## BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



## BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

### CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. 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

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Depósito legal: M. 6264.—1958

## BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



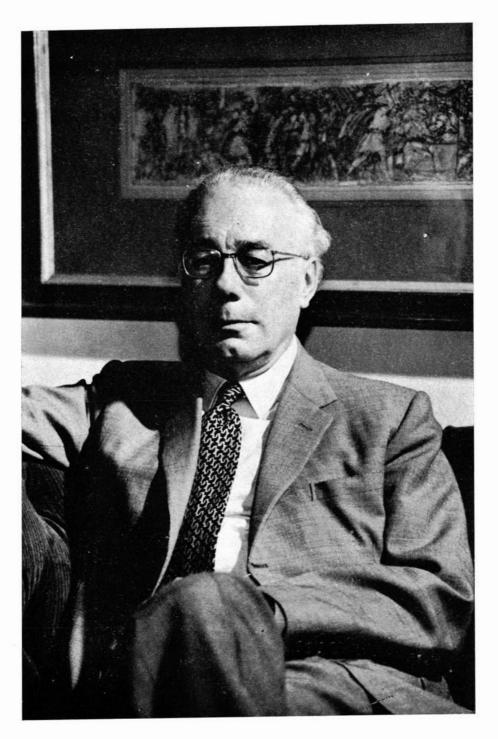
## SUMARIO

	Páginas
Necrologías del Excmo. Sr. D. Xavier de Salas Bosch	5
Enrique Segura: Como concebir una obra de arte y su realización	21
Juan Luis Vassallo: Concesión del Premio Barón de Forna al escultor Luis Marco Pérez	27
Luis Cervera Vera: Ventura Rodríguez, Maestro mayor de obras de Madrid y de sus fuentes y viajes de agua	33
Francis Chapelet: La restauración del órgano de la Colegiata de Lerma (Burgos)	79
José Valverde Madrid: En el centenario del pintor Anselmo Miguel Nieto, retratista y amigo de Julio Romero de Torres	
José Miguel Merino de Cáceres: El Monasterio de San Bernardo de Sacramenia	
EMILIO BRUGALLA TURMO: Definición simbólica de la encuadernación suntuaria	The second secon
Virginia Tovar Martín: Ventura Rodríguez y su proyecto de nueva Universidad en Alcalá de Henares	
Salvadora Nicolás Gómez: José Nicolás de Azara, representante en Italia del pensamiento ilustrado español	
Juan Bassegoda Nonell: Restauración de la logia renacentista del Archivo de la Corona de Aragón, en Burcelona	
Crónica de la Academia	293
Bibliografía	309

## NECROLOGIAS

DEL

EXCMO. SR. D. XAVIER DE SALAS BOSCH



EXCMO. SR. D. XAVIER DE SALAS BOSCH

### DON XAVIER DE SALAS

No es fácil sustraerse en estas horas tristes a la honda impresión que el inesperado fallecimiento de nuestro querido compañero Xavier de Salas nos ha producido a todos. Tristeza bien justificada no sólo por su marcha definitiva, sino también por su repentina y sorprendente desaparición, dos días antes de cumplir los setenta y cinco años.

No hace muchas sesiones le veíamos entre nosotros —casi, casi, comentábamos, entre viaje y viaje a Trujillo, donde ha querido ser enterrado—con su aspecto saludable de siempre, distinguido porte —distante en apariencia—, con su andar más que firme, seguro, voz cálida, a veces terminante, y con un modo o estilo argumental en él frecuente que le llevaba a exponer sus apreciaciones sobre algo que comprendiera varios aspectos o matices, jalonándolas con rotundidad diciendo: Punto. Punto que raras veces era un punto final sino más bien un aviso premonitorio de lo que iba a seguir diciendo en la misma sesión o en la siguiente.

Tan atildado de compostura como de atuendo, no era, en verdad, hombre de silencios sino de palabras precisas, generalmente intencionadas, insistentes a veces, irónicas las más, pero siempre —sería imposible afirmar otra cosa— guardando las formas o, como se diría en otros ámbitos, sin descomponer la figura.

En la última sesión a que asistiera nos ofrecía de nuevo una prueba de su reiterada preocupación por la Academia refiriéndose a cierto asunto pendiente, pero llevándole a invocar a tal propósito nada menos que el curso fluctuante del Guadiana.

Y no hace mucho intervenía en un debate --- no necesitaba ciertamente

incentivo para intervenir— con su acento habitual, entre cordial e inquisitivo, que en ocasiones parecía responder a un impulso de travesura infantil—de niño grande, mejor—, esperando poner, como suele decirse, en un brete imaginario a quien hubiera de responderle.

Con todo, nadie habría de negar ni aún de discutir siquiera que cuando abordaba temas específicos sobre los que aportaba sus inestimables conocimientos, por su larga experiencia y relaciones sociales —me refiero a la vida de los museos, a sus problemas técnicos, al mundo del arte a través de coleccionistas y anticuarios—, alcanzaba sus logros más brillantes y persuasivos.

Confieso —y discúlpeseme la apreciación personal— que, a mi juicio, Xavier de Salas ofrecía, junto a un claro y personal sentido del humor —su larga permanencia en Londres dejaría en él huella imperecedera—, un cierto aire de sorprendentes reacciones casi triviales y aun a veces desconcertantes que no sabía si relacionar con su sentido práctico —había nacido en Barcelona—, con su ascendencia aragonesa —que explicaría acaso ciertas reminiscencias gracianescas— o más bien con el cosmopolitismo bien llevado que contribuyó indudablemente a distinguirle.

No puedo extenderme cuanto quisiera, pues otros compañeros con mayor ilustración o conocimiento esperan la conclusión de mis palabra. Pero no me es posible eludir su paso por la Academia.

Propuesto en 19 de noviembre de 1966 para cubrir la vacante del Académico electo D. Jacinto Alcántara por D. Francisco Javier Sánchez Cantón, D. Enrique Lafuente y el Conde de Yebes, fue elegido en sesión extraordinaria de 16 de enero de 1967. Fijada la fecha de su recepción para el 11 de junio del mismo año —dentro de unos días se hubiera cumplido el décimoquinto aniversario de su ingreso—, trató en su discurso de "Miguel Angel y El Greco", disertación de la que Sánchez Cantón al contestarle subrayó la "sorpresa y deleite" que su lectura había causado a los oyentes. En tan solemne ocasión le fue impuesta la Medalla núm. 6.

Ya incorporado a las tareas de la Corporación, trabajó activamente a través de las distintas Comisiones a que perteneciera, debiendo destacar que a la muerte de D. Enrique Pérez Comendador fue elegido Presidente de la Sección de Escultura, cargo que ostentaba actualmente, siendo asimismo Secretario de la Comisión de Calcografía. También merece consignarse su notable discurso de contestación al que D. Pablo Serrano leyó con motivo de su ingreso.

Múltiples han sido sus muestras de interés por la Academia, entre las cuales no cabe silenciar las numerosas donaciones de obras para la Biblioteca, recordando especialmente el espléndido catálogo de la Exposición de Goya en Japón y la serie de volúmenes monográficos sobre el Museo del Prado.

Y termino. Cuando una vez elegido Académico manifestó su profundo agradecimiento a la Corporación por la honrosa distinción recibida, no dejó de expresar su ferviente deseo de saber corresponder en la medida de sus fuerzas. Creo que en esta hora de balance y despedida todos estamos convencidos de que Xavier de Salas, con el innegable amor profesado a la Academia, correspondió cumplidamente a su propio deseo, por lo que bien merece nuestro más emocionado reconocimiento.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.

### EN LA MUERTE DE XAVIER DE SALAS

A L pesar, manifiesto en esta Academia, por la súbita muerte de un miembro tan calificado como fue Xavier de Salas (se me hace duro hablar en pasado), y al cual se suma la Sección de Pintura, que represento, quiero añadir un dolor particular, mi dolor de amigo. Ha sido una noticia sorprendente de la que aún no me he recuperado y que me hace decir que la evocación de su impecable imagen académica no puede hacernos olvidar su calidad humana, ni silenciar que en el futuro, cuando recordemos su quehacer y valoremos su labor, habrá tristeza en el recuerdo, ante lo inesperadamente que fue arrebatado de nuestro lado.

Hace unos días, en el almuerzo anual que nos reúne en este Salón, hubo una señal inequívoca que no supimos interpretar. A mi lado izquierdo estuvo vacía la silla en que Xavier de Salas había de sentarse. El Destino nos indicaba así misteriosamente lo que quizá estuviese ya designado. Habíamos visto pocos días antes a nuestro amigo tan lúcido, tan cargado de vida, tan idéntico a sí mismo que no podíamos sospechar que su hueco era el principio de una ausencia tan prolongada como es la misma muerte. Creo, muy convencido, que por importante que sea quien ocupe el sillón que queda vacío, Salas será inolvidable entre nosotros.

Fuimos presentados por D'Ors en uno de aquellos salones de la Academia Breve que D. Eugenio convocaba y donde alrededor suyo nos reuníamos unos pocos curiosos y profesionales del Arte. Me parece que esto sucedió en la primavera de 1946 o quizá fuese en 1947. Xavier era un hombre importante y yo no pasaba de ser un aprendiz. Charlamos un rato y me impresionó bien su apostura, su ingenio y una cualidad infrecuente: su

sencillez. Prestó atención a lo que yo decía con tal generosidad que hizo de mí un interlocutor válido, a su altura.

Después, durante largo tiempo, tuve noticias indirectas suyas, amigos comunes y algún encuentro fugaz y al través de todo ello fui conociendo cómo su palmarés profesional y académico se enriquecía en tal grado que se hacía excepcionalmente brillante.

Tuvimos nuevos contactos cuando siendo él Director del Museo del Prado fui miembro del Patronato, lo que motivó una nueva relación. Y en ella quedó confirmada aquella impresión primera: la sencilla cordialidad con la que ofrecía su saber y con la que disimulaba su importancia.

Aquí mismo, en esta Ilustre Academia, durante años he estado sentado a su lado en casi todas aquellas sesiones en que hemos coincidido y en forma de comentario conté siempre con su consejo y con el apoyo de su experiencia. Y lo que en principio había sido conocimiento y después fue relación, se convirtió con el roce frecuente en amistad. Y mi admiración juntamente con mi respeto crecieron. Su cultura y su finura intelectual eran revestidas de un elegante humor que quitaban rigidez a sus oportunas intervenciones en los debates, haciéndolas amenas y poniendo en evidencia su calidad liberal y su capacidad para el diálogo. Al haber sabido unir su saber de profesor y su curiosidad intelectual con su porte social nos ofrecía una buena imagen de humanista.

El sábado por la tarde, extrañado y curioso por su ausencia de nuestra fiesta académica, intenté comunicarme telefónicamente con él y fue cuando supe que estaba internado en una clínica sometido a un "chequeo". Ante mi pregunta alarmada respondió que todo ello era preventivo y que los informes médicos eran buenos. Hablamos el domingo y el lunes. Y el martes me llamó preguntándome qué había ocurrido en la sesión académica anterior y después pasamos a otros temas bromeando. Le noté cierta fatiga en la voz y al advertírselo me contestó que el tratamiento médico había sido duro y que le había producido cansancio, pero que ya daba algún paseo, comía mucho y pensaba marchar a Trujillo a recuperarse. Me repitió una invitación para que le visitase en su casa de allá y yo le contesté, lo que le divirtió, que me faltaba tiempo pero no ganas, pues

quería comprobar si, como se comentaba, había sido autor de una especie de colonización cordial de influencia anglo-sajona obligando a los vecinos de aquel pueblo al uso del sombrero hongo. Quedamos emplazados para hablarnos al día siguiente. Pero aquella había de ser nuestra última conversación. Hube de atender a un montón de compromisos y no me fue posible telefonearle. En la mañana del jueves, al hojear el periódico a la hora del desayuno, me encontré con la implacable noticia de su muerte. Una pequeña fotografía ilustraba el extenso comentario acompañando la larga lista de títulos y distinciones. Y el contemplarla me trajo el recuerdo de nuestro amigo, tan vivo hacía unas horas y cuya voz aún me parecía escuchar bromeando en el teléfono, haciendo increible que aquello hubiese podido ocurrir. Pero la noticia estaba ahí precisa, eficaz en su información: "Ha muerto el insigne historiador y crítico de Arte Xavier de Salas".

Descanse en paz.

ALVARO DELGADO RAMOS.

#### XAVIER DE SALAS

A muerte inesperada y súbita que nos ha arrebatado a nuestro compañero y amigo Xavier de Salas, entrañable amigo para mí desde hace muchos años, nos ha dejado desolados; pero, pensando en lo que fue el estilo de su vida, uno llega a sentir el consuelo, imaginado acaso como tantos consuelos nuestros, de que el modo de su desaparición no le fue impropio, que lo había aceptado conscientemente como remate de sus días. Proust, Rilke, los dos grandes escritores de nuestro siglo con tan exquisita sensibilidad, estuvieron obsesionados por la muerte propia, la muerte que se va haciéndose dentro de uno mismo a lo largo de la vida, hasta desprenderse de ella al final o, mejor, en su conclusión como un fruto maduro. Esta muerte propia esquiva al hombre de nuestro tiempo. El bipolar extremismo que domina en él todos los aspectos de la existencia individual o colectiva parece extenderse también a los modos de abandonarla: o la agonía prolongada por las artes de la medicina moderna o el corte tajante por explosión del organismo en su mismo centro vital, resultado de la sobrecarga de preocupaciones, de tensiones, de angustias.

No es este el caso de nuestro compañero, ejemplo, si los hay, de una persona equilibrada, sosegada, gozosa. Pienso, antes bien, que el trance supremo de su vida fue como el punto final de una tendencia a no dejar ver la cara en sombra, desdichada, de toda existencia humana. No le faltaron las desgracias, pero pocos han sabido soportarlas con tanta sobriedad en la manifestación de sus sentimientos. El dolor iba por dentro, con exquisito recato para no dejarlo ver a los demás, evitándoles su participación en un destino exclusivamente personal. Como los grandes personajes roma-

nos, con tanta frecuencia asesinados, que antes de llevarse la mano al costado herido cogían con ella el borde de la toga para cubrirse el rostro y que no se les viera el gesto indigno del dolor. Pero que me perdone esta comparación quien, como nuestro compañero, siempre estuvo alejado de toda retórica altisonante.

Cualquier achaque de salud, cualquier sinsabor personal, cualquiera depresión, natural en un temperamento hipersensible, eran escondidos celosamente por él, llegando a veces a la evasión en medio de un viaje. Siempre estaba dispuesto para el quiebro de la ironía y la sonrisa, una sonrisa que salía rápidamente de su rostro, porque en situación normal sus gestos estaban a la mitad del camino. Pienso que no se trataba de una predisposición natural, sino de algo que resultaba de su actitud ante la vida. Como si fuese la huella que iba dejando en la parte más maleable del cuerpo la fruición sentida desde su misma infancia, transcurrida en un medio familiar de grandes coleccionistas, al captar la realidad por su dimensión más grata y satisfactoria, la dimensión estética.

Pocas personas más polarizadas hacia el goce estético que nuestro Académico. Hasta el punto de parecer a veces algo escandaloso. La dedicación al arte fue en él vocación profesional, pero partiendo de una entera vocación de su vida, que desbordaba el tratamiento intelectual de los temas de su disciplina y que acaso, paradójicamente, le perjudicaba. Porque tal tratamiento implica un proceso de reducción y de objetivación que un espíritu profundamente estético puede considerar mutilador. Quien se entrega a la creación artística, en su misma productividad encuentra compensado lo que ella supone de renunciamiento; pero el dedicado a contemplar valores artísticos, con la capacidad omnicomprensiva del hombre contemporáneo, juzga inaceptable cualquier frontera.

Xavier de Salas ha hecho aportaciones decisivas a la historia del arte español y en lo que respecta a sus máximos pintores. Muchos de ustedes las conocen mejor que yo, aunque el mismo autor tratara de disimularlas, como cuando presumía, siempre con su deje irónico, de pertenecer a la restringida sociedad londinense de los *Dilettanti*. Salas era mucho más como historiador del arte y como humanista de sólida formación, que

tampoco le gustaba exhibir. Pero también tenía que ver con lo que significa, en el mejor de los sentidos, la longeva sociedad de Londres, transmisora del espíritu inquieto y elegante del siglo XVIII. Salas se ha llevado consigo algo íntimamente suyo: un ánimo versátil, omnívoro y lúdico que no se deja captar a través de la letra impresa.

El arte para Salas no era sólo lo que solemnemente llamamos Bellas Artes. Las artes menores, las artes decorativas, el mismo arte culinario, figuraban en grados inferiores dentro de una misma escala. A veces se preguntaba uno si, realmente, en su estimativa ocupaban un rango inferior. Como en un museo de arte japonés o chino la retahila inacabable de objetos merecidamente valiosos que encierra —desde las pinturas más pretenciosas hasta las espadas o las cajas de perfumes— alternan sucesivamente en las vitrinas para que el visitante pueda contemplarlos todos con semejante fruición. O como cabe preguntarse, dentro de nuestro mundo occidental, si el cuadro colgado en un salón rococó era más importante para el hombre de la época que la pieza de porcelana o la cómoda que la sostenía. Quien visitó la inmensa exposición florentina de los Médicis en el siglo xvi también acababa preguntándose si no habría pasado algo parecido en la época del arte manierista.

De ahí provenía el afán insaciable que Salas tenía de husmear por coleccionistas y anticuarios, tanto los grandes de Londres como los más modestos chamarileros del Rastro madrileño. Sabía que existía la posibilidad de encontrar en aquel mare magnum una pieza excepcional y, en efecto, las encontraba; pero, en el fondo, el hallazgo excepcional era lo de menos. Lo importante era sumergirse en el caudal inagotable de cosas hermosas, de la más diversa índole, que entre los mismos detritus de las tienduchas nos brinda la sociedad que nos rodea, lejos de las excelsitudes catalogadas en los museos. En aquellas había una nota añadida e incitante de sorpresa, de azar, de demanda de reconocimiento y salvación, de prueba instantánea para el entendido. Encontrábanse más allá del campo de la seca erudición, en que se pide permiso al documento para comenzar a gozar.

Cuantos miles y centenares de miles de objetos, primero en Barcelona,

luego en los fabulosos anticuarios de Londres al terminar la guerra mundial, después en Madrid, con la tolerancia en la enajenación de bienes eclesiásticos, pasaron ante los ojos y por las manos de Xavier de Salas. Digo bien las manos, porque el gozador integral de lo bello tiende a emplear todos los sentidos al mismo tiempo. Sostenía nuestro compañero que las estatuillas de bronce y las plaquetas renacentistas, que tanto le gustaban, sólo al tacto revelan su calidad y su autenticidad. Acaso por ello guardaba escondido una preciosa colección de figurillas de Tanagra, que por su delicadeza material no se dejan acariciar. Contaba Salas cómo un anticuario amigo de Londres le había introducido en los arcana del difícil arte de los marcos. Un marco es cosa que pertenece también al ámbito del goce táctil, no sólo al del visual; debe tener además del color y la anchura que corresponden al contenido del cuadro, el relieve, el juego de motivos voluminosos que crean un cierto espacio, como un cristal más o menos grueso, totalmente invisible, encima de la superficie pintada. El Museo del Prado y los amigos le deben gratitud por los muchos bellísimos marcos, aparte de los cuadros y estatuas, que les proporcionó con sabia modestia.

Perteneció Salas a una generación de historiadores formada en la Universidad de Barcelona, entre la que se contaban Jaime Vicens Vives, Carlos Clavería, Miguel Batllori y Martín de Riquer, íntimo amigo éste desde los días de la infancia. Especializado, después de haber realizado estudios históricos de carácter general, en Historia del Arte, no estaba cohibido por la historia en su apreciación del arte. Los valores estéticos encarnados en los objetos sobrenadan por encima del oleaje de los tiempos y se saltan las barreras rigurosas de la cronología. No estamos sometidos como los hombres de antaño al imperio exclusivista de los estilos. Nos es dable gozar a la vez —para nuestra dicha y nuestra desdicha de hombres contemporáneos— de los objetos artísticos más diversos y nuestro compañero aprovechó como nadie esta posibilidad.

Con espontánea sencillez empleaba Salas en sus juicios calificativos como "hermoso" o "bello", corrientes en otras lenguas, pero que entre nosotros son mirados con recelo, como si les faltase un cierto recato, y se

los aplicaba a los diversos objetos y de la más varia categoría. Tenía, naturalmente, sus preferencias. El arte manierista le delectaba de modo muy especial. Tanto el perteneciente a la época que se extiende entre el Renacimiento y el Barroco y cuyos límites van ensanchándose ante los ojos de los modernos historiadores, como el que significa una modalidad avanzada y madura, acaso demasiado madura y un tanto decadente por su misma exquisitez. Aunque, probablemente, nuestra mejor y más universal lírica se sitúe dentro del manirismo, el término no encaja bien en la mentalidad hispana, cuando menos en lo relativo a las artes plásticas y a las formas sociales. Ni siquiera la traducción es a veces posible sin que el significado se degrade. ¿Cómo traducir al castellano el vocablo maniere, que tanto emplea Montesquieu, o la palabra maniera de los italianos, por no hablar de las similares usadas en un arte casi siempre sofisticado como el del Extremo Oriente? Los hispanos destacamos en seguida sentidos peyorativos que se desprenden del concepto: amanerado, amaneramiento. En esto, como en tantas cosas, no olvidemos su sangre catalana. Xavier de Salas rebasó los Pirineos; pensó y sintió en europeo o, mejor, en hombre cosmopolita.

Trátase de un calificativo muy personalmente merecido. Había aprendido a escribir en francés antes que en castellano, completó sus estudios universitarios en Viena y luego en Berlín, ciudades tan destacadas cuando las vivió por su ambiente artístico y por la alta calidad de sus escuelas de Historia y Teoría del arte, para instalarse en plena madurez, ya catedrático, en Londres, donde pasaría casi tres lustros, sin que la vuelta a Madrid implicara desvinculación de aquella gran ciudad. Era un perfecto europeo que extendió sus conocimientos y su trato humano en los últimos años de su vida al mundo americano y del Extremo Oriente.

Su afición al arte de las épocas del pasado no le impidió estar abierto al arte contemporáneo, en el que su gusto personal le hizo destacar facetas muy características, aunque paradójicas. El artista moderno pretende ser genial inventor, enfrentarse al pasado y no digamos a la maniera y al oficio que la soporta y permite su desenvolvimiento. En lugar del oficio que nutrió, a gusto personal, el arte de los grandes maestros del Renaci-

miento y del Barroco hasta los últimos años de su vejez, superándose siempre, como Tiziano, Velázquez o Rembrandt, en el caso de los grandes artistas de nuestros días que pretenden un dominio absoluto de la creación artística, sin el freno de las tradiciones, nos encontramos —pensaba Salas—con un decaimiento temprano de sus pretensiones, sustituidas por la imitación, por el academicismo, por la maniera de sí mismo. Y en auxilio de los críticos e intérpretes viene la metafísica, una metafísica que se pretende desalojar de todos los campos del conocimiento y de la acción actuales, salvo de un cierto sector esotérico de la crítica del arte. Innecesario es decir que Salas se encontraba entre los antípodas de una tal metafísica.

Quienes conocíamos los gustos del matrimonio Salas, tan íntimamente unido también por lo que se refiere a la amistad, nos preguntábamos cómo podía haberse entusiasmado durante los últimos tiempos con una ciudad ruda como Trujillo, en medio de un paisaje tan agreste. Tenían además que superar obstáculos y rémoras naturales en una población de mentalidad tan tradicional como la extremeña; pero los logros del amoroso tesón puesto en la empresa se evidenciaban, contrastando con el ánimo que llevábamos, ante quienes participamos en la fúnebre ceremonia. Las iglesias, las casas, los palacios, las calles de Trujillo eran distintos de los que habíamos visto en viajes anteriores. El arreglo, la pulcritud, el embellecimiento se detectaban por doquiera.

Le enterraron, por iniciativa de los trujillanos, al fondo del cementerio, rodeado de piedras antiguas, lo más cerca que se pudo de La Coria, el ruinoso convento en cuya restauración tanto empeño pusieron los Salas. Los asistentes eran muy numerosos, con gentes de todas las clases sociales. Parecía imposible que una familia hubiera en tan poco tiempo echado raíces tan extensas en la ciudad que había escogido para vivir y para sus sueños temporales o eternos.

Poco antes, en la Misa de córpore insepulto, había hablado el arcipreste haciéndose portavoz del vecindario. Señaló con sencillas palabras lo mucho que le debía al señor Salas, también por la restauración de la iglesia de Santa María en que se celebraba el funeral. Citó sin el menor énfasis, reflejando acaso conversaciones con nuestro amigo, dos textos de Pascal. A mí, viejo lector y estudioso suyo, nunca me habían conmovido tanto los *Pensées* del gran moralista, que supo analizar la compleja estructura del ser humano con una penetración insuperable y actualísima y que fue al mismo tiempo uno de los máximos escritores en lengua francesa.

Luis Díez del Corral.

		ā	

## COMO CONCEBIR UNA OBRA DE ARTE Y SU REALIZACION

POR

ENRIQUE SEGURA



SI lo que se trata de hacer es Arte, la pregunta inmediata es ¿Qué es Arte?, y ya entramos de lleno en las distintas opiniones, tan dispares a través de los tiempos, como hizo León Tolstoi hace muchos años.

Puedo decir que uno de mis cuadros de composición me lo sugirió un concierto con masa coral sobre la obra *Cantro Gregoriano* en el Casón del Buen Retiro. Durante este concierto estuve madurando la idea que me surgió inesperadamente. A continuación, en el estudio, hice varios bocetos porque creo que todo pintor tiene que ver en su imaginación casi resuelta la obra antes de comenzar sus primeras líneas. Realicé esta idea traduciéndola plásticamente en monjes con hábitos blancos coronados con ángeles músicos. Después de tener bien resuelta esta idea, entra a formar parte la composición, su técnica, colorido, etc.

No creo que diga ninguna falsedad al asegurar que el pintor español realiza la composición de una forma intuitiva, al contrario de los italianos, por ejemplo, que componen de una forma concienzuda muy estudiada. De todos modos, no hacemos más que dejarnos llevar por nuestra idiosincrasia, porque no se puede negar que el español, en gran medida, es intuitivo.

A medida que se va realizando el cuadro se modifican varias posiciones de figuras, entonaciones, que sobre la marcha va exigiendo el cuadro, tanto es así que, como habrán observado, las obras definitivas difieren bastante de los bocetos primitivos.

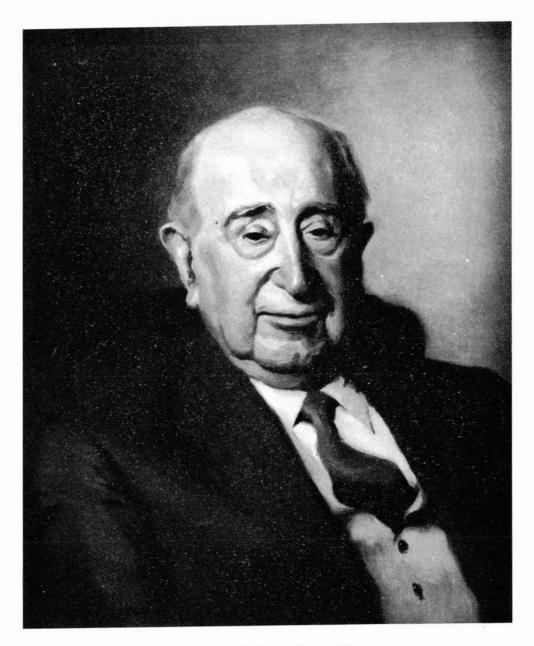
Por supuesto, esta realización no es un trabajo frío, como lección aprendida. Cada lienzo es una preocupación distinta acompañado de esa fuerza sobrenatural que dispone que una obra sea mejor que otra, aunque se haya puesto el mismo interés y la misma emoción. Al tratar asuntos

religiosos, como es éste, hay que impregnarse de ese espíritu para que su realización dé esa emoción mística al espectador. Tenemos, por ejemplo, las obras de Goya referentes a este tema, de las que muy pocas, quizá sólo una, La Comunión de San José de Calasanz, sea la que transmite ese misticismo. No sabemos por qué esto se produce, pues el pintor tiene las mismas creencias religiosas; puede ser que el tema le haya dado más emoción o, como decía anteriormente, ha influido esa fuerza sobrenatural que determina su mejor proyección hacia lo metafísico y que hace al espectador comunicarse e incluso extasiarse ante la obra.

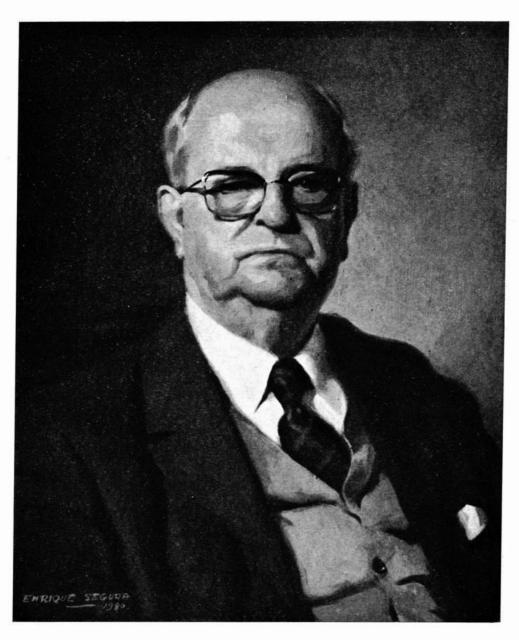
En todos los temas de paisajes intervienen las mismas condiciones básicas, como son la primera idea que al contemplar un lugar intuye la realización con sus características, luz, montañas, mar. Hablo de estos temas porque son los que rodean a los paisajes que más he pintado, el asturiano. Tengo que confesar mi falta de invención, pues forzosamente tengo que realizar el paisaje en el lugar y estar en comunicación, percibiendo sus sugerencias. Sé que hay muchos pintores que lo realizan en el estudio sobre un apunte o, en el peor de los casos, tomando como referencia una fotografía.

El bodegón tengo también que realizarlo según me sugiera un tema que vea. Recuerdo que hace tiempo pinté un bodegón de panes porque me emocionó su enorme plasticidad y esto me influyó para llevar este motivo al lienzo, lo que demuestra que el tema más humilde tiene muchas veces gran encanto, porque pienso que lo primordial para los pintores no es el motivo, sino la forma de realizarlo, esto es lo que perdura, su buena calidad, por ello nos verán con frecuencia como observamos los pintores un cuadro. Lo vemos muy cerca para poder percibir plenamente como está realizado y en algunos casos este escudriñamiento es inútil ya que su técnica está realizada de una forma que yo llamo casi milagrosa; no interviene para nada lo preconcebido, sino en este dejarse llevar para conseguir la obra que nos hace admirar de una forma extraordinaria y por supuesto de un genio.

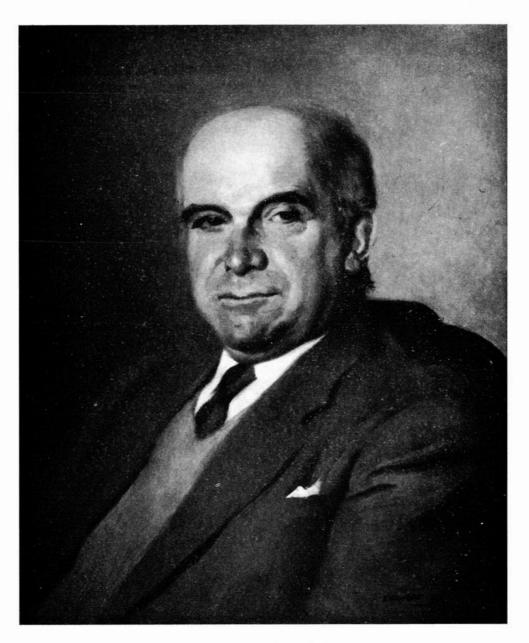
En el retrato intervienen otros factores en principio. Hay el retrato de encargo y el que se hace por propia iniciativa. Casi siempre este último



Excmo. Sr. D. Federico Moreno Torroba. (Autor: Enrique Segura.)



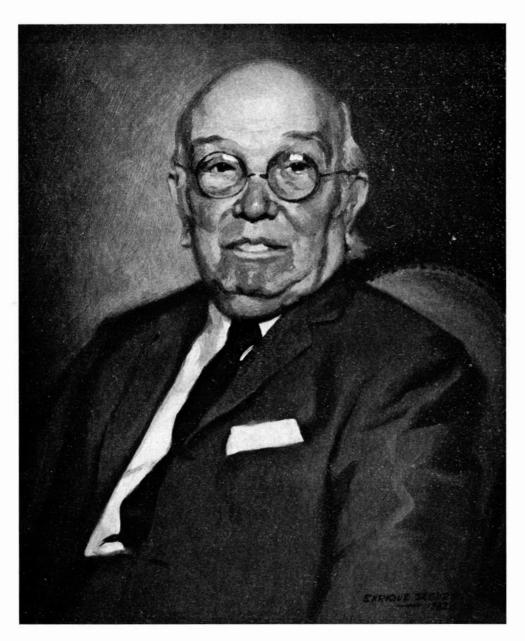
Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. (Autor: Enrique Segura.)



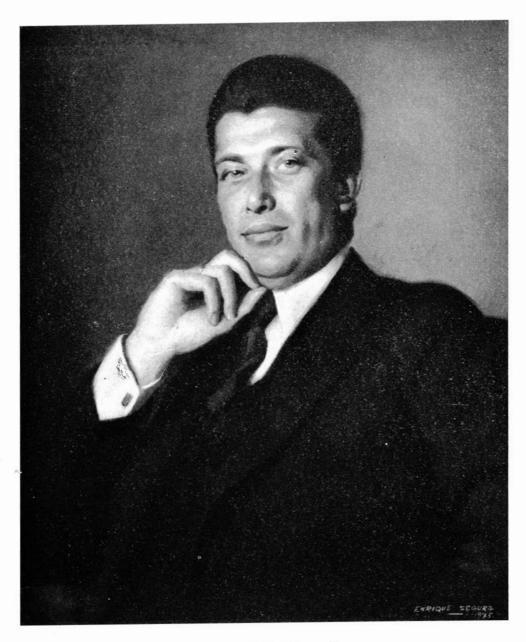
Exemo. Sr. D. José María de Azcárate. (Autor: Enrique Segura.)



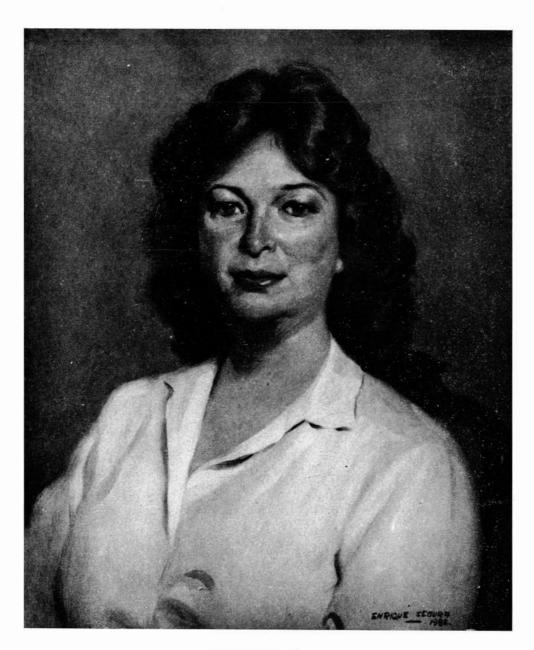
Excmo. Sr. D. José Antonio Domínguez Salazar. (Autor: Enrique Segura.)



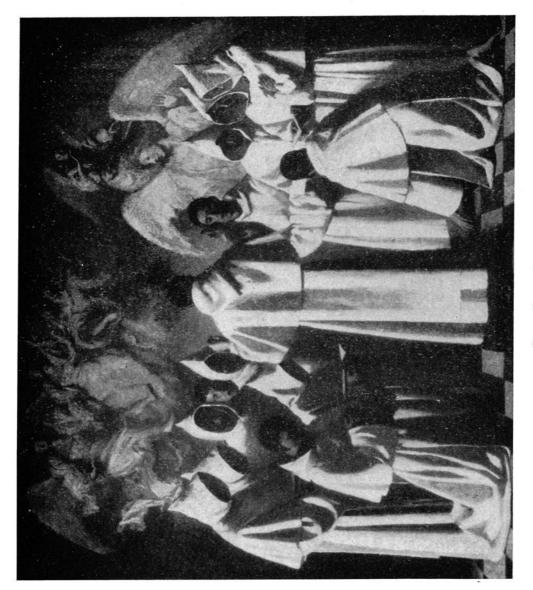
Excmo. Sr. D. Fernando García Mercadal. (Autor: Enrique Segura.)



Excmo. Sr. D. Federico Mayor Zaragoza. (Autor: Enrique Segura.)



Retrato de señora. (Autor: Enrique Segura.)



Canto Gregoriano. (Autor: Enrique Segura.)



Bodegón de pan. (Autor: Enrique Segura.)



Camino de Buelna (Asturias). (Autor: Enrique Segura.)

suele ser mejor porque se elige y reúne todas las características para realizar un buen retrato y a la vez disfrutar enormemente al establecer esa comunicación con la persona indicada. Es primordial, para mí, pintar todo el cuadro con el modelo por las razones siguientes: Al hacer un retrato pienso que hay que llevar al lienzo no sólo una expresión, sino la reunión de varias expresiones y captar toda su sicología.

Comienzo el retrato dibujando con carboncillo y a continuación lo mancho de color, después construyó o modelo buscando calidades con una técnica suelta, casi impresionista, y por ello procuro estar cerca de la lección que nos dejó Velázquez, buscar la luz con vibraciones de color; tenemos grandes ejemplos en las obras realizadas en su última época. Por ello pinto todo el retrato con modelo porque no puedo inventarme los delicados matices que encierra éste, todo realizado con gran ligereza, procurando conseguir el parecido físico y el íntimo aun sabiendo que es difícil escudriñar en los recovecos del alma.

La mejor conclusión sobre la creación de una obra de arte puede estar en este sucedido. Cuando pintaba un retrato, una señora que me observaba detrás de mí sin pestañear me dijo: "Trato de aprender algo, pero me desespero porque veo que sale la forma llena de vida y no sé cómo". Yo le contesté: "Señora, después de muchos años, toda una vida tratando de hacer Arte lo mejor posible, tampoco lo sé".

Confieso el deseo de que mi obra perdure. Sé que esto es una enorme vanidad y presunción con efecto retardado, por supuesto, porque yo no voy a estar, pero esta es la fuerza ilusionada que conduce hacia una tarea noble y apasionada como es el pintar y soñar a la vez.

8 \_

## CONCESION DEL PREMIO BARON DE FORNA AL ESCULTOR LUIS MARCO PEREZ

POR

JUAN LUIS VASSALLO



# S eñores Académicos:

Cumpliendo lo acordado por esta Real Academia, ha recaído en quien os habla el honor de dedicar unas palabras al ilustre escultor Luis Marco Pérez con motivo de hacerle entrega en persona del premio "José González de la Peña, Barón de Forna", en esta sesión extraordinaria convocada al efecto y del diploma que acredita tal honor y que esta Corporación ha considerado justo concederle.

Sé que mi intervención no se debe a otro motivo que no sea el de haberme considerado el más cercano a él, por nuestra antigua amistad y contacto en el desempeño de nuestras respectivas cátedras en la Escuela Superior de Bellas Artes y profesorado en la Escuela de Artes y Oficios. Efectivamente, estas circunstancias me permiten hablar, si no con el acierto con que lo hubiera hecho cualquier otro de los compañeros que también firmaron esta propuesta, al menos con un profundo y cercano conocimiento de su valía como artista y de su vocación y competencia como profesor.

Entre las muchas y nobles cualidades humanas que enriquecen la personalidad de Luis Marco Pérez destacan su tenacidad y constancia en el trabajo, una natural sencillez y modestia, que, dicho sea de paso, no le benefició en muchas ocasiones, y también una gran lealtad y bondad con sus compañeros y discípulos.

Conociendo su extensa obra, sorprende pensar cómo pudo producir tanto, haciéndolo compatible con la enseñanza en los mencionados Centros.

Recuerdo que al ser elegido Secretario General de la Escuela de Artes Aplicadas de Madrid tuvo que renunciar a la comodidad de su actual estudio de la calle de Serrano para trabajar en un destartalado desván de la Escuela, alternando así, sin pérdida de tiempo, la obligación administrativa con su vocación escultórica.

Nació Luis Marco Pérez en Fuentelespino de Moya (Cuenca) el 19 de agosto de 1896, en el seno de una familia de artesanos. Muy joven se entregó apasionadamente a la escultura, primero de manera espontánea e intuitiva y luego en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, donde inició una formación más sólida en las clases de dibujo y modelado, pasando más tarde a la Escuela Superior de Bellas Artes, donde se centró fundamentalmente en la escultura.

En 1920 viaja por el extranjero (Francia, Italia, Alemania y Austria) merced a diversas becas recibidas del Círculo de Bellas Artes de Valencia, Diputación Provincia de Cuenca y de esta Real Academia.

En convocatorias consecutivas de la Exposición Nacional de Bellas Artes consigue, en los años 1922, 1924 y 1926, tercera, segunda y primera medalla.

Y permítaseme un paréntesis para lamentar con nostalgia la extinción de las Exposiciones Nacionales, tan despreciadas ahora injustamente, que sin discriminación acogían a artistas de las más diversas tendencias y en las que triunfaron insignes maestros cuyas valiosas obras enriquecieron nuestro acervo artístico nacional, aunque muchas de ellas esperen pacientes la luz de una más justa comprensión de su indiscutible valía.

Afortunadamente no ha sido así en el caso de Luis Marco Pérez, pues su obra en bronce *El hombre de la sierra*, escultura sedente de rotunda fuerza, Medalla de Oro en la Nacional, puede admirarse ahora en el Museo de Arte Contemporáneo.

Para no extenderme mencionando el elevado número de galardones obtenidos, sólo añadiré por su importancia el Premio Nacional de Escultura y la Medalla de Oro que le fue concedida por el Círculo de Bellas Artes en el año de 1930.

Su obra de juventud está alentada siempre por el mundo rural de su terruño: rústicos labriegos, taladores, cabreros..., tema este que, como es sabido, atrajo en aquella época a muchos escultores, entre ellos al tarraconense Julio Antonio y al palentino Victorio Macho, cuyos elogios van implícitos en sus nombres.

Dotado de una insuperable habilidad y destreza en el manejo de la herramienta y de una fuerte constitución física, Luis Marco Pérez acometió temas ambiciosos cuyo volumen y dificultad jamás le arredraron, tanto en el ámbito de la escultura monumental como en el de la imaginería.

Todas estas cualidades, así como su noble proceder como profesor generoso en la misión de transmitir sus conocimientos, produjo en sus alumnos excelentes resultados.

He tenido muchas veces ocasión de escuchar de labios de ellos los más cálidos elogios de admiración y gratitud y estoy seguro de que al tener noticia de esta nueva distinción que hoy recibe su maestro de nuestra Academia la celebrarán con júbilo, como algo propio.

Hoy mismo ha venido a esta casa del brazo de un fraternal compañero y de un fiel y leal discípulo, claro exponente del afecto que no ha de faltarle nunca a este entrañable y generoso maestro que con su hombría de bien supo ganarse el cariño y la devoción de cuanto le tratamos.

Y también participaría de nuestra satisfacción, si hubiera estado presente en este acto, aquel amante de las artes que fue el Barón de Forna viendo cumplida con acierto en la persona de Luis Marco Pérez la concesión del premio que lleva su nombre.

## VENTURA RODRIGUEZ, MAESTRO MAYOR DE OBRAS DE MADRID Y DE SUS FUENTES Y VIAJES DE AGUA

POR

LUIS CERVERA VERA



## Juan Bautista Sachetti, antecesor de Ventura Rodríguez

SACHETTI, ARQUITECTO DE FELIPE V

Refiere Llaguno en sus Noticias que: Habiéndose preguntado de orden del rey D. Felipe V á D. Felipe Juvara antes de morir y estando en su sano juicio, quién era el mejor arquitecto de Europa, capaz de dirigir la ejecución del modelo que él había trazado para el palacio nuevo de Madrid, y de emprender la construcción del mismo palacio, respondió con la ingenuidad de su carácter y la que exigia la situación en que se hallaba: "D. Juan Bautista Sachetti". Bastó esta respuesta para que el Rey le mandase llamar inmediatamente á Madrid.

Era Sachetti natural de Turin, donde habia aprendido su profesión con Juvara, y donde haciendo grandes progresos se habia acreditado con obras de su invención que se construyeron con acierto. Llegó á Madrid el año de 1736, y se le encargó la ejecución de la fachada del palacio de S. Ildefonso trazada por Juvara, y la del modelo del de Madrid 1.

Sachetti fue distinguido con "la plaza" de "arquitecto mayor" de S. M. <sup>2</sup>, realizando en este cometido importantes obras reales <sup>3</sup>.

Sustituye a Pedro de Ribera en el "empleo" de "maestro mayor de obras de Madrid y de sus fuentes"

Habían transcurrido seis años desde que Juan Bautista Sachetti llegara a la corte madrileña, cuando falleció Pedro de Ribera, "maestro maior y fontanero maior" de la villa de Madrid <sup>4</sup>, "empleos" que venía desempeñando desde el día 22 de febrero de 1726 <sup>5</sup>.

Enterado Felipe V de la vacante producida en aquellos "empleos", y "creiendo que ninguno puede ocuparlos más dignamente que don Juan Bauptista Saqueti, Arquitecto y Maestro maior de S. M.", se sirvió disponer que dichos empleos recayeran "en la persona" de su arquitecto real, "en la misma forma que los ha poseído el inmediato posesor" Pedro de Ribera <sup>6</sup>.

Por ser la anterior decisión "mui del agrado de S. M.", el Marqués de Villarias la comunicó, el día 28 de octubre de 1742, al Marqués de Montealto, corregidor de la villa de Madrid, indicándole que podía "usar de esta insinuación" real "en los términos que tubiere por más propios". En su cumplimiento, el corregidor, dos días después, el 31 de octubre, "participó" a Julián Moreno de Villodas, secretario del concejo madrileño, los deseos de Felipe V 7.

Y en aquel mismo día, en el ayuntamiento del concejo, se dio cuenta de la "insinuación" del Monarca "y en su inteligencia, tratado y comferido, deseando Madrid obedecer lo que S. M. manda en la parte que le toca, se acordó obedezer lo que S. M. manda, nombrando a don Juan Baptista Saqueti por Maestro maior de obras de Madrid, para que jurando este empleo en su ayuntamiento", como en su día lo "ejecutó" Pedro de Ribera, "se le dé la Certificación que corresponde" para que lo "sirua con el mismo goze de salario y emolumentos que obtuvo su antecesor" 8.

Así empezó a trabajar Sachetti en su "empleo", "sin otra remuneración que el corto sueldo de doscientos ducados anuales", los cuales no le bastaban para "distribuir en los Dependientes" que necesitaba para realizar el "servicio de su cargo", según se lamentaba, cuatro años más tarde 9. Y aún este corto sueldo no lo percibía puntualmente, ya que el corres-

M. 3 in Dine of 164 Ensu Hy Offmo or Kombnasca D' Vennura Rodriguez con la veneración Montuna Ro debida a V.J. dice: que aviendo servido a V.J. Danquer for mas se construyeron para la Entrada del Rey, nu m. or Obras or estro Senor, que Dios guarde, en esta su Corre, Min hanando mereció à U.J. le hiciese saber, por los S. Come sarios de Testefos, que, en arencion al acierto con concunnul er que desempeno el encargo, le tendria l'Il presente cite Hy. h. I para que llegado el caso de fallecer el Archient to Maestro mayor de P.J. y de sus Juentes, D. Conners, j'Em? Juan Bauprista Sagueti, entrase à subcederte a fuentes, le cli en estos empleos; y aviendose verificado el fagranon tambifica à V.J. sessiva confirmar la elección despa-Alus me chandole el correspondiente tinelo de tal Architecto estas, con los mis desempeñara los encargos que S.J. lecometiese men sucles, 716 con el acierto que acostumbra: Merced que espera que la fue de les recivis de les. à quien Não. Sener prospère. · Bapo Jaquetis Ventura Rodrigueza

Lám. I. Facsímil del anverso de la súplica de Ventura Rodríguez.

Mrs malbourahr. Dr. Ventura Rodinguen, Architecto

Lím. II. Facsímil del reverso de la súplica de Ventura Rodríguez.

pondiente al del año 1746, a mediados del cual fallecía Felipe V en el Buen Retiro madrileño, se le mandó librar, con cargo a "los caudales que producen los Propios" de la villa de Madrid, el día 11 de marzo del siguiente 1747 <sup>10</sup>.

Tampoco en los años sucesivos, durante el reinado de Fernando VI, recibió a su tiempo el salario que le habían asignado. En el de 1759 le debía el concejo madrileño los sueldos de las cinco anualidades anteriores, para cuyo cobro Sachetti, en su calidad de "Arquitecto maior de S. M., Maestro maior de sus reales obras y de las de Madrid y sus fuentes", hubo de suplicar "con el debido respeto" que le fueran despachados los libramientos correspondientes <sup>11</sup>.

Con la ascensión al trono de Carlos III empezaron los años penosos para Sachetti. El día 21 de junio de 1760 el nuevo monarca admitía en su servicio a Francisco Sabatini, "que se hallaba de Comisario extraordinario en el de S. M. el Rey de las Dos Sicilias". Por esta Real Orden 12 quedaba nombrado Sabatini con la "calidad de Ingeniero ordinario" y se le ordenaba permanecer en Madrid "para ser empleado según la voluntad de S. M.".

Llegaba Sabatini a la corte, conducido por un destino que se le presentaba como muy favorable, para intervenir en las obras que la reorganización borbónica había iniciado, bajo el reinado de Felipe V, con la gran empresa arquitectónica del palacio de la Granja <sup>13</sup>.

Los arquitectos italianos y franceses que la Casa de Borbón había traído a España para diseñar y dirigir sus nuevas construcciones habían desaparecido. Solamente trabajaba Sachetti, como sucesor de Juvara, en las obras del palacio real madrileño, auxiliado por Ventura Rodríguez, el cual estaba ocupado en las obras reales desde la edad de catorce años <sup>14</sup>. El arquitecto italiano Santiago Bonavía, que durante bastante tiempo había dirigido las obras del conjunto palacial de Aranjuez, acababa de morir <sup>15</sup>. Francisco Carlier, después de concluir a finales de 1758 el Real Monasterio madrileño de las Salesas, fallecía a los pocos meses en Bayona <sup>16</sup>. Las obras en el palacio de Riofrío, iniciadas por Virgilio Ravaglio en 1752, estaban

terminadas <sup>17</sup>. Y Semprouio Subisati, que trabajó en el palacio de la Granja, había fallecido el año anterior <sup>18</sup>.

Libre de competidores, por designio de la providencia, se encontraba Sabatini en propicias circunstancias para iniciar una nueva vida junto a su protector Carlos III. Contaba treinta y nueve años de edad y unas esperanzadas ilusiones llenas de noble ambición.

A su llegada a Madrid, en 1760, la más importante empresa arquitectónica era la del palacio real, bastante avanzada su construcción. En ella trabajaban con sus diseños y dirección Juan Bautista Sachetti y Ventura Rodríguez; muchas partes y detalles estaban ya trazados 19, otros quedaban por resolver y decidir. Ventura Rodríguez, el arquitecto sólidamente formado al lado de Juvara 20, había finalizado recientemente sus trazas para los jardines 21 y se ocupaba en diseñar diversas partes de la magna fábrica, todavía pendientes de resolución. Pero Carlos III creyó conveniente suspender los trabajos "interiores y exteriores" del palacio madrileño el 11 de julio de 1760, nombrando ese mismo día arquitecto mayor de las obras reales a su protegido Francisco Sabatini, quien diriamente vería levantar en las calles de la corte los arcos y ornatos diseñados por Ventura Rodríguez para festejar la entrada pública del nuevo monarca 22. Unos días después -27 de julio - ordenaba S. M. los ceses de Sachetti y de Ventura Rodríguez como arquitectos del palacio real, al tiempo que disponía nuevas instrucciones para proseguir las obras bajo la dirección de Francisco Sabatini <sup>23</sup>.

Sachetti y Ventura Rodríguez eran los únicos arquitectos importantes que intervenían en las construcciones reales, pero Sabatini los había eliminado al ocupar su puesto. Sachetti, el leal servidor de los Borbones, en cuyas regias obras brillantemente llevaba trabajando veinticinco años, recibía de otro Borbón, como premio a su demostrada competencia y mantenida lealtad, un despido que le llenó de desilusión. Ventura Rodríguez, con su reciedumbre española, soportaría con resignación el apartamiento de las reales obras, aunque viendo con amargura como la mayoría de sus trabajos, genialmente concebidos, no se realizaban <sup>24</sup>. Mientras tanto, Sabatini quedaba como arquitecto real absoluto <sup>25</sup>.

Esta situación debió de causar gran sufrimiento en el ánimo del anciano Sachetti, pues un mes después de ser despedido sin consideración por Carlos III, posiblemente abatida su moral y pesándole la "crecida edad y cansancio", ya no atendía con su acostumbrada diligencia los asuntos que le encomendaba el concejo madrileño. Anteriormente se había ocupado en sus tareas con "el acierto que es notorio por su práctica y conocida avilidad", pero en aquellos momentos las abandonaba, quizá desilusionado, en manos de "algunos de quien se vale", y que no estaban capacitados para resolverlas <sup>26</sup>.

ElConocdel com

Firma del Conde de Campo de Alanje.

Ante la depresión y cansancio que sufría Sachetti, la Junta de festejos comisionada para organizar la entrada pública de S. M. en la villa de Madrid, no consideró oportuna la colaboración de su maestro mayor de obras. Aquella Junta necesitaba la ayuda de quien poseyera "vn conocimiento grande y vna agilidad, actitud y disposición proporcionada que" Sachetti "por su edad no puede satisfacer" <sup>27</sup>.

El Maxon de Baldwolmen

Firma del Marqués de Valdeolmo.

En consecuencia, el Conde del Campo de Alanje, el Marqués de Valdeolmo y Luis Carballido, en su calidad de comisarios de la mencionada Junta de festejos, con fecha 2 de septiembre de 1760, solicitaron el nombramiento—"sin sueldo alguno y reservándoselos a Saquetti"— a favor de "don Ventura Rodríguez, en quien confía los maiores aciertos por la esperiencia de lo que a ocurrido en las funciones y espera continuará, por agregarse a su gran comprehensión y conocimiento el celo público y deseo de lucimiento de que verdaderamente está adornado" 28. La Junta, delicadamente, ofrecía su apoyo económico al anciano Sachetti, pero deseaba el eficiente trabajo y entusiasmo de Ventura Rodríguez.

duy Tarballide &

Firma de Luis Carballido.

Tristes y desconsolados debieron de ser los años siguientes para Juan Bautista Sachetti. Había permanecido soltero, encontrándose sin hijos y familiares que le pudieran consolar de sus recientes desdichas, a cuya soledad sentimental y afectiva añadiría las estrecheces económicas ocasionadas por la demora en percibir el salario que le tenía asignado el concejo madrileño.

A principios del año 1764 le adeudaban los salarios correspondientes a los dos anteriores <sup>29</sup>. Y aquel año, encontrándose avejentado, desvalido y quizá olvidado, precisamente cuando necesitaba recibir mayores afectos, debió de ser el más amargo de su existencia. En su triste soledad evocaría los sucesos alegres y las circunstancias amargas que había vivido. Recordaría a sus padres, Francisco Mauricio Sachetti y Teresa María Stuardo <sup>30</sup>; su aprendizaje con Felipe Juvara; la ilusionada llegada a la corte de Espa-

ña; sus afanes en los diseños para el palacio real madrileño y otras obras de S. M.; y el alegre día en que recibió el título de individuo de mérito que le enviaba la Academia romana de San Lucas 31.

Otras veces le acompañaría una profunda tristeza al acordarse del despiadado despido que sufrió y de su alejamiento de las obras reales, a las que había dedicado los mejores años de su vida; de su precaria situación económica; de su envejecimiento y de su amarga soledad.

## TESTAMENTO, MUERTE Y ENTIERRO DE JUAN BAUTISTA SACHETTI

Penosamente transcurrió aquel año de 1764 para Juan Bautista Sachetti, en el curso del cual, antes de finalizar, enfermó gravemente.

Previniendo un funesto desenlace, el día 2 de diciembre de 1764 otorgó Sachetti su testamento ante Manuel Crespo, escribano de su magestad. Ordenó que su cuerpo fuese "amortajado con el hávito de nuestro padre san Francisco" y sepultado "de secretto" en la madrileña iglesia parroquial de San Juan Bautista. Dispuso "que se digessen por su ánima seiscientas missas rezadas, con limosna de tres reales cada una" y, además, las que "les pareciesse" a sus testamentarios. Estos fueron: el presbítero Antonio Puche, Ignacio Estefanía y Guillermo Anglois, "vecinos de esta Corte". Nombró por herederos a su hermano Carlos Sachetti, y a sus cinco sobrinos: Irene Sachetti, Ignacio Broguieti Sachetti, Leopoldo Vercentini y Bárbara y Jerónimo Delgado. "No dejó memoria ni callinaría", posiblemente por falta de bienes 32.

En el siguiente día 3 falleció <sup>33</sup>, después de recibir "los Santos Sacramentos como cathólico fiel cristiano" <sup>34</sup>. Dos días después —5 de diciembre de 1764— fue enterrado de acuerdo con sus disposiciones testamentarias, y con la asistencia de "la cruz y clero" de la parroquia de San Juan Bautista, la cual celebró en su honor las ceremonias de ritual cobrando "los derechos que correspondieron" <sup>35</sup>.

La "missa de nobenario por el ánima" de Sachetti se celebró en la misma parroquia el día 13 de diciembre de 1764 <sup>36</sup>.

## Solicitud de Ventura Rodríguez y de otros aspirantes para servir el empleo de Sachetti

### SOLICITUD DE VENTURA RODRÍGUEZ

Todavía no estaba enterrado Juan Bautista Sachetti cuando D. Ventura Rodríguez redactó, escribiendo de su mano con limpia caligrafía, la oportuna instancia al corregidor madrileño. En ella suplicaba que se le eligiese sucesor de aquél, atendiendo a los méritos contraídos y a los ofrecimientos que le habían hecho con anterioridad <sup>37</sup>.

Alegaba que "aviendo servido" a la villa de Madrid "con las Ydeas y Dirección de los adornos que se construyeron para la entrada del Rey" Carlos III <sup>38</sup> "en esta su Corte, mereció" que se "le hiciese saber por los señores Comisarios de Festejos que, en atención al cierto con que desempeñó el encargo", se le tendría "presente para que llegado el caso de fallecer el Architecto Maestro mayor" Sachetti, "entráse a subcederle" en sus empleos. Y "aviéndose verificado el fallecimiento", suplicaba D. Ventura que le confirmaran "la elección despachándole el correspondiente título", a la vez que él se comprometía a desempeñar los encargos "con el acierto que acostumbra" <sup>39</sup>.

Firma de Ventura Rodríguez en la solicitud para servir el empleo de Juan Bautista Sachetti.

Sentura Rodriguezs

## SOLICITUD DE FRANCISCO DE MORADILLO

El "Arquitecto de S. M. y Ayuda de Furriera de su Real casa", Francisco de Moradillo <sup>40</sup>, también solicitó la vacante de Juan Bautista Sachetti.

Exponía Moradillo, como su principal mérito, "la circunstancia de haver entendido más de 15 años en las obras y fontanería de Madrid, como discípulo de Don Pedro de Rivera, antecesor del difunto" Sachetti <sup>41</sup>.

Por su parte ofrecía desempeñar su empleo "como lo ha hecho en diferentes encargos Reales y particulares que han estado a su cuidado".

Innúseo de Mandillo

Firma de Francisco de Moradillo en la solicitud para servir el empleo de Juan Bautista Sachetti.

### SOLICITUD DE MANUEL DE VILLEGAS

Otro aspirante fue Manuel de Villegas, "Maestro de obras de esta villa", quien se limitó a solicitar el "empleo de Maestro maior de fuentes".

Desde el año 1749, en el que la Junta de Fuentes "le despachó su título y nombramiento" de "Theniente de Fontanero maior de Fuentes", había "estado cumpliendo" su cometido, "con la puntualidad y acierto que es notorio, siempre que se le a mandado en ausencias y enfermedades del Maestro maior, sin el menor interés en tan dilatado tiempo" 42.

Manuel de Villegas, "haziendo presente los méritos de tantos años, y también al nombramiento que se le hizo de tal Theniente", pretendía "que en fuerza de tan justificados motivos, y méritos que tiene echos", se le confiriera "dicho empleo de Maestro maior" <sup>43</sup>.

Nombramiento, posesión y título de "Maestro mayor de obras de Madrid y de sus fuentes y viajes de agua" a favor de Ventura Rodríguez

## El concejo nombra maestro mayor de obras de Madrid a Ventura Rodríguez

En el mismo miércoles <sup>44</sup> 5 de diciembre de 1764, mientras enterraban al arquitecto Sachetti en la iglesia parroquial de San Juan Bautista <sup>45</sup>, se reunía el ayuntamiento del concejo madrileño para nombrar maestro mayor de sus obras a D. Ventura Rodríguez <sup>46</sup>.

Manifestaron en aquel ayuntamiento que, producida la vacante de Sachetti, deseaba el concejo que "recaiga" el empleo "de maestro maior de obras de Madrid" en una "persona que por havilidad y demás buenas prendas, que para él se requieren, se asegure el acierto y desempeño de todo lo que es de su cargo".

A continuación, estimaron que concurrían "estas circunstancias en don Ventura Rodríguez, Académico de la insigne Academia de San Lucas de Roma y Director de Architectura en la Real de San Fernando". El cual, además de gozar de esta categoría, tenía "el mérito de haver delineado los Arcos y demás adornos para la entrada de S. M." en la villa de Madrid, "y fuegos que en celebridad de ella se dispararon"; trabajos que había realizado con mucha "havilidad y celo", por cuya causa "la Junta que entendió en sus festejos" quedó "con plena satisfacción" de la actitud de D. Ventura Rodríguez <sup>47</sup>.

En este ambiente favorable, y "héchose presente" el "memorial de don Ventura Rodríguez solicitando el referido empleo", circunstancia burocrática imprescindible, el concejo "acordó, de conformidad, nombrarle por tal maestro maior de obras de Madrid, según y como lo fue don Juan Baptista Sachetti, y con el mismo salario y emolumentos que este tubo" <sup>48</sup>.

## La Junta de fuentes nombra maestro mayor de fuentes y viajes de agua de Madrid a Ventura Rodríguez

Luego de haberse tomado el anterior acuerdo, y en el mismo ayuntamiento del día 5 de diciembre de 1764, se hallaban en él los comisarios componentes de la Junta de Fuentes. Estos eran: Juan Francisco de Luján y Arce, corregidor de Madrid, Juan Joaquín de Novales y Antonio Francisco de Pimentel, "del Consejo de S. M. en el Real de Castilla, cavalleros del Orden de Santiago" <sup>49</sup>.

A estos encumbrados personajes correspondía decidir "el nombramiento de su maestro maior". Y en aquel mismo ayuntamiento, sin discrepancia alguna, "uniformemente eligieron al expresado don Ventura Rodríguez por maestro maior de las fuentes y viages de agua" de la villa de Madrid, "en los mismos términos y con el propio sueldo" que había gozado Juan Bautista Sachetti <sup>50</sup>.

Y antes de finalizar aquel ayuntamiento se hizo constar en su acuerdo "que, para la servidumbre de estos dos empleos" —maestro mayor de obras y maestro mayor de fuentes y viajes de agua—, debería D. Ventura Rodríguez "hacer los juramentos correspondientes" <sup>51</sup>.

#### VENTURA RODRÍGUEZ TOMA POSESIÓN DE SUS DOS EMPLEOS

Don Ventura Rodríguez, cinco días después de haber sido nombrado maestro mayor de obras y de sus fuentes y viajes de agua por el concejo madrileño, entró en el ayuntamiento celebrado el lunes <sup>52</sup> 10 de diciembre de 1764, en el cual "se le recivió e hizo juramento acostumbrado, y, en su virtud, se le admitió al uso y egercicio de uno y otro empleo" <sup>53</sup>.

Finalmente se dispuso en este ayuntamiento que "se le dé por certificación a don Ventura Rodríguez los acuerdos relativos a sus nombramientos" <sup>54</sup>.

# Título de "maestro mayor de obras de Madrid y de sus fuentes y viajes de agua" a favor de Ventura Rodríguez

En cumplimiento de lo dispuesto por acuerdo del ayuntamiento celebrado el día 10 de diciembre de 1764, anteriormente mencionado, D. Felipe López de la Huerta, "Contador de Rentas en el Tribunal de la Contaduría mayor, secretario de S. M., del Ayuntamiento desta villa, y de la Junta de sus Viages de agua y Fuentes públicas", en el día siguiente, 11 de diciembre de 1764, expidió la oportuna certificación y el título correspondiente a favor de D. Ventura Rodríguez <sup>55</sup>.

En la certificación reseñó las actas de los ayuntamientos celebrados en los anteriores días 5 y 10 de diciembre, "y en su consequencia, para que le sirva de título" a don Ventura Rodríguez, expidió "la presente sellada con el sello de las Armas de esta villa de Madrid" <sup>56</sup>.

### IV

## Don Ventura Rodríguez trabaja para el Concejo madrileño hasta su muerte

## DON VENTURA RODRÍGUEZ, MAESTRO MAYOR

Don Ventura Rodríguez empezaría con su energía y proverbial entusiasmo a desempeñar sus nuevos empleos. Entre otros, intervendría en los trabajos del nuevo empedrado y saneamiento que se estaban ejecutando según las normas establecidas por Francisco Sabatini <sup>57</sup>.

Su sueldo lo percibiría con apreciable atraso. El de maestro mayor de obras, que cobraba con cargo a los "propios", importaba dos mil trescientos cincuenta reales de vellón al año, y hasta el día 15 de enero de 1766 no se acordó el libramiento de la cantidad que le adeudaba el consejo desde la fecha en que tomó posesión de su cargo, 10 de diciembre de 1764 <sup>58</sup>.

La "dotación fixa y anual" que tenía asignada Ventura Rodríguez era de ocho mil ciento cincuenta reales de vellón. De los cuales, cinco mil ochocientos reales se le abonaban con cargo a "las sisas", y los dos mil trescientos cincuenta restantes con cargo a "los propios" <sup>59</sup>.

El crónico atraso que caracterizaba al concejo en el abono de sus deudas no podía ser excepción en el caso del fallecido Sachetti. Hasta el día 26 de marzo de 1765, no acordó el ayuntamiento el libramiento de la cantidad que correspondía a sus herederos <sup>60</sup>.

Contrasta el sueldo anual de dos mil trescientos cincuenta reales de vellón que cobraba nuestro arquitecto por su empleo de maestro mayor, con el mensual de ciento treinta escudos de vellón que, dos días después de recibir don Ventura su título—13 de diciembre de 1764—, asignaron por real orden a Sabatini al ascenderle a coronel e ingeniero jefe del ejército 61. Pues ni añadiendo la "dotación fixa y anual" de ocho mil ciento cincuenta reales de vellón que percibiría Ventura Rodríguez por sus trabajos en las fuentes y viajes de agua, compensaba la desigualdad de los ingresos.

#### COMIENZA SUS TRABAJOS

Pero don Ventura Rodríguez, que había cumplido cuarenta y siete años de edad el día 14 de julio de aquel año 1764 <sup>62</sup>, comenzó atendiendo solícitamente los encargos que por sus empleos le encomendara el concejo madrileño.

Las iniciales tareas que acometió en su estrenado empleo lo fueron en los primeros meses del siguiente año 1765. Se ocupó de los empedrados que se realizaban, siguiendo la "Instrucción" de Sabatini, en algunas calles de la corte <sup>63</sup>, así como en los problemas de desmontes de tierras que en éstas se producían <sup>64</sup>. Y también hubo de prestar atención al reconocimiento de diversas casas de la Plaza Mayor <sup>65</sup> con ocasión de los festejos que se preparaban con motivo de los desposorios del príncipe de Asturias, para cuyo acontecimiento ideó unas "máquinas de fuego" <sup>66</sup>.

El año siguiente de 1766 lo empezó felizmente don Ventura, pues su majestad, luego de propuesto por votación del día 9 de enero, le nombró "por un trienio" director general de la Real Academia de San Fernando <sup>67</sup>, y durante su mandato, como miembro del tribunal de un concurso, negó su voto a Goya, circunstancia que no impidió la amistad entre ellos años más tarde <sup>68</sup>.

#### Trabajos monótonos

Luego siguieron largos años en los que Ventura Rodríguez dedicó muchos de sus días a las prosaicas y monótonas tareas que le encomendaba el concejo madrileño <sup>69</sup>, siempre realizadas celosamente y con la mayor escrupulosidad. Cumpliendo con estas obligaciones de sus "empleos" transcurrieron los más fecundos años de aquel genial arquitecto que no lograba ver convertidos en realidad algunos de sus grandiosos proyectos, y que para subsistir decentemente necesitaba ayudarse con los sueldos percibidos tardíamente de la villa de Madrid.

Sin embargo, las enojosas tareas que diligentemente realizó don Ventura nos demuestran su gran capacidad de trabajo, así como la posesión de variados y completos conocimientos técnicos, nada vulgares para su época y que se revelan en los numerosos informes, valoraciones y otros documentos que hubo de redactar.

Por otra parte, y gracias a las oscuras tareas en las que se ocupó al servicio del concejo, la villa de Madrid estuvo asistida por un gran arquitecto, quien orientó las nuevas edificaciones con ponderado buen gusto y eficiente sentido constructivo, a la vez que, con sus ideas urbanísticas, contribuyó a mejorar el conjunto urbano madrileño.

Fue una labor lenta, aparentemente oscura y sin brillo, pero sistemática y eficiente sobre todas y cada una de las licencias que se solicitaban al concejo, pues incluso los planos que le exponían eran rectificados en múltiples ocasiones y diseñados casi de nuevo por él, para conseguir mejorar sus fábricas y que no desentonaran con el entorno que las rodeaba.

Solamente reconfortaría su ánimo el contemplar realizados algunos diseños "municipales" suyos que embellecieron el Madrid de su tiempo.

## Los últimos años

Llegado el año 1784, pasados veinte desde que don Ventura recibiera sus títulos del concejo madrileño y cuando contaba sesenta y siete de edad, fue retratado por Goya <sup>70</sup>, entonces su amigo <sup>71</sup>, quien nos muestra la recia humanidad del arquitecto vestido con una casaca verdosa y mostrando graciosamente el fragmento de la planta de un edificio <sup>72</sup>. Pero poco después, a finales de aquel año, debió sentir los primeros síntomas de la "penosa enfermedad" que acabaría con su existencia <sup>73</sup>.

Don Ventura comienza el año 1785 ocupándose del depósito de árboles destinados al Paseo del Prado <sup>74</sup> y de la iluminación de la Plaza Mayor con motivo de los festejos para celebrar la boda de la nieta de Carlos III con el infante don Juan de Portugal <sup>75</sup>. Luego sucedieron sus informes sobre peticiones para construir casas en la calle del Arenal <sup>76</sup> y en la de San Benito <sup>77</sup>, así como acerca de un asunto de fuentes promovido por la "Compañía de Droguería" en una fábrica para "moler raíz de rubia" <sup>78</sup>. Más adelante, durante el mes de mayo, se ocupó en informar las peticiones para reedificar casas en las calles de las Huertas <sup>79</sup> y de Funecarral <sup>80</sup>, y en le callejón de las Pulgas <sup>81</sup>.

A estas aburridas y a veces complicadas tareas tenía que sumar don Ventura "la dirección de las obras" y el "despacho de los informes que incesantemente se le pedían por el Consejo, por" el "ayuntamiento y" por "la Real Academia, como vno de los dos Directores de ella", ocupaciones a las que había de añadir "la materialidad de otros reconocimientos y visitas propias de su empleo y en que, por lo que interesava al público, se devía poner especial cuidado" <sup>82</sup>. En muchos de estos penosos encargos ayudaba a don Ventura su sobrino Manuel Martín Rodríguez <sup>83</sup>, "a quien havía enseñado y tenido siempre en su compañía" <sup>84</sup>.

#### SOLICITA UN AYUDANTE

Pero mediado aquel año de 1785 don Ventura empezaba a sentirse seriamente aquejado de graves dolencias y agobiado por las tareas que le enconmendaban sin cesar; y "no siéndole fácil continuar sirviendo con la puntualidad que quisiera", escribió el día 4 de junio un "memorial" al concejo madrileño suplicándole "que tuviese a vien nombrar a su sobrino" para que le "supliese en sus ausencias, enfermedades y ocupaciones" 85.

Exponía que su sobrino "era de edad de treinta y quatro años <sup>86</sup> y que a falta de hijos le havía tratado siempre como a tal", y continuaba manifestando "que reconociendo en él desde sus tiernos años buena disposición para la difícil arte de la Arquitectura procuró prepararle para que entrase con conocimiento en ella". A "este fin", primeramente, le había dedicado al "estudio de la lengua latina y philosofía, de algunos tratados de matemáticas indispensables al arquitecto", y ejercitado en el "dibujo de la figura", y luego "le había tenido siempre a su lado para que le ayudase" en el "diseño y la delineación de cuantas obras se le havían ofrecido" <sup>87</sup>.

El "memorial" de don Ventura "hízose presente" en el ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 7 de junio de 1785, donde se dieron por enterados de que don Ventura cedía a su sobrino la mitad de los salarios que gozaba, pero recordando la circunstancia de "hallarse nombrado don Mateo Guill 88 por" teniente de maestro mayor desde el mes de octubre de 1783; y después de haberse "tratado y conferenciado largamente en el asunto, se acordó se votase lo que se devía practicar en él". Y luego de una meticulosa exposición de opiniones, donde cada uno de los presentes razonó su voto, "quedó nombrado el referido don Manuel Martín Rodríguez por teniente de maestro maior, higual en todo a don Mateo Guill" 89.

Enterado este "teniente maestro maior de obras de Madrid" del anterior acuerdo recurrió ante el concejo, suplicando, por considerarse agraviado, que el sobrino de don Ventura gozase solamente del "título de segundo teniente" 90. A pesar de que la postura de Guill era delicada, por cuanto el concejo había recibido algunas quejas en contra de sus actua-

ciones <sup>91</sup>, prosperó su recurso y quedó en suspenso el nombramiento a favor de Manuel Martín Rodríguez <sup>92</sup>.

#### SU PENOSA ENFERMEDAD

Don Ventura, no obstante su enfermedad y ocupaciones, intervino durante el mes de julio siguiente en el estudio y valoración de los terrenos pertenecientes a la huerta del monasterio de San Jerónimo, en los que el rey había dispuesto la construcción del Gavinete de la Historia y del Laboratorio Químico 93.

Pero su salud empeoraba y don Ventura, considerando su gravedad, otorgó su testamento en Madrid, el día 6 de agosto de 1785 94.

A pesar de su enfermedad, pero con la ayuda de su sobrino <sup>95</sup> Ventura Rodríguez, tres días después de otorgar su testamento, el 9 de agosto de 1785 informaba al concejo sobre la licencia solicitada por la condesa de Torralba para construir de nueva planta la casa donde vivía, "propia de su mayorazgo" y situada en la calle de la Luna <sup>96</sup>.

En los días siguientes continuó agravándose don Ventura de "su larga enfermedad", impidiéndole asistir a las obras y evacuar las consultas, obligaciones en las que le sustituía su sobrino <sup>97</sup>.

Pero la penosa enfermedad que padecía nuestro "maestro mayor" no lograban superarla, y, en un supremo intento de salvar su vida, le atormentaron con "las operaciones más crueles de cirugía" 98. A pesar de lo cual el ánimo indomable de don Ventura, curtido a lo largo de su vida con la multitud de sinsabores que hubo de soportar, le ayudaba, prestándole fuerzas para atender los encargos que, todavía, le encomendaba el concejo madrileño. Así, vemos cómo hasta los postreros días de su vida estuvo ocupándose de las obras del Paseo del Prado, de las del alcantarillado de los Caños del Peral y de la Carnicería mayor 99, cuya portada parece ser que fue su último diseño 100.

## FALLECE DON VENTURA RODRÍGUEZ

Avanzado el mes de agosto, en el que se cumplían ocho desde la iniciación de su enfermedad <sup>101</sup>, agonizaba don Ventura en su domicilio madrileño de la calle de Leganitos <sup>102</sup>, donde, después de recibir los Santos Sacramentos, fallecía a las doce <sup>103</sup> del día 26 de agosto de 1785 <sup>104</sup>.

#### Su sepultura

Los restos mortales de don Ventura fueron enterrados "en uno de los Nichos de la Bóbeda" de la iglesia parroquial de San Marcos <sup>105</sup>, "la única que la envidia le permitió construir en esta corte" <sup>106</sup>.

## CONTINUACIÓN DE LA LABOR DE DON VENTURA

En el mismo día del fallecimiento de don Ventura su sobrino dio cuenta de tan triste pérdida al concejo, y éste le ordenó "que inbentariase todos los papeles pertenecientes a Madrid, se custodiasen y tuviesen a disposición del Ayuntamiento". En cuanto a la prosecución de las obras, después de prolijas y minuciosas deliberaciones, se acordó que continuase Mateo Guill "con la dirección de las obras de Madrid hasta que se nombrase maestro mayor" <sup>107</sup>.

Luego, por orden de su majestad, el conde de Floridablanca comunicó al concejo que "entretanto y hasta que se elija maestro mayor continúen y dirijan las obras que estaban a cargo del difunto don Ventura Rodríguez los mismos que quando vivía asistían a ellas y las executaban con sus dueños y bajo su dirección, para que se sigan y concluian según las ideas y proyecto de un profesor tan acreditado y no padezcan las alteraciones viciosas que se advierten en muchas por haverse mezclado en ellas la emulación de los menos háviles" 108.

Así suponemos que fueron rematadas las obras y trabajos que para el concejo madrileño iniciara Ventura Rodríguez.

En cuanto al nombramiento de nuevo maestro mayor pronto comenzaron las intrigas y las recomendaciones. Pero el conde de Floridablanca había indicado al concejo la conveniencia de suspender el nombramiento "hasta que pueda hacerse con el tino y conocimiento que corresponde a un oficio que siempre se ha procurado recaiga en los primeros sugetos de la profesión" <sup>109</sup>. Y así se cumplió, pues luego de muchas deliberaciones nombraron al gran arquitecto Juan de Villanueva.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Eugenio Llaguno y Amirola, Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, t. IV, Madrid, 1829, p. 225.
  - <sup>2</sup> Ibidem, p. 226.
- <sup>3</sup> Sobre las obras realizadas por Sachetti consúltese: George Kubler, Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, «Ars Hispaniae», t. XIV, Madrid, 1957, pp. 201, 205, 210, 213 a 215, 219, 222, 225, 242, 248, 257, 264 y 276; Yves Botineau, L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700-1746, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques, Fascicule XXIX, Bordeaux, 1960; Miguel Durán Salgado, «Del antiguo Madrid. La construcción del Palacio Real. II», Arquitectura, t. IX, Madrid, 1927, p. 127; A. Rodríguez G. de Ceballos, «Giambattista Sachetti», Gran Enciclopedia Rialp, GER., t. XX, Madrid, 1974, p. 595; Paolo Portochesi, Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, t. V, Roma, 1969, p. 369; George Kubler-Martín Soria, Art and Architecture in Spain and Portugal, and their American dominios. 1500 to 1800, The Pelican History of Art, 1959, pp. 43-45.
- <sup>4</sup> Véase la siguiente nota (6) de este trabajo. Algunas referencias sobre Pedro Rivera en LLAGUNO, *Noticias*, *Op. cit.*, t. IV, p. 106.
  - <sup>5</sup> Véase la siguiente nota (8) de este trabajo.
  - 6 «El excmo. señor Marques de Villarias, de orden de S.M. dize lo siguiente:

Enterado el rey de que por muerte de don Pedro Ribera están bacantes los empleos de Maestro maior y fontanero maior de esa villa, y creiendo que ninguno puede ocuparlos más dignamente que don Juan Bauptista Saqueti, Arquitecto y Maestro maior de S.M., se ha seruido mandarme que en su Real nombre expresa a V.S. será mui del agrado de S.M. que los dos empleos bacantes de Maestro maior y fontanero maior recaigan en la persona de don Juan Bauptista Saqueti, en la misma forma que los ha poseído el inmediato posesor. Particípolo a V.S. de orden de S.M. para que pueda usar de esta insinuación en los términos que tubiere más propios al fin

que se dirige. Dios guarde a V.S. muchos años como deseo. San Ildephonso a 28 de octubre de 1742 = el marqués de Villarias = señor marqués de Montealto.

Lo que participo a V.m. para que, respecto hauerse llamado a Madrid antezedentemente, tenga cumplimiento esta Real resolución en la parte que le toca.

Dios guarde a V.m. muchos años como deseo. Madrid a 31 de octubre de 1742 = El marqués de Montealto = Señor don Julián Moreno de Villodas» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Secretaría, 1-188-7).

## Véase la nota anterior.

- Ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 31 de octubre de 1742: «Hauiendo precedido llamamiento ante diem a todos los caualleros capitulares que están en esta villa, se dio quenta de vna orden de S.M. comunicada por el señor marqués de Villarias al señor correxidor, en veinte y ocho de este mes, expresando que enterado el Rey de que por muerte de don Pedro de Ribera estauan vacantes los empleos de Maestro maior y fontanero maior de esta villa, y creiendo que ninguno podía ocuparlos más dignamente que don Juan Baptista Saqueti, arquitecto y Maestro maior de S.M., se hauía seruido mandarle que en su Real nombre expresase a dicho señor correxidor sería muy del agrado de S.M. que los dos empleos vacantes de maestro maior y fontanero maior recaiesen en la persona de don Juan Baptista Saqueti, en la misma conformidad que los poseió el inmediato posehedor.-Y en su inteligencia, tratado y conferido, deseando Madrid obedecer lo que S.M. manda en la parte que le toca, se acordó obedezer lo que S.M. manda, nombrando a don Juan Baptista Saqueti por Maestro maior de obras de Madrid, para que jurando este empleo en su ayuntamiento, como se ejecutó en veinte y dos de febrero del año de mil setezientos y veinte y seis, se le dé la Certificación que corresponde, como se hizo con don Pedro de Ribera, y le sirua con el mismo goze de salario y emolumentos que obtuvo su antecesor» (Archivo de Villa, Madrid, Libro de Acuerdos 168, fol. 119).
- <sup>9</sup> En 30 de noviembre de 1746, Juan Bautista Saccheti servía su empleo «sin otra remuneración que el corto sueldo de doscientos ducados anuales señalados a dicho empleo, los quales ciertamente no me han bastado para distribuir en los Dependientes que me es preciso tener para este servicio, y para otros gastos que en él me ocurren» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Secretaría, 1-188-4).
- «Señores Interbentores de las Arcas donde entran los caudales que producen los Propios de esta villa de Madrid: de los maravedís tocantes a ellos que haian entrado o entrasen en dichas Arcas, se serbirán mandar pagar a don Juan Baptista Saqueti, Maestro mayor de obras de Madrid, dos mil trescientos y cinquenta y dos reales y treinta y dos maravedís de vellón, los mismos que por dicho empleo le están señalados de salario en cada vn año, y es por el debengado en todo el año próximo pasado de mil setecientos y quarenta y seis; cuia cantidad, por acuerdo de Madrid de nuebe de este mes, está mandada librar, por haber constado de ynforme de la Contaduría de la Razón estársele deviendo; y en virtud de este libramiento y recibo se harán buenos los referidos dos mil trescientos y cinquenta y dos Reales y treinta y dos maravedís de vellón en la quenta que se diere de dichos Propios, tomando

razón la Contaduría que la tiene de la hacienda de esta villa. Fecho en Madrid, a once de marzo de mil setecientos y quarenta y siete» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Secretaría, 1-188-6).

"«Ilmo. Sr.—Don Juan Baptista Saqueti, Arquitecto mayor de S.M., Maestro mayor de sus reales obras y de las de Madrid y sus fuentes, con el debido respeto dice: que del sueldo que goza por el expresado empleo de Maestro mayor de esta villa, se le están debiendo cinco años, que se cumplieron en vitimo de Diciembre del año pasado de 1758; y de éstos se le tiene despachado el correspondiente libramiento del año de 1754, en cuya atención:

Suplica a V.S.I. se sirva mandar se le formen y entreguen los libramientos separados de cada uno de los quatro años restantes de 1755=56=57 y dicho de 58. Merced que espera de la justificación de V.S.I.» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Secretaría, 1-45-117).

- La Real Orden de 21 de junio de 1760 se conserva en el Archivo de Segovia y la transcribe Mario Soto, Sabatini. Estudio biográfico, Valladolid, 1903, p. 54; de quien copiamos el documento por la dificultad de su consulta directa: «El Rey ha admitido en su servicio en calidad de Ingeniero ordinario a D. Francisco Sabatini, que se hallaba de Comisario extraordinario en el de S.M. el Rey de las Dos Sicilias y mandado que hasta nueva orden se mantenga en Madrid, para ser empleado según la voluntad de S.M., de cuya Real Orden lo participo a V.S. para su inteligencia. Dios guarde a V.S. muchos años.—Buen Retiro 21 de Junio de 1760.—Don Ricardo Wall.—Señor etc.».
- 13 Sobre las primeras obras realizadas por la Casa de Borbón en España y su influencia en nuestra arquitectura, véase Otto Schubert, Historia del Barroco en España, Madrid, 1924, p. 333; y, principalmente, Kubler, Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, Op. cit., p. 200. Véase también José Caveda, Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, t. I, Madrid, 1867, p. 100. El más completo y documentado estudio es el trabajo de Botineau, L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700-1746, Op. cit.
- Véase Gaspar Melchor de Jovellanos, Elogio de D. Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid ... en la Junta ordinaria del sábado 19 de Enero de 1788, Madrid, 1790, pp. 24 y 74. Llaguno, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 237. Completa biografía en Luis Pulido López y Timoteo Díaz Galdós, Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón, como arquitecto y restaurador del arte clásico en España en sl siglo XVIII, Madrid, 1898.
- Santiago Bonavía falleció en Aranjuez el 18 de septiembre de 1759, véase LLAGUNO, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 233; SCHUBERT, Historia del Barroco en España, Op. cit., p. 352; y KUBLER, Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, Op. cit., p. 215.
- LLAGUNO, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 234; y SCHUBERT, Historia del Barroco en España, Op. cit., p. 361. Sobre las Salesas Reales, véase Conde de Polentinos, «El Monasterio de la Visitación de Madrid (Salesas Reales)», Boletín de la Sociedad

Española de Excursiones, t. XXIV, Madrid, 1916, p. 257, que reproduce los magníficos planos de Carlier; y Alberto Tamayo, Las iglesias barrocas madrileñas, Madrid, 1946, p. 235.

- LLAGUNO, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 229, y Kubler, Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, Op. cit., p. 221.
- <sup>18</sup> LLAGUNO, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 229, y Kubler, Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, Op. cit., p. 200.
- Véase el magnífico trabajo de Enrique Lafuente Ferrari, «Dibujos de don Ventura Rodríguez, o el sino de un gran arquitecto», Revista Española de Arte de la Sociedad Española de Amigos del Arte, t. XI, Madrid, 1932-1933, p. 305, donde se estudian los antecedentes que nos interesan.
- Véase el atinado estudio de Fernando Chueca, «Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana», Archivo Español de Arte, t. XV, Madrid, 1942, p. 185, donde analiza la formación artística de don Ventura influido por Juvara. Sobre este último arquitecto puede consultarse A. Accascina, «La formazione artística di Filippo Juvara», Bollettino d'Arte, t. XLI, 1956, y t. XLII, 1957. Bibliografía en L. Rovere, V. Viale y A. E. Brinckmann, Filippo Juvara, Milán, 1937; y el trabajo de Vittorio Viale, Mostra di Filippo Juvara architetto e scenografo, Messina, 1966, con una escogida bibliografía y magníficas reproducciones de planos, diseños y croquis. Estudio estilístico de la arquitectura de Juvara en Augusto Tellucini, L'arte dell'arquitetto Filippo Juvara in Piemonte, Torino, 1926. Interesante consultar Carlos Sambrico, «Sobre la formación teórica de Ventura Rodríguez», Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n.º 53, Madrid, 1981, pp. 121-147.
- LAFUENTE FERRARI, «Dibujos de don Ventura Rodríguez», Op. cit., p. 310. Véase, también, Miguel Durán Salgado, Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines, Madrid, 1935.
- <sup>22</sup> Sobre el nombramiento de arquitecto mayor, TAMAYO, Las iglesias barrocas madrileñas, Op. cit., p. 280.
  - <sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 257 y 280.
- <sup>24</sup> Sobre la actitud de Sabatini y el alejamiento de Ventura Rodríguez véase LAFUENTE FERRARI, «Dibujos de don Ventura Rodríguez», *Op. cit.*, p. 308.
- Sobre la actividad de Sabatini a partir de estos años véase Luis Cervera Vera, «Francisco Sabatini y sus normas para el saneamiento de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XI, Madrid, 1975, p. 137, de donde hemos entresacado algunas de las anteriores noticias.
  - 26 Ilmo Sr.—La Junta de festejos para la entrada en público de S.M.

Hace presente a V.S.I. que con la variedad de ocurrencias en ella a observado que don Juan Bautista Saqueti, Maestro maior, en todas las cosas que inspecciona por si consigue el acierto que es notorio por su práctica y conocida avilidad; pero

como su crecida edad y cansancio no le permite hallarse en todo, suelen los informes de algunos de quien se vale variar el concepto y equivocar tal vez la resolución, aun en medio de su especial comprehensión y conocimiento: Y como sea necesario para las más obras públicas, especialmente en las de Fuentes (de que ay hechas varias representaciones) vn conocimiento grande y vna ajilidad, actitud y disposición proporcionada, que por su edad no puede satisfacer: Parece a la Junta muy combeniente se nombre para estos fines, sin sueldo alguno y reservándoselos a Saqueti, a don Ventura Rodríguez, en quien confía los maiores aciertos por la esperiencia de lo que a ocurrido en las funciones y espera continuará, por agregarse a su gran comprehensión y conocimiento el celo público y deseo de lucimiento de que verdaderamente está adornado. Lo que nos parece preciso poner en la consideración de V.S.I. para que en su vista determine lo que parezca más combeniente y sea de su agrado. Madrid 2 de septiembre de 1760.—El conde de Campo de Alange — El marqués de Valdeolmo — Luis Carballido» (Archivo de Villa, Madrid, Secretaría, 1-188-8).

- Véase la anterior nota (26) de este trabajo.
- <sup>28</sup> Véase la anterior nota (26) de este trabajo.
- Ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 27 de enero de 1764: «En vista de lo informado por la Contaduría de Causa pública en que consta que don Juan Baptista Saqueti, maestro mayor de obras de Madrid, se le está deviendo su salario correspondiente a los años de mil setecientos sesenta y dos, y sesenta y tres, se acordó: se le libre en los Caudales de Propios el debengado en el citado año de mil setecientos sesenta y dos» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Libro de Acuerdos 190, fol. 21 v.º).
- <sup>30</sup> «En la Iglesia Parroquial de San Juan Baptista de esta villa de Madrid, a cinco días del mes de Diciembre de mill settecientos y sesenta y quatro años, se enterró en ella de secreto, con licencia del señor Theniente vicario, Don Juan Baptista Saquetti, Parroquiano de la nueba Parroquia, Arquiteto Maior, que fue del Rey nuestro señor, de estado soltero, hijo lexítimo de don Francisco Mauricio Saqueti y de doña Theressa María Stuardo, naturales de la Corte de Turín; recibió los Santos Sacramentos como cathólico fiel xpthiano; otorgó su testamento en el día dos del pressente mes y año de la fecha, por ante Manuel Crespo, escribano de su magestad, por el que ordenó que su cuerpo fuesse sepultado en esta dicha yglessia de secretto, y amortajado con el hávito de nuestro padre san Francisco, y que se digessen por su ánima seiscientas missas rezadas con limosna de tres reales cada una y, sacada la quarta perteneciente a la Parroquia, las demás se celebrassen en donde a sus testamentarios les pareciese; nombró por tales a don Antonio Puche y Santa, presbítero, a don Ignacio Estephanía y a don Guillermo Anglois, vecinos de esta Corte; y por sus herederos a don Carlos Saqueti, su hermano, a doña Irene Saqueti, a don Ignacio Bogieti y Saqueti, don Leopoldo Vercentini, doña Bárbara y don Gerónimo Delgado, todos cinco sobrinos. No dejó memoria ni capellanía; asistió a su entierro la cruz y el clero de esta Parroquia, Y los derechos que correspondieron a la fábrica son los que están al margen; y la firmé, Don Juan Manuel Delgado.»

[Margen:] Clamores	11
Rescate	9
Damasa	22
Bancos	16
	140
Lutos, paño	80
Cera en especie	
000-0000 0000 000 <b>4</b> 00000000	

278

(ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA, MADRID, Libro de Entierros 5, fol 277.)

- 31 LLAGUNO, *Noticias, Op. cit.*, t. IV, p. 226: «y la academia de S. Lucas de Roma le envió el título de su individuo de mérito».
  - <sup>32</sup> Véase la anterior nota (30) de este trabajo.
- 33 LLAGUNO, *Noticias, Op. cit.*, t. IV, p. 227: «achaques que le quitaron la vida en 3 de diciembre de 1764». Confirma esta fecha el documento transcrito en la nota (60) de este trabajo, donde consta: «hasta tres de diciembre de mil setecientos sesenta y quatro en que falleció».
  - <sup>34</sup> Véase la anterior nota (30) de este trabajo.
  - <sup>35</sup> Véase la anterior nota (30) de este trabajo.
- <sup>36</sup> «En trece de Diciembre de mill settecientos y sesenta y quatro se celebró en esta Parroquia de san Juan Bautista, la missa de nobenario por el ánima de don Juan Baptista Saqueti, y los derechos que correspondieron a la fábrica son los que están a la margen, y lo firmé, Don Juan Manuel Delgado.»

[Margen:]	Clamores	11
	Tumba	9
	Rescate	22
	Bancos	16
	Luto y paño	86
	Cera en especie	

144

(ARCHIVO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA, MADRID, Libro de Entierros 5, fol. 277.)

37 «Ilmo. Sor.

D.<sup>n</sup> Ventura Rodríguez con la veneración debida á V.I. dice: que aviendo servido á V.I. con las Ydeas y Dirección de los adornos que se construyeron para la entrada del Rey, nuestro Señor, que Dios guarde, en esta su Corte, mereció á V.I. le hiciese saber, por los S.<sup>res</sup> Comisarios de Festejos, que, en atencion al acierto con

que desempeñó el encargo, le tendría V.I. presente para que llegado el caso de fallecer el Architecto Maestro mayor de V.I. y de sus Fuentes, D.<sup>n</sup> Juan Bauptista Saqueti, entráse á subcederle en éstos empleos; y aviendose verificado el fallecimiento:

Suplica á V.I. confirmar la eleccion despachandole el correspondiente titulo de tál Architecto Maestro mayor de V.I. y de sus Fuentes, en que desempeñará los encargos que V.I. le cometiese con el acierto que acostumbra: Merced que espera recivir de V.I. á quien Nro. Señor prospere.—Ventura Rodríguez.»

[Al margen:] «Madrid 5 de Diziembre de 1764 en su Ayuntamiento nombróse a Don Bentura Rodríguez por Maestro mayor de Obras de Madrid, y haviendo concurrido en este Ayuntamiento los señores Correxidor y Comisarios de fuentes le eligieron también por Maestro mayor de estas, con los mismos sueldos, y según lo fue don Juan Baptista Saqueti» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Secretaría, 1-188-8).

- Sobre estos arcos y ornatos véase la nota (25) de Cervera, «Francisco Sabatini y sus normas para el saneamiento de Madrid», Op. cit. Cita estas obras Jove-LLANOS, Elogio de D. Ventura Rodríguez, Op. cit., p. 43: «La confirmará la memoria de aquellos monumentos magníficos, testimonio del amor y regocijo público con que esta capital abrió sus puertas al monarca que mas debia realzar su esplendor. La confirmarán los bellísimos adornos que como primer arquitecto de Madrid hizo, ó proyectó para hermosear su gran paseo: obra digna del ilustre y zeloso ciudadano que la emprendió, digna de la edad de Carlos III y el mejor ornamento de su corte».
  - <sup>39</sup> Véase la anterior nota (37) de este trabajo.
  - 40 Sobre Francisco de Moradillo véase LLAGUNO, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 234.
  - 41 «Ilmo señor

Don Francisco de Moradillo, Arquitecto de S.M. y Ayuda de Furriera de su Real casa, puesto a los pies de V.S.I.ª, con el más profundo respeto dice: Que hallándose vacante la Plaza, o empleo de Maestro mayor por fallecimiento de Don Juan Baptista Saqueti, y el suplicante en disposición de servirle, y con la circunstancia de haver entendido más de 15 años en las obras y fontanería de Madrid, como discípulo de Don Pedro de Rivera, antecesor del difunto, que es público y notorio, y de que abrá en su Archivo algunos documentos que lo confirmen: en esta atención y deseando emplearse en el servicio de Madrid

Suplica a V.S.I.<sup>a</sup> por efecto de su bondad, le confiera al suplicante la referida Plaza, que ofrece desempeñar como lo ha hecho en diferentes encargos Reales y particulares que han estado a su cuidado: gracia que espera de la Liberalidad de V.S.I.<sup>a</sup>—Francisco de Moradillo» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Secretaría, 1-188-8).

## 42 «Ilmo. Sr.

Don Manuel de Villegas, Maestro de obras de esta villa: Dize, que por los señores que conponen la Junta de Fuentes se hizo elección y nombramiento en el suplicante de Theniente de Fontanero maior de Fuentes desta villa en el año pasado de 1749, de que se le despachó su título y nombramiento; lo que a estado cumpliendo, con la puntualidad y acierto que es notorio, siempre que se le a mandado en ausencia y enfermedades del Maestro maior, sin el menor interés en tan dilatado tiempo. Por

cuyo motivo, y hauiendo fallecido el Maestro maior que lo tenía en propiedad y gozaba como tal su sueldo, acude el suplicante, haziendo presente los méritos de tantos años, y también al nombramiento que se le hizo de tal Theniente, que en su vista se le probea la referida plaza de Maestro maior de fuentes que se alla vacante para que tenga efecto.

- A V. Ilma. suplica que en fuerza de tan justificados motivos, y méritos que tiene echos, se sirva conferirle dicho empleo de Maestro maior de fuentes, cuya gracia espera recivir de V. Ilma.» (Archivo de Villa, Madrid, Secretaría, 1-188-8).
  - <sup>43</sup> Véase la nota anterior.
- <sup>44</sup> Fue miércoles el día 5 de diciembre de 1764; véase A. CAPPELLI, Cronologia, Cronografia e Calendario Perpetuo, Milano, 1930, p. 99.
  - Véase la anterior nota (30) de este trabajo.
- Ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 5 de diciembre de 1764: «tratándose de la nominación de maestro maior de obras de Madrid por muerte de don Juan Baptista Saqueti, que lo había sido, y deseando recaiga este empleo en persona que por su havilidad y demás buenas prendas que para él se requieren, se asegure el acierto y desempeño de todo lo que es de su cargo; y concurriendo estas circunstancias en don Ventura Rodríguez, Académico de la insigne Academia de San Lucas de Roma y Director de Architectura en la Real de San Fernando, y, además, tener el mérito de haver delineado los Arcos y demás adornos para la entrada de S.M. y fuegos que en celebridad de ella se dispararon, haviendo quedado la Junta que entendió en sus festejos con plena satisfacción de su havilidad y celo, y héchose presente en este ayuntamiento el memorial de don Ventura Rodríguez solicitando el referido empleo de Maestro maior de Obras de Madrid y el de sus Fuentes: Se acordó, de conformidad, nombrarle por tal maestro maior de obras de Madrid, según y como lo fue don Juan Baptista Saqueti, y con el mismo salario y emolumentos que éste tubo = Y hallándose en este ayuntamiento los señores Juan Francisco de Luján y Arze, correxidor de Madrid, don Juan Joaquín de Novales y don Antonio Francisco Pimentel, del Consejo de S.M. en el Real de Castilla, cavalleros del Orden de Santiago, Comisarios de Fuentes, y quienes componen la Junta de ella, a la que corresponde el nombramiento de su maestro maior, uniformemente eligieron al expresado don Ventura Rodríguez por maestro maior de las fuentes y viages de agua de esta villa, en los mismos términos y con el propio sueldo que gozó su antecesor, el dicho don Juan Baptista Sagueti, con la calidad de que para la servidumbre de estos dos empleos ha de hacer los juramentos correspondientes» (Archivo de Villa, Madrid, Libro de Acuerdos 190, fol. 163 v.º).
  - 47 Véase la nota anterior.
  - <sup>48</sup> Véase la anterior nota (46) de este trabajo
  - Véase la anterior nota (46) de este trabajo.
  - Véase la anterior nota (46) de este trabajo.

- <sup>51</sup> Véase la anterior nota (46) de este trabajo.
- 52 CAPPELLI, Cronologia, Op. cit., p. 99.
- Ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 10 de diciembre de 1764: «Haviendo entrado en este ayuntamiento don Ventura Rodríguez, elegido por Maestro maior de obras de Madrid y sus fuentes, se le recivió e hizo el juramento acostumbrado, y, en su virtud, se le admitió al uso y egercicio de uno y otro empleo, y se le dé por certificación» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Libro de Acuerdos 190, fol. 165 v.º).
  - 54 Véase la nota anterior.
- «Don Phelipe López de la Huerta, Contador de Rentas en el Tribunal de la Contaduría mayor, secretario de S.M., del Ayuntamiento desta villa de Madrid, y de la Junta de sus Viages de agua y Fuentes públicas.

Certifico: Que en el Ayuntamiento que se celebró en 5 de este mes, con llamamiento que procedió ante diem a todos los cavalleros rexidores que están en esta villa para tratar de la nominación de Maestro mayor de obras de Madrid por muerte de don Juan Baptista Saqueti, que lo hauía sido, y deseando que recaiese este empleo en persona que por su hauilidad y demás buenas prendas que para él se requieren, se asegurase el acierto y desempeño de todo lo que era de su cargo, por concurrir estas circunstancias en don Ventura Rodríguez y, además, tener el mérito de hauer delineando los Arcos y demás adornos para la entrada pública de S.M. en esta villa y fuegos que en celebridad de ella se dispararon, hauiendo la Junta que entendió en estos festejos quedado con plena satisfacción de su hauilidad y celo, y héchose presente el memorial del ciltado don Ventura Rodríguez, solicitando el referido empleo de Maestro maior de obras de Madrid y el de sus fuentes, se acordó de conformidad nombrarle, como se le nombró, por tal Maestro maior de obras de Madrid, según y como lo fue don Juan Baptista Saqueti, y con el mismo salario y emolumentos que éste obtubo. Y hallándose en el referido Ayuntamiento los señores don Juan Francisco de Luján y Arze, correxidor de Madrid, don Juan Joaquín de Novales y don Antonio Francisco Pimentel, del consejo de S.M. en el Real de Castilla, caualleros del Orden de Santiago, comisarios de Fuentes, y quienes componen la Junta de ellas, a la que corresponde el nombramiento de su Maestro mayor, en su consecuencia uniformemente eligieron al expresado don Ventura Rodríguez por Maestro mayor de las fuentes y viages de agua de esta villa, en los mismos términos y con el propio sueldo y emolumentos que gozó su antecesor, el dicho don Juan Baptista Saqueti, con la calidad de que para la servidumbre de estos dos empleos hiciese el juramento correspondiente; y en su virtud, en el Ayuntamiento celebrado en 10 de este mes, hauiendo entrado en él, se le recivió e hizo el juramento acostumbrado, con lo que se le admitió al uso y egercicio de los dos empleos de Maestro mayor de obras de Madrid y el de sus Fuentes, y se le mandó dar por certificazión; y en su consequencia, para que le sirva de título, doy la presente sellada con el sello de las Armas de esta villa de Madrid. En ella a 11 de diziembre de 1764» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Secretaría, 1-188-8).

<sup>56</sup> Véase la nota anterior.

- <sup>57</sup> Véase Cervera, «Francisco Sabatini y sus normas para el saneamiento de Madrid», Op. cit.
- Ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 15 de enero de 1766: «Hízose presente el informe de la Contaduría de Causa pública, en vista del memorial que se le remitió de don Ventura Rodríguez pidiendo se le mandase librar lo que se le está deviendo por su sueldo de Maestro maior de obras de Madrid, expresando le estavan asignados, en cada vn año, dos mil trescientos y cincuenta reales de vellón, y que se le estaban deviendo dos mil quatrocientos sesenta y quatro reales, devengados desde diez de diziembre de mil setezientos sesenta y quatro, que juró el referido empleo, hasta treinta y vno de diziembre del próximo pasado. Y se acordó: líbrese dicha cantidad en los caudales de propios» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Libro de Acuerdos 192, fol. 3).
- <sup>59</sup> Ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 27 de agosto de 1767: «Dotación fixa y anual para las cargas y gastos que se han de satisfacer de los efectos de Propios y Sisas de Madrid.

Para el del Maestro mayor de obras de Madrid ocho mil ciento y cincuenta reales de vellón, los cinco mil y ochocientos en las Sisas y los dos mil trescientos y cincuenta en los Propios» (Archivo de Villa, Madrid, Libro de Acuerdos 192, fols. 135 y 139).

- Ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 26 de marzo de 1765: «Diose cuenta de el Informe de la Contaduría de Causa pública, y constando por él estarse debiendo a los herederos de don Juan Bautista Saqueti quatro mil quinientos veinte y seis reales y cinco maravedís, por su sueldo de Maestro mayor de obras de Madrid, debengado desde primero de enero de mil setezientos sesenta y tres hasta tres de diciembre de mil setecientos sesenta y quatro en que falleció: Se acordó se les libre dicha cantidad en los Caudales de Propios» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Libro de Acuerdos 191, fol. 25 v.º).
- 61 Soto, Sabatini, Op. cit., p. 84, nota (2): «La Real Orden nombrándole Coronel e Ingeniero en Jefe es de 13 de Diciembre de 1764; le señala el sueldo mensual de 130 escudos de vellón y además cuando se hallase en campaña, 6 raciones de pan y 6 de cebada».
- 62 Había nacido don Ventura en Ciempozuelos (Madrid), el día 14 de julio de 1717; véase la transcripción de su partida de bautismo en PULIDO LÓPEZ Y DÍAZ GALDÓS, Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón, Op. cit., p. 95.
- <sup>63</sup> CERVERA, «Francisco Sabatini y sus normas para el saneamiento de Madrid», *Op. cit.*, nota (161).
  - 64 *Ibidem*, nota (182).
  - 65 *Ibidem*, nota (180).
  - 66 *Ibidem*, nota (157).

- 67 LLAGUNO, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 239: «el Rey [le nombró] director general de la misma academia de S. Fernando en 9 de enero de 1766 por un trienio». PULIDO LÓPEZ Y DÍAZ GALDÓS, Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón, Op. cit., p. 41: «A fin de Diciembre de 1765 terminaba el trienio de Director general que desempeñaba D. Felipe de Castro, y por pluralidad de votos fue propuesto Rodríguez a Su Majestad en 9 de Enero de 1766 para aquel cargo; propuesta que fue aceptada, despachándose las órdenes oportunas para su nombramiento, tomando aquél posesión de tan honorífico y artístico empleo en 19 del mes y año citado». Consúltese sobre la actuación de don Ventura en la Academia el magnífico trabajo de CLAUDE BÉDAT, L'Academie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808, Université de Tolouse, Serie a, t. 19, s. a.
- Goya y el mundo a su alrededor, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947, p. 20: «Goya, cumpliendo los deseos del Infante Don Luis, hizo un retrato de Don Ventura Rodríguez. Este arquitecto fue uno de los miembros del tribunal que años atrás, en 1766, negaron sus votos a Goya en el concurso de la Real Academia de San Fernando. Evidentemente, el recuerdo de este contratiempo no había enturbiado el respeto que el pintor sentía por el viejo arquitecto, ahora su amigo».
- Véanse las actas de los ayuntamientos del concejo madrileño celebrados durante estos años. Preparamos un trabajo donde daremos a conocer su labor a lo largo de ellos.
- FERRARI, Breve Historia de la Pintura española, 4.ª edición, Madrid, 1953, p. 404: «En 1784 le nace [a Goya] su hijo Javier, retrata a D. Ventura Rodríguez». Según LLAGUNO, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 240, este retrato lo mandó pintar el infante don Luis a Francisco de Goya «para colocarle en su palacio».
  - <sup>71</sup> Véase la anterior nota (68) de este trabajo.
- LÓPEZ-REY, Goya y el mundo a su alrededor, Op. cit., p. 21, escribe a cerca del retrato: «En él la corpulente figura de Don Ventura Rodríguez, envuelta en una casaca verde grisáceo, cede el modelado de líneas ondulantes que se prolongan graciosamente en las curvas del plano que el arquitecto tiene en la mano. Así Goya, seguro de sí mismo, creó su retrato rococó en el que la memoria de su éxito temprano quedaba unida a una de las celebradas obras del ahora censurado y desanimado arquitecto».
- Véase la siguiente nota (98) de este trabajo. Jovellanos, Elogio de D. Ventura Rodríguez, Op. cit., p. 63: «Muchos años había llevado sobre su semblante el anuncio de su destrucción en uno de aquellos síntomas funestísimos que al principio fixan apenas la atención de quien los padece, y fortificados después con el tiempo causan inefablemente su estrago».

<sup>74</sup> En el ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 22 de febrero de 1785 se trató de establecer «el Depósito de Arboles» para «sacar de él los que se necesitasen y fuese preciso plantar todos los años en el Paseo del Prado» (Archivo de Villa, Madrid, Libro de Acuerdos 215, fol. 46 v°).

Don Ventura Rodríguez había diseñado en 1775, por encargo de Carlos III y no en su calidad de maestro mayor de obras del concejo madrileño, las fuentes del Paseo del Prado, para el cual, además, diseñó y trazó su famosa cloaca; véase LLAGUNO, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 244, y PULIDO LÓPEZ Y DÍAZ GALDÓS, Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón, Op. cit., p. 77.

- Con motivo de la boda de la nieta de Carlos III con el infante don Juan de Portugal, se celebraron festejos, y en el ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 22 de febrero de 1785 se ocuparon de iluminar por su cuenta la «Plaza Mayor como lo han echo siempre, quedando del cargo del señor correxidor y de esta villa la dirección de lo demás desta carrera» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Libro de Acuerdo 215, fol. 46 v°).
- <sup>76</sup> En el ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 10 de marzo de 1785 don Ventura Rodríguez informó sobre una petición del convento de la Pasión para construir una casa en la calle del Arenal (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Libro de Acuerdos 215, fol. 56 v°).
- <sup>77</sup> En el ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 17 de marzo de 1785 informó don Ventura Rodríguez acerca de una petición para «levantar» un cuarto principal en la calle de San Benito (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, *Libro de Acuerdos 215*, fol. 70).
- Ta «Compañía de Droguería» había solicitado licencia en una fábrica para «recoger el agua sobrante de la fuentezilla del cerrillo del Rastro», y en ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 14 de abril de 1785, Manuel de Santa Clara y Manuel José Alevio, «regidores comisarios de Fuentes», informaron que «visto lo expuesto en el asunto por el maestro maior don Ventura Rodríguez... pasado personalmente al reconocimiento de dichas aguas y de la citada nueva fábrica establecida para moler la raíz de rubia, tomando conocimiento de todo ello para poder informar» (Archivo de Villa, Madrid, Libro de Acuerdos 215, fol. 92).
- <sup>79</sup> En el ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 10 de mayo de 1785 informó don Ventura Rodríguez la petición de licencia solicitada por el Conde de Valparaíso para reedificar una casa en la calle de las Huertas (Archivo de Villa, Madrid, Libro de Acuerdos 215, fol. 125).
- En el ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 12 de mayo de 1785 informó don Ventura Rodríguez la petición de licencia solicitada por el convento de Religiosas Mercedarias, «vulgo de San Fernando», para reedificar una casa de su propiedad sita en la calle de Fuencarral (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Libro de Acuerdos 215, fol. 129).

- <sup>81</sup> En el ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 19 de mayo de 1785 don Ventura Rodríguez informó la petición del «Gremio de Mercería, especiería y droguería» para reedificar una casa de su propiedad sita en el callejón de las Pulgas (Archivo de Villa, Madrid, Libro de Acuerdos 215, fol. 133 v°).
- <sup>82</sup> Ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 7 de junio de 1785: «Hizose presente vn memorial de don Ventura Rodríguez, arquitecto, maestro mayor de obras de Madrid y sus fuentes, con fecha quatro del corriente, manifestando sus dilatados méritos en servicio de S. M. y del público y especialmente desde que se puso a su cuidado el mencionado encargo; y que no siéndole fácil continuar sirviendo con la puntualidad que quisiera si a la dirección de las obras y al despacho de los informes que incesantemente se le pedían por el Consejo, por este ayuntamiento y la Real Academia, como vno de los dos Directores de ella, se añadía la materialidad de otros reconocimientos y visitas propias de su empleo y en que, por lo que interesava el público, se devía poner especial cuidado, en cuia attención reciviría como vna nueva prueva de la venignidad con que Madrid le miraba, que tuviese a vien nombrar a su sobrino don Manuel Martín Rodríguez, a quien havía enseñado y tenido siempre en su compañía, para que supliese en sus ausencias, enfermedades y ocupaciones, mediante la satisfacción que tenía de su inteligencia, aplicación y honrrado proceder, haciendo presente al mismo tiempo para que procediese la noticia del sugeto por si mereciere la aprobación de este ayuntamiento; que el citado su sobrino don Manuel Martín Rodríguez era de hedad de treinta y quatro años y que a falta de hijos le havía tratado siempre como a tal; que reconociendo en él desde sus tiernos años buena disposición para la difícil arte de la Arquitectura procuró prepararle para que entrase con conocimiento en ella, y que a este fin, después del estudio de la lengua latina y philosofía, de algunos tratados de matemáticas indispensables al arquitecto, de los mejores autores y que tratan esta facultad, del dibujo de la figura, le había tenido siempre a su lado para que le ayudase al diseño y la delineación de quantas obras se le havían ofrecido, con el aprovechamiento que tenía acreditado entre los inteligentes y especialmente en la Real Academia de San Fernando, que atendiendo a él se dignó distinguirle con el título de su Académico de mérito en el año de mil setecientos setenta y seis, y finalmente que no perdonando gastos para que lograse la más cabal instrucción le embió a que por espacio de año y medio obserbase de cerca los más excelentes edificios de todas las capitales de Italia y señaladamente las de Roma: Y en atención a todo suplicava a Madrid rendidamente se dignase concederle la expresada gracia del título correspondiente para que supliese en sus ausencias y enfermedades, y que para remuneración de este trabajo desde luego (si Madrid tubiese por bien aprovarlo) le cedía la mitad de los salarios que gozaba. Y enterado este ayuntamiento de lo expuesto por su maestro maior don Ventura Rodríguez, y teniendo presente las recomendables prendas, circunstancias y singular mérito que concurren en su persona, como también hallarse nombrado don Mateo Guill por su theniente desde el mes de octubre de mil setecientos ochenta y tres, haviéndose tratado y conferenciado largamente en el asunto, se acordó se votase lo que se devía practicar en él, y se executó en la forma siguiente:

El señor don Manuel de la Vega dijo: Que no pudiendo desentenderse del nombramiento hecho por Madrid para las ausencias y enfermedades del referido maestro mayor don Ventura Rodríguez en don Mateo Guill, deseoso de atender al mérito y súplica de aquél, y conociendo que éste no podrá por sí solo evacuar todos los asuntos que ocurran, era su voto nombrar a don Manuel Martín Rodríguez por teniente higual en todo a don Mateo Guill.

El señor don Ramón de Oromi dijo era su voto nombrar por teniente de don Ventura Rodríguez a don Manuel Martín Rodríguez, sin perjuicio del actual teniente don Mateo Guill.

El señor don Juan Francisco Albo dijo: Que respecto a que por el acuerdo que Madrid hizo en veinte y tres de octubre de mil setecientos ochenta y tres, resulta lo siguiente: «Dióse cuenta de los informes hechos por los señores don Antonio Moreno de Negrete, rexidor de esta villa, y don Vicente López de la Morena, personero del Común, en calidad de procurador síndico general de ella, y el executado también por don Ventura Rodríguez, arquitecto, maestro maior de obras de esta villa; todos en vista de los memoriales que se les remitió y havían dado diferentes sugetos arquitectos solicitando se les confiriese el empleo de teniente de maestro maior vacante por muerte de don Juan Durán y en su inteligencia se acordó se votase dicha nominación lo que se executó en la forma siguiente: el señor don Julián Hilarión Pastor votó por don Mateo Guill, académico de mérito en la Real Academia de San Fernando; el señor don Martín Faxardo nombró al mismo; el señor don Nicolás Verdugo votó por el propio; el señor don Agustín de la Cana, id; el señor marqués de Hermosilla, id; el señor Francisco García Tahona, id; el señor don Juan Antonio Santa María, correxidor interino por ausencia del señor propietario, se conformó con la referida votación, por lo que quedó electo y nombrado el citado don Mateo Guill para servir el empleo de teniente maestro maior de las obras de Madrid, de forma que en los casos de ausencia, indisposición u otro motivo que ocurra al referido don Ventura Rodríguez sirba por éste y execute lo mismo que él devería hacer como tal maestro maior, y désele por certificación y los demás avisos combenientes. Y se previene que los señores Antonio Moreno. que entraron en este ayuntamiento al tiempo que se estaba haciendo la votación del nombramiento antecedente, no votaron sobre él por no hallarse enterados ni tampoco lo executaron los señores don Ramón Diosdado, don Rafael de Novales, marqués del Portago, don Manuel de Santa Clara, don Hermenegildo Zuaznavar, conde de la Vega del Pozo y don José Pacheco, que entraron después de concluido dicho nombramiento», y que continuamente se ha visto que por los muchos asuntos que se han unido en su exercicio al maestro mayor ha tenido el teniente que desempeñar una gran parte de ellos, lo que ha echo a satisfación de Madrid, y que aora por la ausencia interina de don Ventura Rodríguez se hará forzoso que el citado teniente no pueda acudir al desempeño de todo; atendiendo a los méritos de aquél, más buen despacho y orden de los expedientes, se nombre interinamente también por teniente a don Manuel Martín Rodríguez.

El señor don Antonio Bustamante dijo lo mismo; el señor don Francisco Gómez Bonilla dijo lo propio.

El señor don Martín Faxardo dijo era del mismo voto que el señor don José de la Vega.

El señor don Lucas de San Juan dijo: Que atendiendo a los méritos de don Ventura Rodríguez se habilite a su sobrino en sus ausencias y enfermedades, y estando aquél apto goze solamente de los honores de teniente de maestro maior.

El marqués de Portago fue del mismo parecer.

El señor don Agustín de la Cana dijo no poder separarse del acuerdo celevrado por Madrid inserto en el voto del señor don Juan Francisco Albo, y por otra parte, teniendo presente el mérito de don Ventura Rodríguez para que por él se atienda a su sobrino, era su boto se le nombre a éste para que ayude en calidad de segundo teniente de maestro maior a don Mateo Guill en aquellos casos que no puede cumplir el desempeño de las obligaciones que están a su cuidado.

El señor marqués de Hermosilla dijo era del mismo dictamen que el señor don José de la Vega.

El señor don Francisco García Tahona dijo: Que sin que cause exemplar por no haverle de esta naturaleza en el ayuntamiento, y perjuicio de tercero para su caso, era su voto se havilite a don Manuel Martín Rodríguez para el despacho de los negocios propios de su inspección.

El señor don Benito de Caxiga dijo: Que no obstante que por el citado acuerdo de veinte y tres de octubre de mil setecientos ochenta y tres está nombrado don Mateo Guill para suplir en todas las funciones de maestro maior en caso de ausencias y enfermedades de éste, las que ha cumplido exactísimamente hasta aquí, considerando que la decadencia de salud que actualmente padece don Ventura Rodríguez podrá ser muy dilatada la restauración a estado que le permita las prolixas tareas de su facultad y que por estos trabajos no tiene sueldo ni emolumento alguno el expresado Guill, y atendiendo asimismo no solamente al dilatado y particular mérito del actual maestro maior sino a la especialísima educación que ha procurado con su sobrino don Manuel Martín Rodríguez y que como criado a su lado estará mui enterado en sus ideas y no haviéndole podido permitir al referido maestro maior sus muchas y dilatados ocupaciones que haia evacuado unas nuevas ordenanzas que muy reiteradas veces se le han encargado por este ayuntamiento, y que a la verdad está este público sufriendo vnos gravísimos perjuicios no sólo en la policía, sino en la calidad, peso y medida de los materiales con que se construien las obras sin que los dueños de las fábricas puedan remediar estas perjudiciales resultas, era su voto se nombrase a don Manuel Martín Rodríguez con el particular encargo de que se dedique a la formación de dichas ordenanzas consultando sus particulares a su tío don Ventura.

En este estado se preguntó si algún cavallero quería regularse antes de votar el señor don Manuel de Santa Clara, que hacía de decano, y, no haviéndolo hecho alguno, el dicho señor Santa Clara dijo era del mismo dictamen que el señor don José de la Vega.

Y el señor correxidor se conformó con el maior número de votos, que es el del señor don José de la Vega, añadiendo sin perjuicio de Madrid, ni de su regalía en los casos que se presenten para nombrar y elegir siempre lo mejor, como desea y acostumbra, siendo con el voto del señor don Antonio de Caxiga en la parte de

encargar al sobrino de don Ventura Rodríguez la conclusión de dichas ordenanzas, por lo que quedó nombrado el referido don Manuel Martín Rodríguez por teniente de maestro maior, higual en todo a don Mateo Guill, de lo que se le dé certificación como se acostumbra» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Libro de Acuerdos 215, fol. 148).

- <sup>83</sup> Acerca de este arquitecto véase Llaguno, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 334.
- <sup>84</sup> Véase la anterior nota (82) de este trabajo.
- 85 Ibidem.
- Según Llaguno, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 334, Manuel Martín Rodríguez, «sobrino y discípulo del célebre D. Ventura Rodríguez, nació en Madrid el año de 1746, donde falleció el de 1823». De acuerdo con esta fecha de nacimiento, en el año 1785, tendría treinta y nueve años de edad el sobrino de don Ventura. Este, por el contrario, señaló en el «memorial» citado que «era de hedad de treinta y quatro años».
  - <sup>87</sup> Véase la anterior nota (82) de este trabajo.
- LLAGUNO, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 319, reseña que Mateo Guill fue nombrado Académico de mérito en la Academia de San Fernando el día 7 de noviembre de 1779, y que había nacido «en la villa de Fuente del Fresno el de 1753, y obtenido el segundo premio de la primera clase en la propia academia el de 1778. Falleció acreditado en su profesión, siendo teniente de maestro mayor de la villa de Madrid, el día 29 de setiembre de 1790». Kubler, Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, Op. cit., p. 271, observa: «Este procedimiento de las columnatas de fondo entre pilonos como masas reaparece en la remodelación de Villanueva de la fachada del Ayuntamiento de Madrid a la calle Mayor, para servir como monumental tribuna, en 1787-1789, sobre la idea de un subordinado, Mateo Guill». Fernando Chueca y Carlos de Miguel, en La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva, Madrid, 1949, p. 213, estiman de Mateo Guill «que no pasó de ser un mediano arquitecto y que murió siendo teniente de Villanueva cuando éste era arquitecto mayor de Madrid», a pesar de lo cual documentan como suyo el diseño de la galería, que cita Kubler, con la aprobación de Juan de Villanueva (Ibidem, p. 273).
  - <sup>89</sup> Véase la anterior nota (82) de este trabajo.
- 90 Ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 9 de junio de 1785: «Dióse cuenta de un memorial de don Mateo Guill, profesor de arquitectura, Académico de mérito de la Real Academia de San Fernando y teniente maestro maior de obras de Madrid, su fecha ocho del corriente, expresando que en veinte y tres de octubre del año pasado de mil setecientos ochenta y tres mereció a la bondad de este ayuntamiento le confiriese el citado empleo de teniente maestro maior de sus obras por contemplarle con la instrucción, suficiencia y demás requisitos necesarios, lo que comprobaron las certificaciones que obravan en su poder y presentaba aora

testimoniadas, desde cuio tiempo havía servido y desempeñado lo mucho que havía ocurrido tocante al referido encargo con la exactitud y acierto que era notorio, sin que por ello hubiese pedido ni se le huviese dado interés alguno, antes sí contribuido y echo contribuir con ellos al maestro maior don Ventura Rodríguez, y que quando esperaba conseguir el premio y utilidad de sus tareas, que es lo que todo hombre de estimación desea, se mirava por un extraordinario modo separado y dudoso de lograrle, mediante haver entendido con notable sentimiento que Madrid havía nombrado a don Manuel Martín Rodríguez por teniente maestro maior, también igual al suplicante contra su estimación y aumentos, por cuias razones y otras que exponía suplicaba a Madrid se sirviese declarar que el citado don Manuel Martín Rodríguez gozase el título de segundo teniente y ser sin perjuicio de la obción, honores e interés suio, quien devía ser preferido en el manejo y desempeño de los asuntos que ocurriesen. Y se acordó pase a los señores don Antonio Caxiga y don Francisco García Tahona para que pidiendo los antecedentes que juzguen oportunos a todas las oficinas espongan a este ayuntamiento en el asunto lo que se les ofresca y paresca, y, hecha, dése llamamiento a los señores correxidor, rexidores, procurador, personero para celebrarle extraordinario, con expresión del particular que en él se ha de tratar, y, ínterin, suspéndase los efectos del acuerdo del día siete de este mes, en que se nombró también por teniente maestro maior a don Manuel Martín Rodríguez» (Archivo de Villa, Madrid, Libro de Acuerdos 215, fol 152 vº).

- Avuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 30 de agosto de 1785: «Dióse cuenta de un papel escrito por el señor don Bernardo Cantero al señor secretario don Manuel de Pineda, en fecha de este día, acompañando un testimonio de la providencia que avía dado como superintendente general de Policía en veinte y ocho de septiembre del año pasado de mil setecientos ochenta y quatro y aprovada por S. M. en veinte y siete de noviembre del mismo año en el expediente seguido contra don Mateo Guill, teniente maestro maior que se decía de Madrid, a recurso del mismo Guill, sobre el desarreglo, falta de buena fe y pericia con que se havía conducido en la execución de la obra que relacionaba el mismo testimonio para que conforme a lo resuelto por S. M. en la Real que a la letra se insertava aprovando en todo y por todo aquella providencia se hiciese presente en el ayuntamiento, como higualmente lo avisaba a la Real Academia, para que no se repitan desórdenes tan perjudiciales a la causa pública, con el cornotado de tal teniente de maestro maior de Madrid, dándole aviso de haverlo así hecho presente, teniendo en consideración quanto resulta del mismo testimonio, pues lejos de haverse enmendado y reglado a lo resuelto por S. M. havía procedido con el mayor desarreglo y obligado a nuebos reconocimientos que lo havían evidenciado y precisado a más rigurosas probidencias. Y se acordó que por el mismo señor secretario se conteste al señor don Bernardo Cantero, diciéndole que Madrid queda enterado de todo» (ARCHIVO DE VILLA, MADRDID, Libro de Acuerdos 215, fol. 217 v°).
  - <sup>92</sup> Véase la siguiente nota (107) de este trabajo.
- <sup>93</sup> En el ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 5 de julio de 1785 se trató de la Real Orden de 6 de febrero del mismo año por la que «havía man-

- dado S. M. que para la contruzión del Gavinete de la Historia y del Laboratorio Químico comprase la huerta que pertenecía al monasterio de San Jerónimo, a las márjenes del vadén del Prado, y una parte del Olivar...», encomendado se estudiaran «los precios arreglados y el de la graduación del maestro maior» (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Libro de Acuerdos 215, fol. 176). Acerca del edificio que se construyó sobre estos terrenos véase Antonio Ruméu de Armas, Origen y fundacción del Museo del Prado, Madrid, Instituto de España, 1980.
- 94 PULIDO LÓPEZ Y DÍAZ GALDÓS, Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón, Op. cit., p. 128.
- Véase en la siguiente nota (108) de este trabajo: «en que refería lo acaecido con motibo del fallecimiento del Arquitecto Director de dicha Academia, don Ventura Rodríguez, su tío, maestro mayor de Madrid, a quien sirvió de ayudante para las obras que estaban a su cargo, antes y mientras su larga enfermedad que no le permitió asistir a ellas, executándolo a lo último como teniente suio». Jovellanos, Elogio de D. Ventura Rodríguez, Op. cit., p. 63: «Pero, sin que un riesgo tan vecino y formidable turbase su aplicación, Rodríguez no cedió un punto del ardor con que se daba al estudio y al trabajo».
- 96 En el ayuntamiento del concejo madrileño celebrado el día 9 de agosto de 1785 informó don Ventura Rodríguez la licencia solicitada por la condesa de Torralba para construir de nueva planta la casa en que habitaba, propia de su mayorazgo, sita en la calle de la Luna (ARCHIVO DE VILLA, MADRID, Libro de Acuerdos 215, fol. 201).
  - 97 Véase la anterior nota (95) de este trabajo.
- 98 JOVELLANOS, Elogio de D. Ventura Rodríguez, Op. cit., p. 63: «Apoderado el mal de sus fuerzas sufrió con admirable constancia las más crueles operaciones de la Cirujía». LLAGUNO, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 240: «fallecido en Madrid el de 1785, a los sesenta y ocho de edad, perseguido de sus émulos y atormentado con las crueles operaciones de la cirujía». En la Gaceta de Madrid del viernes 9 de diciembre de 1785 consta que su muerte «acaecida en 26 de Agosto próximo pasado a la edad de 68 años al cabo de una penosa enfermedad de 8 meses, en la que sufrió con extraordinaria constancia las operaciones más crueles de Cirugía». Pulido López y Díaz Galdós, Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón, Op. cit., p. 49, nota 1: «No nos ha sido posible, a pesar de habernos esforzado cuanto hemos podido, averiguar la causa de las operaciones que tuvo necesidad de sufrir».
- <sup>99</sup> Véase en la siguiente nota (107) de este trabajo: «la continuación de las obras pendientes del Prado, Carnicería mayor y alcantarillas de los Caños del Peral».
- JOVELLANOS, Elogio de D. Ventura Rodríguez, Op. cit., p. 64: «Madrid disfruta en el día de una muy sencilla y graciosa portada que diseñó en la víspera misma de su muerte», añadiendo en p. 177, nota 18: «La de la nueva casa de las Carnicerías que mira a la Cárcel de Corte». LLAGUNO, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 247:

«y la sencilla portada de la carnicería mayor de la calle Imperial, que trazó en 1785, víspera de su muerte». Pulido López y Díaz Galdós, Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón, Op. cit., p. 91: «En 1785 dibujó la portada de la Carnicería mayor en la calle Imperial de Madrid, último diseño que salió del tiralíneas inagotable de D. Ventura, puesto que fue trazada la víspera de su muerte».

- 101 Véase la anterior nota (98) de este trabajo.
- 102 Véase la siguiente nota (104) de este trabajo.
- Véase en la siguiente nota (107) de este trabajo: «vn papel que havía escrito don Manuel Martín Rodríguez, en veinte y seis de agosto próximo pasado, noticiándole que a las doze del mismo día havía muerto su tío don Ventura Rodríguez».
- Después de recibir los Santos Sacramentos falleció don Ventura en su domicilio de la calle de Leganitos número trece, el día 26 de agosto de 1785; véase la partida de defunción transcrita por Pulido López y Díaz Galdós, *Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón, Op. cit.*, p. 128.
- 105 Según consta en la partida de defunción transcrita por PULIDO LÓPEZ Y DÍAZ GALDÓS, Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón, Op. cit., p. 128: «Enterróse en la Iglesia de Sn. Marcos, Anejo de esta Parroquial en uno de los Nichos de la Bóbeda de dicha Iglesia de secreto con lizencia del Sr. Vicario».
- LAGUNO, Noticias, Op. cit., t. IV, p. 240: «Fue sepultado en la iglesia de S. Marcos, la única que la envidia le permitió construir en esta corte».
- wEn Madrid, a primero de septiembre del año de mil settecientos ochenta y cinco, en las Casas de Ayuntamiento se juntaron los señores don José Antonio de Armona, correxidor de esta villa, don Antonio Benito de Caxiga, marqués de Hermosilla, don Martín Faxardo, don Manuel José de Alevio, don Manuel María Basarán, don Julián Hilarión Pastor, don Angel González Barrero, residentes en esta villa, don Manuel de Soto, don Miguel Ruiz de Ogarrio, don Manuel Simón Puerta, diputados del Común, y don Juan Antonio Ortiz .......... entraron los señores don Antonio Moreno, don José Manuel de la Vega, don Manuel de Santa Clara, don Francisco García Tahona, don Juan Francisco Albo, don Francisco Gómez Bonilla, don Antonio María Quijada, marqués del Portago, don Antonio María Bustamante, residentes en ella villa, don Manuel de Velo y Arce, don Miguel Gabaldón y don Agustín Zanón, diputados del Común.

El señor correxidor presentó en este ayuntamiento vn papel que le havía escrito don Manuel Martín Rodríguez, en veinte y seis de agosto próximo pasado, noticiándole que a las doze del mismo día havía muerto su tío don Ventura Rodríguez, maestro mayor que fue de obras de Madrid y sus fuentes, para que S. S. tomase las providencias que estimase combenientes para el reconocimiento de la Plaza de toros y la continuación de las obras pendientes del Prado, Carnicería mayor y alcantarillas de los Caños del Peral, previniendo al mismo tiempo que el aparejador de

ellas, Domingo Pérez, era capaz de dirijirlas por aora por las instrucciones que se le tenían dadas para ello. También manifestó el señor correxidor que, en consecuencia, havía dado orden al cittado don Manuel para que imbentariase todos los papeles pertenecientes a Madrid, se custodiasen y tuviesen a disposición del Ayuntamiento, y por lo respectibo a los otros puntos que expresaba, de las obras propias de Madrid que estaban al cuidado del difunto don Ventura para que pudiesen continuarse nombrando sugetto que corriese con su dirección: Se confirió largamente deseoso el ayuntamiento con el señor correxidor del maior acierto, y estte propuso que para que estas obras no se demoren ni se varíen los planes de ellas aprovados, con el justto destrino y empleo de los caudales consignados para su execución, atendiendo a que por acuerdo celebrado en siete de junio del presente año se nombró theniente de arquitecto mayor al citado don Manuel Martín Rodríguez, y a que por otro del día nueve oyda vna representtación de don Mateo Guill se acordó cometter el expediente a vna comisión para que informase, omitiendo pasar aviso a Rodríguez del nombramiento anterior, añadiendo a estto su deseo de que las obras se continúen con las formalidades que se requieren y sin perjuicio de nadie, porque sólo se tratta en esto de vna providencia interina y presisa en el día, tantto más por tener notticia de que Guill se halla enfermo con calentura; redujo su proposición para que se vottase a que el ayuntamiento, havilitando desde el día al theniente que esttá nombrado, remitta a vno y ottro, como le parezca más conveniente, la dirección de las citadas obras de Madrid, y, a consecuencia, las demás obras públicas, tiras de cuerdas y casas, para que no padezca la causa pública. Y por lo tocantte al asuntto principal de nombrar maestro mayor espuso igualmente su parecer de que se pasase un papel reservado a la Real Academia de San Fernando en el qual, salvando la livertad de Madrid, se la pidiese vna listta de los arquitectos de su satisfación para que, teniéndola presente en su ayuntamiento y deseoso como siempre del mayor acierto, pudiese darle luz para hacer la elección.

El señor don José Manuel de la Vega dijo que mediante estar suspendidos los efecttos del acuerdo del ayuntamiento de siete de junio, y por lo mismo sin vso por el celebrado en nuebe del propio, sólo tiene en el día por theniente de maestro mayor a don Mateo Guill, nombrado en todos los trámites de estilo por el ayuntamiento para las ausencias y enfermedades del difunto don Ventura Rodríguez, arquitecto mayor que fue de Madrid, y compreende que con su fallecimiento no necesitta el ayuntamiento de acuerdo alguno para el seguimiento de las obras pendientes, sino continuarlas el mismo Guil como theniente de aquél y mediante lo que vrge el nombramiento de subcesor del dicho don Ventura se pasen los memoriales presentados hastta el día y los que ocurren hastta el ayuntamiento del marttes seis, a los mismos señores que tienen los antecedentes para que informen con conocimiento al ayuntamiento, por ser este el curso regular de todos los expedientes que aquí se verían, pues estos mismos señores podrían tomar las noticias convenientes que ilustren al ayuntamiento para el acierto de la elección, y que se dé llamamiento para el mismo día a fin de proveher la plaza.

El señor don Juan Francisco Albo: Dijo que en vistta de los puntos propuesttos por el señor correxidor en la conferencia, y sin que se depriman, como no lo cree él, que votta la total livertad que con arreglo a las leyes asiste a cada capitular en las vottaciones, pues siendo así no le concierte anttes si le reclama. Se conforma en todo lo demás con el señor don José de la Vega.

El señor don Antonio Bustamante dijo era del mismo dictamen que el señor Vega, añadiendo que para el caso de vottar la elección de maestro mayor se manifiestte el curso que tubo el expediente para el nombramiento de don Ventura Rodríguez.

El señor don Angel González Barrero dijo lo mismo que el señor don Juan Francisco Albo.

El señor don Francisco Gómez Bonilla dijo lo propio que el señor don José de la Vega.

El señor don Julián Pastor dijo que en cuanto a la primera proposición de las dos que hacía el señor correxidor se conforma con el votto del señor don José de la Vega en quanto a que las obras de Madrid y demás que se ofrecieren correspondienttes al oficio de maestro mayor, corran por ahora y hasta la provisión de este empleo a cargo de su único theniente don Mateo Guil, a quien de juro corresponden, no sólo por las razones que expresa el señor Vega, sino también porque aunque en este ayuntamiento se ha senttado por el señor correxidor estrar enfermo con calenthura estta mañana don Mateo Guil, cuia expresión también ha ratificado vn señor capittular, parece no ser enfermedad de mucha consecuencia respecto a que el propio señor capittular ha manifesttado tener recado del mismo de que espera poder concurrir la tarde de estte día a vn reconocimiento: Y por lo respectibo a la segunda proposizión del mismo señor correxidor, también se conforma con el dicttamen del señor Vega, así porque considera podría ser perjudicialísimo pasar oficio a Cuerpos estraños el ayuntamiento, de lo que tenemos dos exemplares recientes en las plazas de archivero y contrastte de platta y oro, como también porque Madrid no necesitta del informe de la Academia para hacer juicio comparattivo enttre los prettendientes que se han presentado, respectto de que todos ellos, constta al ayuntamiento y a odo Madrid sus méritos, que por ninguno pueden ignorarse, y partticularmente siendo los más de ellos personas que han servido a Madrid en comisiones, como lo son el theniente mayor don Pedro Arnal, que dirigió las obras de los teattros para las funciones que se hicieron por el nacimiento de los señores infantes gemelos; don Francisco Sánchez, que aunque vajo la dirección del maestro mayor ha corrido con las obras del Prado y cassa nueva del Puente de Viveros, de cuia pericia y suficiencia de los tres sujettos tendría Madrid completta satisfazión quando al vno le nombró para theniente y a los ottros dos encargó comisiones de tantta entidad, por lo que son sin disputa para obttención de esta plaza, y también don Miguel Fernández que públicamente se save ha executtado la obra de San Fran-

El señor don Manuel de Basarán dijo lo mismo que el señor don José de la Vega. El señor don Martín Faxardo: Dijo que se nombre Maestro mayor en el día mediantte tener conocimiento bastante el ayuntamiento de los sujetos prettendienttes y no juzga necesario tener presente el expediente que obra en poder de los señores don Antonio de Caxiga y don Francisco García Tahona en quanto a los thenienttes.

El señor don Manuel de Alevio: Dijo en quanto al primer punto, precisamente en el día de oy, se saquen certificaziones de lo expuestto por el señor correxidor en estte ayuntamiento y de los acuerdos de siete y nueve de junio próximo pasado, remittiéndose al Consejo en estta noche para que aquel Supremo Tribunal se sirva decidir si según el actual estado de las cosas ha de tener Madrid o no por su theniente a don Manuel Martín Rodríguez y que en el cortto espacio de tiempo que pueda tardar esta superior resolución para que no padezcan demora los asuntos que ocurran y sigan los principiados, se comisione a Guil y si éste no pudiese asistir por su enfermedad el señor correxidor heche mano del que gustte; y en quanto a la segunda parte se conforma con lo propuesto por el señor correxidor.

El señor don Antonio Quijada dijo: Que para finalizar las obras principiadas, en cuia suspensión adbierte grave perjuicio, se havilitte desde el día por el theniente de maestro mayor, igual en todo a don Mateo Guil, a don Manuel Martín Rodríguez, y en quanto al nombramientto de Arquitecto mayor, para proceder a él con mayor conocimientto, se pida la listta indicada por el señor correxidor.

El señor don Lucas de San Juan dijo: Respectto hallarse nombrado por Madrid don Mateo Guil por theniente maestro mayor que como tal a desempeñado quantto se ha puestto a su cuidado en las enfermedades de aquél y especialmente en las vltimas funziones que Madrid celebró, en las quales bajo sus dibujos se executtaron las iluminaziones, siga por aora, y en el enttrettantto de la elección de maestro mayor, con quantas obras se ofrezcan a Madrid, y en caso de estar enfermo, o enfermar, se le encargue a don Manuel Martín Rodríguez, pidiendo al Consejo la declarción propuesta por el señor don Manuel de Alevio en su votto; en quanto al segundo punto se remitta el expedientte a los señores Caxigas y Tahona, los que tomen precisamente informes de la Academia, expresando lo que allí les diesen y los que extrajudicialmente tomasen.

El señor marqués de Portago dijo: Que las obras principiadas y ha dirijido don Manuel Martín Rodríguez por la enfermedad de su tío, continúe con ellas, y por la segunda parte se conforma con lo propuesto por el señor correxidor.

El señor marqués de Hermosilla dijo: Que no constando formalmente a Madrid la vacante de su maestro mayor en el ayuntamiento del día, se presentó por el señor correxidor vn papel de don Manuel Martín Rodríguez, y haviéndose trattado sobre la avilittazión del sobrino del difunto, espuso que no vottaría respectto a tener avilitado Madrid su theniente, y aviendo echo el señor correxidor las propuestas que antteceden se rattifica en lo mismo por la gravedad que encierran en sí para su detterminazión en vn actto imprevistto no dando llamamiento correspondiente para trattar de vn asuntto de tantta consideración al servicio del público.

El señor don Francisco Tahona dijo lo mismo que el señor don José de la Vega. El señor don Antonio de Caxiga dijo: En el primer puntto, que no siguiendo la indisposición de Guil en consecución de su nombramiento de theniente maestro mayor, siga las obras principales hasta que se haga la nominación de maestro mayor. En el segundo que se guarde la práctica de lo que se executtó quando se nombró al difunto; que para la elección de pretendientes ha de constar su aptitud por las certtificaziones, y no contempla necesario el pedir la lista indicada.

El señor don Manuel de Santa Clara dijo: Que se nombre maestro mayor, y para evitar los perjuicios en la retardazión de las obras públicas se verifique la elección de estte en el día de mañana, para lo que se dé llamamiento.

Haviéndose preguntado si algún caballero quería regular su votto, anttes de ma-

nifesttar el suyo el señor don Antonio Moreno, que hacía de decano, no huvo alguno que lo hiciese, por lo que:

El referido señor don Antonio Moreno dijo: Que en el día se encuentira a don Mateo Guil por único teniente maestro mayor y como tal deve executtar todas las funciones que por enfermedad del principal huviera echo, a no ocurrir la casualidad de que la enfermedad que padeció le dejó libre la razón, y manos para firmar, pues si huviera sido de ottra clase huviera exercido Guil; y assí en su votto continúe hastta el nombramiento de maestro mayor, pues aunque tiene presente el papel que ha remittido el señor don Bernardo Cantero, de la causa seguida, éstta, según su conceptto, se deverá tener presente para en adelantte, por parecerle no ser suficientte a privarle de la tenencia; y pasen los memoriales de los prettendienttes a los señores Caxiga y Tahona, quienes se servirán pedir el correspondientte informe a la Academia de San Fernando, y que quando se dé llamamiento para el nombramiento se traigan los que se han hecho hastta aora y sus thenienttes desde que se hizo en don Teodoro Ardemans, y caso de que la enfermedad de Guil conttinúe, el señor correxidor nombre el que tenga por conbenientte.

Haviéndose hecho regulación de todos los votos por maior número quedó acordado lo que comprehende el del señor don José Manuel de la Vega, reducido substancialmente a que continúe don Mateo Guil con la dirección de las obras de Madrid hasta que se nombre maestro mayor; y que para estta elección se vrge se pasen los memoriales presentados hastta el día, y los que ocurrieren hastta el ayuntamiento del martes seis de estte mes, a los señores don Antonio Benito de Caxiga y don Francisco García Tahona, que tienen los anttecedentes para que informen con conocimiento al ayuntamiento, tomando para ello las noticias combenientes, como es costumbre en los demás expedientes, para que con estta ilustración se asegure el aciertto de la elección y que se dé llamamiento para el mismo día martes a este fin» (Archivo de Villa, Madrid, Libro de Acuerdos 215, fol 220 v°).

<sup>108</sup> «En Madrid, a seis de setiembre de mil setecientos ochenta y cinco, en las casas de ayuntamiento se juntaron los señores don José Antonio de Armona, corregidor de esta villa,

Haviendo precedido llamamiento ante diem a todos los señores rexidores que están en esta villa y personero del Común, para proveher el empleo de maestro maior de obras de Madrid y sus fuentes, vacante por fallecimiento de don Ventura Rodríguez: El señor corregidor presentó en este ayuntamiento vna orden de S. M. que le comunicó el excmo. señor conde de Floridablanca, con fecha de quatro de este mes, expresando que havía dado cuenta al Rey del recurso hecho a S. M. por don Manuel Martín Rodríguez, profesor de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, que exercía con real aprovación, a consulta de la misma Academia, vna de las plazas de teniente director por ocupaciones del propietario, en que refería lo acaecido con motibo del fallecimiento del Arquitecto Director de dicha Academia, don Ventura Rodríguez, su tío, maestro mayor de Madrid, a quien sirvió de ayudante para las obras que estaban a su cargo, antes y mientras su larga enfermedad que no le permitió asistir a ellas, executándolo a lo último como teniente suio, con

aprovación del ayuntamiento, y que considerando S. M. que se trataba de vn oficio en que se interesa la causa pública, la seguridad de los edificios, el decoro, magnificencia y belleza de la Capital de sus reinos, y el buen vso de vna arte tan principal que S. M. ha procurado y procura restituir a los principios científicos y naturales que en otro tiempo la dieron tanto esplendor entre nosotros, havía resuelto que S. E. remitiese a dicho señor corregidor, como lo executaba, dicho memorial para que, viéndose en el ayuntamiento, informasen éste y S. Señoría a S. M. lo que havía pasado, con presencia de los antecedentes. Que entretanto y hasta que se elija maestro mayor continúen y dirijan las obras que estaban a cargo del difunto don Ventura Rodríguez los mismos que quando vivía asistían a ellas y las executaban con sus dueños y bajo su dirección, para que se sigan y concluian según las ideas y proyecto de un profesor tan acreditado y no padezcan las alteraciones viciosas que se advierten en muchas por haverse mezclado en ellas la emulación de los menos háviles; y que no se precipite la elección de maestro maior, suspendiéndola hasta que pueda hacerse con el tino y conocimiento que corresponde a un oficio que siempre se ha procurado recaiga en los primeros sugetos de la profesión, y que debe recaer en quien desde muy joben la haia estudiado por principios sobre la instrucción indispensable en matemáticas y diseño, no tenga nota pública que haga dudosa su habilidad y conducta, ni sea de los que el vulgo llama arquitectos por que los ve empleados en la construcción de obras comunes. Lo que participaba S. E. al dicho señor corregidor de orden de S.M. para que dispusiese su puntual cumplimiento, advirtiéndole que este aviso pasaba copia al señor Gobernador interino del Consejo para que se tubiese entendido en él, por lo que pudiese ocurrir. Y enterado Madrid de lo que S. M. se sirbe mandar acordó: Se cumpla en todas sus partes y se pasen los avisos correspondientes a las personas que por la misma orden se previenen; y se comete la estensión del informe con vista de los antecedentes (a que se vna el expediente original actuado sobre el nombramiento de theniente en don Mateo Guil) a los señores don Antonio de Caxiga y don Francisco Tahona, suspendiese por aora el nombramiento, y evacuado aquel se traiga al ayuntamiento para su vista; en cuio acuerdo se combinieron todos los señores, a excepción del señor don Manuel de Alevio, que anteriormente havía echo presente sería su voto particular en este asunto, y no haviéndosele mandado estenderlo hasta aora lo executa diciendo se obedezca la orden de S. M. en todas sus partes y que para su cumplimiento se den los avisos que en ella se mandan para la continuación de las obras dejadas por don Ventura Rodríguez, y que el resto de lo preceptuado de ella se evacúe, poniendo a la maior brevedad certificaciones por la secretaría de los acuerdos de Madrid, en que constan los echos sobre que se manda informar y de los informes executados por los señores don Antonio de Caxiga y don Francisco Tahona, y se suplique a S. M. remitiéndolas se digne resolver lo que sea de su real agrado en favor de quien contemple más acrehedor a la plaza, pues Madrid no puede hacer mejor vso de sus facultades que poniéndolas a los pies del trono, ni tener maior acierto en su resolución sobre este particular que estando a la que S. M. se sirva tomar» (Archivo de Villa, Madrid, Libro de Acuerdos 215 fol. 227 v°).

<sup>109</sup> Véase la nota anterior.

## LA RESTAURACION DEL ORGANO DE LA COLEGIATA DE LERMA (BURGOS)

POR

FRANCIS CHAPELET



La villa ducal de Lerma se enorgullece de albergar en la Colegiata de San Pedro dos magníficos órganos que desde hace más de veinte años me llamaron siempre la atención no sólo por la calidad y la belleza de sus fachadas, sino también por una tubería de la cual suponía—sin prueba alguna— la excepcional antigüedad.

El libro recién aparecido de Luis Cervera Vera, consagrado a la *Iglesia Colegial de San Pedro de Lerma*, Burgos, 1981, suma extraordinaria de documentos, vino precisamente para confirmar mis suposiciones. Encontramos cosas que demuestran la vida musical intensa que se desarrollaba en dicha iglesia, y un inventario hecho en 1615 nos da a conocer que la Colegiata de Lerma albergaba ya un órgano grande y dos realejos.

Pero aparece que, a pesar de arreglos sucesivos, el órgano grande no daba entera satisfacción, porque el Duque de Lerma, quizá en un acceso de cólera, llama al organero Diego Quijano para que se le construya dos órganos sobre las tribunas del coro, lo que se hará entre 1616 y 1618. Pero ¿quién es Diego Quijano? Es, nos dice Luis Cervera Vera, un nieto de Juan Brebos, organista de Su Majestad. Pero ¿no sería Juan Brebos de la misma familia que Gil Brebos, el famoso organero flamenco llamado años antes por Felipe II para hacer los grandes órganos del Monasterio de El Escorial? Es bien posible. En este caso supusimos que la obra de Quijano estaba teñida todavía por cierta influencia flamenca heredada de sus ilustres antepasados. Pues parece que sí. Lo que queda de estos órganos demuestra algo de tal influencia.

¿En qué forma se encuentran hoy los órganos de Lerma? Podemos admirar a primera vista dos cajas doradas y policromadas, de formas muy lanzadas y muy estrechas, perfectamente idénticas. No son muebles de órgano corrientes; por la precisión de su factura y calidad de los ensamblajes, nos encontramos ante verdaderas piezas de ebanistería.

Desgraciadamente el órgano de la Epístola, por una razón que todavía se desconoce, queda en la actualidad totalmente vacío de tubos, pero no de su mecanismo que, precisamente, es el original de 1616. Se puede ver el marco del teclado con las puntas de sus cuarenta y dos teclas, los molinetes de madera de los registros, la reducción del panderete que sostenían los tubos y, sobre todo, el precioso secreto, algo deteriorado que —y esto es lo raro y da un valor extraordinario a este conjunto mecánico— no ha sufrido ninguna modificación desde su construcción.

El estudio de este secreto revela cantidad de información sobre la evolución del órgano castellano. Primero, los tubos no están dispuestos en forma cromática (bajos a la izquierda y tiples a la derecha), sino en terceras simétricas, siguiendo exactamente la disposición de la fachada: bajos al centro y en las extremidades y tiples en los dos castilletes medianos. Esto es típico de la disposición nórdica. Después se ve claramente que los juegos eran "enteros", o sea, no divididos en bajos y tiples, según la tradición española que corre desde el xvII hasta el xIX. Además la división de un secreto en "Terceras" se presta mal al arte de los registros partidos. Pero aquí, precisamente, Quijano nos ofrece —a pesar de esta dificultad dos juegos partidos entre los nueve que consta el órgano: la "Cimbala" y los "Orlos". No era una novedad, ya que los órganos con juegos partidos existían en el Renacimiento, en la Catedral de Sevilla por ejemplo, como lo demostró hace poco Don Enrique Ayarra, organista de aquella catedral. El órgano vecino de Covarrubias, de la misma época que los de Lerma pero de estilo totalmente diferente y mucho más "Castellano", se podría decir tenía ya los juegos partidos. En fin, todos los tubos, excepto los de la fachada, estaban colocados sobre el secreto: no hay ningún tablón con canales para conducir el aire fuera del secreto hasta filas de tubos lejanos, según la tradición clásica española.

Respecto a la sonoridad, se puede imaginar un órgano muy brillante gracias a las ocho filas de "llenos" y "cimbalas", que aclaraban los juegos fundamentales.

He querido dar esta descripción porque este órgano —o lo que queda—representa una de las reliquias más preciosas y más rara del arte organístico español y europeo —con, desde luego, los restos del órgano de la capilla de Anaya, en Salamanca—, y si me detuve bastante es para dar una idea de lo que era al principio del siglo XVII el órgano del Evangelio, muy parecido, por cierto, en su composición sonora a su hermano de enfrente que acabamos de describir.

El órgano del Evangelio casi supera tres centímetros de anchura a la del órgano de la Epístola. Casi con esta diferencia se puede colocar una fila más de tubos pequeños.

Según toda apariencia, es el órgano del Evangelio el que fue más utilizado y es sobre el que se hicieron las sucesivas transformaciones y puestas a los "gustos del día".

Una observación cuidadosa del muebles nos lo prueba. Encima de la cornisa del entablamiento, debajo de los pies de los tubos verticales de fachada, se ve un tablón pintado en azul y rojo con filas de agujeros y allí están las huellas de la primera reforma para añadir al órgano sus primeras trompetas horizontales, según la moda nueva de la organería española.

¿En qué época intervinieron estas modificaciones? Más bien al final del XVII o a principios del XVIII, tal vez para imitar la gran añadidura de trompetas que Diego de Orio Tejada acababa de efectuar en el órgano vecino de Covarrubias en el año 1700 (¿O, por el contrario, Covarrubias imitó a Lerma?)

Desconocemos todavía el autor de la reforma lermeña. Más tarde intervino otra gran transformación del órgano, esta vez para dotarle de una lengüetería completa, cercana a las que poseen todos los órganos medianos o grandes que se construyen en la segunda mitad del siglo xvIII. Esta reforma total del instrumento del Evangelio se hizo en el año 1792, pero, por desgracia, desconocemos el nombre del organero que se encargó de este enorme trabajo. Enorme, en verdad, porque para añadir una gran trompetería al estilo del xvIII el secreto de Quijano ya no podía convenir.

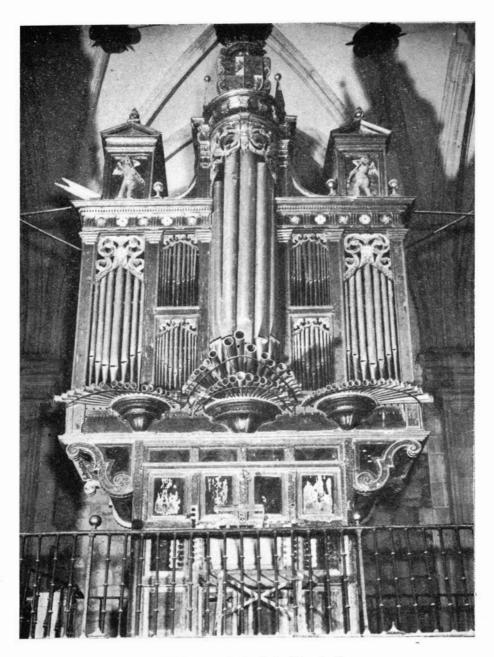
Entonces se rehizo toda la mecánica con un secreto nuevo en disposición cromática al estilo castellano, con sus tablones múltiples que conducen el aire a nuevos juegos de lengüetas: Trompeta real, Bajoncillo y Chirimía para la parte izquierda, Trompeta magna, Clarín claro y Clarín pardo para la parte derecha, sin olvidar el Clarín en eco ni la indispensable Corneta. Pero, y esto es la gran originalidad de este órgano, el organero, convencido sin duda que el mejor artista es el que reconoce y respeta la obra de sus antepasados, conservó toda la tubería labial de Quijano, desde el flautado de fachada hasta la última fila de cimbala.

Esta es la razón por la cual nos encontramos hoy con el conjunto de tuberías más antiguo no sólo de Castilla, sino tal vez —Dios haga que no me equivoque— de toda España.

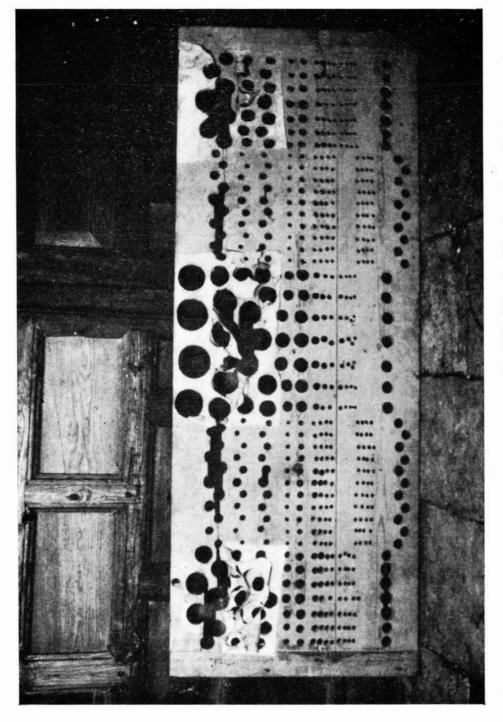
Muy característico de esta tubería es: una aleación de metal particular y una fabricación de tubos con bocas muy largas —hasta media circunferencia— fuera de lo corriente. Debo decir que después de haber visto muchísimas tuberías nunca encontré una que se acerque ni por asomo a la de Lerma. Por eso la comparación de estos tubos con los de la misma época que existen todavía en los Países Bajos sería instructiva. De todas maneras, parece que si un día se perfila la reconstitución del órgano vacío de la Epístola encontraremos en la tubería de Quijano unos buenos modelos.

Desde decenas y decenas de años el gran órgano lermeño se quedó mudo, olvidado. ¿Quién en misa levantaba los ojos hacia este cuerpo lleno de polvo? Pues Luis Cervera Vera, que conoce mejor que nadie hasta la menor piedra de Lerma. Este arquitecto fue llamado en abril de 1981 para dirigir el proyecto de restauración del órgano. Ya existían varios presupuestos para este trabajo. Luis Cervera Vera tenía prisa. Debo confesar que, personalmente, dudaba mucho que tal obra se haría antes de mucho tiempo, como ocurre muchas veces, pero, siempre dudando, empecé a estudiar el órgano detenidamente; operación durante la cual, mientras Luis Cervera dibujaba el órgano de la Epístola, me corté enteramente un dedo, haciendo pensar entonces que mi carrera de organista se había acabado en Lerma.

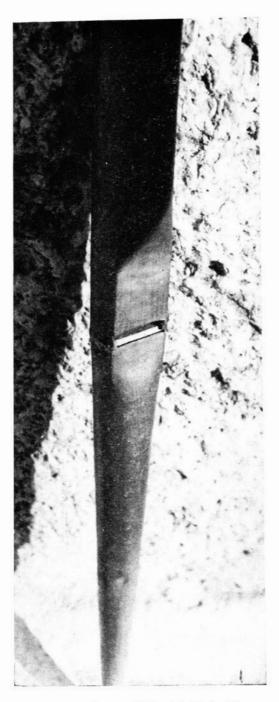
Había, encima de los tirantes de registros, etiquetas modernas cuyos nombres no correspondían, a veces, con las filas de tubos que mandaban. Despegué poco a poco dos capas de etiquetas para llegar por fin a las anti-



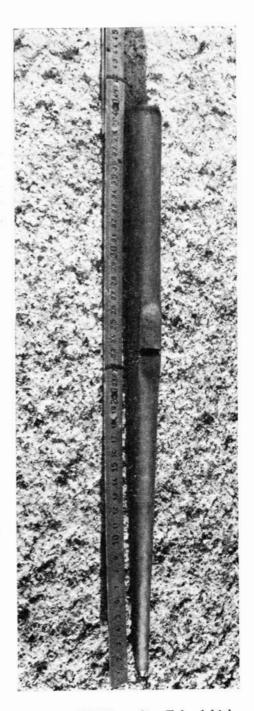
Frente del órgano de la Colegiata de Lerma.



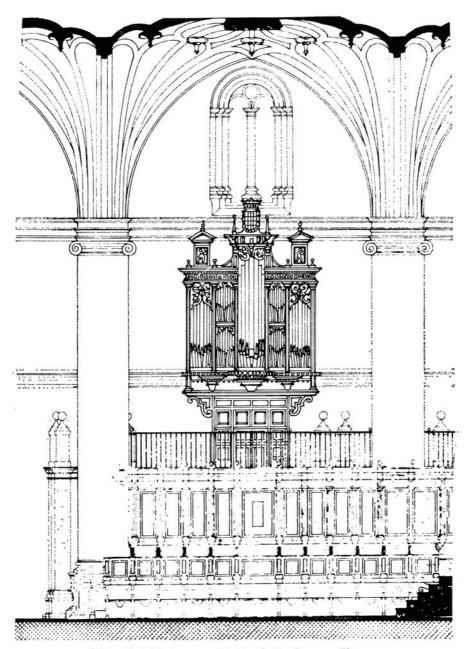
Organo de Lerma. Panderete vacío del lado de la Epístola, 1616. (Las dos filas de agujeros inferiores presentan un decálogo. Son los dos juegos partidos en bajos y tiples.)



Organo de Lerma. Tubo labial de Diego Quijano, 1616.



Organo del Evangelio. Tubo labial de Quijano.



Situación del órgano. Diseño de L. Cervera Vera.

guas: las de 1792, que corresponden punto por punto a los juegos dispuestos encima del secreto.

He aquí la composición de este órgano del Evangelio de Lerma, tal como se realizó en 1792 y como hoy se encuentra:

Juegos de Mano Izquierda	Juegos de Mano Derech	
— Flautado de fachada	— Flautado de fachada	
Violón	Violón	
— Octava	— Octava	
— docena	— docena	
— quincena	— quincena doble	
— decinovena	— Îleno	
— desisetena	— Cimbala	
— lleno	Corneta	
— Cimbala	Clarineco	
Trompeta real	Trompeta magna	
Bajoncillo	Clarín claro	
Chirimía	Clarín pardo	

— = Juegos de Diego Quijano

Durante la observación muy detenida que hice del instrumento ningún daño irreparable apareció. Apenas si faltaban una docena de tubos pequeños, pero, y esto es lo más grave, la enfermedad del estaño atacando poco a poco una buena parte de la tubería de Quijano: desde la fachada hasta los más pequeños de la cimbala. No se pudo verificar la alimentación del aire ya que el sistema motor-bomba-fuelles estaba estropeado. La mecánica y todos los movimientos necesitaban una revisión total. Naturalmente hacía falta limpiar a fondo el mueble del órgano, tubería y secretos.

El arquitecto confió los trabajos de restauración a dos organeros: Luis Val Macho, que había trabajado en los talleres de *Organería Española*, S. A., y a Daniel Birouste Fonolleras, formado en los talleres de Estrasburgo —uno de los polos más atractivos de la organería europea—, quien restaura y mantiene numerosos órganos de la tierra de Campos, en Palencia, y quien, además, es profesor de Organología en la Academia Internacional del Organo Ibérico de Paredes y Fuentes de Nava. El se encargaría de la armonización y de la afinación.

Así, durante las semanas más calurosas del verano de 1981, Luis Val y su hijo se quedaron en Lerma. Restauraron el fuelle y colocaron el ventilador, desmontaron el órgano totalmente, limpiaron todo a fondo, suavizaron todos los movimientos, arreglaron la mecánica, pasaron por los mandriles toda la tubería para quitar las abolladuras y después de otras numerosas operaciones pequeñas, pero necesarias, que no describo aquí, volvieron a montar el órgano.

A finales de agosto todo estaba preparado para la segunda fase: la de armonización y de la afinación.

Había imaginado, en mi inocencia, que, reponiendo los tubos en buen estado con su parte superior bien redonda, apareciera más o menos algo de la afinación antigua con su sistema de repartición disigual, que favorece y ennoblece los tonos usuales—los del canto gregoriano, escogidos también por todos los compositores clásicos—, pero, al contrario, desprecia los tonos raros como son, por ejemplo, Si mayor o Fa sostenido, que no se emplean nunca en la música antigua española.

Pero nada de esto apareció. Al contrario, el órgano había sufrido en los tiempos pasados, sin que conozcamos en qué época, una afinación verdaderamente catastrófica con una repartición hecha al revés, es decir, que favorecía los tonos raros y despreciaba los buenos. Un solo acorde en tono usual era bueno y perfecto respecto a las quintas y terceras: el de FA mayor. Es el que nos sirvió de base para la repartición que empezamos a realizar sobre el flautado de fachada. Anteriormente habíamos buscado la buena presión, y nos quedamos a 65 mm., es decir, muy próximos de la que había puesto Luis Val.

Después de un día entero de investigaciones, de discusiones y reflexiones sobre el tono y la repartición, de haberlos comprobado en el flautado, de haber improvisado y tocado muchas obras (operaciones necesarias para recoger las primeras impresiones, que resultan buenas o nulas según el sistema de afinación escogido), nos convencimos que estábamos en el buen camino y que podíamos seguir armonizando y afinando.

Los problemas más graves se concentraron en dos puntos: la enfermedad del estaño, que cuando afecta a la boca de los tubos les impide cantar correctamente y por eso gastamos mucho tiempo para remediar los defectos del ataque sonoro y del propio sonido. El segundo punto fue que casi todos los FA y SOL, por el error de repartición que había sufrido el órgano antes, se encontraban demasiado cortos, necesitando de ser alargados un poco.

Después de algunos días la afinación de todos los juegos labiales estaba terminada y pude juzgar del carácter general de este conjunto, o sea del "Plenum" del órgano de Quijano. Desde los primeros juegos, durante la afinación, noté que los bajos estaban muy suaves, mientras que los tiples subían en fuerza con más vigor. El flautado de fachada daba el tono muy calmo en los bajos y los tiples se destacaban con una nitidez y una fuerza asombrosa. Se creía escuchar —decía Birouste— un coro de niños cantando a Monteverdi.

Generalmente, en un órgano, la calidad del flautado de fachada da el tono de lo que será el órgano entero. Esto se verifica en Lerma: todo el lleno aparece como muy brillante y "Argenteado", según decían los antiguos que intentaban dar una idea de lo que sería la armonización de los órganos que describían. En Lerma el conjunto del lleno es claro, brillante y plateado.

La parte del soprano se destaca con nitidez y no se pierde nada de la polifonía. La comparación con el órgano de Covarrubias es desde luego muy curiosa. Allí, dentro de una armonía muy fina y muy pura, son precisamente las partes del *tenor* y del *bajo* las que se destacan con una claridad perfecta, mientras los *tiples* parecen más escondidos.

En comparación con un *lleno* tan extraordinario como es el de Diego Quijano, los juegos de lengüetería me parecieron, al principio, más corrientes. Es que estamos acostumbrados a las trompeterías de finales del XVIII. Pero poco a poco, mientras se perfeccionaba la armonización, mi opinión cambiaba y ahora reconozco que el conjunto de *lengüetería* no es

indigno en absoluto del *lleno* y resulta muy noble. Además, en los detalles, los dos *clarines*, cada uno con su carácter propio, son muy bonitos.

Una vez terminada la armonización, me quedan tres días antes del concierto de inauguración y pude empezar el "rodaje" del órgano. Debo decir que nunca me cansé de estos sonidos tan limpios, reverberados por una acústica larga y profunda, entre las mejores que conozco.

Mientras se realizaron los anteriores trabajos, en todo momento atendidos por Luis Cervera, este arquitecto levantó unos planos minuciosos del precioso mueble del órgano de la Epístola, que deberían ser publicados.

El día de la inauguración, el 12 de septiembre de 1981, fue un momento memorable. La Colegiata estaba repleta de oyentes, muchos de pie. Las bóvedas, los retablos y los órganos brillaban bajo la luz viva de los focos que daban a este recinto un ambiente de majestuosidad y también de fiesta inolvidable.

Pero lo que me impresionó particularmente fue la atención sostenida y el silencio de tanta gente con sus caras admirativas dirigidas hacia el instrumento que descubrían por primera vez: una de las piezas más importantes del conjunto histórico-artístico de Lerma y también una de las piezas maestras de la organería europea.

## EN EL CENTENARIO DEL PINTOR ANSELMO MIGUEL NIETO, RETRATISTA Y AMIGO DE JULIO ROMERO DE TORRES

POR

JOSE VALVERDE MADRID

En este año de 1982 se cumple un siglo del nacimiento en Valladolid de un gran pintor: Anselmo Miguel Nieto. Por sus vinculaciones con la Academia de Bellas Artes de San Fernando vamos a recordarle en su centenario.

Miguel Nieto, pues así era verdaderamente su nombre, pertenecía a una familia de honrados comerciantes. No había antecedente artístico en su familia. Pero un hermano suyo que estudiaba Ciencias fue a Madrid a completar sus estudios. Anselmo, que estaba estudiando en la Escuela de Arte y Oficios de Valladolid, le pidió que le llevara a ver el Museo del Prado. Accedió el hermano y quedó Anselmo fascinado, tanto es así que se quedó en Madrid y para no ser gravoso a su familia se ayudaba haciendo dibujos para la litografía Mateu con destino a etiquetas para envases de frutas en conserva, ganando dos pesetas diarias. Después hacía copias de los cuadros de Velázquez en el Prado, que vendía bien, pues, aunque sólo había estado un curso en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, había asimilado rápidamente sus enseñanzas.

Los profesores que tenía en Madrid eran dos: Alejo Vera, el famoso autor de ese gran cuadro de historia Los últimos días de Numancia, y Don José Moreno Carbonero. Este solía corregir todos los dibujos que hacían sus discípulos y de tal manera que al meter el carboncillo el dibujo quedaba anulado. Un día a Anselmo se le ocurrió hacerlos, en vez de con lápiz, con plumilla sus dibujos y Moreno Carbonero se dio cuenta y le dijo: "A usted no le corregiré más". Con lo que reconocía su valía y eso que eran condiscípulos suyos los Zubiaurre, López Mezquita y Eugenio Hermoso.

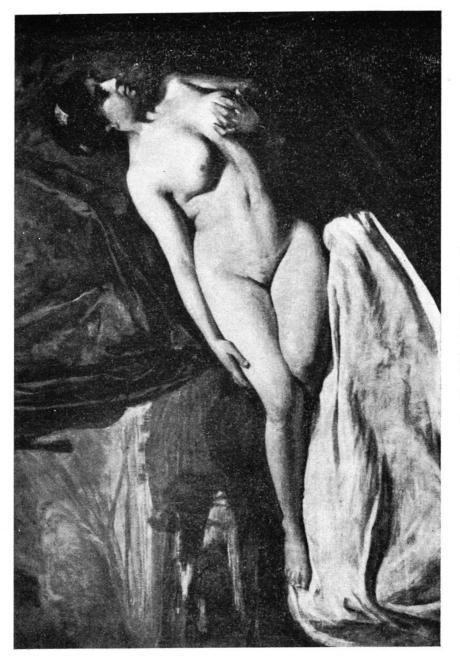
De copiar en el Prado pasó a hacer retratos y también cosas de decoración. Benedito le decía que estaba llamado para eso, pero Anselmo, en su fuero interno, se decía que no, que para lo que valía era para el retrato. Hizo muchos y tuvo la suerte de pertenecer a esa generación literaria y artística de fines de siglo y principio de éste. Sus amigos eran Valle-Inclán, al que retrató ocho veces, Benavente, los Machado y Pérez de Ayala; pintores: los dos Romero de Torres, Julio y Enrique, y Penagos.

Su técnica del retrato era observar al modelo, hacer unos pocos dibujos, apuntes o esbozos, y luego como tenía una gran memoria gráfica lo reproducía en el lienzo. Posaba entonces un par de veces el modelo y lo terminaba, pues le gustaba trabajar solo. Un gran solitario, como se refleja en que no acudió más que una sola vez a la Exposición Nacional de Bellas Artes, aunque obtuvo una tercera medalla. Sorolla, que formaba parte del Jurado, le dijo que merecía una primera, pues su cuadro era muy bueno, pero que había un pintor viejo al que se le tenía que dar. Anselmo le preguntó qué edad tenía aquel que le había postergado, contestándole el genial artista valenciano que setenta años, replicándole entonces Miguel Nieto que cuando tuviera él setenta años volvería a la Nacional.

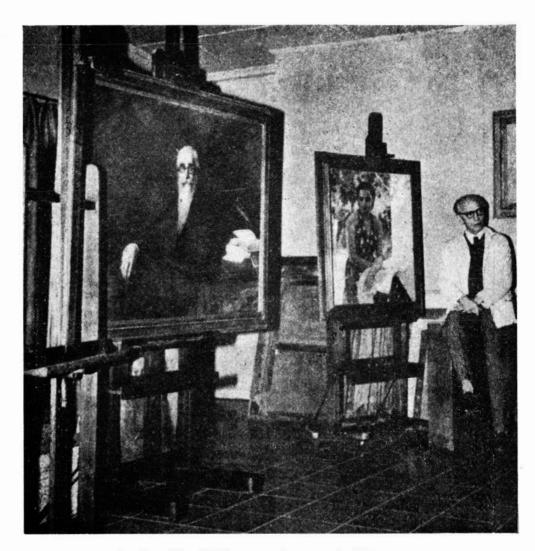
Y no volvió a concurrir a ningún certamen ni exposición. A lo que no faltaba era a su tertulia del Café de Levante, en la calle Arenal, luego se trasladó al de la Granja del Henar y por último al Regina.

Un gran retrato que hizo por aquel entonces fue el de Anita Delgado. Esta era una bailarina telonera que la anunciaban en el Kursaal, con otra, como las Hermanas Camelia. Un día vino el Marajá de Kapurtala y con el Rey fueron al cabaret y le gustó al Marajá y fue un breve idilio el que entre los dos hubo. Pero a los de la tertulia, que se enteraron, capitaneados por Valle-Inclán, se les ocurrió escribir una carta al indio imitando la letra, que bien deficiente era, de la artista, y Oroz, el grabador famoso, que era el enamorado de la otra hermana Camelia, la tradujo al francés, se le imitó o se creó, mejor dicho, una firma y allá que le mandó al Marajá a la India. La respuesta al gesto de los guasones fue que un enviado especial vino de la India a preparar la boda del Marajá con la artista, lo que se realizó por poderes, y allá marchó Anita Delgado, no sin que antes le hiciera un formidable retrato Miguel Nieto.

Siguió el artista su carrera de retratista, y de los años diez son los



Anselmo Miguel Nieto, Desnudo.



Anselmo Miguel Nieto ante el retrato de Valle-Inclán.

cuadros de los Duques de Medinaceli, de los Marqueses de Amboage y de Argüeso y los de Baroja, la Goya, la Tórtola Valencia, Ramón y Cajal, en fin, una galería de formidables retratos de los que ni siquiera se guardaba el artista, bohemio por naturaleza, ni una referencia escrita ni una fotografía, ni sabía a quién los vendía.

En 1921 fue con su amigo Julio Romero de Torres a la Argentina, y así como éste vendió todos sus cuadros, Anselmo, como eran retratos, vendió pocos. De esa época era el retrato que le hizo a su amigo y que señorea el Museo Julio Romero de Torres cordobés. Este regresó rápidamente a España, pues temía que su hijo fuera a la guerra de Marruecos, y Anselmo se quedó haciendo retratos, entre Chile y Argentina, cerca de dos años. Luego volvería en el año 1936 y al sorprenderle la guerra en Ibiza, donde pasaba los veranos y para huir de la masacre de los primeros días pues primeramente era zona roja, se fue en un barco con destino a Argentina como polizón y en Génova se procuró dinero para ir a Buenos Aires. Nueva serie de retratos de personalidades argentinas y chilenas jalonaron la labor de este tiempo que se prolongó cerca de diez años, y cuando regresó a España en el mismo barco volvía Benavente, al que le hizo varios apuntes para un retrato, retrato que nunca acabaría.

Lo más importante de su obra quedó allí, en América, como quedaría la mejor parte de la obra de su amigo Julio Romero de Torres. El recordaba en América su vida bohemia como artista en Madrid, en París y en Roma. Aquel estudio que compartía, uno por las mañanas y otro por las tardes, con Arteta, en París, era su mejor recuerdo de aquel tiempo. Años de estrecheces, pero de una gran ilusión en aquel bohemio. Muy aficionado a la música, recordaba que cuando se cerraba por las noches el Café de Levante, en Madrid, se quedaba un violinista sólo para tocar para el grupo de los intelectuales. Estos tenían muchas de sus obras dedicadas al pintor, que rehuía toda clase de trato social que no fuera el del grupo de sus amigos. De ahí que cuando volviera, en los años cuarenta, se encontrara muy solo. Habían muerto casi todos. Sólo quedaba Pío Baroja, que vivía cerca de su casa, ya que el artista tenía su estudio en la calle Casado del Alisal para estar cerca del Prado y de vez en cuando descansar su

paleta viendo los lienzo que imprimieron el destino de su vida y la hicieron cambiar. También quedaba Valle-Inclán, pero éste murió pronto.

Le gustaba más hacer retratos femeninos que masculinos, y eso que la galería de sus cuadros de personajes de la época es impresionante de los de este género, y también hacía muchos desnudos femeninos, porque, según decía, era lo más difícil de toda la pintura. Don Manuel González tenía una colección formidable hace años de cuadros de este género.

Nombrado Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, año tras año dilataba el discurso de entrada, tanto es así que no llegó a leerlo. Había preparado para acompañarlo un gran cuadro de desnudo. Pero sentía tal miedo al aparato de vestirse etiqueta, llegar acompañado al estrado de dos Académicos y leer su discurso, que su timidez podía más que él.

Benavente decía de este artista que el estudio crítico de Miguel Nieto se centraba diciendo que era la gran hidalguía de Castilla, dulcificada por suavidades de Italia, como lo fue nuestra poesía con Garcilaso.

El Marqués de Lozoya decía de él que representaba el triunfo del artista sincero que expresa su pasión por la belleza, enalteciendo y ennobleciendo a sus modelos, poniendo al servicio de su ideal estético un dibujo seguro y un colorido de exquisitas armonías, conseguido con un dominio de los procedimientos pictóricos que sólo con el de los artistas de antaño, que preparaban por sí mismos sus colores, se puede comparar. También decía Lozoya que siendo, como era Anselmo, un gran admirador de Velázquez, y gran copista además, era inútil buscar en toda su obra la más breve huella velazqueña.

Como Julio Romero de Torres era su pintura muy literaria. Leía mucho y principalmente biografías. Las que hizo Romain Rolland de Miguel Angel decía se las sabía de memoria. Pérez de Ayala decía que era uno de los hombres de más vida interior que había conocido, de intensa y complicada. Su fuerza creadora se hallaba, por una paradoja en virtud de la cual el hombre silencioso y reconcentrado, de frases cortas y opiniones

tajantes, ante el caballete y con los pinceles en la mano se transfiguraba y extendía sobre el lienzo el color con una sensibilidad de poeta lírico.

Una día de noviembre de 1964 muere el gran artista que fue Anselmo Miguel Nieto, treinta y tres años después que su amigo Julio Romero, pero los dos formaron el exponente principal de pintores con más expresión literaria de toda su generación.

## EL MONASTERIO DE SAN BERNARDO DE SACRAMENIA

POR

JOSE MIGUEL MERINO DE CACERES



## Introducción

A triste historia de la destrucción de nuestro patrimonio arquitectónico nacional cuenta con un capítulo especialmente vergonzoso para los segovianos, por cuanto se refiere a la pérdida de uno de sus monumentos capitales: el Monaterio Bernardo de Sacramenia. Su venta, desmontado y traslado a tierras americanas, ante la absoluta pasividad e indiferencia del pueblo segoviano, supone uno de los pasajes más surealistas e increibles de esta lamentable sucesión de hechos sólo comparables al traslado de la vecina iglesia de San Martín de Fuentidueña o a los similares destierros de la casa de la Infanta de Zaragoza, el Palacio Vélez Blanco en Almería y el Monasterio de Ovila en Guadalajara. La casa de la Infanta ha conseguido regresar a su patria tras largos años de estancia en París, en tanto que los otros cuatro monumentos continúan su destierro en tierras americanas, donde gozan del cuidado y atenciones que no pudieron encontrar en sus tierras de origen. He tenido ocasión de contemplarlos en varias ocasiones en sus actuales emplazamientos y aun viéndolos disfrutar de buena salud siempre he tenido la sensación de que estaba visitando a un familiar enfermo internado en un hospital lejos de la casa familiar. Frecuentemente me he preguntado qué hubiera sido de ellos de haber quedado en casa y la respuesta acude a mi mente con invariable pesimismo: seguramente habrían muerto hace ya tiempo y, al igual que tantos monumentos hermanos, hoy no serían sino un montón de ruinas o un simple recuerdo cada vez más lejano. Esta posibilidad no consigue enjugar la tristeza que me invade cada vez que visito alguno de estos monumentos en sus actuales asentamientos.

El patio del Castillo de Vélez Blanco es el decano de nuestros emigrantes, ya que abandonó la Península en los primeros años del siglo actual: en 1905. Fue construido en la primera quincena del siglo xvi por D. Pedro Fajardo, primer Marqués de los Vélez y adelantado al Reino de Murcia, trabajando en su construcción Francisco Florentín y Martín Milanés, con mármoles traídos expresamente de Italia, y constituyó uno de los primeros ejemplos renacentistas en la Península. Además del patio y la escalera, los artesonados y otros elementos menores fueron arrancados del Castillo en 1905 y vendidos a un tal M. Colbert, coleccionista de París, en la cantidad de 80.000 pesetas. Apenas arribado el cargamento a Marsella y sin llegar a ser desembarcado, fue adquirido por el millonario americano Georges Blumenthal, quien lo trasladó a Nueva York, instalándolo a modo de salón en su casa de Manhatan. A su muerte pasaron sus bienes al Metropolitan Museum de Nueva York, que trasladó el patio a su edificio central en la Quinta Avenida, donde hoy se conserva en una de sus salas, si bien algunas piezas menores se desperdigaron por diversos museos, como el de Indianápolis, que conserva una deliciosa portadita <sup>1</sup>.

La "Casa de la Infanta" había sido construida por el banquero Gabriel Zaporta hacia 1546, a raíz de ser ennoblecido por el Emperador Carlos en agradecimiento a los servicios financieros prestados a la Corona. Tras pasar por varias manos y albergar entre sus muros a personalidades tan destacadas como Argensola y Pignatelli, a finales del siglo xvIII era propiedad de D.<sup>a</sup> María Teresa de Ballabriga y Rosas, Condesa de Torres-Secas, viuda del Infante D. Luis Antonio de Borbón, hermano del Rey Carlos III, de donde le vino el apelativo de "Casa de la Infanta" con que comúnmente se le ha venido conociendo. A la muerte de la "Infanta" en 1820 la casa pasó a ser propiedad de la familia Franco, siendo destinada a los más variados usos, alojando desde 1838 un museo de bellas artes y un liceo literario; fue a continuación colegio, taller de fundición, almacén de carbones y maderas, escuela de música, ebanistería, taller y fábrica de pianos, imprenta, etc. En 1871 sufrió algunas reformas para instalar en él el Casino Monárquico Liberal, de corta vida, quedando al poco abandonado y sufriendo dos incendidos, el segundo de los cuales,

acaecido el 10 de septiembre de 1894, dañó seriamente el edificio. Los esfuerzos de algunos entusiastas zaragozanos para recuperarlo, instalando en él el Museo Provincial, no se vieron coronados por el éxito; ni las autoridades estatales ni las locales mostraron el más mínimo interés por tan loable idea, pretextando la carencia de recursos económicos, lo cual no fue óbice para que cuatro años más tarde se construyera para este mismo fin un pretencioso edificio de estilo neorrenacimiento aragonés 2. En 1904 el propietario, con evidente ánimo especulativo y pretextando el estado de ruina de la fábrica, procedió a la demolición de la casa. El Académico señor De la Figuera se encargó de la dirección técnica del derribo, que fue llevado a cabo por el escultor señor Herrero y el contratista señor Blanco, los cuales pusieron el máximo cuidado en salvar todo lo vendible, que ya había sido ajustado para su salida al extranjero. Tres meses duró la operación, quedando patio, portada y otros elementos artísticos empaquetados en 131 cajas, que pasaron a propiedad del millonario francés M. Ferdinand Schuz en la ridícula cantidad de 17.000 pesetas; en 1908 quedaba instalado en su mansión parisina del número 25 del Quai Voltaire.

Cincuenta años exactamente habría de permanecer el patio de la Infanta en la ciudad del Sena: el 24 de enero de 1958 se firmaba el documento de compra por parte de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, y poco después, el 10 de marzo, el patio y la portada de ingreso, con un peso de 80 toneladas, según se especifica en el contrato de compraventa, volvían a tierras españolas; se habían pagado 30 millones de francos por la recompra. Finalmente, y tras casi veintidós años de permanecer embalado en Zaragoza, en 1980 quedaba de nuevo instalado en tierras aragonesas, en la Sede Central de la entidad aludida.

La emigración del Monasterio de Ovila, en Guadalajara, es paralela y casi diríamos gemela la del segoviano de Sacramenia, tanto por la concordancia de fechas en que tuvo lugar como por los personajes que intervinieron en la operación. Había sido fundado por Alfonso VIII en 1175 y comenzado a edificar en 1181 como Casa Bernarda, al igual que el de Sacramenia, continuó su construcción durante los siglos XIII y XIV en que se añadieron nuevas estancias, entre las que cabría destacar la Sala Capi-

tular, el Refectorio y el sencillo claustro, éste ya avanzado el siglo XVI. Abandonado el Monasterio desde la Desamortización fue vendido por el Estado en 1929 al propietario de la finca en que se asentaba, un tal señor Beloso, empleado de banca en Madrid, en la irrisoria cantidad de 3.000 pesetas. Pocos meses después el Monasterio era "vendido a un americano en bastantes miles de duros y lo estaban desmontando a toda prisa y a todo costo para transportarlo a América y allí reconstruido" 3. Fueron desmontadas la Sala Capitular, el Refectorio, el dormitorio de novicios, la galería norte del claustro, la portada y otros elementos de la iglesia, siendo dirigida la operación de apeo y numeración de las piezas por Arthur Byne en unos trabajos que se prolongaron durante ocho meses. Once barcos trasladaron el cargamento a los Estados Unidos, donde el nuevo propietario, Willian Randolph Hearts (de quien tendremos ocasión de hablar más adelante al tratar del Monasterio de Sacramenia), pensaba instalarlo en sus posesiones de San Simeón, en California. Los problemas económicos que se le habían presentado poco antes, le impidieron realizar su sueño de crear un gran complejo de carácter medieval con todas las piezas que había ido adquiriendo, de ahí que Ovila permaneciera almacenado durante largos años, hasta que en 1951, poco antes de su muerte, lo regalara a la ciudad de San Francisco, su ciudad natal, para ser instalado en el Golden Gate Park y según proyecto de su protegida la arquitecta Miss Julia Morgan 4.

El caso del traslado del ábside de San Martín de Fuentidueña es más desdichado y triste, tanto por su proximidad en el tiempo como por las personas que favorecieron su emigración. El pretexto de la vuelta a España de parte de los tristemente célebres frescos de San Baudelio de Berlanga fue el motivo de la salida de Segovia de uno de los más bellos ábsides románicos de esta provincia. Luego vendría la recompensa por la gestión con el nombramiento para un importante puesto del Metropolitan Museum en la hija de un conocido historiador de arte, que de forma decisiva actuó en favor de la salida de España de nuestro templo. Solamente D. César Cort, de entre los Académicos presentes, se opuso a la cesión en la sesión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 2 de abril de 1957 <sup>5</sup>.

El ábside de la arruinada iglesia de San Martín de Fuentidueña había sido declarado Monumento Nacional en el año 31 y constituía uno de los más importantes ejemplares del románico segoviano por su monumentalidad, así como por su decoración escultórica tanto interior como exterior. Perdida la cubierta de la única nave, la iglesia habría llegado a nuestros días convertida, como tantas otras de la provincia, en cementerio. El 10 de noviembre de 1956, y tras varias comunicaciones entre representantes de los gobiernos de España y Estados Unidos, Mr. James J. Rorimer, a la sazón Director del Museo Metropolitano de Nueva York, hace una oferta formal al Ministerio de Educación Nacional solicitando la cesión a su museo del ábside de Fuentidueña a cambio de una de las siguientes series de objetos:

- a) Seis paneles de San Baudelio de Berlanga (a la sazón no eran propiedad del museo neoyorquino, que sólo poseía una opción de compra).
- b) El cuadro por el Greco de Pompeyo León esculpiendo a Felipe II (procedente de su colección).
- La verja de hierro de la Catedral de Valladolid (hoy en el Metropolitan).
- d) Cuarenta platos hispano-moriscos de la colección Hearst.
- e) Otro objeto u objetos que serían acordados recíprocamente, pero "en ningún caso excederá el precio de compra, incluyendo los portes al Gobierno español, la cantidad de 100.000 dólares".

Las autoridades españolas eligieron la primera de las ofertas y dieron su consentimiento a la cesión del ábside; el Obispado de Segovia y el Ayuntamiento de la villa dieron el suyo correspondiente, y así, con el solo voto en contra de la Comisión Provincial de Monumentos, amén del reseñado del señor Cort y alguna voz aislada, en 1958 emigró a la ciudad de los rascacielos el ábside de Fuentidueña. La cesión sería temporal y a cambio el Obispado de Segovia recibiría una importante suma de dinero

con la que poder realizar la restauración de la iglesia parroquial. Se cerraban así casi diez años de laboriosas gestiones iniciadas en 1952 por los directivos del Metropolitan Museum. El Consejo de Ministros de 12 de julio de 1957 había puesto fin a una incipiente polémica nacional sobre la conveniencia de la transacción. Volvieron los frescos de San Baudelio (sólo en parte, ya que otros quedan en los museos de Boston e Indianápoles), se restauró (desdichadamente) la iglesia parroquial de Fuentidueña y pasados veintitrés años siguen en Nueva York las piedras segovianas, cada día más amenazadas por el alto grado de humedad de la ciudad, en constante peligro de descomposición, lo que ha obligado a los técnicos del museo que lo cuidan a cubrirlo con un enorme cascarón de plástico que imposibilita su contemplación exterior. ¿Volverá algún día a España? Creo que no; este enfermo, atendido por los mejores médicos del mundo, morirá a orillas del Hudson añorando la seca meseta Castellana.

La historia de la emigración del Monasterio de Sacramenia, desde su salida de tierras segovianas hasta su reconstrucción en las tropicales de Florida, constituye uno de los episodios más rocambolescos del siglo xx; la aventura corrida por las nobles piedras segovianas parece más sacada de la prodigiosa imaginación de un Julio Verne que de la propia Historia. Treinta años transcurrieron desde su salida hasta su reasentamiento: recorrieron miles de kilómetros, cambiaron varias veces de propietario, sufrieron dos crisis económicas y una guerra mundial, cambiaron en varias ocasiones de destino y finalmente de culto. Hoy día constituyen en Miami una de las más importante atracciones turísticas a la par que un concurrido templo episcopaliano. Allí, en medio de una exuberante vegetación de palmeras y eucaliptos gigantescos, han encontrado la paz perdida cien años antes de su salida de España. Las páginas que siguen pretenden recomponer la historia de este Monasterio desde su fundación en 1141 por Alfonso VII hasta nuestros días <sup>6</sup>.

Hemos basado, fundamentalmente, nuestro trabajo en el importante estudio que sobre el Cenobio Cisterciense publicara, en 1944, D. Leopoldo Torres Balbás en el Archivo Español de Arte y Arqueología; el ilustre arquitecto e historiador de nuestra arquitectura visitó, fotografió y dibujó

el Monasterio en diversas ocasiones y en una época en la que su estado podía considerarse todavía como de "aceptablemente completo", a pesar de la ya avanzada ruina del mismo. El gran viajero y escritor mayorquín D. José M.ª Quadrado había visitado el monumento años antes y nos dejó de él una delicada descripción en su obra Recuerdos y bellezas de España, publicada en 1865; desgraciadamente Quadrado, que habitualmente se hizo acompañar en sus viajes del gran dibujante Parcerisa, debió visitar el Monasterio en solitario, lo que nos ha privado de poseer en la actualidad alguna imagen de aquél antes de su definitiva decadencia. Desgraciadamente tampoco Laurent, pionero de la fotografía de exteriores en nuestro país, llegó a acercarse a Sacramenia, por todo lo cual hoy para el conocimiento de lo que fue este complejo conventual tenemos que conformarnos con las descripciones de viajeros, las escasas fotografías de D. Leopoldo y los no muy exactos planos levantados por Miss Julia Morgan, la arquitecto que dirigió el desmantelamiento del Claustro y anejos. (Miss Julia Morgan, destacada arquitecta de Berckley, fue protegida por la madre de Hearst y se graduó en París en la Escuela de Bellas Artes.) Con este no muy abundante material, así como apoyándonos en las ruinas, todavía reconocibles en el día de hoy, hemos realizado una aproximada reconstrucción del Monasterio tal y como debió ser a principios del siglo XIX, reconstrucción ideal que ofrecemos acompañando a este trabajo escrito. Hagamos la observación de que la actual recomposición del Claustro y anejos en Miami es, por una parte, incompleta al no haberse remontado el Claustro Alto, arbitraria al haberse adaptado la disposición de las estancias de la planta sur del Claustro a las necesidades de la nueva utilización y no corresponder con la original, y falta de rigor científico al haber sido realizada con marcada ligereza, en gran parte motivada por los graves problemas de identificación de las piezas, provocados por los avatares sufridos por las mismas en los largos treinta años de triste deambular en busca de asentamiento.

Mis primeras noticias sobre Sacramenia se remontan a mi juventud, posiblemente al año 1955, en que cayó en mis manos un ejemplar de cierta revista <sup>7</sup> que publicaba un artículo sobre el traslado y reimplantación del

Claustro del Monasterio en tierras americanas. Aquella increible historia se grabó profundamente en mi mente produciéndome la lógica curiosidad juvenil por conocer en detalle los pormenores del asunto. Sin embargo, habrían de pasar bastantes años hasta que llegase a conocer directamente el Monasterio de Sacramenia, o mejor dicho, lo que de él quedaba en tierras segovianas. Esto ocurriría en el año 1972, en que acudí a visitarlo con un grupo de amigos. Aquella excursión, plagada de curiosas anécdotas y de otras no muy agradables, ante lo accidentado de la visita al ex Monasterio, aparte de causarme una enorme tristeza al ver el lamentable estado de conservación del noble cenobio, hizo reverdecer mi antiguo sentimiento de curiosidad por conocer de lleno la más reciente historia del edificio. Al mismo tiempo me propuse en mi interior el llevar a cabo la restauración y consolidación de aquellas venerables ruinas; mi breve experiencia como arquitecto de Bellas Artes unido a mi entusiasmo por el tema, me impidieron prever entonces las enormes dificultades que el proyecto entrañaba. Hoy creo que en ello he de basar el éxito de la empresa que tan largos años me ha llevado y que he visto progresar día a día con grandes alegrías salpicadas de sinsabores y trabas, provocadas por aquellos que intentaban supeditar el interés particular de personas o instituciones al de la colectividad general (léase pueblo segoviano o español).

Pocos meses después de mi visita al Monasterio de Sacramenia, el Coto de San Bernardo estrenaba dueño. Los nuevos propietarios, Ignacio y Virginia Bernar, personas dotadas de fina sensibilidad artística, comprendieron de inmediato el alto valor histórico que albergaba aquel montón de piedras que habían adquirido junto con las setecientas hectáreas del Coto. Ambos me brindaron su amistad, su apoyo y, sobre todo, su entusiasmo para la restauración del Monasterio; sin su decidida actuación nada de lo realizado hubiera sido posible y justo es que así lo manifieste aquí.

Recién iniciados los trabajos de restauración tanto de la iglesia como de los restos del Monasterio, aquélla con presupuestos de la Dirección General de Bellas Artes, éstos financiados por los propietarios del Coto, me desplacé en agosto de 1974 a los Estados Unidos de Norteamérica a

fin de visitar el Claustro y demás dependencias trasladadas a aquel país e instaladas en Miami. Llegué al "Spanis Monastery" precisamente el día 20 de agosto, festividad de San Bernardo, y mi sorpresa y desánimo fueron grandes al contemplar la torpeza con que el complejo había sido reconstruido. Durante dos largos días me dediqué a hacer levantamientos, tomar medidas y fotografías de lo que allí había sido recompuesto, así como de lo que aún permanecía arrumbado en informe montón de piedras, cubierto por la exuberante vegetación propia del trópico. El reverendo Frank AtLee me auxilió en mi trabajo relatándome cantidad de detalles interesantes relacionados con el tema del traslado y posteriores sucesos, y proporcionándome un material valiosísimo y con el cual jamás había soñado: copia de los planos originales que se habían levantado cuando el traslado y que fueron utilizados en la reconstrucción. Las copias eran fotográficas, sin escala gráfica, y aquellos planos que aparecían acotados lo estaban en pulgadas y pies, con difícil lectura y no correspondiendo la mayor parte de las veces el acotamiento con lo dibujado. Por otra parte la colección de planos era bastante incompleta y las copias (copias de copias de un original posiblemente microfilmado) se encontraban en un estado de conservación bastante deficiente. De todas formas se trataba de un material valiosísimo que me ha servido de base para la casi total reconstrucción planimétrica del Monasterio.

He utilizado, igualmente, el aludido trabajo publicado por D. Leopoldo Torres Balbás en el Archivo Español de Arte en el año 1944; interesantísimo estudio sobre el Cister en general, pero escaso de documentación en lo referente al monasterio segoviano. Don Leopoldo conoció y estudió el Monasterio antes de su desmantelamiento; hizo dibujos, levantó planos y tomó fotografías en abundancia, pero el material que publicó es muy escaso y aun adolece de algunos errores de bulto. He tratado infructuosamente de buscar en el archivo del señor Torres Balbás el material que él tomó in situ; quizá algún día aparezca y pueda completarse cumplidamente este pequeño trabajo.

Adjunto presento el resultado de mi trabajo de investigación y, en gran medida, de interpretación; los restos que aún quedan in situ, en la mayor

parte de los casos muñones de muros o pequeños restos de cimentación, me han servido para fijar las líneas generales de la edificación y poco más. Me he tenido que contentar con reconstruir unas trazas de la planta baja, en tanto que es totalmente imposible imaginar siquiera lo que fue la superior; solamente en lo que presumiblemente fue hospedería y luego vivienda de los colonos, he podido reconocer algún trazado, si bien todo ello se encontraba ya en 1973 enormemente transformado, tanto por las modificaciones que se hicieron en su adaptación para vivienda como por las mutilaciones que sufrió con motivo del desmantelamiento del Claustro y Salas Nobles.

## LA HISTORIA

Fue Alfonso VII, llamado el Emperador, quien, como gran protector de los monjes del Cister, introdujo dicha Orden en Sacramenia en el año 1141 con frailes que trajo del Monasterio de Scala Déi de Francia. Cronológicamente es Sacramenia la quinta fundación bernarda en España, ya que con anterioridad se habían establecido los monjes blancos en Moreruela (1131), La Oliva (1134), Bellofonte (1137) y Osera (1140). Es, pues, Sacramenia la primera fundación de bernardos en Castilla y aún la primera en España fundada expresamente para el Cister, pues, como nos relata el Padre Manrique <sup>8</sup>, Moreruela y Osera eran con anterioridad conventos benedictinos y Bellofonte estaba habitada por cofrades que vivían en común cuando pasó al Cister. Poco después de Sacramenia, y dentro del mismo año, se instauraban Niencebas, después trasladado a Fitero, en Navarra, y Monsalud de Córcoles, en Guadalajara.

Ya desde el siglo x aparece el nombre de Sacramenia ligado a dos de los más conocidos monasterios castellanos, como son los de Arlanza y Cardeña, durante las campañas de Fernán González al sur del Duero; así en el 912, mediante una carta de donación del Conde y su esposa, conceden al Monasterio de Arlanza "in Sacramenia Sancta Maria de Cardaba pro pastura". Es evidente, por tanto, que existía entonces, en lo que hoy es

granja de Cárdaba, una iglesia dedicada a la Virgen; todo ello ha sido cuidadosamente estudiado por la profesora Martín Postigo <sup>9</sup>, y a ella remitimos al lector. Algunos años más tarde, en 937, el mismo Fernán González ratifica "la donación del dominio señorial de la Casa del Monasterio de Santa María situado en Cárdaba, a Arlanza, con la concesión de terrenos en dos pueblos aledaños".

En una escritura fechada en 943, de donación otorgada a favor del Monasterio de Cardeña por el Conde de Monzón, Asur Fernández, con su mujer Gontroda y sus hijos, se cita la tierra de "Montelio-Montejo" y la fuente que llaman "Aderata" "in termino de Sacramenia". Por otra escritura de fecha 979 los presbíteros Montivel y Adriano ceden sus bienes para después de su muerte a su señora la Infanta Doña Urraca, y entre ellos los que tenían "in territorio quen vocitant Sacramenna".

Digamos finalmente que al establecerse el Obispado de Segovia con su primer Obispo, D. Pedro de Aagen, en 1123, se dispuso por bula pontífica que Sacramenia, en unión de otros lugares, quedase incluido en la citada diócesis.

Por otra parte, es significativo el hecho de la propia etimología de la palabra Sacramenia o Sagramenia —muros sagrados—, posiblemente reveladora de la existencia en tiempos remotos de algún edificio religioso; nada nos ha sido legado. Nos relata el P. Manrique en sus Anales cistercienses que en tierras de Sacramenia vivía un viejo anacoreta con fama de santo que ocupaba una cueva, cueva que aún se conserva. Juan se llamaba el eremita, de vida tan austera y alimentación tan frugal que a su muerte fue bautizado por las gentes del lugar con el nombre de San Juan de Pan y Agua, a la vista de los milagros que por su intercesión se obraron. Extendióse su fama por los lugares cercanos, por lo que un pequeño y pobre monasterio que allí había dedicado a la Virgen María vino en lo sucesivo a llamarse de Santa María y San Juan.

Empeñado el Emperador en la fundación del monasterio segoviano, se dirigió al Abad Bertrando, del Monasterio de Scala Déi, en la diócesis de Tarbes, al sur de Francia, filial de Morimondo, para que le enviase religiosos con quienes iniciar la nueva comunidad; de allí vino Raimundo,

primer Abad de Sacramenia, con doce monjes, de acuerdo con las normas de la "carta charitatis".

No se conserva actualmente, como tampoco se conservaba en el siglo xvi, en tiempos del P. Manrique, el documento fundacional otorgado por Alfonso VII; sin embargo sí aparece copiado en el "Tumbo" la dotación del Monasterio hecha por el propio Emperador el 29 de febrero de 1144. En dicho documento se denomina al Monasterio con la doble advocación de "Santa María y San Juan", si bien esta última desaparece en documentos posteriores. Colmenares nos habla del santo eremita y de la pretérita existencia de una ermita sobre la cueva que habitaba y que en tiempos del historiador segoviano ya se encontraba arruinada. Por otra parte, siguiendo a Manrique, el lego Juan vivía allí cuando la fundación del Monasterio, incorporándose a la comunidad y muriendo al año siguiente de aquélla, es decir, en 1142, de donde se deduciría que la advocación a San Juan de Pan y Agua sería posterior a la fundación al menos en cuatro años, ya que, según la costumbre, la canonización consistía en una simple proclamación como tal a los tres años de la muerte.

Alfonso VII y su esposa D.ª Berenguela conceden en 1144 a Raimundo, Abad de la iglesia de Santa María y San Juan de Sacramenia, y a los frailes que allí habitan bajo la regla de San Benito "toda la heredad que en él poseía el Rey y algunos otros bienes".

El mismo Monarca, según se desprende de escrituras de confirmación de su hijo Fernando II de León y de su nieto Alfonso VIII, edificó en el plazo de nueve años el Monasterio, "modesto como obra de aquel tiempo". En 1147 el Emperador otorgó nueva donación a la casa religiosa, según nos relata Angeli Manrique, y el mismo año de 1147 se produce otra importante donación por parte del Obispo de Segovia y Cabildo Catedralicio, consistente en la concesión a perpetuidad de los diezmos de la comarca.

Sucesivas donaciones y confirmaciones se produjeron sobre el Monasterio, tanto por parte del Emperador como de sus sucesores, y de todo ello nos ha dejado un pormenorizado estudio M.ª de la Soterraña Martín Postigo. A su obra Santa María de Cardaba, Priorato de Arlanza y Granja de

Sacramenia remitimos de nuevo al curioso lector y allí encontrará cumplida y detallada documentación.

Citemos como más importantes las acaecidas en tiempos del Emperador Alfonso VII, con amplias concesiones en la actual comarca de San Miguel de Bernuy en 1152 y la de 1172 por parte del Conde Pedro Manrique, autorizando la explotación de un pozo de sal en Navafría.

Alfonso VIII confirma las concesiones hechas por sus antepasados al Monasterio y establece otras nuevas según documentos expedidos en Fuentidueña.

Fernando II de León en 1183 otorga al Monasterio libertad de pastos por todo su reino liberándole del pago de portazgo, estableciendo de este modo la posibilidad de trashumancia del ganado del Monasterio.

Numerosos son los documentos de donaciones y confirmaciones que se conservan, no faltando las consabidas falsificaciones, realizadas las más de las veces con oscura intencionalidad y manifiesta torpeza.

Volviendo a la fábrica del Monasterio nos dice Torres Balbás que, "según las escrituras de confirmación de Fernando II de León y de Alfonso VIII de Castilla, Alfonso VII edificó el Monasterio en el plazo de nueve años", "modesto como obra de aquel tiempo". Y añade más adelante que la iglesia de "Santa María de Sacramenia" debió levantarse en los últimos años del siglo XII, alcanzando su construcción los primeros del siguiente, es decir, en el reinado de Alfonso VIII.

De la simple contemplación del edificio es deducible que la iglesia no fue rematada en su construcción en un principio y que las naves se cerraron en su cubrición con armadura provisional de madera, hasta su definitiva terminación en los últimos años del siglo XIV o principios del XV; manifiesto es el cambio de intervención en la fábrica, así como la circunstancial adicción de determinados elementos no previstos en el "plan original" tales como el coro alto, situado en los pies y posiblemente realizado bien mediado el siglo XV.

Igual debió suceder con la casi totalidad de las edificaciones conventuales, no exentas de sucesivas transformaciones, ampliaciones y yuxtaposiciones; a la vista de lo hoy en día reconocible, sólo el Capítulo y el Refectorio obedecieron en su construcción a un solo impulso y se conservaron inalterados a lo largo de los siglos; claustro, cocina, sacristía y demás estructuras singulares sufrieron múltiples transformaciones, de las que se vio menos afectado el Cillero, si bien hoy su estado es deplorable.

Volviendo a la historia del Monasterio y tomando de nuevo la guía que nos ofrece la profesora Martín Postigo, anotemos las tribulaciones que en él tuvieron lugar en el siglo xv en base a los abusos cometidos por D. Pedro de Luna, Señor de Fuentidueña, durante el mandato de los Abades comendatarios D. García de San Martín y D. Juan de Aceves.

De todo ello nos dio cumplida relación el historiador segoviano D. Diego de Colmenares en su Aparato..., relatando lo acaecido en 1454. Anotemos que D. Pedro de Luna era hijo de D. Alvaro y primer Señor de la villa de Fuentidueña, amén de copero mayor del Rey D. Juan II. Así nos relata el dicho Colmenares lo entonces ocurrido: "... D. Pedro de Luna... que pretendió siempre tener muy sugeto a este monasterio, y assi el año de 1454 él y su tierra se juntaron y diziendo que este monasterio no tenía ningún término propio le cortaron muchos álamos y povos para reparar la villa de Fuentidueña y su castillo, y sus criados del dicho D. Pedro con otros muchos hombres y vasallos de la tierra se juntaron en el lugar de Sacramenia y viniendo a este monasterio con mano armada y por la fuerza le entraron y le robaron (usando del mismo rigor con sus grangeros y criados) injuriando a los monges, tomándoles por fuerza los libros y papeles del archivo, los ornamentos de la sacristía y los demás bienes del dicho monasterio y tratando al Abbad D. fr. García de S. Martín con poco respeto que temeroso de perder la vida en sus manos se fue huyendo a la villa de Cuevas de Provanco, donde estuvo retirado muchos días, y en S. Martín de Rubiales sin atreverse a venir ni estar en el Monasterio, hasta que embió por un Juez Pesquisidor, que fue el Bachiller Diego Manuel Alcalde del Rey de la casa de la moneda de la ciudad de Segovia. El qual mandó que toda la tierra de Fuentidueña, y criados del dicho D. Pedro de Luna se juntasen en el lugar de Sacramenia (donde se avian antes juntado para venir contra este monasterio) y que viniesen en processión hasta la puerta Reglar del monasterio, que solía ser donde agora está un paredón de argamasa antes de llegar al arroyo que passa por delante la portada, y los que vinieron armados para robar el monasterio, o dieron consejo o ayuda para ello, que llevasen candelas encendidas en las manos, y en llegando a la puerta Reglar se descalzasen hasta la puerta de la Iglesia de rodillas y fuessen hasta el presbyterio donde avía de estar el Abbad revestido y con su báculo, en la mano, e hincados de rodillas se la bessassen y le pidiesen perdón por el desacato y agravios echos a su persona y a todo el convento. Item mandó que por los daños que hizieron pagasen al monasterio 25.000 maravedís. Qué satisfacción tan donosa para daños tan irreparables" <sup>10</sup>.

Ante estos sucesos D. García de San Martín depuso su cargo de Abad ante el Papa Sixto IV, quien nombró en encomienda perpetua a D. Juan de Acebes, el cual era, a la sazón, Abad de Santa María de Riba de Tera. Fue el último Abad perpetuo que tuvo Sacramenia; a su muerte había de ser regido y gobernado el Monasterio por los monjes del mismo, "tanto en lo temporal como en lo espiritual", eligiendo Abad trienal según las constituciones de Montesión y Valbuena.

Durante 334 años se había gobernado el Monasterio por Abades Perpetuos, según nos relata Colmenares en su *Aparato...*, sucediéndose de acuerdo con la relación siguiente:

1.	D. Raymundo I		año de	1141
2.			desde	1156
3.	D. Pedro I		desde	1173
4.	D. Raymundo II		desde	1179
5.	D. Juan I	-	desde	1207
6.	D. Raymundo III	_	desde	1219
7.	D. Pedro II		desde	1228
8.	D. Juan II	-	desde	1246
9.	D. Arnoldo II	_	desde	1253
10.	D. Remont		año de	1261
11.	D. Gastón o D. Gascón	<u> </u>	año de	1274
12.	D. Sancho		año de	1309
13.	D. Alonso I		año de	1338

D. Thomás 14. — año de 1384 D. Alonso II 15. — año de 1399 16. D. Guillermo 17. D. Rodrigo I 18. D. Nicolás 19. D. Rodrigo II 20. D. Domingo 21. D. Juan III — año de 1417

23. D. Juan de Acebes (Comandatario) — desde 1475

— año de 1143

D. García de San Martín

Nos relata Colmenares cómo este último Abad "está enterrado en el Claustro Reglar, delante del altar de Nuestra Señora (Armariolum) que corresponde a la puerta de la iglesia que sale al mismo Claustro, tiene una lápida de pizarra negra con unos roeles. Hizo a este Monasterio muy buenas obras, y no fue la de menos importancia que a petición suya (con consentimiento de los Reyes Católicos) el Papa Sixto IV unió y agregó este Monasterio a la observancia de Castilla año de 1482 a 6 de Enero, y conmutó la Abadía perpetua en trienal". De la mencionada lápida y sepultura no hemos encontrado el menor vestigio.

Si bien el "Memorial..." de Colmenares no lleva fecha, podemos situarlo aproximadamente por las cartas de Fr. Francisco de Vivar, cisterciense, que lo acompañan y que están fechadas en 1627 y 1629, respectivamente y en Valladolid; no mucho más tardío hemos de fechar el documento. En él, Colmenares, nos hace una nada entusiasta descripción del Monasterio:

"En cuanto a los edificios no tiene esta casa cosa alguna notable excepto la Iglesia que es de tres naves, grande y buena, que pide mayor casa que al presente tiene, y sin duda ninguna lo devió de ser antiguamente como se ve en los cimientos, ruinas y despojos de columnas y sillares muy bien labrados que ordinariamente se suelen topar labrando las heredades cercanas de casa".

22.

Medio siglo después sufrió el Monasterio un voraz incendio <sup>11</sup>: "se quemó la casa y se derritieron las campanas de la torre", y así nos lo refleja y data una inscripción en el salmer sobre la columna central de la panda N. superior del Claustro (la pieza se encuentra hoy en Miami): "En 20 de Noviembre se quemó la casa año de 674". La torre a que aluden los documentos debió desaparecer durante el incendio, siendo sustituida en la reconstrucción por la espadaña actual; suponemos que aquélla, de escasa entidad, estaría situada sobre el segundo ábside de la nave del Evangelio, donde aún hoy se aprecian restos de muros, y consistiría en una sencilla espadaña según los usos de la Regla; es posible también que ya existiera la actual espadaña y que, no muy dañada, fuera restaurada posteriormente.

"Como consecuencia del incendio fué necesaria la reconstrucción de lo destruido. Para ello, al año siguiente tomó el Monasterio dos mil ducados a censo de la testamentación de D. Alonso de Carden Peralta y Pacheco, caballero de Santiago. Los testamentarios se lo perdonaron después al Monasterio con la carga anual de una vigilia, misa y responso cantado por su alma" <sup>12</sup>.

Lentas debieron transcurrir las obras, si bien supusieron un considerable agrandamiento del Monasterio, siendo de destacar la terminación del segundo piso en el Claustro, cerrándose éste en el año 1770, según se lee en una pilastra hoy en Miami, así como la construcción de la hospedería adosada a la pared de Poniente del Claustro, completándose esta obra en 1775, según la fecha que figura en la bóveda de la escalera.

Igualmente por estas fechas debieron finalizar las obras realizadas hacia Saliente y que incluían sacristía, enfermería y galería de convalecientes, si bien de todo ello carecemos de noticias y las piedras que se conservan son esacasas. Dado el volumen de las obras realizadas entendemos que diversas donaciones se sucedieron, pues los dos mil ducados del difunto D. Alonso de Carden no darían para mucho.

Con el siglo XIX se inaugura un triste período para la historia del Convento que finalizaría con la desaparición de la Comunidad el año 35 y el posterior desmantelamiento total de las construcciones a principios de la centuria siguiente. Las medidas desamortizadoras que se plantearon con el

loable propósito de lograr la revitalización de una riqueza muerta, constituyó para nuestro patrimonio artístico un desastre sin paliativos.

La primera disposición auténticamente desamortizadora había tenido lugar a finales del siglo XVIII, concretamente en 1798, en que Carlos IV ordenaba "enajenar los bienes de hospitales, hospicios, casas de misericordia, obras pías y patronatos de legos; ingresando el producto de su venta en la Caja de Amortización al 3 por ciento anual". No parece que la medida fuese aplicada con rigor, ya que todavía en 1855 nos encontramos con numerosas subastas de bienes de distintas fundaciones piadosas y benéficas.

A esta primera medida le sucede el Decreto de 18 de agosto de 1809, dictado por José Bonaparte, que suprime en su totalidad los conventos de varones, siendo incautadas rentas y bienes por la Junta del Crédito Público. En cumplimiento de este Decreto el 31 de octubre le fue comunicado al Monasterio de Sacramenia la orden de desalojo por mediación del licenciado D. Joaquín Zingotita Bengoa, Corregidor de Fuentidueña, y D. Joseph Erizo, "que se comportaron amablemente con la Comunidad, dándoles tiempo para guardar las cosas del Monasterio" <sup>13</sup>.

Pasados casi cinco años, en virtud del Decreto de Fernando VII de restitución de los Regulares a sus Monasterios con todas sus fincas y propiedades, se verificó la devolución del Monasterio de Sacramenia el 10 de julio de 1814, haciendo la entrega el Alcalde de Sacramenia y el Secretario de Castrillo Manuel García González, asistiendo por nombramiento el Ordinario D. Eustaquio Bajo Moedano, Cura párroco de San Martín de Sacramenia. Era Abad el P. Vicente Tarancón y Prior y Cura Fr. Raymundo González, "el cual quedó en el Monasterio en compañía del P. Abad, del P. Fr. Juan Colina, hijo de este Monasterio, y otros monjes que fueron viniendo, y así se conservó el Monasterio". Digamos, tal como reseña la profesora Martín Postigo, que el día 28 de agosto de 1809, festividad de San Agustín, había sido saqueado el Monasterio por parte del Comandante Librada, llamado el Romo 14.

Poco habría de durar la tranquilidad tras los venerables muros del convento. El corto período absolutista que anulaba lo legislado por las Cortes de Cádiz finalizaría el 9 de marzo de 1820. La sublevación de Riego en Cabezas de San Juan obliga a Fernando a jurar la Constitución del doce y a entregar el poder a Argüelles, con Canga Argüelles de Ministro de Hacienda. Por Decreto de 1 de octubre de 1820 fue aprobada por las Cortes la Ley de Reforma de Regulares, Decreto que refrendaría el Rey a pesar de su inicial resistencia a hacerlo.

De acuerdo con el Decreto de referencia se suprimían los conventos con menos de veinticuatro profesos, lo que suponía la mitad de los existentes <sup>15</sup>, y se prohibía para lo sucesivo la admisión de nuevos miembros. La medida afectó a todos los monasterios de Cartujos, Jerónimos, Benitos, Premostatenses, Basilios y Bernardos. Las posteriores instrucciones de 4 de noviembre de 1820 y la de 29 de junio de 1821, así como otras complementarias, establecieron que los bienes vendidos se pagasen en diez plazos y si no acudiera comprador para ellos se adjudicaran a sus cultivadores con un canon del 1 por ciento anual. Igualmente se ordenó y se llevó a cabo la redacción de inventarios, los cuales comprenderían no solamente los inmuebles y fincas, sino también todos los enseres, cuadros, esculturas, libros, etc.

En cumplimiento del referido Decreto el 25 de octubre de 1820, y tras la comunicación de un comisionado, se hizo inventario en el Monasterio de Sacramenia, comprendiendo "todos los enseres, muebles y alhajas, y en diciembre, recogiendo todas las llaves, lo desalojaron el abad y demás monjes, permitiéndoseles llevar a cada uno solamente lo que tenía para su uso en la celda, dándoles algunos días de término" <sup>16</sup>.

El Monasterio fue comprado en 1821 por D. Ramón Cano, abogado natural de Castrillo de Duero, el cual en el breve plazo de tiempo que fue propietario del conjunto se dedicó a desvalijarlo de la forma más vandálica imaginable: arrancó puertas, ventanas, rejas, balcones barandas, losas, tejas, pavimentos, ladrillos, etc., obteniendo un pingüe beneficio de su venta; tan sólo se libró de la rapiña la iglesia, que fue respetada en su totalidad.

El 7 de abril de 1823 Angulema y sus "Cien mil Hijos de San Luis" cruzan los Pirineos y restituyen el poder a Fernando VII. Establecida la

regencia absolutista, presidida por Calomarde, se dispuso la vuelta a sus conventos de los frailes secularizados y la reincorporación a sus iglesias de los clérigos desterrados por el Gobierno liberal. Preside la Secretaría de Hacienda López Ballesteros, el cual lleva a cabo la devolución a sus antiguos propietarios de los monasterios y "las rentas y pertenencias y todas las fincas vendidas y no vendidas, declarando nulas y de ningún valor dichas ventas y enagenaciones".

En virtud de ello, en Sacramenia en el mes de agosto de 1823, siendo Abad el Reverendo P. Fernando Ruiz, hijo del Monasterio de Valdediós, se convocó al Prior para que tomase posesión, encontrándose con que el Monasterio estaba en deplorables condiciones; el conjunto había quedado sin piso, sin tabiques, destechado la mayor parte y prácticamente inhabitable.

Al año siguiente se celebró Capítulo General, en el cual fue elegido Abad de Sacramenia el Reverendo P. Rafael Gañán, hijo del Monasterio. Acometió éste las obras necesarias de acondicionamiento y el 9 de julio llamó a los monjes a habitarlo de nuevo; se afanaron éstos por restaurarlo cual si de forma definitiva se tratase, al tiempo que entablaron recurso en Madrid contra D. Ramón Cano. La sentencia fue favorable al Monasterio, condenándosele al señor Cano a pagar la suma de "setenta y tantos mil reales en que fueron tasados los desperfectos, pero hizo después una tasación con la Comunidad y se convinieron en que pagase la mitad poco más o menos" 17.

La muerte de Fernando VII en septiembre de 1833 y la proclamación de Isabel II, bajo la regencia de María Cristina, vino a complicar la situación política, ya bastante deteriorada, sobre todo con la aparición del Carlismo en la escena nacional. Los graves acontecimientos que se desarrollaron en 1834 en Madrid y otras ciudades españolas y que se saldaron con un elevado número de muertes entre miembros de varias comunidades religiosas, trajo como consecuencia la dimisión del Jefe del Gobierno, Martínez de la Rosa. El nuevo Jefe del Ejecutivo, el Conde de Toreno, elige para Secretario de Hacienda a D. Juan Alvarez Méndez, Mendizábal, con el cual comienza realmente la época desamortizadora.

A instancia de las Juntas Revolucionarias el Conde de Toreno decreta la segunda expulsión de los jesuitas, con fecha 4 de julio de 1835, y el 25 del mismo mes se establece la supresión de "los conventos y monasterios que no alcancen el número de doce profesos", a excepción de las Escuelas Pías, lo que supuso el cierre de más de novecientas comunidades. Lo impopular de la medida provocó la caída de Toreno, el 15 de septiembre, sucediéndole Mendizábal de forma interina, situación en la que estuvo hasta el 15 de mayo de 1836.

El miércoles 14 de octubre de 1835 la Gaceta de Madrid publicaba el Real Decreto, firmado en El Pardo con fecha 11 de octubre, por el que se establecía la supresión de "todos los monasterios de órdenes monacales, las de canónigos seglares de San Benito de la congregación claustral Tarraconense y Cesaraugustana; los de San Agustín y los Premostatenses, cualquiera que sea el número de monjes o religiosos de que en la actualidad se compongan". Por el momento se exceptuaban de la medida "los monasterios: de la Orden de San Benito el de Monsarrate en Cataluña, San Juan de la Peña y San Benito de Valladolid; de la de San Jerónimo del Escorial y Guadalupe; de la de San Bernardo el de Poblet; de la de Cartujos el del Paular; de la de San Basilio la casa que tienen en Sevilla; pero con absoluta prohibición de dar hábitos o admitir a profesión..." De acuerdo con el anterior Decreto de 25 de julio, los bienes de los monasterios se declararon de propiedad nacional y fue ordenada su venta.

Se hicieron minuciosos inventarios, la mayor parte de las veces realizados por los propios monjes, meticulosidad que contrasta con la ligereza (y a veces silencio total) en la forma de registrar las ventas o destino de los bienes y de los inmuebles. En buen número de casos sufrieron sucesivas ventas, actuando como figuras jurídicas hombres de paja de quienes, por razones evidentes, no se atrevían a figurar como compradores directos.

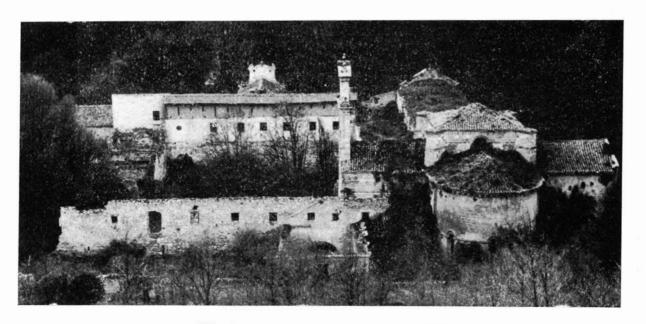
Desconocemos los términos en que se llevó a cabo la venta del Monasterio de Sacramenia <sup>18</sup>, si bien parece ser que la iglesia no fue incluida en la operación, quedando en propiedad del Estado, que la cedió en usufructo al Obispado de Segovia y siendo asimilada a la parroquia de Pecharromán.

Años después Coto y Monasterio aparecen en propiedad de D. José Bustamante, Brigadier de Artillería que había llegado a Segovia como Director del Real Colegio, instalado a la sazón en el Alcázar segoviano <sup>19</sup>. Una hija suya, D.ª Dolores Bustamante y Arévalo, casó con el también artillero D. Carlos Guitián y G.ª de Vargas, de origen gallego y afincado en Segovia por razones de servicio. De esta manera pasó la propiedad a manos de la familia Guitián, que habría de disfrutarla durante cerca de un siglo.

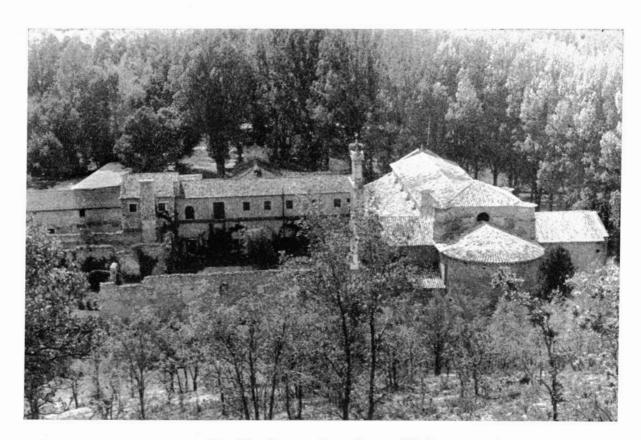
El centenario Monasterio no mereció de sus nuevos y acaudalados dueños más que el desprecio, no sabiendo ver en él más que un medio para aumentar sus riquezas. Claustros y salas nobles fueron tabicados y transformados en graneros, almacenes, establos y otros usos al servicio de la explotación agrícola aneja. Las obras de adaptación a los nuevos usos se realizaron sin necesidad de recurrir a otras canteras que las que el propio Monasterio prestaba; todavía hoy, en el muro que divide la iglesia y en su parte inferior <sup>20</sup>, se puede contabilizar cantidad de sillares arrancados de no sabemos que noble zona de la casa; muebles, arcones, cajoneras, libros y demás enseres que quedaron en el convento debieron ser alimento de las ratas o pasto de las llamas, cuando no malvendidos al ocasional chamarilero. ¿Qué fue de la sillería del coro y del archivo que todavía alcanzó a ver D. José María Quadrado en 1866? <sup>21</sup>.

El edificio debió ir arruinándose paulatinamente, mereciendo exclusivamente un cierto cuidado la nave de la hospedería, donde se instaló la vivienda de los colonos. Más adelante haremos referencia al lastimoso estado en que se encontraba cuando Torres Balbás lo visitó en 1920.

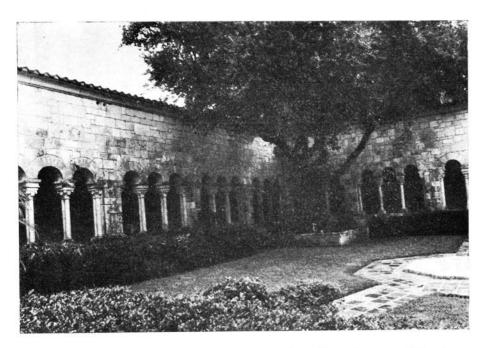
Hacia 1870 debió realizarse la división de la iglesia, tal como aún subsiste, mediante un muro transversal que cerraba las tres naves a la altura del quinto pilar; la cabecera quedó dedicada al culto con un acceso que fue practicado en el hastial Norte del crucero (al quedar inutilizada para el público la puerta de Poniente), en tanto que los cinco primeros tramos de los pies de la iglesia, y en sus tres naves, eran destinados a almacén de aperos de labranza de la finca agrícola. Según hemos podido conocer por tradición oral, ante el mal estado de las cubiertas del templo,



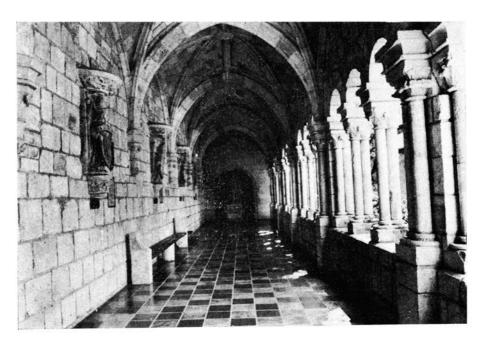
Lám. I. Estado del ex Monasterio en 1972.



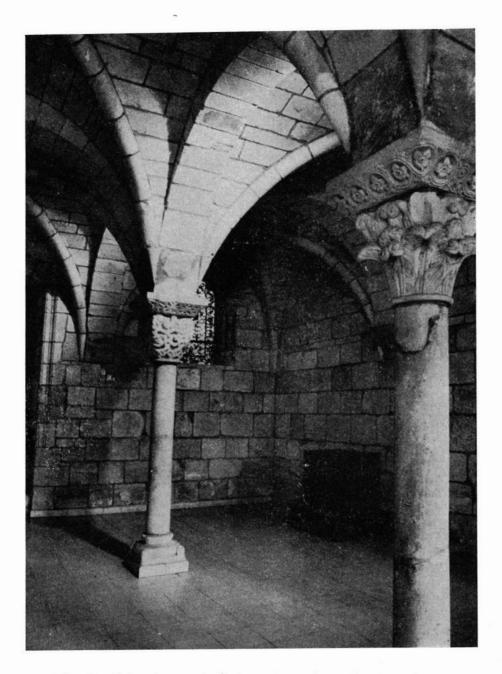
Lám. II. Sacramenia en la actualidad.



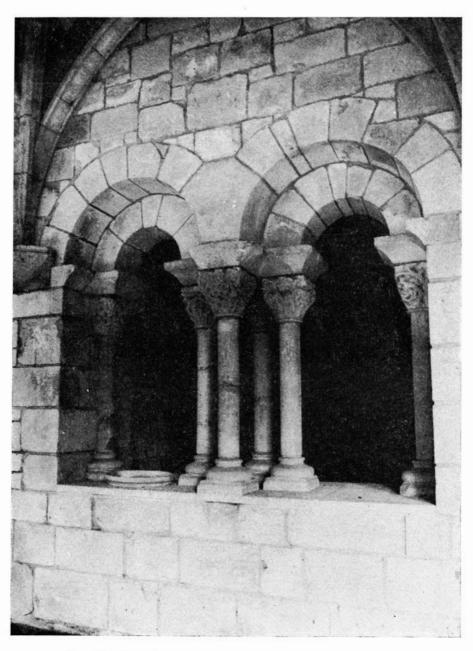
Lám. III. Aspecto del claustro en su actual emplazamiento en Miami.



Lám. IV. Interior de la panda de Poniente en la actualidad.



Lám. V. Interior de la Sala Capitular en su actual emplazamiento.



Lám. VI. Una de las ventanas de la Sala Capitular en Miami.

el Obispado de Segovia, como usufructuario de la iglesia, llegó a un acuerdo con la propiedad del Coto; ésta se comprometía a retejar crucero y cabecera y aquél le cedía el uso de las naves. Se realizó la partición y el agricultor efectuó la reparación de la zona dedicada a culto con los materiales que extrajo de la cubierta de la parte segregada para almacén. Durante cien años, aproximadamente, las naves han sabido aguatar sin cubiertas.

Llegamos ahora en nuestra andadura a otro de los momentos clave en la triste historia de Santa María de Sacramenia: la venta, desmontaje y traslado de sus venerables piedras. William Randolph Hearts <sup>22</sup>, el magnate de la Prensa americana de triste memoria para la más reciente historia colonial española, fue el artífice del desaguisado con la complicidad de la propiedad del Monasterio y ante la complacencia, o al menos transigencia, de nuestras autoridades.

Hearts se había establecido en 1919 en San Simeón, California, en la finca que denominaría "La Cuesta Encantada" y donde haría surgir el más disparatado complejo arquitectónico que imaginarse pueda. Alrededor de la llamada "Casa Grande", o simplemente "el castillo", como a él le gustaba llamarlo, edificó una serie de palacetes (la Casa del Mar, la Casa del Monte, la Casa del Sol) a imitación de villas renacentistas italianas y destinadas a sus invitados; ordenó jardines con terrazas, estanques, ninfeos, etcétera, y se dedicó a decorarlo todo con antigüedades compradas por sus agentes en todo el mundo, siendo la mayor parte de las veces engañado con burdas imitaciones. A su muerte en 1951 no había logrado concluir la construcción de la "Casa Grande", a la que ininterrumpidamente añadía nuevas alas y ampliaciones. La demencial mansión "hispano-morisca" contaba entonces con cien habitaciones, incluyendo treinta y ocho dormitorios, treinta y un baños, catorce salas de estar, un cine, dos bibliotecas, sala de billar, sala de reuniones, etc.

Dentro del complejo de San Simeón proyectó el instalar auténticas piezas de la arquitectura medieval y de acuerdo con este deseo sus agentes descubrieron en España el claustro de Sacramenia, que junto con las salas anejas y en la nada despreciable suma de medio millón de dólares <sup>23</sup> no

tardaron en pasar a poder del millonario americano en 1925. Poco después realizaría una actuación similar con el claustro y dependencias del también Monasterio cisterciense de Ovila, conjunto que luego regaló a San Francisco, su ciudad natal, para su instalación en el Golden Gate Park, como hemos dicho antes.

Hearts envió entonces a sus técnicos que, bajo la dirección de Miss Julia Morgan, procedieron al levantamiento de planos y numeración de las piezas a desmontar, en una operación que se prolongó hasta principios del año siguiente, 1926. Simultáneamente se construyeron cimbras y con gran rapidez debió comenzar el desmontaje, pues cuando la Comisión de Monumentos visitó el Monasterio, el 29 de julio y según relata en su informe el Delegado Regio de Bellas Artes <sup>24</sup>, el claustro había sido totalmente desmontado y se estaban preparando las cimbras para hacer lo propio con el refectorio <sup>25</sup>.

Las piedras se trasladaron en camiones hasta Peñafiel, y desde allí por tren a Madrid y luego a Cádiz, donde embarcaron para llegar a Nueva York a principios de 1927. Se contabilizó un total de 35.784 piedras que fueron embaladas en 10.751 cajas de madera. La operación requirió la colaboración de toda la mano de obra disponible en Sacramenia, bajo la dirección de expertos albañiles y carpinteros venidos expresamente desde Madrid <sup>26</sup>.

Al llegar el cargamento a Nueva York las autoridades sanitarias, alertadas por el Departamento de Agricultura, inmovilizaron los paquetes ante las noticias de la existencia de brotes de fiebre aftosa en la zona de procedencia de la paja utilizada para el empaquetado. Fue preciso abrir todas las cajas y quemar la paja, siendo reemplazada por viruta de madera. La operación le supuso a Hearts un coste adicional de 75.000 dólares y un retraso de casi tres años.

La depresión económica americana de 1929 había supuesto un duro golpe para las finanzas de Hearts, que no pudo hacer frente a su proyecto para con el Monasterio. Los paquetes fueron trasladados a un almacén portuario de Brooklyn, donde permanecieron durante cerca de veinticinco años sin que su propietario accediese a desprenderse de la "pieza prin-

cipal de su colección", a pesar de las varias ofertas recibidas. Sin embargo a su muerte, en 1951, los herederos decidieron desprenderse del cargamento que durante tanto tiempo había ido acumulando polvo y facturas. Por mediación de los grandes almacenes Gimbel's pusieron en venta el "Ancient Spanish Monastery" primero en la suma de 50.000 dólares para irlo rebajando hasta los 19.000 finales sin que nadie lo comprara. Ante lo infructuoso de la tentativa los Hearts cambiaron de agente de ventas, en esta ocasión las Hammer Galeries de Nueva York, que consiguió venderlo a los promotores inmobiliarios E. Raymond Moss y William S. Edgemon, quienes pensaron sería importante atractivo turístico dentro del incipiente desarrollo de Miami. Así el cargamento fue embarcado de nuevo, esta vez con destino al puerto de Evarglades y desde allí hasta Miami, a 20 Kms. por carretera, sumando la operación otros 60.000 dólares.

Aquí comienza otro singular capítulo en la increible historia del Monasterio segoviano. Al desembalar las piezas comprueban con desazón que gran número de ellas han sido trastocadas durante las operaciones de cambio del mullido, ocupando ahora cajas que no les corresponden y habiéndose perdido, en consecuencia, gran parte de la identificación que se encontraba en los embalajes. Fue preciso entonces proceder a la apertura de todas las cajas y realizar la identificación de las piezas de acuerdo con los complicadísimos planos que cuando el desmontaje se realizaron. Cerca de seis meses invirtieron veintitrés hombres en abrir las cajas e ir clasificando las piezas. Y ahora surge la segunda gran desilusión: los técnicos españoles que habían realizado la numeración de las piedras habían marcado a las de la panda Oriental con una "O" de Oriente (OE, Oriente Exterior, y OI, Oriente Interior) y a las de la panda de Poniente igualmente con una "O" (OE, Oeste Exterior, y OI, Oeste Interior). Se encontraban entonces con dos series de piezas distintas y de igual señalización y cuya identificación sólo era posible realizar a base de los no muy exactos y sí muy complejos planos y a las escasas fotografías que se habían tomado in situ.

Se trataba de recomponer el más gigantesco rompecabezas jamás imaginado, de casi 36.000 piezas y en tres dimensiones; el esfuerzo fue tre-

mendo y así, después de diecinueve meses de trabajos y de cuantiosos gastos, se pudo lograr una discreta recomposición: Habían pasado veintiocho años desde su salida de España.

Pero las previsiones de los señores Moss y Edgemon, referentes al éxito económico de la proyectada atracción turística, no se cumplieron; el lugar elegido para el emplazamiento, demasiado al Norte del centro de Miami y alejado de la zona de influencia comercial, hizo que el complejo, que constaba de bar, restaurante y piscina, no superara los enormes gastos habidos en su montaje y fuera preciso cerrarlo.

En 1962 la Diócesis Episcopal del Sur de Florida adquirió la propiedad y lo convirtió en parroquia, instalando la iglesia en el antiguo refectorio. Hoy "The church of Saint Bernard de Clairvanx", regida por un hombre entusiasta cual es el Reverendo Frank G. AtLee Jr., goza de la tranquilidad y el respeto que no logró encontrar en Segovia.

En 1973 la Diócesis del Sur de Florida se dividió en dos: Sudeste y Sudoeste, disputándose ambas la posesión del Monasterio. El Rvdo. AtLee temió tener que poner (una vez más) en venta el Monasterio a fin de que cada comunidad recibiese su parte. Un providencial benefactor, el Coronel Pentland, hizo donación del millón de dólares necesario para salvar la situación y que el monumento quedase en posesión de la Diócesis del Sudeste de Florida. Esto ocurría precisamente el 20 de agosto de 1973, festividad de San Bernardo <sup>27</sup>.

#### DESCRIPCIÓN DEL MONASTERIO

Inútil sería el intentar recomponer, tan solo aproximadamente, el conjunto monacal tal como debió ser a finales del siglo XVIII, época en que alcanzaría la plenitud de sus edificaciones. Tan sólo disponemos del relato que del mismo nos hace D. José M.ª Quadrado cuando lo visitó en 1866 <sup>28</sup>; ya por entonces el Monasterio debía estar en avanzado estado de ruina; por otra parte, el escritor mallorquín se limita a hacer un canto poético del lugar sin profundizar en pormenores descriptivos de las construcciones.

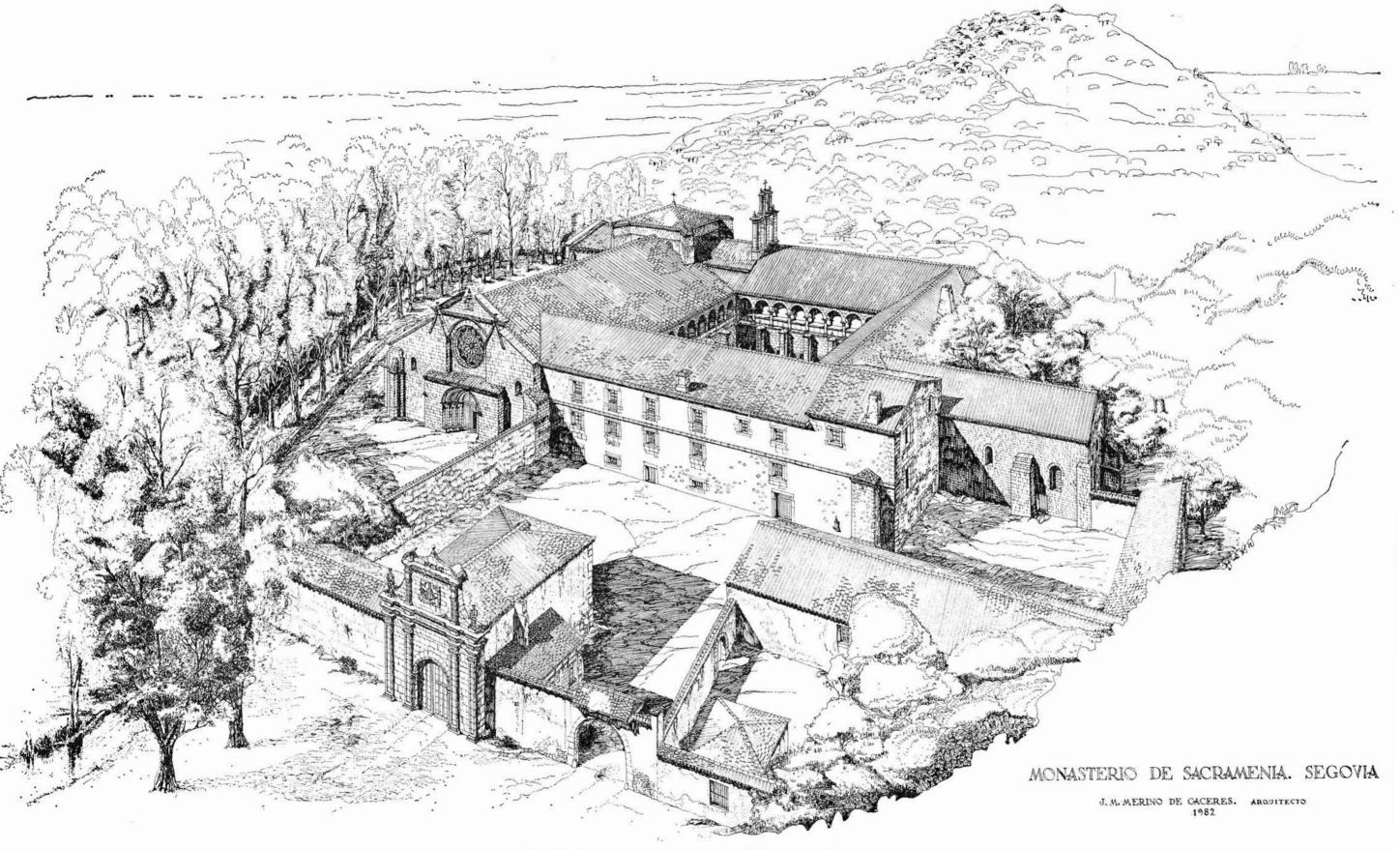


Fig. 1. Reconstrucción ideal del complejo conventual.

Años después, hacia 1920, lo visita en dos ocasiones D. Leopoldo Torres Balbás, producto de las cuales fue el singular trabajo que publicaría años después (1942) en el Archivo Español de Arte y Arqueología <sup>29</sup>. La descripción que del Monasterio nos hace D. Leopoldo es más desoladora si cabe que la de Quadrado, a pesar de que todavía alcanzó a ver en pie las dependencias que pocos años después emigrarían a los Estados Unidos de Norteamérica. Así se expresaba D. Leopoldo en el citado trabajo:

"El Monasterio de Sacramenia fue vendido como bienes nacionales (...), en la primera mitad del siglo XIX, por obra de la desamortización. Parte del templo salvóse merced a su destino de iglesia parroquial de una pequeña aldea <sup>30</sup>; pero el resto abandonado por sus flamantes propietarios, cuya única preocupación fue la de obtener de las fincas así adquiridas el máximo e inmediato provecho material, arruinóse lentamente <sup>31</sup>. Aún hacia 1920, cuando por dos veces le visité, quedaban en pie la sala capitular, el refectorio, la cocina <sup>32</sup> y algunas otras dependencias monásticas, cuya solidez resistía el ya casi secular abandono. Pocos años después un publicista y comerciante norteamericano, conocedor de mis planos y fotografías <sup>33</sup>, adquirió esas edificaciones para un millonario de su país; desmontadas, salieron hacia los Estados Unidos sin protesta de nadie".

"No he vuelto después por Sacramenia e ignoro si algunas de las construcciones conventuales se han salvado del abandono y de la codicia. Supongo que tan sólo subsistirá una parte de la iglesia, la destinada al culto, pues el resto—la de los pies— carecía en 1920 de cubierta de teja y el agua filtrábase a través de sus bóvedas".

Afortunadamente los temores de D. Leopoldo no se han cumplido en su totalidad y las recias construcciones conventuales que no emigraron a América han conseguido superar los diversos avatares por los que han pasado y hoy se encuentran suficientemente consolidadas y adecuadamente atendidas.

Se encuentra el Monasterio de Sacramenia en el fondo de un feraz valle entre los arroyos de las Fuentes y de la Ontanilla. "El lugar, a legua y media de Fuentidueña, es un reducido oasis en las tierras altas de Castilla, emplazamiento ideal para un monasterio de monjes blancos, amantes del silencio y de la soledad, pobladores de valles ocultos cruzados por un pequeño arroyo, cuyo limitado horizonte parece encerrar el alma dentro de sí misma. A la sombra de la casa religiosa fue creciendo una aldea que llegó a tener dos parroquias" <sup>34</sup>.

Dista el Monasterio del pueblo poco más de tres kilómetros de camino de herradura cobijado por chopos y rebollos. El complejo conventual aún conserva el muro defensivo de altas tapias con donjones en las esquinas que forman un perímetro de planta trapezoidal con unas dimensiones a ejes de aproximadamente de 280 × 250 metros. Dentro de la cerca se encontraban, y aún se conservan aunque sin utilidad, el horno, el granero, el palomar, el lagar y la bodega, en tanto que el molino se situaba extramuros y aguas abajo, tras la confluencia de los dos arroyos citados. El muro de cerramiento arranca en el ángulo S. O. de la iglesia y tras recorrer un trazado irregular de 870 metros vuelve a acometer contra la iglesia, esta vez en el ábside mayor, cobijando, aparte de las edificaciones conventuales y dependencias enumeradas, el verjel, la huerta, una serie de terrenos de labor y el cementerio, situado éste junto a la cabecera de la iglesia. La iglesia se sitúa al Norte de todo el complejo y es la única edificación que queda, en parte extramuros y con acceso directo desde el exterior.

El acceso principal al Monasterio se producía a través de un importante portalón con zaguán cubierto, de doble altura, y decorado con una monumental puerta de traza clásica en cuyo frontón se alojaba un altorrelieve de la Concepción y coronada por dos grandes estatuas de los reyes benefactores del Monasterio: Alfonso VII y Alfonso VIII; desgraciadamente estas tres interesantísimas piezas de traza barroca, relieve y estatuas, se encuentran hoy en Miami. Este portalón debió quedar en desuso como acceso, siendo convertido en cochera y tabicado su acceso al abrirse otra puerta a la derecha de aquella, enfrentada con la de ingreso al Monasterio propiamente dicho y entre el horno y la portería.

El zaguán da entrada a un gran patio cuyo frente mayor está cerrado por la fachada principal del Monasterio, de traza barroca, quedando a la derecha el interesantísimo cillero del que luego hablaremos. La disposición del Monasterio es la típica de los del Cister: con la iglesia situada al Norte y las edificaciones conventuales perfectamente ordenadas, según normas de la Orden, alrededor del único claustro. Quedan restos de un pórtico en la parte oriental, una arquería que por su traza parece corresponder al siglo xvII y donde presumiblemente estuvo ubicada la enfermería; pero esta galería debió tener un desarrollo exclusivamente longitudinal, sin llegar a cerrar un claustro, tal como se desprende tanto de la topografía del terreno como del resto de las ruinas existentes.

Veamos brevemente como son las edificaciones conventuales, tanto las que quedan en tierras segovianas como las que emigraron a América y que aún, a pesar de las modificaciones sufridas en el proceso de remontado, podemos reconocer en su estado original.

La iglesia.—Era, y sigue siendo, el elemento más singular de todo el complejo monacal, tanto por sus dimensiones como por sus características. Por sus dimensiones constituye el tercer templo en importancia de la actual Tierra de Segovia, después de la Catedral y de la iglesia de Villacastín, en tanto que por sus características bien puede ocupar un primerísimo lugar, primacía que sólo la disputan algunos singulares ejemplos del románico como pueden ser la Veracruz y San Millán en la ciudad de Segovia o el Salvador en Sepúlveda.

Aun dentro de las iglesias del Cister, la de Sacramenia muestra una rara singularidad al presentar una cabecera que podemos calificar como única y sin parientes cercanos. Se trata de una iglesia de tres naves, con crucero muy desarrollado y cabecera de cinco ábsides escalonados. Es precisamente la disposición de estos ábsides lo que le confiere su singularidad: ábside central semicircular, trasdosado y liso, y ábsides menores escalonados, dos y dos, semicirculares al interior pero con testeros rectos al exterior. De más de seiscientas iglesias cistercienses consultadas en toda Europa, ninguna presenta características semejantes. El tema de los cinco ábsides escalonados no es infrecuente en el Cister, pero sí es más raro el que estos ábsides sean semicirculares. Sólo hemos encontrado los siguientes ejemplares: Gimont, en Francia, y Altzella, Bildhausen y Georgenthal, en

Alemania; todas ellas, al igual que la segoviana, fueron comenzadas en el siglo XII e igualmente todas eran filiales de Morimondo. Ahora bien: ninguna posee una cabecera similar a la de Sacramenia; Gimont, Altzella y Bildhausen tienen sus ábsides, los cinco, trasdosados en semicírculo, en tanto que Georgenthal trasdosa el mayor en testero plano y los menores en circular.

La iglesia de la Abadía de "Le Thoronet", en Francia, perteneciente a Citeaux y construida entre 1160 y 1190, presenta la cabecera más parecida a la de Sacramenia, si bien los cuatro ábsides menores están alineados, destacando únicamente al exterior el que corresponde a la nave mayor, trasdosado y sin refuerzos como el caso de la iglesia segoviana. Igual disposición presenta la iglesia de Senanque, también filial de Citeaux.

Tal como señala Torres Balbás <sup>35</sup>, el tema de las cabeceras a base de ábsides escalonados es frecuente en la arquitectura medieval francesa, principalmente en iglesias benedictinas, si bien el diseño más repetido es el de rectangular la capilla central y en semicírculo las cuatro laterales. Capillas semicirculares son frecuentes en las iglesias de finales del XII y durante todo el XIII de la Provenza y el valle del Ródano, desde donde debieron pasar a Aragón y Cataluña.

La modalidad de ábsides semicirculares lisos, sin columnas ni contrafuertes, como es el caso de la iglesia que nos ocupa, es relativamente frecuente en la arquitectura cister española, tanto en Castilla como en Cataluña, siendo igualmente disposición frecuente en el Rosellón y en Provenza.

El templo presenta unas dimensiones realmente notables, máxime tratándose de una modesta fundación y en los inicios de la Orden en España. Son sus medidas las siguientes: longitud interior de la nave mayor 55,20 metros y exterior total de la iglesia 58,50; longitud de crucero 30,80 (interiores 28,10), con una anchura libre de 8,25; el ancho de las naves es, de izquierda a derecha, de 5, 8,40 y 4,80 metros <sup>36</sup>. Estas medidas se han tomado en los puntos centrales ya que existen diferencias en los distintos tramos debidos probablemente a errores de replanteo. A este respecto es significativa la desviación que con relación al eje principal de la iglesia presenta el muro de cerramiento de Poniente, fácilmente acusable

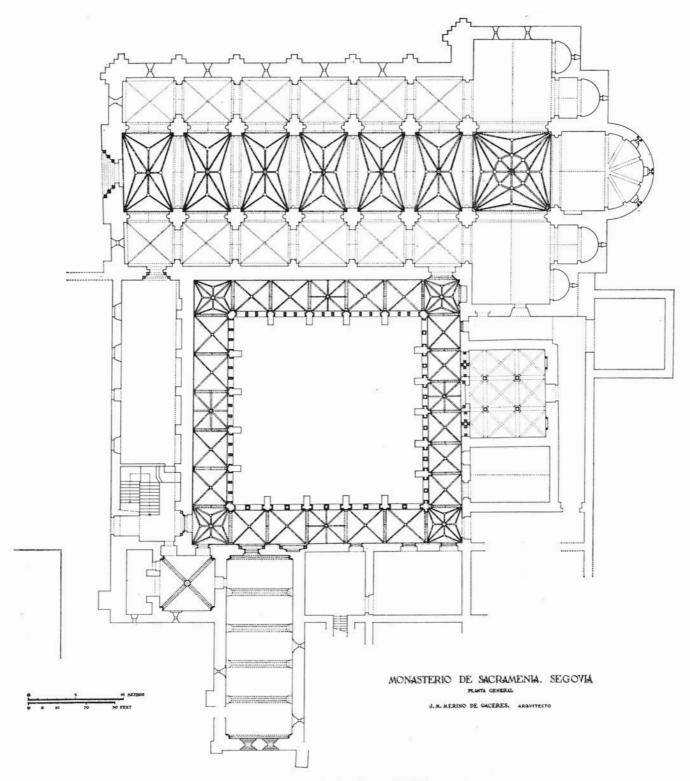


Fig. 2. Recomposición de la planta del Monasterio.

en la planta. Así la nave lateral derecha tiene cuarenta centímetros menos de longitud que la izquierda, diferencia tan notable debemos justificarla en base a un cambio de planes durante el proceso constructivo, que debió comenzar por el hastial de Poniente, y no solamente a errores de replanteo.

Constan las naves de seis tramos apeados en gruesos pilares cruciformes en los que se adosan columnas con empotramiento de 1/3 del diámetro; estas columnas arrancan desde el suelo en el doblado de los arcos formeros, en tanto que en el caso de los arcos fajones arrancan en ménsula a considerable altura. Los arcos fajones de las naves menores se doblan apeados en pilastras, en tanto que los pilares que dan paso al crucero se frentean por cuatro columnas que arrancan desde el suelo.

Se cubren las naves laterales a base de bóvedas de crucería con ojivas cilíndricas y plementaria a la normanda, en tanto que la nave mayor, que debió quedar con cubrición de madera hasta el siglo XV, se cierra con bóvedas estrelladas con terceletes y ligaduras que apean en peanas. El crucero, de planta cuadrada, debió cerrarse en la misma época que la nave mayor y presenta una tracería más complicada que los tramos de ésta. Naves de crucero, presbiterio y tramos rectos de las dos primeras capillas menores de la cabecera se cubren con bóvedas de cañón apuntado, en tanto que los ábsides se cierran con bóvedas de horno, reforzada con nervios de sección cilíndrica en el caso del que corresponde a la capilla mayor.

"Los capiteles de la columna de la nave central son lisos, con abacos formados por un filete y una nacela, perfil repetido en los de las laterales. Las columnas de los arcos de comunicación de las naves tienen capiteles grandes, unos de flora-piñas y hojas de helechos —son los temas vegetales más frecuentes—, otros con una malla de tallos entrecruzados y alguno liso. Sus cimacios se perfilan según un filete y un chaflán bajo él. En las bases, finamente molduras, y descansando en plintos, alternan baquetones y escotas con molduras cóncavas. El arco triunfal tiene preciosos capiteles de hojas de acanto, parecidos a otros de la iglesia del monasterio premostatense de Retuerta (Valladolid), con cimacios de un filete y una nacela separados por un ángulo entrante" <sup>37</sup>.

El ingreso a los ábsides contiguos al mayor se realiza a través de arcos

lisos de perfil apuntado que se apean en pilastras, en tanto que a los ábsides extremos se accede a través de los arcos de medio punto tallados en el propio muro y sin más decoración que una leve imposta en forma de nacela. Actualmente el acceso a los ábsides menores se encuentra cegado por la presencia de unos retablos barrocos de pobre factura y que bien podrían situarse en otros lugares de la iglesia, liberando de esta manera estos singulares espacios absidales. Igualmente es de lamentar que el ábside mayor se encuentra oculto por un monumental retablo pétreo, si bien en este caso hay que destacar la calidad artística del mismo y la originalidad que le presta la policromía que posee.

Al lado derecho del presbiterio aparece un arco ciego polilobulado de perfil apuntado y traza musulmana cuya significación desconocemos y que en la actualidad cobija una maltrecha talla de San Bernardo (?).

Al exterior la iglesia presenta una gran severidad al tiempo que una marcada reciedumbre, tal y como es propio de la Orden del Cister que busca la total ausencia de ornato y tiende en todo momento a las formas arquitectónicas más sencillas. Unicamente la fachada principal, a Poniente, ofrece algún elemento decorativo en la sencilla puerta que se corresponde más bien con el estilo románico y que posiblemente es lo más antiguo de la iglesia y por donde se comenzase la construcción de ésta. La puerta es de medio punto con tres arcos escalonados apeados en columnas y con sencillos capiteles de hojas. Dos potentes contrafuerte, que se corresponden con los pilares que dividen las naves, flaquean esta portada, rematados en piñones apuntados. Entre los contrafuertes aparece trazado un arco apuntado, en el plano del muro, bajo el cual debió abrirse un rosetón, recientemente transformado en inadecuada ventana rectangular. El cuerpo central termina en un frontón interrumpido en su parte central para permitir el alojamiento de una tosca hornacina que alberga una imagen en piedra de San Bernardo y se remata de forma un tanto absurda con un no menos tosco pináculo de tres cuerpos. En la peana de la imagen aparece la fecha de 1733 y que corresponde a la de la realización de la no muy afortunada reforma. Los cuerpos laterales se escalonan, siguiendo la altura de las naves

menores, terminando en hastiales oblicuos y reforzados en sus extremos por gruesos contrafuertes escalonados tanto en planta como en alzado.

El contrafuerte de la izquierda queda totalmente visible, en tanto que el de la derecha quedó absorbido por el muro de cerramiento del complejo conventual y por el que conforma el frente de la hospedería. Dos sencillas ventanas de medio punto, con doble derrame, se abren en estos dos cuerpos laterales, permitiendo una no muy abundante iluminación a las naves laterales. El ventanaje 38 es escaso y de reducidas dimensiones, quedando bastantes tramos sin ningún tipo de iluminación; la nave de la Epístola es totalmente ciega al adosarse a ella el claustro y sólo presenta dos puertas en los tramos extremos; la nave de la Epístola presenta cinco ventanas 39 de reducido ancho y gran altura con doble derrame, quedando ciego el tramo contiguo a la nave del crucero; la nave mayor presenta estrechísimas ventanas a ambos lados, ventanas con derrame hacia el interior y que al exterior se manifiestan como simples aspilleras 40, y la nave del crucero se ilumina a través de los huecos abiertos en los hastiales: dos ventanas (similares a las de la nave del Evangelio) y un pequeño óculo en el hastial sur. La linterna del crucero posee un óculo a Saliente y dos a Poniente. En la cabecera se abren siete huecos: tres en el ábside mayor y otro por cada uno de los ábsides menores, huecos estos últimos más pequeños aún que los de la nave mayor.

Las ventanas son de gran esbeltez, rematadas en arco de medio punto y con doble derrame, como queda dicho, salvo en el caso de las aspilleras que sólo lo poseen hacia dentro; no tienen impostas ni ningún tipo de decoración, salvo las tres que se abren en el ábside mayor y que, en la parte exterior, llevan columnas con toscos capiteles de variado diseño: hojas de helecho, piñas, bolas, malla y racimos.

Se cerraban los huecos (ventanas y óculos) con celosías de traza árabe labradas en yeso. Estas celosías han desaparecido en su casi totalidad, si bien aparecen restos de ellas en fotografías de principios de siglo. Actualmente sólo se conserva la celosía que cierra el óculo del hastial de Mediodía del crucero, amén de otro pequeño óculo, de unos 70 centímetros de diámetro, que hoy cierra una ventana de la antigua cocina, sin que éste

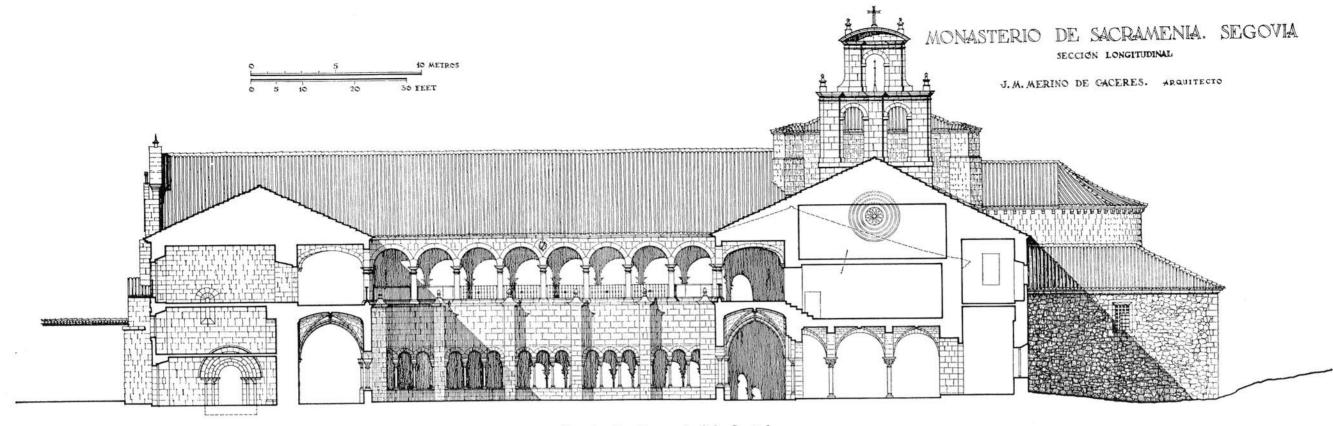


Fig. 3. Sección por la Sala Capitular.

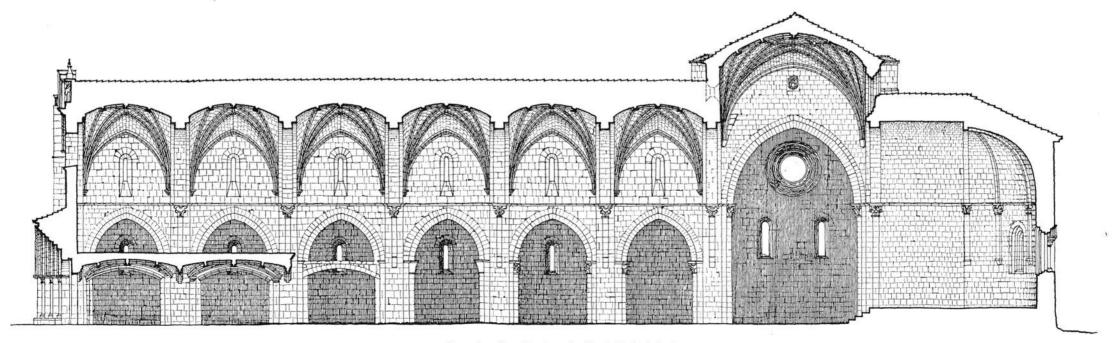


Fig. 4. Sección longitudinal de la iglesia.

sea su emplazamiento original, el cual nos es desconocido. Las aspilleras se cerraban con placas de alabastro, de las cuales hemos encontrado restos durante los trabajos de restauración.

Las cornisas eran (y decimos eran pues han desaparecido en gran parte) robustas y sencillas, en nacela apeada en potentes modillones, en naves y ábsides, y únicamente nacela en la linterna. Los modillones, buen número de los cuales se encuentran en Miami, son de variadísimo diseño, predominando los lisos de diverso perfil; otros se decoran con bolas, piñas, helechos, lacería, etc., alcanzando la mayor variedad en la cornisa del ábside mayor donde aparecen otros motivos ornamentales tales como un barril (¿el barril del perro San Bernardo?), pero con ausencia total de representaciones animadas como es norma de la Orden.

Amén de las tres puertas reseñadas, la principal en la fachada de Poniente y las dos que se abren en la nave lateral derecha, existe otra en el hastial Norte del crucero y que, si bien fue abierta al dividirse la iglesia para permitir el acceso a la zona de culto, pudo existir en el mismo emplazamiento otra de menor tamaño, la llamada "puerta de los muertos", de salida al cementerio, aunque durante los trabajos de restauración no hemos encontrado ningún vestigio de ella. La puerta del primer tramo de la nave de la Epístola es de factura románica con dos arquivoltas y abría al patio de ingreso al Monasterio, quedando después oculta al edificarse la hospedería en el siglo xviii. La que se abre en el sexto tramo de la misma nave es gótica, con arco conopial adornado de bolas y quedaba enfrentada con la panda de Saliente del Claustro.

Otra puerta, más pequeña y hoy tabicada, se abría en el hastial Sur del crucero y daba acceso a la desaparecida sacristía. Cabe por último reseñar una pequeña puerta adintelada y a considerable altura que permitía la comunicación de la iglesia con el dormitorio de frailes, también en el hastial Sur del crucero, y de la cual se reconoce el hueco al exterior, no quedando ni vestigios de la escalera que hubo de haber en el interior.

Reseñemos finalmente el coro alto, situado a los pies de la iglesia y ocupando los dos primeros tramos de la nave central: es de bóvedas estrelladas, extraordinariamente planas, y carecía de acceso directo desde el Monasterio, habiendo desaparecido la escalera que debió tener desde la nave lateral derecha. Es obra del siglo xv y para su construcción se mutilaron algunos de los capiteles de la nave mayor.

Según Torres Balbás la iglesia de Sacramenia debió de levantarse en los últimos años del siglo XII, alcanzando su construcción a los primeros del siguiente, es decir, en el reinado de Alfonso VIII, el segundo benefactor del Monasterio, si bien, como queda dicho, la nave mayor no se cerró hasta el siglo xv

El Claustro.—Levantábase a Mediodía de la iglesia, según la disposición lógica a fin de que el volumen de aquélla no impidiese la insolación del patio. Era de planta sensiblemente cuadrada, con una ligerísima desviación de la panda Oriental, por lo que la panda Sur era algunos centímetros más larga que la Norte. Poseía siete tramos en cada panda, salvo la del Este que tenía ocho, dato este que pasó desapercibido para Torres Balbás que nos da una planta perfectamente cuadrada con siete tramos en cada lado. Los tramos se cerraban con bóvedas de ojivas, salvo las centrales que eran octopartitas y las de los rincones con nervaturas en estrella. En el caso de la panda Oriental, la bóveda octopartita corresponde al cuarto tramo contado desde la iglesia y es la que queda en el acceso al Capítulo. Arcos fajones y ojivas se apeaban en ménsulas en los muros de cerramiento del Claustro, en tanto que lo hacían en columnas, simples o pareadas, en las arquerías que conformaban el patio.

De la sección de los arcos fajones y de las ojivas se puede situar la cubrición del claustro en una fecha no anterior al siglo xv. No obstante las arquerías de cerramiento parecen corresponder a época anterior, si bien las de las pandas Sur y Poniente debieron ser renovadas, en cuanto a columnas y pilastras se refiere, a finales del siglo xvI o principios del siglo xvII. Al exterior aparecían gruesos contrafuertes, también remodelados en su remate en época renacentista. De esta época debe datar el segundo piso, añadido sobre el Claustro gótico; las obras debieron ser lentas, pues ya hemos visto anteriormente como este segundo orden no se cerró hasta el año 1770.

Este segundo piso constaba de ocho arcos por panda, arcos de medio punto y de perfil semicircular, apeados en columnas dóricas sin pedestales; los antepechos eran de piedra, ciegos, acometiendo directamente contra las columnas, salvo en las galerías Norte en que cinco arcos se cerraban con balaustradas de hierro forjado. En los rincones se situaban unos arcos diagonales, de perfil rebajado, uniendo los muros de cerramiento con las dobles columnas de esquina.

La cubrición de las galerías era de madera, con forjado horizontal. Una sencilla cornisa de perfil clásico remataba el conjunto. Alrededor del Claustro se disponían las dependencias conventuales, salvo en el caso del muro de Poniente, que permaneció como límite exterior del Monasterio hasta el siglo xviii en que, como queda dicho, se añadió la nave de la hospedería, siendo hoy día la única construcción conventual que subsiste.

Este muro de Poniente poseía en su cara exterior potentes contrafuertes que se unían entre sí, en la parte alta, por arcos de perfil muy rebajado. En el extremo Sur de este muro se abría la puerta de acceso al convento (hoy en Florida), puerta de arco apuntado con fina decoración geométrica de influencia árabe. En ángulo con esta puerta se situaba la de la cocina, que así tenía acceso directo desde el exterior.

Al construirse el cuerpo de la hospedería quedó oculto este muro y otro tanto ocurrió con la "puerta de conversos", que debió quedar condenada ya que en la planta baja de esta nave se situó la bodega. La hospedería se trazó en prolongación del hastial de Poniente de la iglesia hasta enlazar con el muro de cerramiento del hogar de la cocina, el cual fue regruesado a fin de que quedase paramentado con la nueva fachada.

Las dependencias conventuales.—Saliendo de la iglesia por la puerta de Mediodía contigua al crucero, puerta que afortunadamente se conserva completa, se encontraba a mano izquierda "un nicho arqueado, con decoración superpuesta gótico florido, del siglo xv, conservando restos de policromía. Cobijaba un altar románico formado por una losa de piedra sustentada en columnitas, con capiteles de ruda labor" <sup>41</sup>. Hoy día este altar, así como la hornacina, se encuentran en Miami, si bien los restos de la

decoración pictórica a que alude Torres Balbás ha desaparecido en su totalidad o ha sido "cuidadosamente" limpiada. El nicho en cuestión debió en origen servir como armariolum o armarium claustri, al igual que en tantos monasterios bernardos, hasta que en el siglo xv o xvi fuera transformado en altar al trasladarse la biblioteca a un espacio más amplio como consecuencia del rápido incremento en el número de libros gracias al desarrollo de la Imprenta.

A continuación del amariolum y en el mismo muro se abría "una puerta sencilla, de arco de medio punto, con tres baquetones en su intradós, entrada a una estancia estrecha y larga cubierta con bóveda de medio cañón semicircular, parcialmente arruinado entonces" <sup>42</sup>. Se trataba de la antigua sacristía en comunicación directa con la iglesia a través de una puerta en el hastial del crucero. Al fondo de esta sala se abría, y aún se conserva, una gran puerta de medio punto que daba acceso a la nueva sacristía construida a finales del siglo XVII. Es esta una gran sala de proporción cuadrada que debió estar cubierta con bóveda de cañón y de la que sólo se conservan las cuatro paredes de buena sillería y con cornisas de gola al exterior.

A continuación, en la misma panda de saliente y de acuerdo con la disposición clásica de los monasterios bernardos, se abría la Sala Capitular, el lugar más importante del convento después de la iglesia. Era un espacio rectangular de 9,24 × 8 metros <sup>43</sup>, dividido en nueve compartimentos por cuatro columnas centrales, cuadrados los seis del fondo y rectangulares los tres contiguos al Claustro. "Cubrían aquéllos, bóvedas de ojivas de sección circular, y los últimos, medias bóvedas de la misma clase. Las ojivas arrancaban sobre los abacos en forma cónica, obligada por no quedar espacio entre los arranques de los arcos. El aparejo de la plementería de todas respondía al sistema francés. Ocupaba el fondo de la Sala un altar moderno, flanqueado por arcos ciegos. Los capiteles de las columnas exentas, así como los de la puerta y ventanas, eran de excelente y fuerte labra y vigoroso relieve, de flora unos y otros de malla. Algunos cimacios también ostentaban decoración vegetal" <sup>44</sup>.

La Sala Capitular se comunicaba con el Claustro por medio de una

puerta de arco de medio punto doblado, apeado en columnas y dos ventanas geminadas, una a cada lado, formadas por arcos de medio punto, doblados y apeados en un grupo central de cuatro columnas en cruz y otras dos columnas en los extremos.

El Capítulo coincide casi exactamente con los tramos tercero, cuarto y quinto de la panda claustral de Saliente, panda en la que nos encontramos dos *campatas* de igual medida, siendo la más estrecha precisamente la que se enfrenta con la puerta de acceso a la Sala y que va cubierta por bóveda octopartita, como ya quedó reseñado.

Venía a continuación una sala de cañón apuntado con eje perpendicular a la panda del Claustro, posiblemente el Locutorio. Tenía esta sala dos huecos de comunicación con el Claustro: primero una ventana adintelada abierta en el siglo xvII en el eje del sexto tramo del Claustro y una puerta de medio punto con arco doblado y adornado con una imposta de labor de trenza <sup>45</sup>.

Finalmente en el último tramo de esta panda, el del rincón, se abría una amplia puerta formada por un sencillo arco de medio punto, puerta que debía comunicar con las salas de trabajo de los monjes, y que los agentes de Hearts encontraron tapiada, según se desprende de los planos que levantaron.

Continuando nuestro recorrido por la panda Sur, nos encontramos con seis puertas que se abren en los tramos 1.º, 2.º, 3.º, 5.º, 6.º y 7.º Las dos primeras se abrían a una sala de dimensiones 9,40 × 6,75 y de la cual sólo hemos podido reconocer la planta; en cuanto a su destino nada sabemos, pero debió tratarse de una sala importante, posiblemente la "sala de copistas", a juzgar por la ornamentación externa de la puerta que se abría a el muro de Poniente y comunicaba con un espacio de 6,30 × 6,70 y en el cual arrancaba una escalera de acceso a la planta superior. La puerta aludida, dado su carácter clásico, debió ser despreciada por los técnicos de Hearts y nosotros la encontramos ruinosa pero completa en sus piezas. Ante la imposibilidad de conservarla in situ ya que el muro que la alojaba estaba derruido, decidimos cambiarla de emplazamiento y hoy ocupa el hueco que dejara la del primitivo acceso al Claustro al emigrar a América. Se trata

de una puerta rectangular, de proporción sexquialtera, con dintel adovelado, sencillo molduraje en jambas y rematada por un frontón partido; dos acróteras de medias bolas se sitúan en los extremos y en el centro un complejo pináculo rematado igualmente en una semiesfera.

De la habitación donde se situaba el arranque de la escalera se salía de nuevo al Claustro a través de una pequeña puerta de medio punto idéntica en dimensiones y molduración a la que se abría en el 7.º tramo de esta panda y daba acceso a la cocina. Torres Balbás sitúa todavía otra puerta en esta estancia o vestíbulo, puerta que comunica con el refectorio, pero de esa puerta no hemos encontrado ningún indicio, como tampoco aparece reflejada en los planos de Hearts. Posiblemente se tratase de un simple hueco tapiado al realizarse el traslado y que los agentes del magnate americano no les pareció necesario reseñar.

A continuación se situaba el refectorio, hermosa sala abovedada de notables dimensiones. De planta rectangular, con su eje perpendicular al Claustro, cual era la disposición más corriente para estas dependencias en los monasterios del Cister, medían sus lados 19,40 × 7 metros <sup>46</sup> y se cubría con bóveda de cañón apuntado reforzada por cuatro arcos fajones muy moldurados. "Los arcos se apeaban en ménsulas de tipo borgoñón, formadas por tres capiteles con cortos fustes descansando sobre modillones moldurados sólo en su frente, con un baquetón entre dos filetes y una nacela en la parte inferior" <sup>47</sup>.

El refectorio debió ser construido a principios del siglo XIII, siendo remodelado en el siglo XVII, aplicándosele decoración de yeso. Torres Balbás nos precisa que el muro de Mediodía había sido reconstruido en época moderna; al mismo tiempo se debió rematar el piñón con una imposta en nacela formando un frontón. Igualmente se debió añadir el banco corrido de piedra y el situal del Abad en forma de nicho avenerado, hoy en Miami en los jardines que rodean al Monasterio.

En uno de los testeros se abrían dos rosetones de 1,70 metros de diámetro con doble derrame escalonado. Según los planos del traslado estos rosetones se abrían en el muro Norte, cosa bastante extraña ya que a la altura que se sitúan quedarían cegados por las bóvedas del Claustro. Don

Leopoldo no los menciona, pero esto no es de extrañar, pues si se encontraban en el muro Norte habrían sido recubiertos por la decoración de yeso del siglo XVII ante su falta de función; posiblemente existieron otros dos rosetones simétricos en el muro Sur, el que, como hemos dicho, fue renovado.

En los muros laterales se abría una serie de huecos, dos en el muro Oriental con fuerte derrame hacia el interior y otro similar en el tramo central del muro de Poniente. En el último tramo de este mismo muro se abría otro hueco de mucho mayor tamaño que los anteriores y que posiblemente correspondería a la tribuna del lector, con escalera y acceso desde el exterior.

Dos puertas se abrían en el Claustro para acceder al refectorio, ambas iguales, si bien la correspondiente al 5.º tramo era impracticable al quedar enfrentada con el muro Oriental del comedor. Es evidente que aquéllas se trazaron con anterioridad al refectorio y que un cambio de planes obligó a la clausura de una de ellas. Son dos amplios arcos de medio punto, de carácter románico con doble arquivolta y una pareja de columnas; el practicable había perdido ya parte de su dovelaje antes del traslado y hoy se encuentra reconstruido.

Finalmente junto al refectorio y en ángulo S. O. del conjunto se situaba la cocina, con tres puertas de acceso: una pequeña desde el refectorio, otra desde el claustro y la tercera y principal desde el exterior, luego zaguán de la hospedería. La cocina no emigró a los Estados Unidos, a pesar de que Miss Morgan levantó los planos, ignoramos las razones para que esto sucediera, pero al poco tiempo la cocina se arruinó y las piezas de su cubrición se pueden encontrar hoy por diversas partes del Coto formando parte de tapias y construcciones varias. Veamos como nos la describía Torres Balbás: "... cubierta con bóveda de fuertes ojivas apeadas en tres columnillas de ángulo y provista de arcos formeros, obra, por tanto, de formas más avanzadas que las del refectorio, aunque tal vez no mediasen muchos años entre la construcción de ambos. El perfil de esas ojivas era semejante al de los arcos fajones del refectorio y muy parecidos los capiteles de las dos dependencias. En el muro Occidental estaba el hogar, acusado

al exterior por un cuerpo saliente, y con gran chimenea piramidal. Una puerta comunicaba aquélla con el Claustro; en el siglo xv se abrió otra al exterior, decorada con bolas.

Hoy día se conserva la parte inferior de la cocina, de capiteles hasta el suelo, y parte del hogar; tiene una planta cuadrada de 5,80 metros de lado y situada a una cota sensiblemente inferior que la del Claustro. El hueco del hogar está formado por un arco de medio punto de escasa altura y de perfil cuadrado; se conservan restos de la campana de la chimenea, que era de barro y entramado; sobre la cocina se construyeron en el siglo XVII unas dependencias, modificando el primitivo remate de la chimenea, y se colocó un saliente contrafuerte, posiblemente para contrarrestar el peso de la nueva construcción que amenazaría con arruinar el hogar.

De la planta superior poco o casi nada sabemos; en el hastial de Mediodía del crucero quedan las marcas de dos cubiertas que nos indican las alturas que tuvo el ala Oriental en dos épocas distintas; aparecen igualmente marcas de forjado, lo que permite recomponer la sección de esta zona.

El dormitorio de frailes se situaba sobre la Sala Capitular y estancias contiguas; tenía acceso directo a la iglesia, conservándose todavía restos de la puerta de comunicación en el hastial Sur. Con la reforma del Monasterio en los siglos XVII y XVIII, y al añadirse la nueva Sacristía, se adosó una nueva crugía de escasa anchura en la zona Oriental, cuyo muro de cerramiento se conserva aún. Esto trajo consigo la modificación de la cubierta con la adicción de una tercera planta, bajo cubierta, que posiblemente fuera utilizada como secadero.

En cuanto al acceso a las plantas superiores nada sabemos, aunque vemos como más lógico que la escalera se situara en el espacio contiguo al locutorio. La escalera, de la que hemos encontrado restos entre el calefactorio y el refectorio, tiene su origen en la reforma del siglo XVIII; era una escalera estrecha de dos tiros desarrollada entre muros ciegos y de ella pudimos observar poco más del arranque. Del resto de las dependencias monacales, sala de trabajo, enfermería, casa del Abad, letrinas, etc., nada.

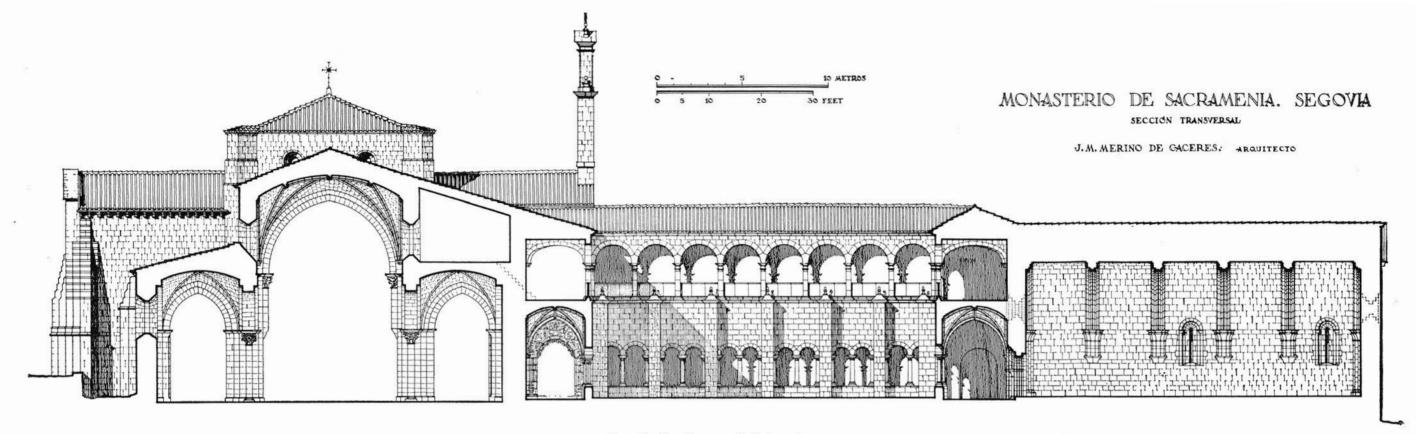


Fig. 5. Sección por el Refectorio.

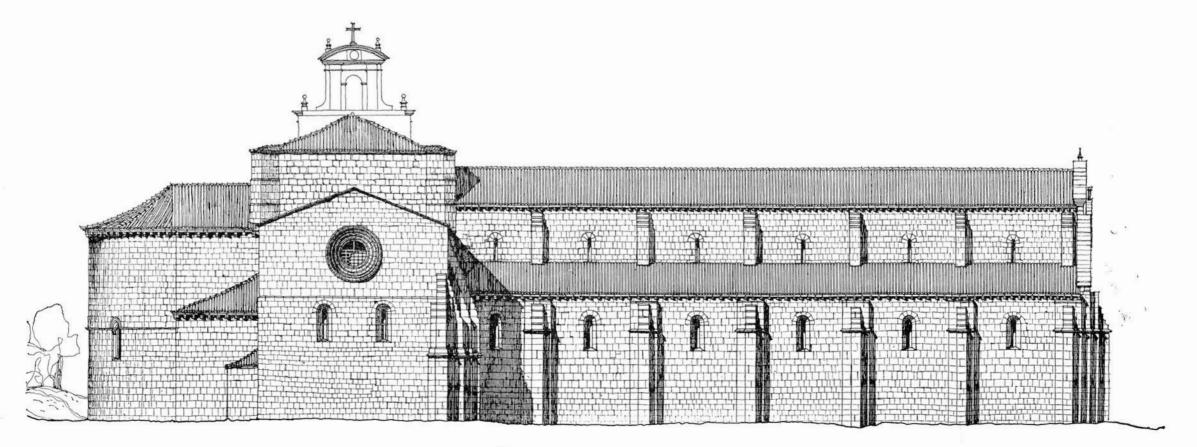


Fig. 6. Alzado norte de la iglesia.

El cillero.—La cilla o cillero se levanta aún hoy día, a pesar de los temores de D. Leopoldo, frente a la fachada principal del Monasterio. Es un edificio de planta rectangular, de pobre aspecto exterior, muy mutilado y transformado, pero aún con posibilidad de ser rescatado.

El interior está dividido en dos naves por una fila central de columnas <sup>48</sup> sobre las que descansan arcos de medio punto, limitando siete tramos en cada nave, cubiertos por bóvedas de ojivas. Tienen éstas sección circular, sin clave la mayor parte de ellas, y, al igual que las de la Sala Capitular, arrancan en forma cónica, apeando los arcos contra los muros por medio de repisas. Plementerías y muros son de mampostería y las ventanas se encuentran muy transformadas, presentando en la actualidad carácter adintelado. El pavimento está recrecido, quedando ocultos los basamentos y arranques de muros. Posee una segunda planta de estructura leñosa, posiblemente recrecida en el siglo xvII, con interesante escalera que ocupa el primer tramo y sencilla puerta de acceso adintelada que se abre en el testero Norte.

### THE ANCIENT SPANISH MONASTERY

Se encuentra emplazado el claustro de Sacramenia al Norte de la ciudad de Miami, en el n.º 16.711 de la West Dixie Highway, dentro de un exuberante parque bordeado por el Snake Creek (Arroyo de la Serpiente). Tras cruzar un amplio parking nos encontramos con una moderna construcción donde se venden toda clase de objetos de recuerdo y se expenden los billetes para la visita al Monasterio; a la puerta de este edificio de recepción, un gran cartel de madera nos recuerda cómo Ponce descubrió La Florida en 1513, así como las posteriores expediciones de Ponce de León en 1521, Pánfilo de Narváez en 1528, Hernando de Soto en 1539 y Tristán de Luna en 1559; nos relata también cómo cuatro sacerdotes dirigidos por el Padre López de Mendoza Grajales fundaron la misión y ciudad de Miami cuando la expedición de Pedro Menéndez en 1565.

Cruzando la tienda de recuerdos nos encontramos con unos amplios

jardines, magníficamente cuidados, de trazado italiano donde abundan las palmeras y cuyo eje fundamental nos conduce a la puerta de acceso al Monasterio. A la izquierda dejamos un sendero que desemboca en una pequeña plazoleta donde, a modo de frons scenae, se ha instalado el sitial del Abad del antiguo refectorio, entre dos bancos corridos rematados en amplias volutas.

El acceso al *monasterio* se realiza de idéntica forma a como se hacía en tierras segovianas y a través de la puerta del ángulo S. O., junto a la cocina; dos potentes contrafuertes flanquean la puerta, contrafuertes que, al igual que todos los que se refuerzan en muro de cerramiento Oriental, estuvieron situados en el interior del Claustro y no fueron remontados en la reconstrucción americana. Sobre la puerta está situado el altorrelieve de la Concepción, que en su anterior emplazamiento se encontraba sobre la puerta de acceso al recinto, como hemos dicho más arriba.

Penetrando en el interior del monasterio lo primero que se echa en falta es el segundo piso del Claustro que no ha sido reconstruido. Ya desde el inicio de la operación de traslado ésta debió ser la idea de los técnicos de Hearts, el no recomponer el piso superior por considerar que no se trataba de algo original, sino añadido al Monasterio. En el plano correspondiente de los elaborados por los especialistas que realizaron la numeración de las piezas, plano que está marcado con el número 16, se puede leer, no sin cierta dificultad ante lo borroso del texto, la siguiente nota:

"THIS ARCADE WAS SENT ALONG FOR WHAT IT IS WORTH: IT MUST NOT BE REGARDED AS PART OF THE ORIGINAL MONASTERY AND (MUST) (?) FORM NO PART OF IT IN THE RECONSTRUCTION". La casi totalidad de estas piezas forman hoy un abultado montón cubierto de vegetación y maleza en la parte posterior del refectorio, junto al riachuelo de la Serpiente; tan sólo seis de los arcos de esta galería, de un total de treinta y dos, han sido reconstruidos formando una especie de atrio en la pared de Poniente del refectorio, hoy día utilizado como iglesia.

Parecida suerte han corrido los contrafuertes que reforzaban las gale-

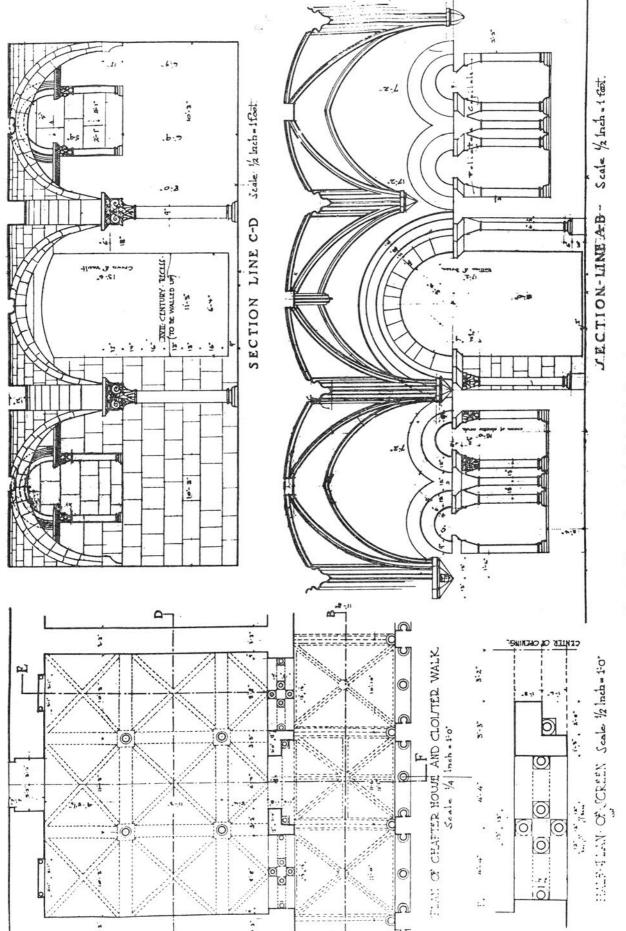


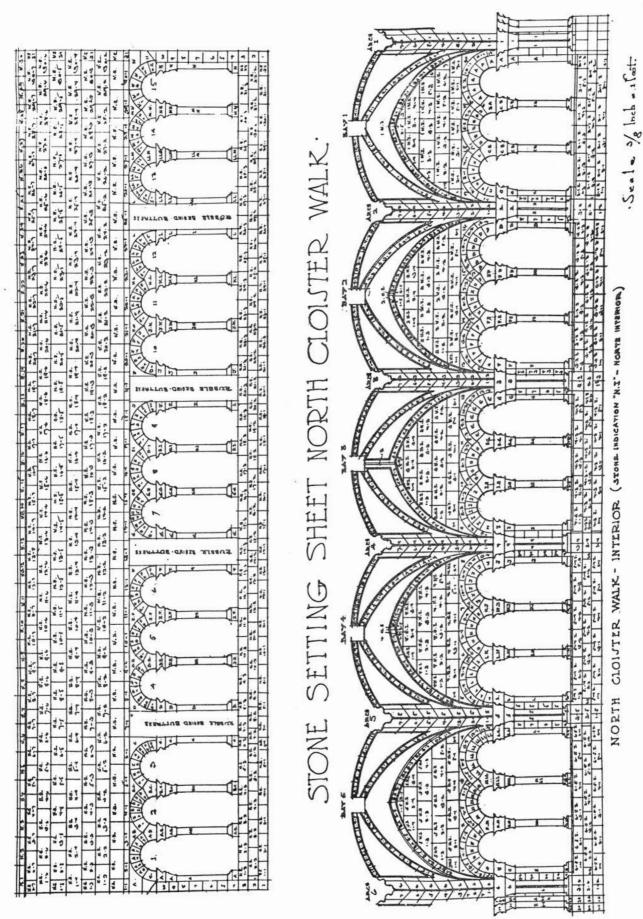
Fig. 7. Planos de traslado de la Sala Capitular.

rías inferiores del Claustro original. Estos contrafuertes habían sido modificados en su parte superior al levantarse la galería de la segunda planta, añadiéndoles un remate en forma de acrótera. Los técnicos de Hearts no supieron verlo así e, considerando que estos elementos de contrarresto habían sido añadidos al construirse el orden superior, indicaron en los planos que no debían ser puestos de nuevo en la reconstrucción. Así en el plano n.º 17 del traslado aparece una nota en estos términos: "17th CENTURY BUTTRESSES IN CLOISTER ADDED AT TIME OF BUILDING 2nd STORY ARCADE: NOT NECESSARY NOW".

La falta de contrafuertes en el patio produce un ingrato efecto en el aspecto exterior de las galerías, al aparecer unos machones de piedra excesivamente anchos entre cada dos series de arcadas; a ello ha de sumarse lo agrio de una estereotomía realizada con marcada torpeza, excusable en parte por la dificultad de identificación de piezas a que ya nos hemos referido con anterioridad.

Es esta una característica manifiesta en la totalidad del complejo reconstruido: la falta de cuidado y finura en la colocación y ensamble de las piedras, acentuado por la utilización de un mortero de cemento de color gris que se ha dejado hundido, como esperando un rejuntado de cal que nunca llegó. Tan sólo arcos, columnas, capiteles y elementos singulares han sido adecuadamente recompuestos, en cuanto a exactitud de colocación de piezas se refiere; el resto, esto es los plementos, muros y demás paramentos lisos, se han reconstruido sin atenerse a la estereotomía original y ni aún se ha buscado una ordenación lógica y regular de las piezas; en pocos casos las hiladas se continúan a lo largo de todo un paño, siendo constantemente interrumpidas por tacos o piedras de diferente tamaño. Es claro que todos estos espacios se llenaron con las piezas que más a mano estaban, sin intentar una identificación y correcta ubicación, lo cual, por otra parte, hemos de disculpar en base a la ya conocida odisea del cargamento.

Pero pasemos ya por encima de estas deficiencias, dado que no es nuestro propósito hacer una crítica exhaustiva de la actual obra; mencionaremos tan sólo la inadecuada cornisa de hormigón que remata las paredes



Fic. 8. Planos de traslado de la arquería norte del Claustro.

del Claustro y el ingrato pavimento de los ánditos y salas, realizado en baldosas de barro semividriado importadas de Cuba.

El rigor arqueológico en la recomposición del resto es aceptable, salvo en el caso de la panda de Mediodía donde se ha invertido la disposición de las puertas que se abrían en el muro de cerramiento y ello en base al acomodo del complejo a un programa específico del establecimiento turístico-hotelero que en principio albergó. De esta forma la situación actual del refectorio es la simétrica, respecto del eje N-S de la que tuvo en Segovia.

Sala Capitular y refectorio están notablemente bien reconstruidos, si bien en este último se ha abierto una puerta en el muro de Poniente a fin de permitir el acceso directo desde los jardines a la iglesia que actualmente alberga. Esta puerta, que queda cobijada por el pórtico que forma el atrio antes mencionado, es un delicado ejemplar del gótico flamígero e ignoramos su anterior emplazamiento en tierras de Sacramenia, sin que tampoco hayamos encontrado los planos que se levantaron al desmontarla.

En las paredes de los ánditos se han colocado una serie de piezas de carácter escultórico provenientes unas del Monasterio de Sacramenia y otras del también segoviano Convento de San Francisco de Cuéllar. Así aparecen dos magníficos escudos barrocos de gran porte, uno con las armas del Monasterio y otro con las de Alfonso VII orlado con el Toisón de Oro, ambos provenientes de Sacramenia, así como las dos grandes estatuas barrocas de los reyes Alfonso VII y Alfonso VIII, con curiosas vestimentas, y que en su origen estaban situadas a la entrada del Monasterio en Segovia.

Del Convento de San Francisco de Cuéllar hay toda una magnífica serie de piezas escultóricas que servían de peanas para el arranque de las nervaturas de las bóvedas de la lamentablemente desaparecida iglesia; el elemento fundamental de cada una de ellas es un ángel alado sosteniendo un escudo con las armas de la Cueva y alianzas; el tenante lleva una cimera consistente en una cabeza de dragón sobre la que se sitúa la gran peana de arranque de bóvedas en forma troncocónica y con decoración vegetal; a su vez los ángeles descansan sobre pequeños cul de lamp de variado diseño y decoración.

A lo largo de las pandas del Claustro se sitúan una serie de bancos

en los que para su construcción se han empleado los canes que fueron arrancados de la cornisa de la iglesia del monasterio bernardo. Diversos objetos artísticos, tales como cuadros, tapices, esculturas, etc., provenientes de la colección Hearts, se sitúan en la Sala Capitular y Refectorio, siendo de destacar un carro de guerra en madera de olivo de Carlos V y una estatua de Cristo Rey en piedra de buena labra.

El exterior, salvo las fachadas de Poniente del Claustro y Refectorio, no ofrece nada significativo y está tratado con materiales modernos y tapado por la vegetación. Sobre la puerta de acceso se ha construido una espadaña de un único hueco que, en parte, rememora la que todavía existe en la iglesia del Coto; en el hueco la campana que falta en el campanario segoviano.

## EL MONASTERIO DE SACRAMENIA, HOY

Ya hemos visto, en páginas anteriores y en diferentes secuencias, la triste desaparición de una buena parte del Monasterio segoviano; entre lo destruido y lo emigrado, lo que hoy día queda en pie en tierras de Sacramenia es casi tan sólo una caricatura de lo que fue, a pesar de que ha logrado sobrevivir, no sin graves achaques, la pieza más importante del conjunto, esto es, la iglesia. Junto a la iglesia poco más queda en pie y en aceptable estado: el Cillero, muy maltrecho y con partes en auténtico peligro; la nave de la Hospedería, intacta en su estructura y cobijando en su interior una moderna y confortable vivienda; la cocina, que fue rescatada de las ruinas y hoy forma parte de la vivienda de los dueños, y nada más. Quedan algunos restos de otras construcciones monacales: muros semiderruidos, tapias, muñones, un resto de la arquería de Convalecientes, vestigios de la Sacristía y la impronta del desaparecido Claustro en los muros de la Iglesia y Hospedería. Aparte de ello conservamos casi intacta la cerca, completa en su trazado aunque con los lógicos deterioros de la edad, con el gran portalón de acceso recientemente rescatado, pero del que desgraciadamente falta la decoración escultórica que tuvo.

Al iniciarse en 1974 los trabajos de restauración el ex Monasterio de Sacramenia no era sino una triste ruina en todo su recinto; los escombros se amontonaban por doquier cubriendo los escasos restos de construcciones, en tanto que la vegetación había ido invadiéndolo todo hasta hacerlo casi irreconocible. La iglesia se encontraba en un deplorable estado sin que en más de una centuria hubiese recibido la mínima atención por parte de los responsables: la cubierta había desaparecido en la casi totalidad del templo (ya hemos relatado el proceso), lo que produjo el desplome de plementos en la nave lateral izquierda; había desaparecido el pavimento de las naves, en tanto que los retablos laterales amenazaban con desmoronarse cuando no lo habían hecho ya; la acumulación de tierras en el exterior había producido el enterramiento parcial de la fábrica que se encontraba casi totalmente cubierta de vegetación, al tiempo que ésta ejercía su implacable labor destructiva entre las piedras; la nave del crucero amenazaba ruina, ante la desaparición del contrarresto prestado por el Claustro y el desplome existente en el contrafuerte del hastial Norte, originado al debilitar el muro con la apertura de la puerta de acceso al público a la cabecera; y etc., etc., pues interminable sería la descripción de la totalidad de los males que afectaban al singular templo bernardo.

Hoy, sin poder aún considerar como totalmente restaurado el templo, sí podemos manifestar una cierta alegría ante su rescate y consolidación; el grueso de la obra está realizado y, con las que ahora se inician, consideramos que en pocos meses la recuperación podrá darse por concluida. Faltarán remates, restauración de retablos, detalles varios, pero la iglesia estará a salvo. Confiemos en que a partir de entonces merezca la atención y el cuidado que durante tantos años le faltó.

## ANEXO

# Estudio de la metrología, modulación y composición del Monasterio de Sacramenia

Como complemento al modesto trabajo que sobre el Monasterio de Sacramenia venimos de exponer, hemos realizado un breve estudio del trazado y proporciones del mismo, estudio que nos atrevemos a ofrecer por considerarlo de interés a la vista de los elocuentes resultados obtenidos. Mucho nos equivocamos o las conclusiones a las que hemos llegado nos hablan claramente de la enorme lógica constructiva y el alto sentido de la ordenación y las proporciones de que hicieron gala los diseñadores o tracistas del conjunto.

Iniciamos nuestro estudio fijando los ejes fundamentales de la iglesia, lugar por donde comenzaría la construcción del complejo, y estableciendo una malla de acuerdo con los pilares y machones que definen las diferentes "campatas" que conforman las naves del templo. Una vez fijados estos ejes "con las lógicas reservas", iniciamos el trabajo de buscar el módulo básico o métrico empleado para el trazado y construcción del templo. El posible problema no fue tal, ya que en una primera medición pudimos comprobar cómo el "pie métrico" comúnmente utilizado en la tierra de Segovia, durante la Edad Media y hasta entrado el actual siglo, se adaptaba perfectamente a la trama del edificio. Tenemos que hacer la aclaración de que la "vara" utilizada comúnmente en Segovia difiere ligeramente de la empleada en el resto de Castilla, esto es, la conocida como "Vara Castellana"; la vara castellana tiene una longitud de 0,8356 metros, en tanto que la utilizada en Segovia, similar a la de Albacete, medía 0,8379 metros; ello

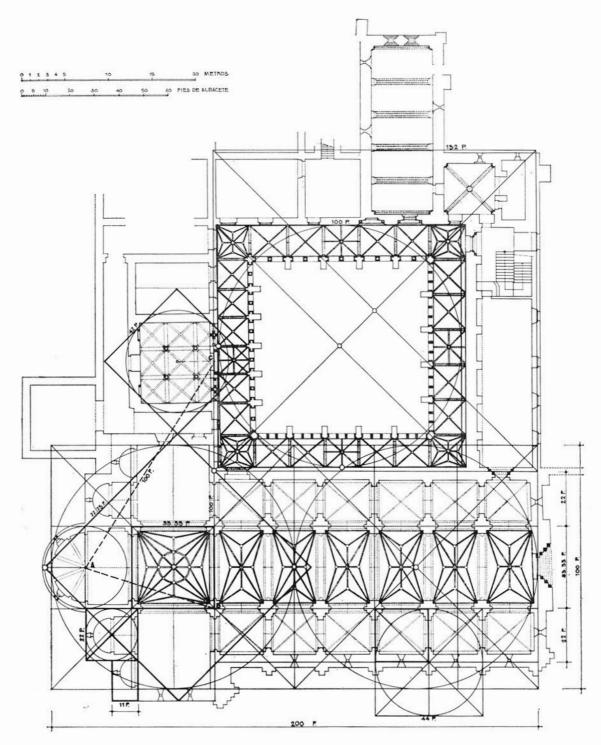


Fig. 9. Metrología y trazados reguladores de la planta del Monasterio.

nos arroja un pie de 27,93 centímetros, frente a los 27,85 centímetros del tradicional pie castellano. Dado que se trata de una primera aproximación al estudio del trazado del Monasterio, nos hemos permitido utilizar, por mayoración, el módulo de 28 centímetros como elemento básico de medida, lo cual, por otra parte, nos ha arrojado resultados sorprendentes.

En esta primera medición pudimos comprobar que el ancho de la nave central, medido a eje de pilares, arrojaba una dimensión media de 9,33 metros, equivalente a 33,33 pies, es decir, exactamente la tercera parte de cien pies, que es la medición interior de la nave del crucero, equivalente a 28 metros. La longitud total de la nave mayor, medida a eje de muros, es de 200 pies, es decir, seis veces el ancho de la nave mayor que, a su vez, es la tercera parte del largo de la nave de crucero.

Para facilitar la comprensión e identificación de las mediciones, ofrecemos a continuación un cuadro esquemático con las dimensiones más singulares y de los elementos más significativos del convento; igualmente acompañamos unos esquemas reguladores trazados sobre planos esquemáticos del Monasterio, lo cual ayudará en buena medida al entendimiento de lo que pretendemos expresar y a la correcta fijación y ubicación de ejes y trazados a que se alude en el cuadro:

	METROS	PIES
Longitud exterior IGLESIA (incluida portada)	58,50	209
Longitud NAVE CENTRAL (a eje muros)	56	200
Idem medición interior	55,44	198
Longitud exterior NAVE CRUCERO	30,38	110
Idem interior	28	100
Ancho NAVE CENTRAL a ejes	9,33	33,33
Campatas NAVE CENTRAL	$6,15 \times 9,33$	$22 \times 33,33$
Campatas NAVES LATERALES	$6,15 \times 6,15$	$22 \times 22$
Campata del CRUCERO	$9,33 \times 9,33$	$33,33 \times 33,33$
Cuadrado ÁBSIDES 2.º (lado)	6,15	22
Lado menor ábsides 3.º	3,08	11

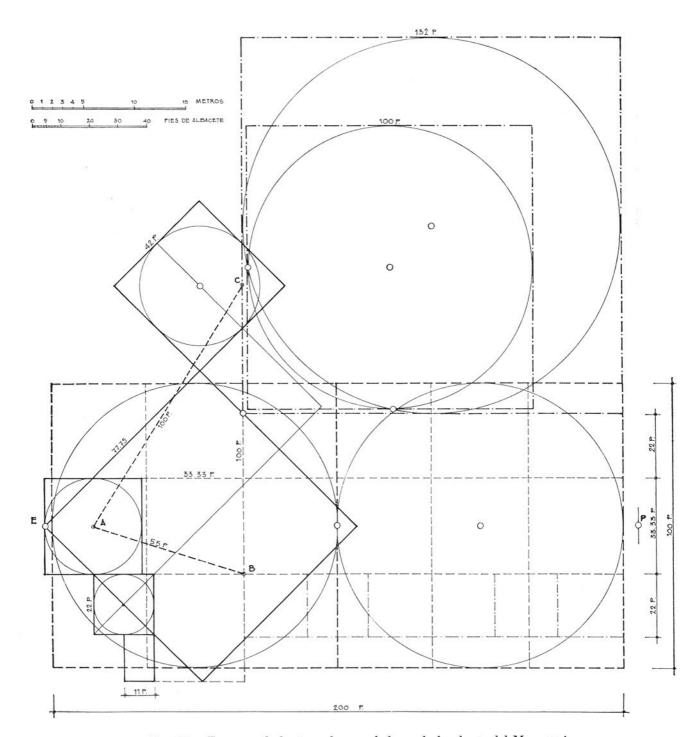
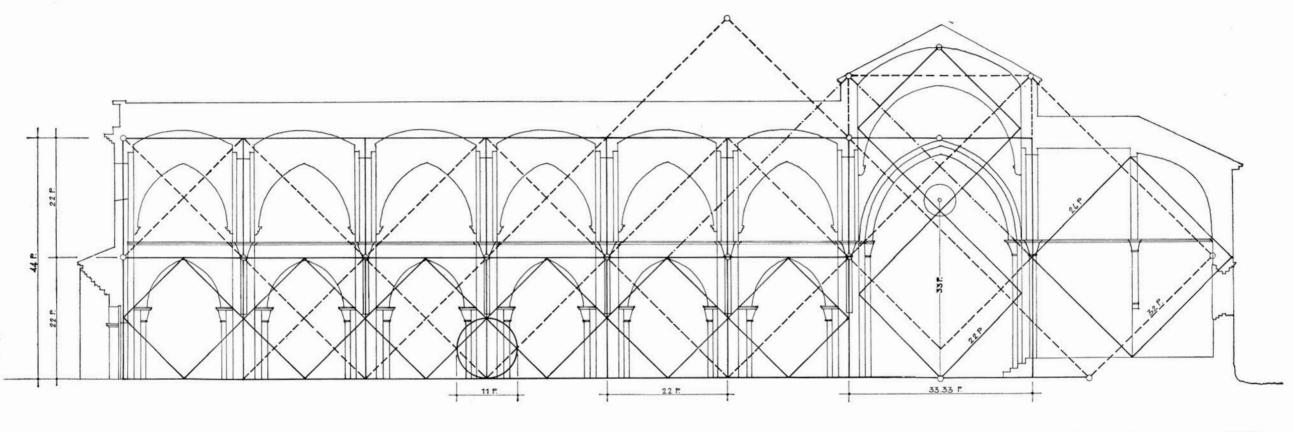


Fig. 10. Esquema de los trazados reguladores de la planta del Monasterio.



9 1	2	3	4	5		10 METROS
012345	-	10	-	20	30	PIES DE ALBACETES

Fig. 11. Esquema de la ordenación de la iglesia en sección.

	Меткоѕ	PIES
Cuadrado del CLAUSTRO (lado)	28	100
Cuadrado edif. conventuales (lado)	36,95	132
Cuadro ordenador capítulo	11,75	42
Cuadro ordenador CABECERA	21,80	77,75
Ancho interior CAPÍTULO	9,24	33
Ancho interior NAVE CRUCERO	8,30	30

Por otra parte, la sección de la iglesia está trazada según una malla de 11 pies; los arcos formeros tienen una flecha de 22 pies, que es, además, la altura de arranque de los capiteles de los arcos fajones de la nave central, el trasdós de los cuales tiene una altura de 44 pies (lo mismo que el trasdós de la dobladura de los cuatro arcos torales). Los dos óculos que se abren en los hastiales N. y S. de la nave del crucero tienen su centro a una altura de 33 pies del pavimento de la iglesia.

Vemos, en consecuencia, que la progresión 11, 22, 33, 44, es una constante en el trazado de la iglesia, es decir, la progresión lógica 1, 2, 3, 4, sobre el módulo básico de 11 pies.

La exactitud, singularidad y, en algunos casos, proporcionalidad de las medidas obtenidas o desveladas, nos plantea mil y un interrogantes; es evidente que ello no es producto del capricho o la casualidad, pero ¿cuál es entonces la razón de estas relaciones? Realmente no podemos, por el momento, dar ninguna respuesta satisfactoria; tan sólo se nos ocurre una sobre la marcha: la existencia previa de unos esquemas básicos y proporcionados (módulos) que los fundadores (prior y monjes) llevaban preparados para utilizar en la nueva edificación. La aplicación de estos módulos al sistema métrico de cada región, es evidente que arrojaría resultados diferentes de unas a otras; por otra parte, y de acuerdo con la importancia del cenobio a fundar, es posible que se añadiese un componente,

que llamaremos "factor de adecuación del módulo a la circunstancia", lo cual, unido a las diferencias de ordenación lógicas de cada casa, desembocaría en resultados totalmente distintos, aun entre monasterios de la misma filiación. En el caso del monasterio segoviano, parece claro, de acuerdo con nuestra teoría, que el "factor de adecuación" sería el número 11.

Según esta teoría que acabamos de esbozar y de acuerdo con las mediciones obtenidas, obtenemos los siguientes módulos para el Monasterio de Sacramenia:

	P 1 E S	Módulos
Absides menores	11	1
Malla ordenadora sección iglesia	11	1
Absides intermedios	22	2
Flecha de arcos formeros	22	2
Ancho Sala Capitular	33	3
Altura centro de óculos	33	3
Nave central (ancho)	33,33	3,03
Trasdós arcos fajones (N.C.)	44	4.
Distancia A-B	55	5
Longitud interior nave crucero	100	9,09
Cuadrado del Claustro	100	9,09
Longitud exterior nave crucero	110	10
Cuadrado edificaciones conventuales	132	12
Distancia entre centro de círculo del ábside mayor y eje		
de muro de Poniente	186	17
Longitud interior de la iglesia	198	18
Longitud total exterior de la iglesia	209	19
		provide the same of the same of the same

Igualmente es significativo el hecho de que el punto de intersección (C) del eje de la Sala Capitular con el cuadrado de las edificaciones conventuales, dista exactamente 100 pies del centro del círculo del ábside mayor (A), igual distancia que la existente entre el eje del pilar NW del crucero (B); la distancia entre los puntos A y B es de 55 pies, es decir, cinco módulos.

Por el momento nos detenemos aquí; es posible que existan muchas más relaciones singulares y trataremos de desvelarlo en otra ocasión, investigando la posible concordancia con otros monasterios de la misma filiación; creemos que será un trabajo interesante.

## NOTAS

- J. Espín. «El Alcázar de los Vélez, un monumento que nos quitan», en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1904, pp. 101-103 y 134-135. Juan Antonio GAYA NUÑO, La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos, Madrid, 1961, pp. 287-290.
- <sup>2</sup> Bibliografía: Juan Antonio GAYA NUÑO, *Op. cit.*, pp. 302-308. Adolfo CASTILLO GENZOR, *El patio de la Infanta*, Zaragoza, publicación de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980. Ver bibliografía aportada por GAYA NUÑO, *Op. cit.*, p. 308.
  - 3 LAYNA SERRANO, El Monasterio de Ovila, Madrid, 1932.
- <sup>4</sup> «El Monasterio de Ovila, en Norteamérica», en Archivo Español de Arte y Arqueología, 1941, p. 484. Juan Antonio Gaya Nuño, Op. cit., p. 169.
- Nos parece oportuno hacer la aclaración de que el ilustre Académico segoviano Marqués de Lozoya no asistió a la sesión de referencia ya que en aquella época se encontraba en Roma como Director de la Academia Española de Bellas Artes.
  - 6 GAYA NUÑO, Op. cit., pp. 162-168.
- <sup>7</sup> Semana, n.º 764, 12-X-54, pp. 22-23, «Un monasterio construido en España en la Edad Media se eleva hoy en Norteamérica; por medio millón de dólares lo compró hace veinte años un magnate de Nueva York». Serrano Mesa, E., «El monasterio trasladado», en ABC de 19 de enero de 1958 (sin paginación).
- <sup>8</sup> R. P. Angeli Manrique, *Annales cisterciensis*, Tomus Primus, cap. VIII, pp. 413-415.
- <sup>9</sup> María de la Soterraña Martín Postico, Santa María de Cárdaba, priorato de Arlanza y granja de Sacramenia, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Paleografía y Diplomática, «Estudios y Documentos», n.º XL (1979). Todos los documentos citados a continuación están reseñados en la obra aludida; evitaremos, en consecuencia, hacer referencia pormenorizada de los mismos.

- Diego de Colmenares, *Aparato de la Historia de Segovia*, folios 46-53. Monasterio de la Sacramenia, Traslado de un Memorial... Estudios Segovianos, 1958, pp. 546-547; El documento pp. 533-550 de la misma publicación.
- <sup>11</sup> Tumbo, ff. 51 y 352 v. A. H. N., Clero, carp. 1.951, n.º 5. La mayor parte de las citas siguientes han sido reseñadas por la profesora Martín Postico en la obra citada Cárdaba...
- <sup>12</sup> Ibidem, ff. 51 y 352 v. María de la Soterraña Martín Postico, Op. cit., pp. 95-96.
  - 13 *Ibidem*, f. 358 v
  - 14 Ibidem, f. 358 v.
- V. DE LA FUENTE, Historia Eclesiástica de España, o adiciones a la «Historia General de la Iglesia escrita por Alzog» (Barcelona, 1855), t. III, p. 475.
  - 16 Ibidem, f. 358 v.
  - <sup>17</sup> María de la Soterraña Martín Postigo, Op. cit., p. 105.
- le Hemos buscado infructuosamente tanto en el Catastro de Hacienda como en el Archivo de Protocolo de Segovia; en ambos lugares se conservan las respectivas carpetas, pero ha desaparecido toda documentación referente al Monasterio de Sacramenia; todo parece indicar que la desaparición no es casual, sino intencionada. No hemos podido consultar el Archivo Diocesano por estar en «proceso de acondicionamiento», estado en que se encuentra desde hace años, sin que, al parecer, el responsable muestre el menor interés en su consecución; el archivero, D. Hilario Sanz, nos ha prestado su máxima colaboración, tanto aquí como en el Archivo Catedralicio, pero sin resultado positivo.
- Conjeturando sobre los datos y referencias orales que hemos podido recoger, deducimos (con el evidente riesgo de equivocación) que la venta del Monasterio de Sacramenia no se realizó hasta varios años después de dictarse las leyes desamortizadoras. Posiblemente el señor Bustamante no fue el primer propietario tras la desamortización, pero nada aparece reflejado en documentos oficiales.
- Actualmente, abril de 1982, se inician las obras encaminadas a la eleminación de este muro divisorio y otras que pretenden la total restauración del templo.
- José María Quadrado, Recuerdos y bellezas de España, tomo Salamanca, Avila, Segovia, p. 717.
- William Randolph Hearst, político norteamericano (San Francisco, 1863 Beverly Hills, California, 1951). Era propietario del New York American y de una cadena de más de cuarenta diarios y revistas cuya tirada alcanzaba los dos millones de ejemplares y controlaba también la «International News Service». Utilizó las ilustraciones, multiplicó los anuncios sensacionalistas y organizó campañas de prensa sabiamente orquestadas, como la que excitó la opinión pública en la guerra contra

España (1898). Lanzó el tema del peligro amarillo, se mostró resueltamente germanófilo durante la guerra europea y se opuso a la entrada de U.S.A. en la Sociedad de Naciones.

- El equivalente a unos cinco millones de pesetas en el año 1925.
- <sup>24</sup> He aquí el informe elaborado por el señor Cabello Dodero, Delegado Regio de Bellas Artes en Segovia:

«Excelentísimo señor: Cumpliendo la orden recibida de V. E. y el acuerdo tomado por la Comisión Provincial de Monumentos Histórico Artísticos de Segovia en su sesión del día 23 del pasado mes de julio, referente a que por esta Delegación Regia de Bellas Artes se informe a dicha Comisión respecto a las obras de derribo del claustro y monasterio de San Bernardo, del término municipal de Sacramenia. que, según noticias oficiales, se está realizando y el interés artístico que las mismas representaban, tengo el deber de exponer a V. E. lo siguiente. = El jueves, 29 de julio último pasado, me trasladé a dicho monasterio de San Bernardo, previo el oportuno aviso a los propietarios, acompañado de los señores Académicos correspondientes don José Rodao Hernández y don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya; pudiendo comprobar que ha sido desmontado totalmente el claustro, del cual sólo quedan restos de sus contrafuertes y parte de la portada que daba acceso al monasterio, estando actualmenute preparando las cimbras para desmontar la bóveda del refectorio. = A nuestras preguntas, han contestado los obreros que, los capiteles y piedras artísticamente labradas habían sido ya transportadas a Madrid por la estación de Peñafiel. = Sin pretender dar carácter oficial a la visita que realizamos al Monasterio de San Bernardo el año 1923, ni aún derivar a cuestiones artísticas la realizada con fines puramente fiscales por la Comisión del Servicio de Avance Catastral de Urbana, de esta provincia, nos permitimos acompañar al presente informe algunas fotografías del estado actual de las obras de derribo y otras, anteriores al comienzo del mismo, con el fin de evitar prolijas descripciones de su actual estado y citas de viajeros e historiadores que han escrito diversos temas relacionados con dicho Monasterio. =

Teniendo en cuenta la escasa información fotográfica, que se acompaña, del claustro en su estado anterior, es de justicia reconocer que el grupo de capiteles, que se reproducen en la fotografía, es quizá el más bello de los que había en el pequeño ensanchamiento del claustro; y que, los que se veían empotrados en los muros exteriores, eran mucho más sencillos. = En cuanto al valor histórico del Monasterio, nos limitaremos, por ser muy conocido, a recordar que fue fundado por Alfonso VII, en 1141, procediendo de Scala Dei los primeros monjes cistercienses que lo habitaron y se conservó tan rigurosa su observancia, a pesar de los diezmos y limosnas que les fueron concedidos, que en la asamblea general de la Orden, en 1629, se declaró a San Bernardo de Sacramenia, casa de recolección. = No está dicho Monasterio declarado Monumento nacional ni catalogado entre los Histórico-artísticos. Y, siendo de propiedad particular, desconocemos las disposiciones legales que limiten dicha propiedad; y, aún en el caso de existir, desconocemos si han sido o no cumplidas. Pero sí nos permitimos lamentar profundamente los derribos realizados en

el citado Monasterio e indicar la conveniencia de que, si aún es posible, se permita a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Segovia hacer las reproducciones en dibujos, fotografías o vaciados de los capiteles y piezas, que estime más interesantes. Y aún nos permitimos suplicar de los señores propietarios, o de quien corresponda, que sería muy estimable cediese al Museo Provincial de Segovia las dos losas labradas y caladas a modo de celosía de ventanas, que han aparecido empotradas en uno de los muros del claustro y que se representan en una de las adjuntas fotografías. = Por último: creemos conveniente que la dirección facultativa de la obra de derribo fije su atención en el muro del claustro contiguo a la iglesia, que por ser medianero, debe ser conservado en toda su integridad, incluso con su paramento de sillarejo que da al derruido claustro. = Dios guarde a V. E. muchos años. = Segovia, 4 de agosto de 1926. = J. Cabello Dodero. = Rubricado. = Excmo. Sr. Gobernador Civil de Segovia.»

Huelga decir que las copias de los capiteles no se hicieron y que las fotografías aludidas se han perdido.

El Monasterio de Sacramenia fue declarado M. H. A. de carácter Nacional con fecha 3 de junio de 1931. DO 265M. (575).

La prensa provincial (El Adelantado de Segovia) silenció totalmente la operación. Una única referencia aparece el sábado 31 de julio de 1926 en el citado diario, y en la que, bajo el título «EXCURSIÓN ARTÍSTICA, Visita a varios pueblos», dice:

«El jueves día 29 marchó a Sacramenia el Delegado Regio de Bellas Artes, don Javier Cabello, con objeto de informar, cumpliendo órdenes de la Dirección de Bellas Artes, respecto del Monasterio cisterciense de Santa María la Real, cuyos restos han sido enajenados recientemente.

Acompañaban en su excursión al señor Cabello los escritores segovianos D. José Rodao, señor Marqués de Lozoya y D. Mariano Quintanilla.

Los distinguidos excursionistas visitaron también los pueblos de Aguilafuente, Membibre, Aldeasoña, Laguna de Contreras, Sacramenia y Fuentidueña ... el señor Cabello obtuvo muy interesantes fotografías.

Muy cerca de las diez de la noche regresaron los excursionistas a Segovia, muy satisfechos por los agasajos y atenciones de que fueron objeto en los pueblos recorridos.»

No hemos conseguido obtener las fotografías tomadas por el señor Cabello Dodero.

<sup>26</sup> Juan Antonio Gaya Nuño, Op. cit., pp. 162-168.

Folletos informativos editados por la dirección de la actual Misión de San Bernardo en Miami.

- La mayor parte de estos datos nos han sido facilitados por el Rvdo. ATLEE, Rector de la iglesia de San Bernardo en Miami.
  - <sup>28</sup> José María Quadrado, Op. cit., Salamanca, Avila, Segovia, pp. 715-718.

- <sup>29</sup> Leopoldo Torres Balbás, «El Monasterio Bernardo de Sacramenia (Segovia)», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1941, pp. 197-225. La planta del Monasterio levantada por el señor Torres Balbás viene publicada en el número del *Boletín* correspondiente al año 1945.
- No es exacto, ya que tan sólo quedó anejo a la feligresía de Pecharromán que poseía parroquia propia, la cual es hoy, a su vez, aneja de la de Sacramenia. El culto que siguió celebrándose en la iglesia conventual fue muy escaso, limitándose a la festividad de San Bernardo con misa y romería y, aún así, durante años desapareció. No obstante, hay constancia de que en el cementerio monacal se ha celebrado algún enterramiento en época todavía reciente.

Consideramos sería de gran interés la realización de un estudio arqueológico en el cementerio, en el que aparecen, semienterradas, singulares estelas (cruces) funerarias. Algunas de estas estelas se encuentran en Miami colocadas en los paramentos lisos del reconstruido Monasterio; su forma es la clásica de un disco (con una cruz patada en relieve) sobre una peana de forma trapezoidal y de pequeñas dimensiones, unos 75 cms., de altura.

- La pérdida de las cubiertas, en circunstancias que ya hemos relatado, provocó el desmoronamiento de las cornisas y la pérdida de la mayor parte de los canes que las sostenían y que fueron trasladados a los Estados Unidos con las dependencias del Monasterio.
- La cocina no fue trasladada a Estados Unidos ya que sobre ella habían habilitado dependencias de la vivienda de los colonos; sin embargo, poco después de desmontarse claustro y refectorio, y al quedar la bóveda de crucería que la cerraba sin contrarrestos, se hundió, viniendo a convertirse en basurero, tal como la hemos conocido.
- <sup>33</sup> Ignoramos como este individuo llegó a conocer el material al que alude el señor Torres Balbás; si esta documentación estaba por entonces publicada, desconocemos el lugar y fecha.
  - 34 Leopoldo Torres Balbás, Op. cit., p. 199.
  - 35 Leopoldo Torres Balbás, Op. cit., p. 219.
- <sup>36</sup> Leopoldo Torres Balbás nos da las siguientes medidas: longitud, 56,25 metros; ancho de naves, 4,85, 8,50 y 4,65 metros.
  - 37 Leopoldo Torres Balbás, Op. cit., p. 204.
- <sup>38</sup> Las ventanas del muro Sur de la nave mayor quedaron cegadas al construirse el segundo orden del Claustro en el siglo XVII.
- 39 Leopoldo Torres Balbás dibuja seis ventanas, pero el sexto tramo de esta nave es ciego. Cuando visitó el Monasterio todas las ventanas debían estar tapiadas; se han abierto recientemente.

- <sup>40</sup> Al iniciar los trabajos de restauración había desaparecido la guarnición exterior de estas ventanas, que posiblemente era de ladrillo y mampuesto y no de sillares como en las otras.
  - <sup>41</sup> Leopoldo Torres Balbás, Op. cit., p. 208.
  - 42 Leopoldo Torres Balbás, Op. cit., p. 208.
- Leopoldo Torres Balbás da las dimensiones de 9,15 × 7,77 metros; la primera de ellas se cumple midiendo los ángulos, pero a la altura de la 2.ª arcada, donde se produce un quiebro en el muro Norte que cierra la Sala, se miden los 9,24 que mencionamos. La segunda de las mediciones la hemos comprobado, tanto en los planos del desmontado como en la actual construcción en Miami, y da exactamente 8 metros.
  - 44 Leopoldo Torres Balbás, Op. cit., p. 209.
- Leopoldo Torres Balbás no pudo dibujar adecuadamente esta zona por encontrarse hundida y cubierta por escombros; lo que él refleja como dos estrechas habitaciones, eran en realidad una sola, y lo que dibuja como dos puertas, era en realidad ventana y puerta; así aparece reseñado en los planos de Hearst, sin que lleguen a detallar nada de la habitación, que nosotros suponemos sería el Locutorio.
- $^{46}$  Leopoldo Torres Balbás nos da las dimensiones de 17,90 × 7,05 metros; nos sorprende tanta diferencia.
  - 47 Leopoldo Torres Balbás, Op. cit., p. 210.
- <sup>48</sup> Estas columnas fueron reforzadas mediante un revestimento de sillares, lo que las hace aparentar hoy día como pilares cuadrados. Torres Balbás creyó que se trataba efectivamente de pilares, pero hemos podido constatar que en el núcleo se encuentran los fustes de las columnas con sus basas y capiteles, con idéntica disposición a la de la Sala Capitular. Confiamos en poder liberarlas algún día.

#### NOTA FINAL

Reiniciados los trabajos de restauración de la iglesia del ex Monasterio de Sacramenia, hemos girado una visita a la misma, después de más de cuatro años de ausencia, y como resultado de ella consideramos oportuno redactar esta nota final, complemento a nuestro trabajo, trabajo ya en máquinas en el momento actual.

Esta inspección nos ha servido para aclarar una serie de puntos, fundamentalmente en base a la investigación que, tras la limpieza de paramentos y derribo del muro divisorio, hemos podido efectuar; sintetizando nuestro reconocimiento debemos señalar lo siguiente:

- 1. Ha aparecido una ventana en el sexto tramo de la nave lateral izquierda, ventana antes totalmente oculta y que Torres Balbás, quizá intuitivamente, reflejaba en su estudio.
- 2. Igualmente ha aparecido el antiguo acceso al coro desde el Monasterio, acceso que se realizaba a la altura del segundo tramo de la nave lateral derecha y, aparenmente, mediante un puente situado a unos cuatro metros de altura; el puente estaba construido por elementos leñosos, según los restos que hemos podido encontrar. La pasarela cruzaba a media altura la nave de la Epístola, ya que el coro ocupa solamente los dos primeros tramos de la nave central. Este puente debió trazarse en el siglo XVII al construirse el segundo piso del Claustro.
- 3. Hemos podido reconocer los ábsides extremos penetrando detrás de los retablos (algo que anteriormente sólo habíamos podido entrever a través de algunas rendijas de los mismos). Esta inspección nos ha permitido observar el trazado de las ventanas que en ellos se abren, singularísimas por su diseño, constituidos en su embocadura por un arco trilobulado con el lóbulo central en forma lancelolada.
- 4. El pavimento de la zona anterior (crucero y sexto tramo) se encuentra recrecido sobre un nivel original, unos cuarenta centímetros, lo que ha originado la ocultación de las basas de las columnas y la eliminación del primer escalón de acceso al presbiterio. El recrecimiento del nivel del pavimento se debió producir en el siglo XVII motivado por la subida de cota del nivel freático, como consecuencia de los arrastres

y acumulaciones del arroyo de las Fuentes. El subsuelo de la iglesia es, actualmente, una charca, cuyo nivel pretendemos rebajar hasta los límites que las condiciones de seguridad de la cimentación nos lo permitan.

- 5. El muro divisorio de la iglesia, con un espesor de 80 centímetros, estaba construido en su zona inferior con losas arrancadas del pavimento de los pies del templo y sillares, perfectamente escuadrados con marcas de cantero similares a las que se observan en los muros de la iglesia, lo que indica su antigüedad.
- 6. Igualmente, y como consecuencia de la limpieza de paramentos, han aparecido las marcas y mechinales de la cubierta provisional de madera que cerró la iglesia hasta la definitiva cubrición. Este cerramiento se situaba sobre la línea de impostas de la nave central, es decir, a una altura muy escasa en comparación con la total de los muros ya construidos por entonces.

Sacramenia, mayo 1982.

# DEFINICION SIMBOLICA DE LA ENCUADERNACION SUNTUARIA

POR

EMILIO BRUGALLA TURMO

## INTERROGACIÓN

¿Por qué se encuadernan los pliegos de un libro? Esta interrogación pueril tiene dos respuestas.

La primera es obvia y por demás contundente: para asegurar su integridad y facilitar la lectura. La segunda es más dogmática y cualitativa: para magnificar de manera suntuosa y abstracta la moral del pensamiento escrito.

El propósito innato de preservar de posibles contingencias y reverenciar al mismo tiempo las humanas vibraciones del espíritu, viene de muy lejos.

Los setecientos mil rollos de papiro de la antigüedad egipcia repletos de símbolos y escritura jeroglífica fueron, antes de la furia incendiaria del Califa Omar, conservados como un preciado tesoro en la antigua biblioteca de Alejandría, la más célebre, como es sabido, del mundo antiguo. Los secretos de la ciencia, el sentimiento religioso, los textos de Herodoto y los de toda la cultura griega eran cosa venerable y magnificada de muy diversa manera según hallamos escrito.

Cuestiones antagónicas de origen culto y predominante, surgidas, según nos informa la Historia, entre Ptolomeo I, rey de Egipto, y Eumeno II, rey de Pérgamo, dificultaron a éste obtener a voluntad el papiro originario del delta del Nilo y por tal motivo en esta ciudad se adoptó como materia prima escripturaria la piel de oveja y de otros animales adobada con óxido de calcio y pulida con piedra pómez, a la que se le dio el nombre genérico de "pergamino", que tenía la ventaja de poderse escribir en las dos caras. Esta preponderancia se impuso al correr del tiempo para transmitir la palabra escrita y magnificar el pensamiento.

En los primeros tiempos del Imperio romano ya no se habla de rollos,

sino de "códices", voz de gran prosopopeya y significación. Los códices representaban las arcas del conocimiento en forma de "libros cuadrados" protegidos debidamente contra cualquier eventualidad. La encuadernación, en extremo rudimentaria, los defendía.

En la Edad Media el soporte de la escritura, o sea de los manuscritos de contenido sagrado o profano, fue el papel de trapo, fabricado ya en Occidente con despojos textiles de algodón o de cáñamo. Los volúmenes eran salvados con dos tablas de cedro conexas cubiertas de piel de ciervo, reforzadas, además, con cantoneras de latón, clavos y manecillas de metal. Rústicas cadenas de hierro los retenían atados a los atriles de las bibliotecas conventuales, a las que tenían acceso los teólogos y los estudiosos del país, así como los llegados de lejanas tierras ávidos de conocimientos y de luz.

#### LAS ARTES Y LOS OFICIOS ANTIGUOS

De muy antiguo las artes y los oficios manuales se han mostrado atentos en la magnificación de la ciencia y el raciocinio. El lápiz y el pincel y las labores empíricas y mecánicas han contribuido a fijar y ensalzar las formas tangibles del pensamiento escrito que el intelecto difundió por los rincones más escondidos del orbe.

Lacas indias, chinas y japonesas, maravillas del arte y de los oficios orientales, solemnizaban la faz del libro y su contenido (Lám. I); cueros decorados con filigranas áureas y geométricas composiciones exaltan, por medio de las cubiertas protectoras, las poéticas tradiciones del Extremo Oriente, así como las creencias religiosas del Islam. Los manuscritos del Alcorán custodiados en las mezquitas mahometanas recibieron el cuero protector, exornado con dorados y gofrados de minuciosidad árabe, como tributo a la eterna invocación: "En nombre de Dios, clemente y misericordioso" (Lám. I).

Ello se puede apreciar contemplando las encuadernaciones orientales del *Chester Beatt Library*, de Dublín, y en el libro *Islamic Bookbindings*, impreso en Berlín en 1923.

En la Europa occidental la espiritualidad es distinta pero igualmente alentadora. El signo de la Cruz precede toda invocación. El Libro de los Libros es eternamente magnificado. Los salterios, la patrística y los textos teologales reciben el homenaje miniado del arte gótico y románico, los cuales se reflejan en los folios de vitela y después en las encuadernaciones bizantinas, alarde de la orfebrería (Lám. II).

En las encuadernaciones de cuero inmediatas dominan en Francia, Inglaterra y Alemania el estilo gótico-monástico y en España el gótico-mudéjar, estilo que también prevaleció en los principales Estados del continente italiano.

## LA INVENCIÓN DE LOS SIGNOS DE LETRA MOVIBLES

El mundo sigue su curso evolucionando de manera impresionante. Acontecimientos imprevistos y muy discutidos ensanchan el círculo de las posibilidades intelectuales borrando de súbito el modo tradicional de difundir las ideas y los conocimientos por medio de la letra manuscrita.

A mediados del siglo xv, o sea, según las crónicas, en 1440, aparece en Maguncia un hombre, artista, científico y artesano, de una voluntad férrea. Se llama GUTENBERG. Nació en 1400.

La invención de los caracteres movibles —al que se juntaría a finales de siglo el descubrimiento del Nuevo Mundo— abre de lleno las puertas de la Edad Moderna. El primer libro impreso es la Biblia. Al finalizar el siglo xv la Imprenta se había extendido por todos los países cultos. El libro impreso viajará de un mundo al otro iluminando las oscuras superficies del orbe vital y las tinieblas del espíritu. El búcaro perfumado de las ideas será, según se prometen los claros entendimientos, el faro luminoso que guiará el destino de las futuras generaciones. Los antiguos manuscritos serán relegados respetuosamente a los archivos monacales.

La exultación unánime y contagiosa del Renacimiento rinde culto al libro impreso que ensancha los horizontes de la antigüedad clásica. Los venerables hidalgos de uno y otro país, que apenas sabían firmar, y los guerreros incultos disminuyen su arrogancia y aprenden a leer y a escribir.

Las antiguas panoplias ceden el paso a las bibliotecas. Papas y reyes, humanistas y prelados protegen como suyo el arte de la Imprenta. En el porvenir cada país publicará con orgullo la fecha en que fue inaugurada la estampación de la escritura con letras de molde.

Si el libro del Renacimiento carece de las miniaturas y filigranas caligráficas que valoran los manuscritos de vitela medievales, son, en compensación, ensalzados con vestiduras "cueroauríferas".

# LA NUEVA ORFEBRERÍA, LA DEL LIBRO

Nace una orfebrería, desconocida hasta entonces, sin tallas de marfil ni piedras preciosas. La orfebrería profana del libro. Oro y cuero fusionados con ardor, o sea con el calor de unos cuños de bronce entallados y encastados cada uno de ellos en un mango de madera. Se les llama "hierros". Estos hierros se presionan con el puño de la mano sobre el pan de oro que el batihoja elaboró. Las hojas de oro extendidas sobre la piel, anteriormente untada con clara de huevo y ya seca, se fusionaban con el cuero y quedaban fijas aquellas filigranas doradas a "pequeños hierros" que no lucieron las rústicas encuadernaciones de los viejos manuscritos.

El libro impreso colma todos los deseos intelectuales y por tal motivo es magnificado con brillanteces de oro y esmaltado con mosaicos de piel. La encuadernación "cueroaurífica", a la que se dedican largas horas de trabajo, protege el libro con grandeza. Teólogos y humanistas cantan las excelencias del oficio de encuadernar y dorar el cuero que deviene un arte papal, áulico, de gran predicamento (Lám. II).

Prestigiosos pintores y arquitectos italianos y franceses dibujan proyectos ornamentales para la encuadernación de los libros destinados a las altas personalidades de Nápoles, de Florencia y de París. Encuadernadores, "mosaicistas" y doradores, hombres de oficios anónimos al servicio de impresores y libreros, las realizan con procedimientos técnicos de su siglo, remedo de la técnica oriental.

El dorado a "pequeños hierros" tuvo universal aceptación. Después de Nápoles, bajo el reinado de Alfonso el Magnánimo —donde se inició—,

se practica en Venecia y Milán, París y Lyón y en no pocas ciudades alemanas, entre ellas Leipzig, Dresde y Wittenberg. Sus variantes determinaron los estilos propios de la encuadernación: estilo Aldino, Maioli, Grolier, Clovis-Eve, Le Gascon, Dérôme, Padeloup y otros, que el artífice desconocido de cada país interpretó a su manera. A finales del siglo xviii se empieza a conocer el nombre verdadero del encuadernador.

Durante el siglo XIX, olvidadas ya las funestas conmociones que hicieron temblar la estabilidad de Europa, el amor a los libros no decayó, sino todo lo contrario. El espíritu de la bibliofilia se manifestó incólume y se enriqueció con diversidad de matices: el amor a las letras clásicas, a las ediciones príncipe, a los grabados, a los autógrafos y a la encuadernación.

En España se anduvo a la busca de las obras de Raimundo Lulio y de Eiximenis. Los Romanceros impresos en Amberes y las ediciones de las letras del Siglo de Oro, surgiendo una pléyade de cervantistas en competición con los del extranjero.

## LA ENCUADERNACIÓN ROMÁNTICA

Por lo que se refiere a la encuadernación, no decimos nada nuevo subrayando que sigue siendo la máxima exaltación exterior de cuantos valores éticos y estéticos encierra el libro. Aparece el popular estilo romántico, el cual no tiene parentesco alguno con el fugaz estilo imperio, reminiscencia napoleónica en la encuadernación de los delirios guerreros del Emperador en tierras de Egipto, ni con el más fugaz aún, llamado entre nosotros isabelino o pompeyano.

Eminentemente barroca, la encuadernación romántica ostenta en su ornamentación remembranzas del arte antiguo y moderno.

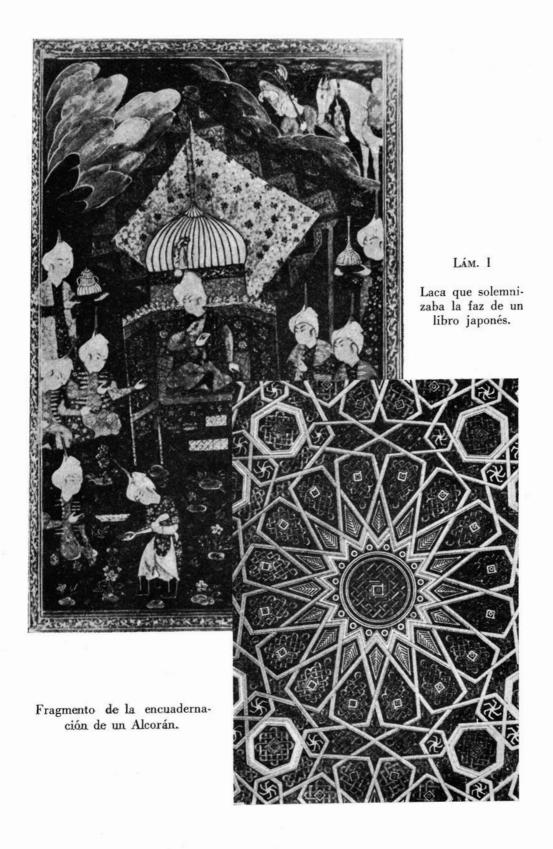
El estilo ojival, de raíz geométrica y con sus rosetones multicolores, es el más aparatoso, así como también lo es la estampación en dorado, en gofrado o en mosaico, de planchas representando, con o sin perspectiva, frontispicios o interiores luminosos de estructura "catedral"; característica ésta preferida para las obras literarias sobre temas medievales. Se conocen

en París modelos impresionantes de este tipo de decoración que se hizo habitual en toda clase de temas literarios (Lám. III).

La ampulosidad decorativa calificada de romántica en la encuadernación es muy varia: cuernos de la abundancia, aves y flores, escenas campestres y pastoriles... En la composición ornamental no interviene ningún genio creador. Grabadores de origen teutón establecidos en la capital de Francia ofrecen a los doradores de uno y otro país centros y cantoneras "guillochés" y "hierros" grandes y pequeños con intersticios punteados, nudos de enlace a la moda del siglo dieciséis, enramadas y hojarascas "rococó", las cuales se prestan a toda suerte de combinaciones, en oro o en gofrado, o combinadas ambas modalidades en una misma tapa. Frecuentemente se ven estampadas las grandes composiciones con planchas grabadas ex profeso.

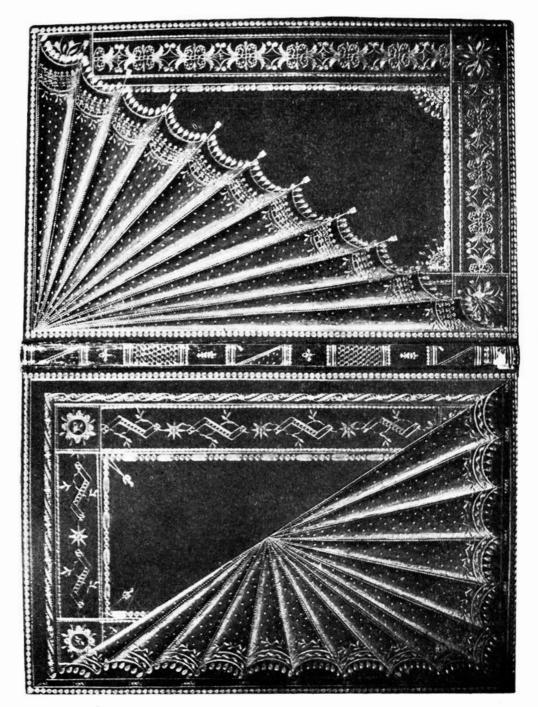
Desde hace algunos años nuestro querido y admirado colega Antolín Palomino, de Madrid, practica este estilo de manera original introduciendo una modalidad insólita, consistente en presentar en colores varios los dibujos de la plancha en vez de ser en su totalidad dorados o gofrados. Con recortes de mosaico rellena los dibujos estampados en seco, los cuales no serán ya ni dorados ni gofrados, sino que aparecerán esmaltados con los matices de la piel añadida y apretada con la misma plancha, constituyendo en conjunto una sinfonía cromática de calidad insospechada y robustez decorativa que, con ligeros "hierros" dorados a mano a su alrededor, rompe la monotonía de la estampación. La capacidad interpretativa de Palomino va siempre más allá del original. Los papeles que pinta para las guardas de sus encuadernaciones nada tienen de común con los antiguos ni con los que han pintado en nuestro siglo los especialistas de Dinamarca y otras varias ciudades del Norte. Palomino parece que extraiga los colores, ya combinados, del fondo del mar.

El estilo romántico ha sido el más popular y acariciado por los encuadernadores de los países latinos. Un notable encuadernador de Milán que visitamos, después de hablar de la belleza de cada uno de los estilos, nos dijo: "Ma la mia passione è pel romantico". En nuestro país hubo un momento en que ya no se conocía otro estilo de encuadernación hasta que









VI WAL

Encuadernación romántica española estilo «Cortina».

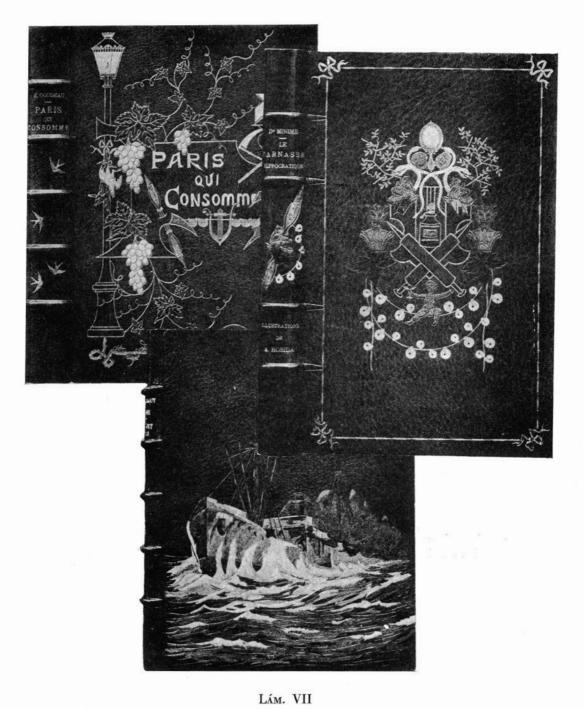


Lám. V

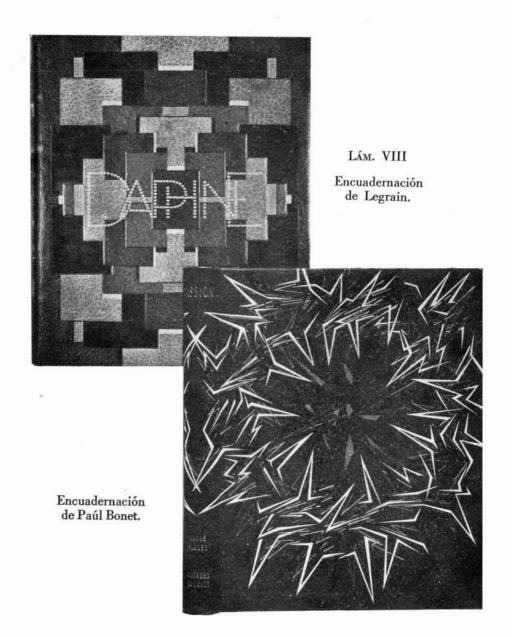
Soberbia encuadernación realizada en la época llamada «Reino del Pastiche». Contratapa de un magnífico ejemplar de la Colección «Libros de Caballería» de D. Isidoro Bonsoms, perteneciente hoy a la Biblioteca de Cataluña.

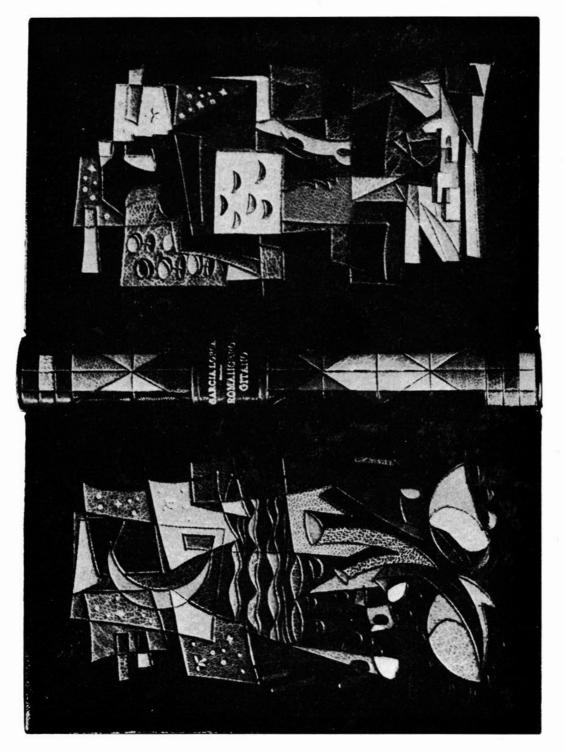


La flora ornamental se introdujo en el arte de la encuadernación.



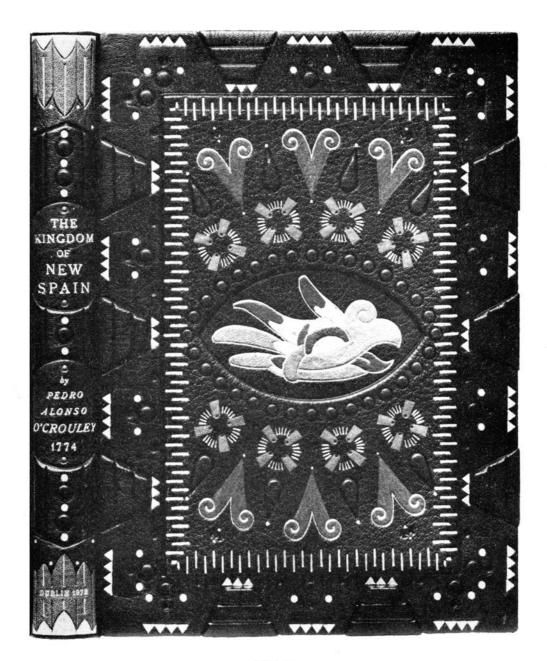
Paisajes urbanos, bodegones, marinas y otros temas pictóricos predominaron en la encuadernación.





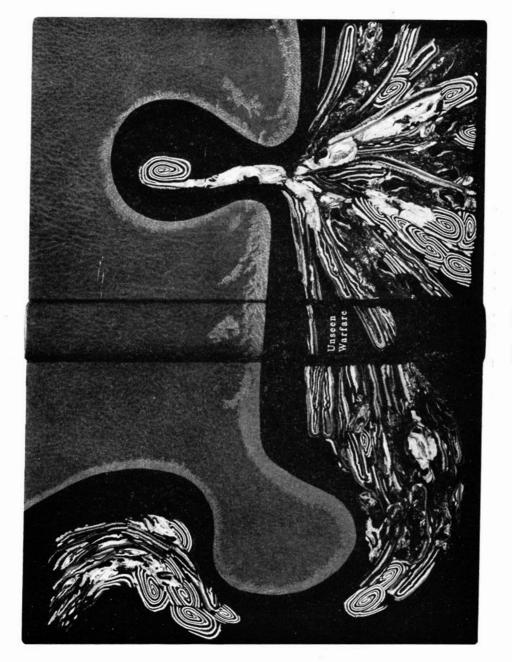
LÁM. IX

Encuadernación original de Antolín Palomino, de Madrid, inspirada en los versos del Romancero gitano, de García Lorca, en mosaico de pieles de varios colores.



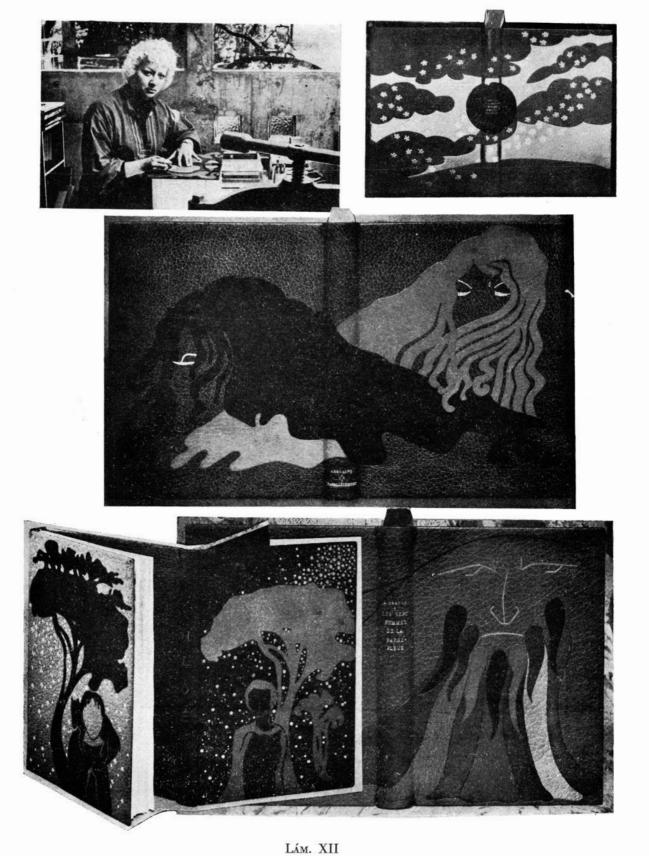
Lám. X

Encuadernación original de Santiago Brugalla, de Barcelona, inspirada en el arte primitivo de la civilización azteca y maya. Decoración realzada con relieves y mosaicos de varios colores.



LAM. XI

Encuadernación inglesa, original de Philip Smith, en mosaico de varios colores.



Algunas de las encuadernaciones de Kerstin Tini Miura que a todo color figuran en su libro publicado en Tokio.

aparecieron los filetes radiales con flequillos en los extremos, al que se llamó estilo "cortina", netamente español (Lám. IV).

## INTRANSIGENCIAS IRREDUCTIBLES

Bibliófilos hubo en el seno de París, misoneístas a ultranza, quienes se mostraban intransigentes —con resabios lejanos de los "précieux molierescos"—, cuando no agresivos, por todo lo que fuera novedad: escribían con plumas de ave, el gas les daba miedo, se alumbraban con bujías, los libros modernos, nada, no llegarían a ser antiguos, los despreciaban. ¡Oh!, le "Roman de la Rose"... Su vocación era andar obsesionados a la caza de rarezas, de ejemplares de ilustre procedencia con encuadernaciones de viejo marroquí o de becerrillo leonado con dorados a pequeños hierros y ennoblecidas con escudos, flores de lis o iniciales coronadas en los ángulos. Recuerdos a veces de cortesanas deificadas con ribetes de artista y protectoras de las artes y las letras, siendo la más nombrada la marquise de "Pompadour".

Los bibliófilos de nuevo cuño, prolíferos y proliferantes, ya serenados, aman asimismo los libros antiguos, hablan continuamente de ellos y hacen locuras para poseerlos, mas no desprecian los que reflejan a lo vivo las inquietudes latientes de la nueva sociedad. Valoran, cada cual a su manera, los autores contemporáneos y aquellos ilustradores que demuestran haber leído el libro y que lo han sabido leer, cosa menos corriente, proporcionando, con sus grabados, sus figuras y viñetas, claridad y amenidad a la lectura.

Con todo, es evidente su justo apasionamiento por el arrobo subyugable de las encuadernaciones clásicas, contagiándose este apasionamiento a la bibliofilia internacional.

## EL "REINO DEL PASTICHE"

Sabios o profanos, los bibliófilos hacían reproducir, con más o menos fidelidad, los estilos de otras eras en la encuadernación de libros no solamente antiguos que llegaron a sus manos sin encuadernar, cosa razonable

y obligada, sino también con el fin de magnificar las flamantes ediciones románticas de autores clásicos y modernos, lo que dio lugar al período llamado irónicamente el "Reino del Pastiche",

Gracias a los expertos grabadores, nunca bastante alabados, especialistas en "hierros para dorar a mano", los doradores de París se distinguieron por su virtuosismo reproduciendo los bellos estilos con técnica depurada. Notabilidad triunfante, mas las opiniones de la crítica estimaron que tal obsesión retrasó la esperada encuadernación original. La manía de copiar fue, a todas luces, impotencia creadora, se dijo (Lám. V).

# Disquisición

De una manera o de otra el libro no deja de ser magnificado como en la antigüedad. La encuadernación suntuaria es un testimonio fiel. Enaltece el libro pero sin sobreponerse a él. Hay que decirlo. Es un estuche más o menos rico, pero no una joya apreciada con independencia como pudiera serlo la encuadernación bizantina. Una encuadernación dieciochesca, con hierros dorados, separada del texto al que magnificó, con o sin motivo, causa tristeza. Puesta en una vitrina junto a otras antigüallas o transformada en una caja de bombones en forma de libro, como aconteció, no es más que un despojo. Reseca su contextura de piel, es un cuerpo sin alma. No es nada. Contrariamente, el libro sigue siendo libro, aun faltándole el soporte nobiliario de la encuadernación.

## APARECE LA LITERATURA BIBLIOFÍLICA

Entrada la segunda mitad del siglo pasado la estética del libro, su paleografía, su soporte, su predominio seglar y antepasado, cuenta ya con una literatura cosmopolita, francesa e inglesa principalmente, que llena de ejemplares las librerías del bibliófilo ecléctico. Los tratados que se refieren a la historia y al arte de la encuadernación son notables, en lo que se han destacado también italianos y alemanes, subrayando el hecho de que en todos los tiempos ennobleció con esplendor las bellezas, supuestas o reales, que encierran las páginas del libro. Demos los nombres de los que en nues-

tro país se han distinguido tratando este tema: Manuel Rico y Sinobas, Vicente Castañeda, Francisco Hueso Rolland, Matilde López Serrano y Ramón Miquel y Planas.

De los demás países la lista sería interminable. Eminentes escritores, bibliófilos eruditos e historiadores, los más destacados, relataron las efemérides del libro y de su indumento como parte integrante de la civilización. Ensalzaron al mismo tiempo la labor metódica de la bibliofilia y denunciaron la frivolidad que la ensombrecía, así como la especulación de algunos negociantes sin escrúpulos que la desvirtuaban.

A finales de siglo inquietos unos y otros por el marasmo sufrido en el arte de la encuadernación que parecía dormido, cuya especie de atonía se limitaba a dar vueltas, una y otra vez, al anacronismo, llevaron a cabo una seria campaña para superar esta singular inanición.

En discursos pronunciados en las reuniones bibliofílicas y publicados en los boletines correspondientes, se dirigieron a la potestad de los encuadernadores y de los amantes del libro, responsables de la magnificencia de un arte evolutivo, exhortándoles a no ser esclavos del pasado. Controversias y razonamientos persuasivos indujeron a organizar un concurso de proyectos de encuadernación original en armonía con los libros de su tiempo y con las ilustraciones que establecen la comunión espiritual de las artes y las letras.

Concurrieron a este concurso numerosos artistas decoradores y su trascendencia resonó en las revistas de arte y en los boletines literarios de París que aplaudieron su finalidad. Sus efectos fueron tales que alcanzaron a la encuadernación editorial, que en lo sucesivo fue también modernizada y objeto de coleccionismo. La colección "Arte y Letras", editados sus cerca de setenta títulos por Daniel Cortezo en Barcelona, son sus tapas de tela un alarde de originalidad.

### LA FLORA ORNAMENTAL

Las copias fáciles, o sea los "Pastiches", fueron decayendo. Las decoraciones a base de combinar "hierros grabados" sin sentido alguno disminuyeron y como reacción apareció en las cubiertas de piel marroquí la

flora ornamental "d'après nature". Su simbolismo dio crédito al lenguaje de las flores. Las múltiples tonalidades del reino vegetal fueron obtenidas con mosaicos de piel perfilados en seco. Raramente con líneas doradas (Lám. VI).

Tal evento originó plurales estímulos. Buena parte de las artes aplicadas contribuyeron de manera distinta a enaltecer las letras con su aportación. Marquetería de maderas exóticas, marfiles tallados, esmaltes figurativos, cueros repujados y todo lo que se puede imaginar de artístico fue incrustado sobre la piel "maroquin", peana habitual para recibir las ofrendas simbólicas dedicadas al libro.

Los doradores, maestros del oficio, se resistieron a abandonar su especialidad. Prescindieron, sí, de los "hierros grabados", pero en cambio dieron un tono muy elevado a los dibujos a base de filetes quebrados o enlazados, paralelos, en número no inferior a cuatro, estrechamente unidos.

Las encuadernaciones simples en lomo de piel recibieron, con hierros grabados, eso sí, expresivas alegorías entre los adornos improvisados: una lira, un cupido o un motivo heráldico y otros muchos atributos relacionados con el tema del libro, que respetaron ingenuamente.

### LA ENCUADERNACIÓN EN LAS EXPOSICIONES DE ARTES DECORATIVAS

Asegurar la conservación del libro y facilitar su lectura fue ya conseguido desde la época medieval gracias a la encuadernación que podía realizar un monje experimentado o un encuadernador de nuestros días prescindiendo del cosido con nervios salientes y de todo refuerzo superfluo. Antolín Palomino nos dijo al oído en cierta ocasión: "Me carga la "couture sur nerf" que tanto defienden los franceses..." Y tenía razón. Sus lomos no son menos resistentes que una columna griega, siendo los pliegues cosidos a la española", y "las tapas de un libro no deben parar un tren".

El arte de la encuadernación mereció un lugar preferente no solamente en las exposiciones universales y de artes decorativas, sino también en las de Bellas Artes.

Pero tal excelencia no se consiguió por el ajuste perfecto de sus partes, siendo esta condición primordial, sino por su semblanza de retablo mo-

derno ideológicamente hermanado a las letras y a la poesía como lo fueron los grabados en madera, la talla dulce, los aguafuertes y la piedra litográfica ilustrando el libro impreso con finalidades bibliofílicas y consustanciales.

El proceso de la encuadernación suntuaria no tiene un principio preciso ni conoce límites. Depende del grado de estima y de la opinión que merecen determinados libros en la república de las letras. Un espíritu especulativo establece diferencias que le llevan a medir la calidad de la encuadernación que le corresponde en más o en menos. Para el amante, apasionado y generoso, no le faltan motivos para levantar un pedestal al libro por todos los conceptos estimado: autógrafos de autor, dibujos originales, grabados "avant la lettre" y tantos otros aditamentos. No es suficiente para él decorar las dos tapas de la encuadernación. Las contratapas dobladas de marroquí o de becerrillo han de ser también decoradas, en relación o no con la decoración exterior, a menos que se prefiera dejar ambos plafones con un solo filete dorado haciendo frente, el cuero bruñido, con las guardas de respeto, por lo regular de papel marbreado, o de seda mate. Los libros que no son merecedores de tanta prosopopeya "se les cierra el paso a nuestra biblioteca y en paz", dijeron con altanería los bibliófilos pudientes.

Estos refinamientos llevados al exceso fueron considerados por los bibliófilos críticos con cargas de ironía, así como lo fue también toda iniciativa que sobrepasara un razonamiento sereno o resbalase por la pendiente de la extravagancia y del mal gusto, cosa que también sucedió, díganlo las encuadernaciones en piel humana de ciertos libros del Marqués de Sade, los Tratados de anatomía y tantos otros. Ello no fue signo que se opusiera al esplendor del libro bello y de la encuadernación en un París donde siempre lo mejor ha superado lo peor de todas las iniciativas.

# Bodegones y otros temas pictóricos en la encuadernación

Sea como sea, todas las manifestaciones artísticas de amor al libro, justas o exageradas, se hicieron públicas en las revistas de arte y decoración y en los anales de la bibliofilia. Desde finales del pasado siglo y prin-

cipios del presente se vio en París, así como en otras ciudades europeas, reproducido sobre las encuadernaciones de arte aquello que nunca se pudiera imaginar. Bodegones, paisajes urbanos, marinas y toda suerte de temas pictóricos, o sea, lo que se calificó de "encuadernaciones parlantes" realizadas sus travesuras con mosaicos de pieles, perfiladas en oro o en seco. Innovaciones que pusieron a prueba la destreza de los mosaicistas y doradores, los cuales supieron vencer cualquier dificultad sin traicionar los principios técnicos ancestrales en pleno vigor (Lám. VII).

La embriaguez de equiparar la piel de la encuadernación a la tela de un cuadro perduró, disminuyendo su intensidad hasta los momentos fatídicos de 1914 a 1918. Los estilos "metró" y las tendencias "affiche" desaparecieron de los dominios de la encuadernación alegórica.

Los estragos de la guerra mundial modificaron el concepto de todas las cosas. El arte siguió nuevos rumbos. Diaghilev a través de la danza fue el precursor. Los bailes rusos ejercieron notable influencia desde 1912 en todos los países occidentales. Picasso y el arte cubista modificaron, por contagio, tanto las artes plásticas y escenográficas como las artes menores.

#### EL ARTE ABSTRACTO EN LA ENCUADERNACIÓN

El arte de la encuadernación, desprendiéndose de la obsesión del pasado, se anticipa con valentía a la abstracción de las corrientes psicológicas que trascendieron más tarde de la filosofía al uso, de la literatura y de la poesía de los nuevos pensadores. "Bravo Legrain, c'est de la belle reliure". Palabras de entusiasmo que se dejaron oir ante las veinte encuadernaciones originales que Pierre Legrain, decorador incorporado a la encuadernación, presentó en el Pabellón Marsan en 1919 (Lím. VIII).

Fue una verdadera revolución. A partir de entonces se estableció una lucha feroz entre los partidarios de Legrain y sus detractores. Se llegó al insulto. Se publicaron manifiestos. La juventud triunfó. La crítica trasnochada y los bibliófilos más recalcitrantes enmudecieron. Las nuevas promociones de proyectistas y encuadernadores de varios países, entre ellos España —principalmente Madrid y Barcelona—, siguieron su camino con ideas fijas y renovadoras sin espíritu de emulación (Láms. IX y X).

La técnica decorativa no se modificó: oro y plata (paladio) en panes fusionado con el cuero por medio de la clara de huevo y el calor, la policromía, como siempre, obtenida con mosaicos de piel.

El arte de la encuadernación fue evolucionando envuelto en las corrientes más audaces y polémicas pero echando a mala parte el arte abstracto y subrealista que decayó en la encuadernación por lo versátil, siendo el recurso decorativo de presuntos decoradores y aficionados.

#### LA ENCUADERNACIÓN FORMAL SIN TRUCULENCIAS IRRESPONSABLES

Templada la furia iconoclasta, los más responsables ediles del arte de la encuadernación hicieron marcha atrás. La sensatez se impuso y, reconciliados consigo mismo, crearon una belleza indiscutible, conmovedora y espiritual que enalteció al libro. No citaremos más que un nombre de los varios que cabría mencionar: Paul Bonet (Lám. VIII).

El dio con sus fantasías un ejemplo de rectificación. El contenido del libro fue el manantial que le inspiró. Supo leer. Cuanto de él podríamos decir está escrito en nuestro libro La encuadernación en París en las avanzadas del arte moderno, que figura, entre otros, en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

#### EL EMPORIO DEL LIBRO DE ARTE

La fragua de las ediciones limitadas en gran papel, con grabados ilustrativos, con paradigmática tipografía, es sabido se debe a la ciudad de París, capital efervescente de la cultura y del arte, a las prensas y tórculos del barrio latino y de Montmartre, con loables repercusiones nada despreciables en otras latitudes.

El arte de encuadernar, francés por excelencia, es exhibido en Europa y en los centros bibliofílicos de los Estados Unidos como estandarte de cultura y civilización. El "Grolier-Club" de Nueva York se fundó en 1884, identificándose con la bibliofilia francesa. La encuadernación es conocida hoy en el ámbito parisiense y más allá de sus fronteras geográficas merced a la "Société de la Reliure Orginale" de París, fundada el año 1946 bajo

la égida de altas personalidades y de la Biblioteca Nacional. Esta institución organizó cada cinco años una exposición de encuadernaciones originales de los socios activos, precedidos por Rose Adler. Su marco fue la histórica "Sale Mazarine". La inauguración oficial de cada una de ellas fue presidida por una representación del Gobierno. Simultáneamente tuvieron lugar numerosas exposiciones itinerantes en provincias y dominios coloniales. Esta expansión fue interrumpida al crearse el año 1958 la "Association Internationale de Bibliophilie". En sus Congresos, celebrados en diferentes países, vimos que el arte de la encuadernación no dejó de ser preferentemente tratada.

Esta vinculación ideológica de finalidad intelectual fue ampliamente glosada no solamente por los bibliófilos a la vez artistas, sino también por académicos de significación política como Raymond Poincaré y Louis Barthou, así como por los eruditos amantes del libro, por los prosistas y por los poetas.

Los artífices encuadernadores de oficio, expertos en su especialidad, fueron galardonados con la condecoración oficial de "Meilleur ouvrier de France" y los artistas de la encuadernación original y los de la ilustración obtuvieron, como en tiempo, honrosas distinciones de la parte de los ministerios competentes, los que, además, editaron un sello de correos conmemorativo (1955) relacionado con el libro, con la ilustración y la encuadernación de arte, y otro en 1981, "La Reliure" (Lám. VIII).

#### NUEVOS VALORES INTERNACIONALES

Podría creerse, después de leídas las líneas precedentes, que la magnificación artística del libro, que el arte de la encuadernación, había conseguido ya sus máximas aspiraciones y que nada podía hacerse de nuevo que no fuera dar vueltas repetidamente al mismo tema decorativo amparado por una técnica vetusta y eficaz que nunca se abandonó. Pero no es así.

Una sorpresa era reservada a la bibliofilia internacional, que fue, nada menos, el abandono radical de una esclavitud técnica y de una sumisión ancestral ortodoxa.

Philip Smith, decorador y encuadernador nacido en Londres, demostró

con ideas propias y técnica original que el arte de decorar una encuadernación no era privativo de ningún sistema ni tenía fórmulas fijas y que podía mostrarse vivo y proteico al margen del dogmatismo dominante de la tecnología francesa. Dogmatismo tradicional que imperó también en las Islas Británicas.

En 1970 Philip Smith tenía cuarenta y dos años y una larga experiencia profesional de características independientes. Se dio a conocer en el centro de Europa. Presentó cincuenta encuadernaciones en la "Galeria del Bel Libro" de Ascona (Suiza). En este nuevo centro internacional de la encuadernación de arte se pudo admirar la amplitud de su producción y de sus teorías. De ellas hablamos extensamente en las páginas 65 a 68 en nuestro trabajo de turno publicado en 1973 por la R. A. de Ciencias y Artes de Barcelona con el título "El arte en el libro y en la encuadernación". No vamos a repetirlo.

Pero sí añadiremos que la actividad divulgadora de su arte se extendió no solamente por tierras inglesas, sino también por varias Universidades de los Estados Unidos en las que Philip Smith fue solicitado para pronunciar disertaciones sobre su original manera de magnificar el libro decorando la encuadernación.

La ideología y la variedad cromática y simbólica de sus mosaicos fueron expuestos verbalmente y por medio de diapositivas proyectadas en grande ante el auditorio de cada centro cultural que se interesó por el concepto filosófico de sus alegorías relacionadas con el contenido literario y poético del libro que magnificó. Sus autores preferidos fueron ingleses, de preferencia Shakespeare, y después los grandes escritores de otros países traducidos al lenguaje de la Gran Bretaña (Lám. XI).

En 1974, deseoso de dar a conocer sus teorías y el alcance significativo de la encuadernación, publicó un libro con el título *New direction in* bookbinding, en el que cuenta su filosofía estética con profusión de gráficos demostrativos y reproducciones en negro y en color de encuadernaciones propias y de sus colegas contemporáneos, nacionales y extranjeros.

No es su libro el último de los publicados sobre la encuadernación de arte. En 1977 se editó otro en París que rememora el esplendor suntuoso

de un arte antiguo nacido alrededor del libro. Lleva el sugestivo título Dix siècles de reliure. Su autor es Ives Devaux, profesor de la "Ecole Estienne".

El arte de la encuadernación europea se introduce en el Japón

La historia del arte de la encuadernación europea nunca se da por terminada. Cada día se le añaden nuevos capítulos.

Un hecho insólito se ha producido en nuestra actualidad. La técnica de encuadernar y decorar la túnica de piel que proteje y magnifica el libro a partir de la Edad Media se ha introducido en el Japón, país el más tradicional y suntuoso, como se sabe, de Extremo Oriente.

Ha llegado a nuestras manos un libro extraordinario, de gran formato (34 × 26), sobre el arte de encuadernar. Es editado en Tokio el año 1980. Redactado en lengua nipona y bellamente ilustrado. Impreso en caracteres japoneses. No sabemos lo que en él se dice, pero las 173 figuras gráficas que acompañan el texto didáctico prueban que la técnica europea, es decir, la técnica renacentista, la orfebrería del libro, es altamente valorada en el principal centro artístico, industrial y científico del Asia oriental.

El autor de este libro escrito en inglés es una dama, Kerstin Tini Miura. Dirección y traducción al lenguaje japonés por Einen Miura. Las reproducciones fotográficas a todo color de Kodai Miura. El título en inglés, escrito a mano por la misma autora, My world of bibliophile binding.

Entre el texto tecnológico reproduce en negro dos fotografías de su reducido taller donde trabaja, y dos más, en negro también, una en el texto y la otra en el estuche, en las que presenta su figura laborando una encuadernación clásica y una de concepción moderna.

Seguidamente da 98 reproducciones de sus encuadernaciones originales en su propio color, llevadas a cabo en Tokio, notables y de exquisita variedad. Pródigas algunas de ellas en pequeños detalles femeninos, entre los que destacan en el corte superior de algunos libros, reminiscencias de los antiguos cincelados, representados con estrellas y punteados en oro y en color.

En la vasta gama de sus encuadernaciones alegóricas de tendencia cubista o de concepto abstracto, así como en las concretamente figurativas realizadas por medio de líneas sutiles o en mosaico, pone de manifiesto su estilización aguda de los rasgos fisionómicos y actitudes humanas los cuales dan la medida de su intuición psicológica, expresada con la serie de filetes rectos y curvos. Resaltan de vez en cuando punteados en oro que perfilan el visaje y el cuerpo, *in puribus*, de figuras ideales transparentes y vaporosas.

La verticalidad de algunas encuadernaciones reflejada sobre una superficie horizontal pulida, a modo de espejo, y otras sentadas sobre las ráfagas multicolores de sus papeles pintados, exalta la belleza estática de cada volumen produciendo un efecto mirífico e inesperado.

En esta extensa exposición de libros de diversa espiritualidad literaria filosófica o poética, magnificados por la señora Kerstin en tu taller de Tokio, aparecen títulos en idioma francés, inglés, alemán, ruso, japonés y también en lenguaje hispano.

Cinco magníficas encuadernaciones decoradas cada una de ellas al gusto nipón llevan por tíulo: Viaje de la Comisión Astronómica Mexicana al Japón, encuadernaciones hechas en honor del Exemo. Sr. D. José López Portillo y sus acompañantes. Otra con el título: Cuentos Completos, del que es autor el mencionado Presidente.

En resumen: esta reciente monografía sobre el arte de la encuadernación tiene un significado bibliofílico internacional precisamente por ser editada en el Japón, que ratifica el designio de un arte que todos los tiempos ha magnificado las excelencias del libro (Lám. XII).

#### SEMBLANZA BIOGRÁFICA

Kerstin Tini Miura, autora de esta monografía, es de nacionalidad alemana. Nació en Kiel. Tiene cuarenta y dos años. Curso estudios de dibujo en su ciudad natal. Aprendió el arte de encuadernar en París, siendo

discípula de la "Ecole Estienne", donde hizo numerosas amistades. En Copenhague se inició en el arte de pintar papeles por medio de una técnica indefinida y seductora, que no se puede metodizar concretamente, basada en la teoría misteriosa del azar.

Segura de sí misma, se trasladó a Estocolmo, donde realizó diversos trabajos de encuadernación por encargo de la Institución "Premio Nobel", y, continuando sus estudios, se especializó en el decorado en mosaico de pieles, el dorado a mano con "hierros" grabados, y pintando papeles, que fue su obsesión, consiguió una limpidez de sus aguas, de sus espiras y zigzags, a los que a veces añadió algunos puntitos dorados. Papeles en los que aparecen todos los colores del arco iris y vemos aplicados, enteramente o en fragmentos, en sus simbólicas encuadernaciones, en las guardas y en los estuches.

Instalada cerca del Támesis, se relacionó con una parte de la bibliofilia londinense y, por diversas afinidades artísticas, se aproximó al Cuerpo Diplomático del Japón. En 1975 contrajo matrimonio con una personalidad nipona, el ya mencionado Einen Miura, desplazándose ambos seguidamente a la ciudad de Tokio, donde tiene instalado actualmente su Atelier Miura y donde ha escrito el libro testimonio de su personalidad.

Heroína pacífica y sentimental, pero tenaz cultivadora del arte de la encuadernación, arte que desde joven identificó con su ideal, apoyado por un ferviente amor a las letras, a las Bellas Artes, a la música y a la poesía. Su ilusión serena, su fidelidad inquebrantable y su vasta cultura dejaron un precioso recuerdo entre sus colegas residentes en aquellas ciudades europeas donde desarrolló su formación heterogénea del arte de encuadernar.

Está anunciada la publicación en inglés del texto nipón que permitirá conocer en Europa la descripción de un arte milenario y universal expuesto por una dama cosmopolita instalada en los dominios de la capital del Imperio del Sol Naciente.

# VENTURA RODRIGUEZ Y SU PROYECTO DE NUEVA UNIVERSIDAD EN ALCALA DE HENARES

POR

VIRGINIA TOVAR MARTIN

L primer Colegio de importancia que los jesuitas tuvieron en España fue sin duda alguna el construido en Alcalá de Henares, cuya fundación se remonta a mediados del siglo xvi, coincidiendo con los primeros impulsos de la Orden en materia arquitectónica, con vistas a un vasto y complejo programa formativo de intención científica y religiosa <sup>1</sup>. Su edificio pasó por etapas de mayor o menor estabilidad a lo largo de dos siglos, pero atravesando períodos de increible provisionalidad, y otros de afirmación profunda, ha sido un monumento con energía y vitalidad propios, que ha logrado sobrevivir para servir de testimonio auténtico del arte y de la historia de nuestros siglos xvi, xvii y xviii, encontrando el investigador en él una fuente segura donde basar y desarrollar gran parte de los principios estéticos de esos siglos.

Hace pocos años se desveló la historia constructiva del Colegio en la etapa concreta de la segunda mitad del siglo XVII, a propósito de la investigación realizada sobre el arquitecto real Melchor de Bueras, que de hecho había sido el intérprete que dio configuración definitiva al edificio en ese tiempo, en momentos difíciles en el plano económico y político, cuyas circunstancias paralizaron las obras con la consiguiente amenaza de ruina. Melchor de Bueras, arquitecto del Rey Carlos II y arquitecto oficial de la Orden jesuítica en el último tercio del siglo XVII, construyó el Colegio Imperial de Madrid, intervino en el de Toledo, participó de modo fundamental en el de Soria, en el del Noviciado de la capital del Reino y terminó con gran efectividad el citado de Alcalá de Henares, que por ser el más antiguo había presentado en su construcción una mayor problemática en ese tiempo <sup>2</sup>.

La investigación realizada en esta etapa última reveló en lo referente a su interior algunas sorpresas. La disposición de su espacio presentaba ciertos contrastes, pues en él convivían estilos que iban más allá de los que la investigación había descubierto hasta entonces. A partir de ese momento quisimos, pacientemente, completar la visión estilística del mismo y ofrecer así los hitos sustanciales de su historia constructiva, clarificando la etapa arquitectónica correspondiente al siglo XVIII, que inesperadamente representa una de las expresiones artísticas más suntosas de la era borbónica en España, obra creada en su totalidad por el arquitecto de la Corte Ventura Rodríguez con el propósito de convertir el edificio en recinto de la propia Universidad aprovechando su desocupación por la recién extinguida Orden jesuítica. El presente trabajo lo dedicamos a dar a conocer con amplitud de noticias inéditas la historia constructiva del citado monumento en esa etapa última, a glosar la grandeza y dignidad sobresaliente del programa arquitectónico refugiado en su interior y a dar precisión y reconocimiento a una de las obras de mayor magnitud, en la que se conjugan admirablemente la perfecta intuición y el ideal artístico de un tiempo y de un autor, el del arquitecto Ventura Rodríguez, Arquitecto y Maestro Mayor de Madrid.

#### ANTECEDENTES

Se han dedicado diferentes estudios a la fundación y asiento del Colegio de Alcalá de Henares en el siglo xvi <sup>3</sup>. Entre el mes de abril de 1543 y el mes de diciembre de 1550 el esfuerzo desarrollado por el Padre Villanueva, junto a la ayuda prestada paralela por D.ª Beatriz Ramírez y de Mencía y D.ª Leonor Mascareñas, dio lugar a la resolución de los primeros problemas planteados por el incipiente Colegio ubicado junto al camino cercano a la Puerta de Guadalajara. A partir de 1551 se sucedieron una serie de ampliaciones y transformaciones interrumpidas a veces por hostilidades y censuras que provinieron en algún caso del propio Arzobispo de Toledo, Don Juan Martínez Guijeño, y que afectaron sobre

todo a la puesta en marcha de la obra de la iglesia, que se pensó integrar desde la primera hora en el desarrollo del conjunto.

Tuvieron que pasar varios años hasta que estabilizada la Comunidad se emprendió de nuevo la compra de otras heredades que darían lugar hacia el año 1562 a la construcción de aposentos, aulas, patios y oficinas; a dar celeridad a este proceso contribuyó decisivamente D.ª María de Mendoza, hija de D. Luis Hurtado de Mendoza, Marqués de Mondéjar, que hizo construir su residencia frente al propio Colegio de la Compañía. Eran años difíciles en materia económica para la Comunidad, pero ya entonces decidieron construir un templo en toda regla, cuya traza sería enviada por el Padre Bustamante, arquitecto de reconocido prestigio en ese tiempo y con firme conocimiento de las formas itálicas 4. De acuerdo con la legislación jesuítica, que imponía en la iglesia sencillez y utilidad, el Padre López puso mano a la obra improvisando oficiales, peones y maestros pertenecientes a la propia Orden. La iglesia se proyectó con 150 pies de longitud, provista de crucero y capillas laterales, lo cual parecía responder a la idea de cruz latina resultante de la intersección del crucero con la única y amplia nave, siguiendo un esquema habitual en Bustamante.

Pero las obras generales del Colegio volvieron a paralizarse hacia 1570 por falta de recursos y la iglesia sólo logró salir de los cimientos. Hacia principios del siglo siguiente, las obras se reanudaron en manos del alarife madrileño Gaspar Ordóñez, previo asesoramiento de los arquitectos del Rey Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora, sucesivamente, que remozaron su estructura en un estilo más avanzado, en consonancia con los habituales esquemas del protobarroco romano.

En ese tiempo se dio mayor homogeneidad al Colegio, ordenando su estructura a la izquierda de la iglesia. Quizá Juan Gómez de Mora interviniera en la fachada que construyó el maestro de cantería madrileño Bartolomé Díaz Arias y que adornó con escultura Manuel Pereira. La disposición del recinto del Colegio en ese tiempo parece ser obra de Andrés Ramírez y entre los operarios figura un carpintero que más adelante se convertirá en prestigioso arquitecto: el célebre Hermano Francisco Bautista, que contribuyó a la terminación de la iglesia y a la erección de su

Retablo Mayor y otros ornamentos complementarios. El conjunto del edificio realizado entonces, en sus características generales, influyó en el de la Compañía de Toledo y en el Imperial de Madrid.

Hacia 1680 se inicia una nueva revisión a la estructura del edificio y en esta fase interviene de lleno el arquitecto real Melchor de Bueras. Se emprende una obra de consolidación, se construye su portada y se embellece su exterior y su interior con ricas molduraciones y detalles. Se construyen algunas capillas y la simple y lineal cobertura del edificio se engalana bajo la influencia de resonancias barrocas más acusadas. Se convierte con ello en una expresión del arte de la época, al menos en sus vestiduras, en consonancia con los restantes Colegios de la Compañía que se realizaban por entonces. El conjunto se convierte en la síntesis de siglo y medio del arte arquitectónico español. El clasicismo y barroquismo que en él se conjugan serán ejemplo e influencia para otras escuelas castellanas (Figs. 2 y 3).

# Obras en el Colegio durante el siglo xviii: La nueva Universidad. Primeras diligencias

Las transformaciones realizadas en el edificio en el siglo xvIII merecen una atención muy especial, pues desde ahora han de ser incorporadas a la obra arquitectónica del arquitecto y Maestro Mayor de Madrid D. Ventura Rodríguez. Se trata de una experiencia verdaderamente capital en los anales del neoclasicismo en España por la índole especialísima de su función y por las tendencias artísticas que en ella se conjugan. Por encima de tendencias individuales, la obra arquitectónica desarrollada en su interior es reflejo de la cultura de su tiempo, pensada con gran entidad y como testimonio genérico del gusto artístico de la época. Esta circunstancia no debemos olvidarla si queremos comprender el concepto que presidió el nuevo destino del recinto ocupado hasta el año 1767 por la Orden jesuítica.

El Archivo Histórico Nacional conserva el valioso expediente que con-

tiene "... la aplicación del Edificio y Colegio que fue de los Regulares de la Compañía de la Ciudad de Alcalá de Henares a la Universidad de ella; posesión que tomó y entrega y recibo de todos los títulos de propiedad tocantes a dicho Edificio, y la entrega y aplicación de la Biblioteca que fue de dh. Colegio a la misma Universidad" <sup>5</sup>. Se trata de uno de los más valiosos y completos documentos para clarificar un proceso arquitectónico, pues reúne su contenido los datos de múltiple consideración que son requeridos a la hora de emprender el conocimiento de su concepción y de su problemática socio-económica, objetivos y factores básicos para entender la idea matriz que presidió la decisión de su puesta en marcha.

A raíz de la expulsión de los jesuitas, Carlos III, por Real Resolución, quiso destinar el edificio del Colegio de Alcalá de Henares a Hospital, integrando en su recinto el viejo y deteriorado que tenía la ciudad llamado de Antezana. Se hicieron numerosos informes con los pros y los contras de dicho traslado, resultando de aquel estudio pormenorizado de ventajas e inconvenientes que la determinación real no se llevase a efecto.

Con objeto de un aprovechamiento rápido del edificio se propone a continuación para Real Convictorio Carolino, "de acuerdo al espíritu de su fundación y al fomento y adelantamiento de las Letras en aquel Estudio General libertando de posadas y extravíos a la Juventud" <sup>6</sup>. Pero tampoco este nuevo destino tuvo éxito. Incluso interviene el mismo Arzobispo de Toledo con otra propuesta: el convertirlo en Casa de Corrección; la idea complació a muy pocos y en el año 1773 se optó por someter el problema de su aprovechamiento a una más reposada meditación.

La Comisión formada con este propósito daba a conocer sus conclusiones en el año 1776. En consecuencia y acuerdo con el informe realizado el 3 de agosto de dicho año el Rey aprobaba la resolución en estos términos: "Don Carlos, por la Gracia de Dios Rey de Castilla, de León, de las Dos Sicilias, de Jerusalén, etc., a los pies de mi Consejo, Presidente y Oydores de mis Audiencias y Chancillerías, Alguaciles de mi Casa y Corte, y a todos los Corregidores, Asistentes, Intendentes, Gobernadores, Alcaldes Mayores, Ordinarios y otros cualesquiera Jueces y Justicias destos mis Reinos y a todas las demás personas de cualquier grado, calidad y condi-

ciones que sean, a quienes lo contenido en esta mi carta toque o tocar pueda en cualquiera manera especialmente a Vos el Comisionado actual que entendéis en los negocios concernientes a la Temporalidades ocupadas a los individuos que fueron de la extinguida Orden de la Compañía de la Ciudad de Alcalá de Henares, Salud y Gracia: Ya sabéis que haviéndose aplicado el edificio material del Colegio que en ella tuvieron por Real Cédula de 23 de agosto de 1769 para trasladar a él el Hospital de la propia ciudad y su tierra, llamado de Antezana, cuia aplicación y traslación no tuvo efecto por varios inconvenientes que expuso y se estimaron justos para no practicarla; con este motivo, estando tratando mi Consejo en el extraordinario de proponerme nuevo destino, resolví dirigirle una consulta hecha a mi real persona por mi Consejo Real en Sala Primera de Gobierno en que me proponía no tratase de dar nueva aplicación al edificio material de dicho Colegio ni su Biblioteca hasta la decisión de un Expediente que seguía aquella Universidad con el Rector y Colegio Mayor de San Ildefonso relativo a separar de él la Jurisdicción Académica encargando al propio tiempo al dicho mi Consejo en el extraordinario tuviese presentes los motivos que para hacerla habían movido a dicha Sala Primera de Gobierno, y me consultase con vistas a ellos los que se le ofreciere y pareciere. Lo que así practicó proponiéndome su dictamen a consulta de 19 de junio de este año con devolución a mis reales manos de la ejecutada por dicha Sala Primera.

Y por mi resolución a ella he tenido en destinar, como desde luego destino y aplico, la fábrica material del Colegio que en la mencionada ciudad de Alcalá de Henares tuvieron los individuos de la extinguida Orden de la Compañía y su Biblioteca a la Real Universidad y Estudio General de ella. Para que traslade a dicho Colegio, mandando que para este efecto, desde luego, tomase dicho mi Consejo las providencias correspondientes. Y publicada esta mi Real Resolución en el que celebró en 18 de julio próximo acordó su cumplimiento y extendió esta mi carta para Vos: Por lo qual os mando que luego que la recibáis o con ella fuereis requerido procedáis a poner en execución lo resuelto por mi Real persona con el nuevo destino y aplicación del edificio material del Colegio que en esa

ciudad tuvieron los individuos de la extinguida Orden de la Compañía, pasando desde luego a trasladar a él la referida Universidad y Estudio General con entrega formal de la Biblioteca, conforme a lo prevenido en la Real Resolución y Provisión expedida en 2 de mayo de 1772, formalizado en la evacuación de todos los Autos y diligencias que se requieran recogiendo de lo que conduzga los recibos y resguardos correspondientes para acreditar el verdadero y principal cumplimiento, practicando lo demás que os pareciere conveniente dando quenta por mano de mi primer Fiscal de haberlo así executado que así es mi voluntad. Dado en San Ildefonso en tres de agosto de 1776. Yo El Rey. = Yo, D. José Ignacio Goyeneche, S. rio del Rey Nuestro Señor, lo hize escribir por su mandato. = Nicolás Verdugo. = Manuel Ventura Figueroa. = Manuel de Azpilcueta. = José Faustino Pérez de Hita. = Juan Acedo Rico" 7.

Como consecuencia el Auto fue promulgado en la ciudad de Alcalá de Henares el 2 de septiembre de 1776 por el señor Licenciado D. Juan de Flores Vallestero, Abogado de los Reales Consejos, Corregidor y Just.<sup>a</sup> Ma.<sup>or</sup> de la misma ciudad y Juez de la Ocupación de Temporalidades del Colegio mencionado de la Orden jesuítica. Hizo constar que por el Correo ordinario se le había entregado la Real Cédula antecedente, para llevar a cabo la traslación de la Universidad a dicho Centro, con la Biblioteca en la forma prescrita. Para su cumplimiento ordena se den al Rector de la Universidad todo tipo de informaciones y la copia de la Real Cédula y Auto, "a fin de hacerla notoria en su Claustro y sucesivamente evacuar lo demás que corresponde..." El informe queda registrado en el escribano D. Ramón Vicente Merodio.

Estos importantes dictámenes abrían el camino de una nueva andadura histórica y artística del viejo y prestigiado recinto de la Compañía. El 27 de agosto del mismo año 1776 se han puesto ya en marcha los propósitos del Rey, y D. José Payo, en carta al Rector y Claustro de la Universidad de Alcalá de Henares, nos da cuenta de una de las primeras diligencias. En corto informe dice así: "El Rey, Dios guarde, a consulta del Consejo en el extraordinario del 19 de junio, ha venido en destinar el edificio que fue Colegio de Individuos de la extinguida Compañía en esa ciudad y su

Biblioteca a la Universidad y estudio general della, a fin de que se traslade a dicho edificio, mandando S. M. que para este efecto tomase e Consejo desde luego las providencias correspondientes. Y habiéndose publicado en él esta Real Resolución, acordó su cumplimiento y que para ello se expidiese la Real Cédula que con esta fecha se dirige al Comisionado para que tenga efecto la referida traslación. Y lo participo a V. S. de orden del Consejo para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toca."

Los Fiscales, por su parte y previamente, también habían emitido su informe. Entienden que el edificio no debe tener otro destino que el de depender de la Universidad "para casa-habitación de los cursantes en lo que sean viviendas, acomodando con preferencia a los de Medicina en los que fueron aposentos, sin perjuicio del destino de las Aulas a la pretendida traslación de Universidad, conservándose la Biblioteca a uso público, además de la que tiene el Colegio Mayor. La recomendación favorable es unánime y se subraya repetidamente que el edificio "es muy a propósito para Universidad por su situación y suntuosidad y que bien pueden ser recogidos en las viviendas altas a los estudiantes para evitar que vivan dispersos en las Posadas".

En estas fechas y para acelerar la resolución real, ante el escribano citado D. Ramón Vicente Merodio se decide dar testimonio de posesión y entrega del edificio y biblioteca. Se entregan los títulos de propiedad del viejo edificio, compra de las fincas, solares o casas del tiempo en que se formó. Dicha gestión se legaliza ante el abogado D. Juan de Flores Vallestero como Corregidor y Juez de Temporalidades, compareciendo también D. Angel Gregorio Pastor, D. Ramón Herrero de Tejada, D. Antonio Melchiades de Amores y D. Antonio Ramírez, Comisarios de la Universidad. Entre los documentos más antiguos figuran el que alude a la primera fundación del doctor Vergara, poderes del año 1550 de D. Antonio de Araoz, Provincial de la Compañía, al lego Pedro de Tablares para aceptar cualquier donación de bienes a favor de la Compañía, escrituras de cesión de varios cuerpos de casa en la calle de Guadalajara, pedimentos del Padre Villanueva para tomar posesión de otras casas y corrales en el citado año 1550, cartas de beneficio que recibió el Colegio en aquellas

fechas, testamento del doctor Vergara otorgado en Cuenca el 21 de mayo de 1556, diligencias para depositar el cuerpo del citado Vergara en el recinto del Colegio y autos para la exhumación del cuerpo y su traslado a la propia ciudad de Alcalá de Henares.

Son numerosas las escrituras de venta a las que se alude, suficientes para seguir paso a paso la conformación del Colegio en esas primeras épocas. Censos perpetuos, testamentos de algunos benefactores de la fundación, cartas de pago, gestiones para hacer una lonja delante de la iglesia definitiva el 14 de abril de 1620, memorias, escritura entre la ciudad y el Colegio cediendo a éste "el trueco y muro de la Puerta de los Mártires con varias condiciones ante Diego del Campo Coslluela", cesión de medio real de agua al Colegio, escritura por la que el Colegio del Rey concede tres pies y medio para la fábrica de la Capilla de las Santas Formas ante Ignacio Villoria el 9 de abril de 1678, carta del Cardenal Mendoza de 18 de julio de 1751 en la que se avisa al Padre Carlos Borja de haberle concedido Su Majestad el Rey Fernando VI tres pies de tierra del Colegio del Rey para la obra del Transparente de las Santísimas Formas, etc., etc.

El año 1776 se había dedicado, como acabamos de ver, a legitimar, mediante cédulas, autos y demás requisitos, el traslado de la Universidad al recinto del viejo Colegio de regulares. Todo había quedado plenamente consumado en el orden burocrático y desde el Rey a todos los implicados en los trámites pertinentes se expresaban a fines de dicho año con plena satisfacción de haber encontrado la fórmula más conveniente de dar utilidad a un monumento vacío pero repleto de historia y de prestigio. A partir de ahora había que comenzar a luchar para poder habilitar el local con vistas a sus nuevas funciones. Una remodelación arquitectónica se hacía precisa y para ello había que salvar obstáculos y pensar sobre todo en un programa en el que se pudiese combinar la suntuosidad con la eficacia.

#### LA OBRA DE LA NUEVA UNIVERSIDAD

## Primera etapa

A comienzos del año 1777 una Real Resolución fechada el 25 de enero de dicho año da paso al comienzo de las primeras obras necesarias. Para ello se había previsto la inicial cantidad de 680.994 reales de vellón, reforzada por la cesión de granos, créditos y efectos de la Universidad para tratar de hacer frente a los primeros presupuestos del coste de la nueva fábrica 8. El 19 de agosto del mismo año 1777 se hacía pública otra real orden dando autorización de hacer frente a los presupuestos con los caudales de la Real intervención "para dejar corriente la nueva Universidad y sus oficinas de Cátedras, barandillas, asientos y la iglesia sustituida de los ornamentos precisos" 9. Las reformas llevadas a cabo en este tiempo nos parecen realizadas con criterio provisional, pues sólo afectaron a ampliación de algunas estancias, refuerzo de algunas galerías, reboco, pintura y algunos complementos de embellecimiento. Fueron obras que se realizaban a la par que algunos importantes reparos en el Colegio de San Ildefonso de la misma ciudad, pero a lo largo del año 1777 y 1778 a través de ellas aparecen ya en Alcalá de Henares, en tareas esporádicas o más firmes, algunos nombres de arquitectos y de operarios que van a quedar plenamente incorporados a los programas más destacados de un inmediato futuro. Aparece como figura más destacada D. Manuel Machuca y Vargas, Académico de mérito de la Real Academia de San Fernando, arquitecto que va a desarrollar una importante labor en la construcción de la nueva Universidad, Director de todo el complejo esquema de reforma, persona que va a seguir paso a paso, con prudencia, fidelidad y gran sentido, la ambiciosa idea de Ventura Rodríguez. Su presencia en las obras fue inmediata a la disposición real del Rey para el nuevo destino del edificio y así lo encontramos a todo lo largo del año 1777 y siguiente emitiendo informes y memorias de toda aquella serie de urgentes transformaciones que se hacían muy precisas para poner en marcha el organismo como tal. Se aumentan algunos cuartos, se revisan tejados y soleras, se inicia incluso

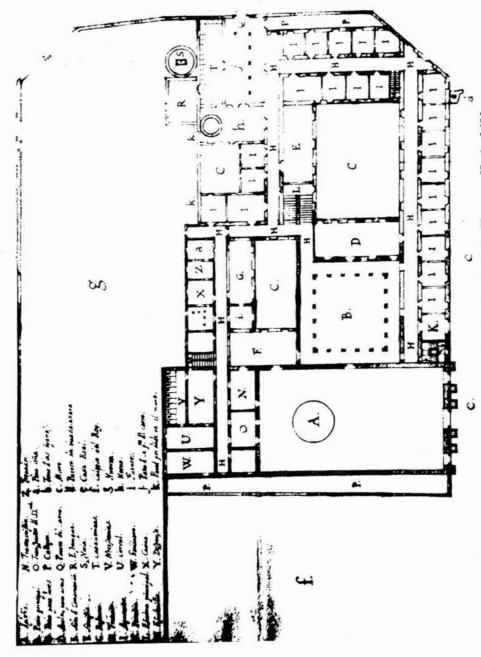
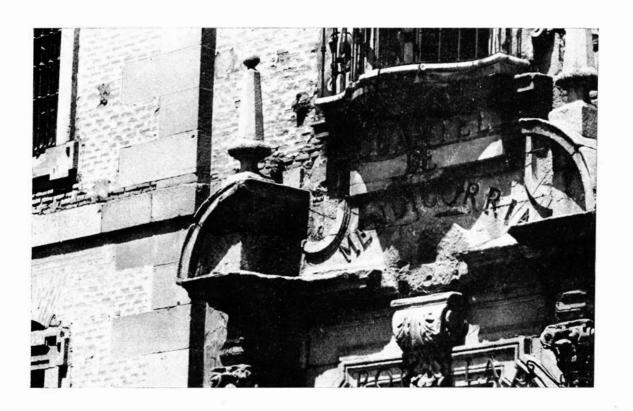


Fig. 1. Planta del Colegio de Jesuitas de Alcalá de Henares. Hacia 1680.



Fig. 2. Detalles de la portada principal.



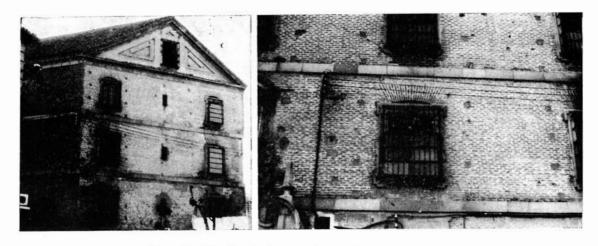
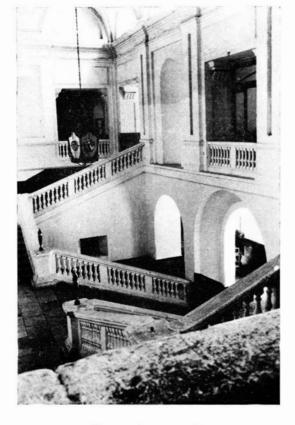
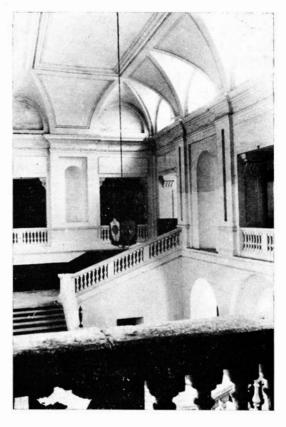


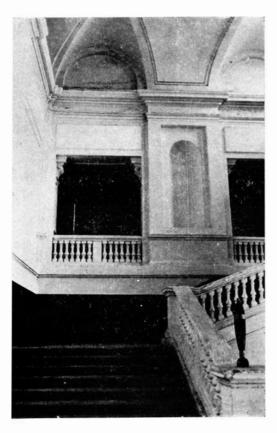
Fig. 3. Detalle de la portada y estructura externa.



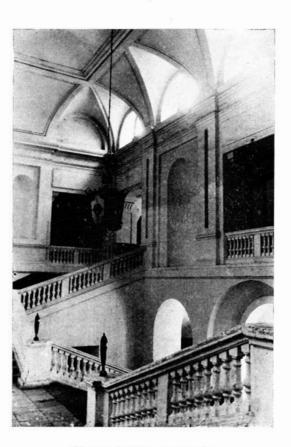
Perspectiva general.



Antepecho y visión general.



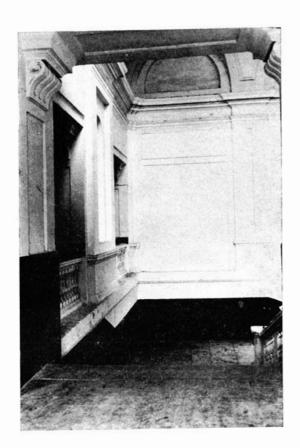
Tribunas altas.



Visión de tiros y bóveda.



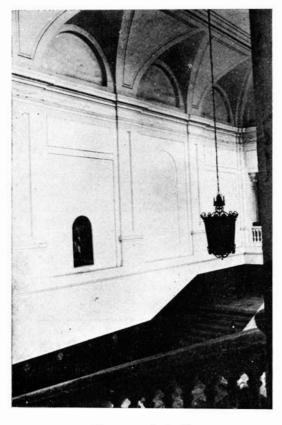
Bóveda.



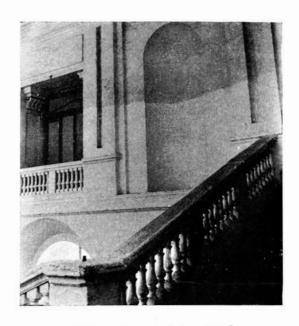
Escorzo del muro en el piso superior.



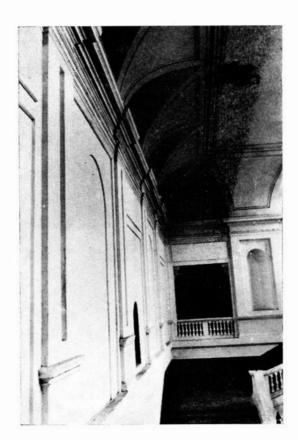
Acceso a las estancias superiores.



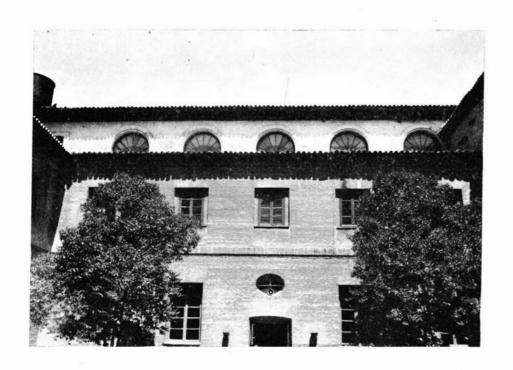
Cestero principal.



Ultimo tiro y balcón central.

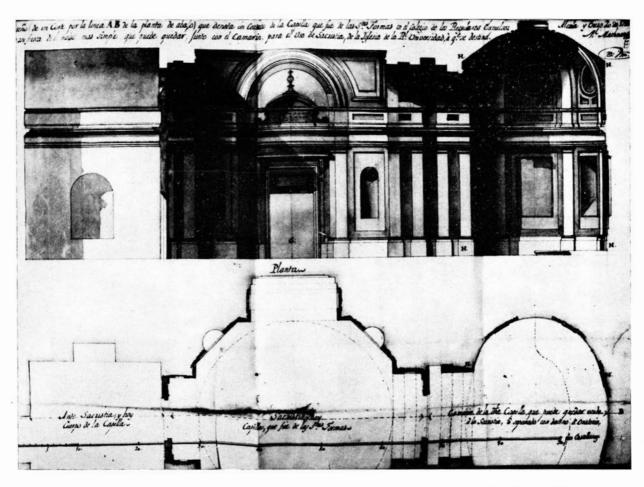


Escorzo del testero principal.





Detalles del patio principal.



Manuel Machuca y Vargas: Proyecto de nueva Sacristía en la capilla de las Santas Formas (A. H. N., Madrid).

alguna demolición de galería del patio y se refuerzan cornisas, dinteles, jambas, etc. Bajo su dirección aparecen en este tiempo oficiales de albañilería, alguno de los cuales será después maestro famoso, como Antonio Bradi, Pablo Ramos y Bernardino Gaecia 10. Trabajan en esta etapa también los maestros de carpintería Antonio González, Miguel Adeva, Agustín Crespo y Pedro Pina. Se requiere también la labor de los doradores Pedro González, Bernardo el Alemán y Angel Muñoz. La pintura de paredes, puertas y ventanas corrió a cargo de Jayme Sala. También prestó sus servicios Gerónimo Antonio Guil, Grabador de sellos y medallas, que percibe 1.500 reales el día 5 de octubre de 1777 "por la colección de dos sellos de las Armas de la nueva Universidad" 11. Colaboran en sus tareas propias los tallistas D. Bentura Pérez y D. Alberto Chuecla, y como ensambladores figuran Gregorio Ramírez y José Quindos. A D. José Sala se le abonan 3.145 reales reales de vellón el 15 de octubre del mencionado año por la obra de la pintura del Aula principal. El 18 de enero de 1778 D. Manuel Machuca y Vargas certifica que D. José Sala ha ejecutado "un retrato del Rey Nuestro Señor, que Dios guarde, para la Nueva Universidad en 1.320 reales de vellón".

Posiblemente los 60 reales que se abonan a continuación a Vicente Rubio, maestro cordonero, "por un cordón doble de seda con tres borlas grandes carmesí para colgar el retrato del Rey en la Sala Rectoral", sea labor con destino al mencionado retrato realizado por D. José Sala.

Se suceden numerosas entregas de cal, mampostería, yeso, madera, etc., a lo largo de 1778, señal de que la obra continuaba. Se abonan también algunas cantidades a Machuca y al sobrestante, así como al maestro de cantería contratado para los trabajos de este tiempo, Lorenzo Fontones, que tuvo a su cargo la "labra y asiento de la sillería" <sup>12</sup>. El 2 de octubre de 1778 el director de las obras D. Manuel Machuca y Vargas emitía su informe con un resumen de la obra realizada hasta esa fecha. Dice que estaban macizados los cimientos principales, que contenían 91.500 pies cúbicos de fábrica de mampostería, reforzadas las tres paredes que cierran el edificio, una de 206 pies de línea y "se halla elevada a la superficie de 9 pies, los tres de cantería y seis de albañilería. La obra que da al

camino real y tiene 188 de largo está levantada ocho pies y medio, toda de cantería, y la otra de 190 pies se halla a la altura de seis pies, la mitad de cantería y lo restante de albañilería, y todas tienen cinco pies de grueso. En la fábrica antigua del edificio, para la comunicación y servidumbre de ello con lo nuevo, se han abierto y construido al piso del quarto bajo quatro arcos de once pies de diámetro y otros quatro al piso del quarto principal, de ocho pies de luz, y se han ejecutado para la nueva distribución cinco paredes de albañilería sobre zócalos de piedra, que la una consta de 112 pies y se halla levantada 21 pies. Las dos se hallan levantadas a la misma altura y tienen de largo 66 pies. Las otras dos que constan de 62 pies están levantadas 34 pies y todas tienen quatro y medio de grueso".

Las cartas de pago registradas en esta etapa son numerosas. Ellas nos van dando puntualmente la pauta de lo ejecutado a lo largo de los dos años. La obra ha sido importante. Se han macizado algunas zonas, se han demolido algunas paredes y se han construido nuevas, se ha estructurado una parte nueva que perfectamente imbricada en la vieja ha de dar más ampliación y acomodación al edificio respecto a sus funciones. Se han reparado algunos detalles complementarios del antiguo edificio y se han añadido otros nuevos. Machuca ha trabajado con dedicación total y el balance al final del año 1778 es muy positivo.

Creemos que en esta primera etapa de las obras tuvo ya participación el arquitecto y Maestro Mayor de Madrid Ventura Rodríguez. Aunque a través de esos dos años no hemos encontrado su presencia directa en ellas, un documento fechado el 30 de enero de 1779 nos da a conocer que el Rector y Juez Académico de la Nueva Universidad, D. Pedro Díaz de Roxas, ordena se den a D. Ventura Rodríguez 6.000 reales "por la forma de Planes, y Diseños de la obra, y dirección de dicha obra que corre a su cargo" 13. Esto implica que el arquitecto se encontraba ya activo en ese tiempo en la nueva fábrica del Colegio. Quizá emitiendo ya sus propios criterios en esa fase preliminar o quizá también preparando los proyectos, diseños y pliegos de condiciones para el vasto plan de reforma que comenzará en fechas inmediatas. Creemos que la transformación del Colegio de

Jesuitas de Alcalá de Henares en Real Universidad obedece a un solo plan de conjunto, a una sola idea, elaborada sin duda con toda su coherencia y su problemática constructiva por un solo arquitecto, Ventura Rodríguez, que a partir del año 1779 vive directamente el proceso y se reconoce numerosas veces como el creador. Machuca y Vargas era arquitecto con méritos académicos suficientes para que el maestro Ventura Rodríguez le confiara la puesta en marcha de las obras en esa fase primera de distribución y acoplamiento de lo viejo con lo nuevo. En ella había que mover un equipo constructivo de oficiales y peones y sobre todo comenzar el acopio de materiales. No extraña por ello que Ventura Rodríguez no tenga una presencia física en la obra en esa primera etapa de labores prácticas, aunque posiblemente Machuca le fue enviando periódicamente los informes convenientes para su buena marcha.

# Segunda etapa (1779-1786)

Hemos querido reseñar esta etapa arquitectónica del edificio porque en ella culmina el sistema vasto y complejo que se le aplica. Aunque en cierto modo sea una continuación del primero, a partir del año 1779 hay una nuevo revisión de todos los planteamientos y el entusiasmo de cuantos participan en la empresa ha llegado al máximo desarrollo. Comencemos por ordenar la historia de este segundo proceso.

El día 5 de marzo de 1779 se publica una Orden Real para el ajuste de "la obra de la Nueva Universidad" <sup>14</sup>. Seguidamente D. Manuel de Roda escribe al Rector D. Pedro Díaz de Roxas comunicándole la determinación del Monarca y proponiéndole el inmediato ajuste de la obra "que falta que hacer en la nueva Universidad sin perder de vista el Plan que tiene formado D. Ventura Rodríguez..., dándome quenta antes del otorgamiento de la escritura". Como respuesta a la decisión real y a su inmediata obediencia por parte de los comisionados, se hace público el día 20 de mayo del mismo año el Pliego de Condiciones redactado por Ventura Rodríguez y que en dicha fecha es aceptado por dos prestigiosos arquitectos

de la Academia de San Fernando: D. Eugenio Caballero y D. Manuel de la Ballina, el primero natural de la villa de Torrejón de Ardoz y el segundo de la villa de Madrid. Se obligaban ambos "a la execución de las obras que restan hacerse en la ya empezada nueva Universidad de Alcalá de Henares para su total conclusión según el proyecto, planes y diseños del Arquitecto y Maestro mayor de Madrid D. Ventura Rodríguez, cuyas obras se dividen en dos partes: una indispensablemente precisa y necesaria para el uso y servidumbre de la Nueva Universidad y la otra para su total perfección. En la primera parte de la obra se comprende el segundo patio que se ha principiado de nueva planta con sus claustros, encima terrados, onze Aulas que circundan este patio inclusa la Sacristía que deberá tener ponerse corriente para Aula, dándole su puerta de entrada desde el Claustro, Escalera Magnífica, Sala de Claustros al piso del quarto principal colocada en el sitio que señala D. Ventura Rodríguez en sus diseños para nueva Librería (que se suprime por no ser necesaria, pues es hermosa y bastante la pieza en que hoy está), y finalmente todo lo comprendido en dichos diseños desde la pared que divide la caxa de dicha Escalera del patio primero hasta la pared que mira al Norte, a excepción de la Sala de Claustros que mira a Oriente y la Pieza Museo que mira a Poniente, una y otra al piso del quarto principal que se suprime por no ser necesario, las quales obras hemos de executar hasta su total conclusión con arreglo a los diseños y a las condiciones siguientes" 15.

Ventura Rodríguez a través de doce cláusulas ha fijado sus propósitos y criterios para la terminación de las obras, terminación como hemos visto que implica una obra de gran alcance, de gran magnitud y boato muy superior al estricto servicio y cometido que el edificio había tenido hasta entonces. En dichas condiciones el Maestro Mayor ha estipulado que los maestros que se hagan cargo de la fábrica se han de hacer cargo también, por su justa tasación, de todos los materiales, enseres, herramientas y demás cosas de los sobrantes y despojos de la obra hecha para emplearlo como convenga, medida económica necesaria ya que los costes son grandes y los caudales destinados a la reforma no muy abundantes. Por cuenta de los maestros de obra ha de ser también la demolición del último cuerpo del

edificio que carga sobre la Sala de Claustros y cuanto se haya de demoler para "adaptar el edificio a los citados diseños", pudiendo aprovechar los enseres que resulten de la demolición a su arbitrio. Han de levantar las paredes de la Caja de la Escalera Principal hasta la altura de los tirantes de la Sala de Claustros para cargar sobre las crujías la armadura, sobre la que se precisan una multitud de pequeños y grandes detalles. Se ordena que la Escalera Principal, pieza extraordinaria del conjunto, se ejecute con peldaños y pasamanos de piedra, paredes y bóvedas de fábrica de albañilería "para aprovechar el sitio que queda debajo de los tiros y mesillas; los pasamanos han de ser de balaustres, pedestales, vasas y cornisas de piedra, así como los antepechos de los claustros altos. Las paredes de dicha escalera han de quedar guarnecidas y adornadas de pilastras, nichos y molduras, todo lo cual se explica en los diseños. Se añade que no sería de cuenta de los maestros de obras las estatuas y figuras alegóricas "que para más enriquecer y mejor aspecto demostrar D. Ventura Rodríguez ha hecho en los referidos diseños", previniéndose que los peldaños sean de una sola pieza y todo ello de piedra de Colmenar de Oreja. A continuación se dan una serie de órdenes sobre la elaboración del Patio segundo, que como sabemos se hacía de nueva planta, previniendo que la piedra para dicho recinto había de ser de las canteras de Valverde, Corpa, Nuevo Baztán, Campillo de Arganda o Jesús del Monte. También se detalla el tipo de cornisa, coronaciones, pavimentos, etc., incluso el tipo de hierros a emplear en los balaustres, que había de ser de Vizcaya.

También se dan las debidas indicaciones para los huecos de iluminación "conforme a los diseños", bóvedas y solados, antepechos del terrado, rejas de las ventanas, bovedillas de madera de las aulas, buhardillas, huecos de puertas, molduras y herrajes, materiales que se habían de emplear muy bien escogidos por su calidad, maderas de los pinares de la villa de Gálvez y de Condemios, etc.

El Pliego de Condiciones redactado por Ventura Rodríguez se incorporó al informe de D. Eusebio Caballero y D. Manuel de la Ballina, comprometiéndose éstos a realizar la obra en dos años a partir del día en que se otorgue la escritura, y en la cantidad de un millón noventa y ocho mil

reales, cantidad que se les debía de abonar de la manera siguiente: 468.000 en el primer plazo, que cumpliría el 1.º de marzo de 1781, y las 630.000 restantes en cuatro plazos de 157.500 reales de vellón cada uno, que habían de abonarse a partir del 14 de marzo de 1781, previo haber realizado un reconocimiento de la obra por peritos nombrados por la Universidad y en el término de quince días después de concluida la fábrica <sup>16</sup>.

La escritura de obligación estuvo a punto de firmarse con los referidos arquitectos, ya que el 14 de julio siguiente Roda informaba favorablemente sobre la cuestión, manifestando la decisión de llevar el contrato a su gestión en un plazo rápido. No obstante, y quizá por propia indicación de Ventura Rodríguez, Roda añadía al escrito algunas prevenciones. Indica "que se dé un palmo de declivio al terrado que cubre los pórticos del Patio nuevo interior, dejando esta misma cantidad más bajos los quatro lienzos de sus arcos y que en lugar de la faxa simple de piedra con que en el diseño se coronan se ponga una cornisa simple de piedra de un pie de alto y un quarto de vuelo con su goteador, para que las aguas no arrastren a dichos lienzos y que se omita la canal sobre las paredes y las gárgolas que las habrán de recoger y despedir porque así queda a las aguas más libres y pronta salida, omitiendo también la guarnición con cal de la bóveda de los pórticos y dejando el ladrillo limpio y descubierto, sin gramilar, recortados los tendeles al modo que están en las Galerías de Aranjuez y executándose las obras en la cantidad de 969.000 reales y costeándolas de los caudales y Rentas de la Real Intervención, y por ahora que no se tomen otras providencias por la correspondiente a la aplicación del caudal de las temporalidades de la extinguida Orden de Jesuitas para que se reintegre después la Universidad conforme a la Orden de Su Majestad de 25 de enero de 1777..."

Las rectificaciones técnicas que acabamos de observar fueron aceptadas por Caballero y Ballina, sin embargo no estuvieron de acuerdo en el nuevo precio de las obras, y en consecuencia el 23 de julio siguiente ambos dirigieron a Roda un escrito en el que manifestaron "que en vista de la baja tan considerable que se hace en ella, que asciende a 129.000 reales de vellón, no podemos entrar en ella, y lo participamos para que se haga

llegar la noticia al Rector, pues íbamos a ganar muy poco dejando la obra hecha a conciencia..." <sup>17</sup>.

Ventura Rodríguez, enterado de la renuncia de Caballero y Ballina, tomó cartas en el asunto y el día 27 del mismo mes escribía desde Madrid a Díaz de Roxas manifestando su parecer: "Luego que recibí vuestra carta llamé a D. Blas Beltrán, que es la persona de mi satisfacción, que conviene a allanar el Pliego de Condiciones para la execución de nuestra obra (que presentaron Caballero y Ballina) reduciendo su costo a los 969.000 reales de vellón, fue a buscar a quien le tenía prevenido que si le ofrecía dinero para entrar en cualquier obra de empeño, le serviría, y se halló con algún indicio de estar interesado en el Primer Pliego, pues se excusó negándose a afrontar el dinero. Y como sin él nada se puede hacer, lo está buscando a censo para pasar a presentarse a V. M., que lo hará inmediatamente. No se pierde tiempo, porque el presente del extremo del calor es el peor para la fábrica. Deseo la cabal salud de V. M. y sus preceptos, como su más seguro apasionado servidor y amigo q.b.m.b. Firmado: Ventura Rodríguez".

Posiblemente Ventura Rodríguez convenció a Blas Beltrán en los días siguientes para la aceptación de la obra. Pocos días después, el 28 de agosto, se firmaba la escritura con el mencionado Beltrán y D. Diego de Villalobos y Compañía, Profesores de arquitectura "que nos obligamos con la parte de la Universidad de la Ciudad a la ejecución de las obras que restan hacerse hasta su conclusión con arreglo al Plan, Proyectos, Planes y Diseños del Arquitecto Maestro Mayor de Madrid D. Ventura Rodríguez..." En el documento se vuelven a transcribir las condiciones de la obra y al final del escrito expresan que la mencionada fábrica la terminaron en toda perfección en dos años, llave en mano y contados a partir de la fecha de obligación, en la cantidad de 969.000 reales de vellón, "lo que se nos ha de abonar en quintas partes en la forma siguiente: 193.800 reales en el primer plazo, que deberá ser el 1.º de marzo siguiente de 1780 siempre que se verifique tener gastos dichos 193.800 reales en obra hecha y materiales, bajando de esta cantidad el valor de los enseres que hay en la dicha obra los que hemos de recibir por su justa tasación. En 2.º el 1.º de junio de 1780, verificándose haber gastado el 2.º quinto de la obra y materiales. El 3.º se nos ha de entregar el 1.º de marzo de 1781, precediendo el reconocimiento de haberse invertido como va dicho, y el 4.º luego que se halla concluido la obra perfectamente en el tiempo que llevamos señalado revisada por peritos... Que con esta y las que van relacionadas habremos recibido 775.200 reales de vellón y el resto de los 193.800 hasta el día 14 de marzo de 1784 y a más tardar en el mismo año..." Siguen las cláusulas habituales en cuanto a fianzas, obligación de personas y bienes, etcétera. Al término del escrito manifiestan la siguiente aclaración: "En quanto a la segunda parte de la obra explicada en los diseños para la total perfección de la Nueva Universidad no ponemos condiciones algunas por no poderse ejecutar por ahora por falta de caudales, pero siempre que se nos mande las pondremos. Madrid, 28 de agosto de 1779. Firmado: Blas Beltrán, Diego de Villalobos" 18. La escritura queda registrada ante el escribano Francisco García y Mesa.

A partir de esta fecha el propósito de Ventura Rodríguez se va a poner en marcha y la obra llegará a su casi completa realización en pocos años. D. Manuel Machuca y Vargas, por decisión de Ventura Rodríguez, ha quedado en esta segunda fase también como Director de la obra que se emprende <sup>19</sup>. El 17 de septiembre del mismo año realiza una memoria de los enseres existentes en el edificio para su entrega a los facultativos asentistas <sup>20</sup>. La memoria se acompaña de una certificación de los materiales (piedra de mampostería, arena, cal, ladrillo, maderas varias, viejas y nuevas, sillería por labrar y labrada, tranqueros, vidrieras, baldosas de la Ribera, rejas y barandillas, herramientas diversas, etc.). Machuca y Vargas, también en carta fechada en 30 de septiembre y dirigida a D. Manuel Roda, "hace presente que con su orden y beneplácito se encargó de la dirección de las obras de esta Real Universidad, lo que desarrolló con acierto y honradez desde principios de abril de 1777 hasta que se ha ajustado, habiéndosele dado 11.000 reales anuales, y siendo que está ajustado con asentistas la conclusión de las obras y que si v. s. tiene a bien siga con la dirección y revisión de ella de quele resultará más trabajo y desazones por tener que lidiar con los asentistas. Suplica lo tenga en puenta para remunerarle con algún aumento" <sup>21</sup>.

Reanudadas las obras a partir del mes de septiembre, Director y asentistas cambian impresiones semanalmente con objeto de acomodar la realización práctica a los planes del Arquitecto Mayor. El 22 de diciembre del mismo año 1779 Diego de Villalobos y Compañía junto a Francisco Sánchez, arquitecto integrado también en el mismo equipo de ejecutores, dirigen un escrito informando sobre algún punto en el que se muestran en desacuerdo. Dicen: "que por el Theniente Director de la obra, D. Manuel Machuca, se les ha dado Memoria para que hagan conducir, labrar y sentar unas jambas y dinteles de piedra para las puertas de las Aulas fundado en los diseños de D. Ventura. Atendiendo los suplicantes a que en las condiciones no se citan dichas jambas como puede verse en la quarta condición, y aunque en los diseños se ven figurados dichas jambas y dinteles en las puertas de las Aulas, estos sólo denotan la forma que debe tener el edificio, de que resulta no tener obligación alguna a la posición de dichas jambas de piedra, y a lo que se les puede obligar a los suplicantes para dar la forma con arreglo a los diseños, es que se hagan de yeso, estuco, o fábrica como se ve en infinitas obras. Suplican que en caso que se pongan de piedra se sirva dar orden para su ejecución" 22.

Machuca, después de las consultas necesarias, contesta a Villalobos dos días más tarde. En su informe expone: "Que de hacerlas de piedra tendrá de costa 1.540 reales de vellón, el hacerlas de piedra de una pieza cada una para su mejor aspecto 11.550 reales de vellón, y que las jambas, dinteles y batientes de las quatro ventanas del Aula Grande que mira al Norte y dan a nuevo Patio, con las de las ocho de la pared exteriores que dan al camino Real, a costa de 10.800 reales de vellón".

Sin duda se llega a un acuerdo con los maestros de obras, pues a través del año 1780 la obra se va a desarrollar a buena marcha. En el mes de enero Villalobos, que parece la cabeza ejecutiva más representativa del grupo de asentistas, pide exención de los derechos de los materiales con destino a la fábrica <sup>23</sup>. A continuación se procede a dar una relación de los materiales y de los derechos de alcabala. Se contabilizaron 800 carros

de piedra de sillería a un real cada carro, 350 carros de cal a medio real cada uno, 10.800 cargas de yeso negro a 4 mrs., 1.800 costales de yeso blanco a 12 mrs., 1.200.000 ladrillos que al 4 % de su importe son 6.240 reales de vellón, 100.000 tejas que al 4 % son 640 reales de vellón, 20.000 baldosas que al 4 % son 240, quedando agrupado el hierro, esparto, etc., en 40.000 reales.

Francisco Sánchez y Villalobos el 11 de marzo comunican a Machuca que "deben hacerse de cantería para su hermosura 54 jambas y 39 dinteles cuyo coste asciende a 23.300 reales de vellón, en lo que se incluye el coste de los gatillos de hierro y plomo para asegurarles. Y si pareciere que sólo se hicieren dichas jambas y dinteles en las puertas de las Aulas, tendrán de coste 11.788 reales de vellón" <sup>24</sup>.

Don Ventura Rodríguez mientras tanto sigue la obra muy de cerca. El 29 de abril del mismo año 1780 escribe desde Madrid al Rector Díaz de Roxas dando algunas precisiones: "Los asentistas de la obra de esta Real Universidad me dicen van a poner en ejecución la Escalera Principal y habiendo yo reflexionado que haciendo los peldaños de piedra de Colmenar de Oreja o de Redueña, según tienen contratado, con el continuo uso del piso se gasta y pone tan lustrosa y lisa que a poco descuido es fácil caer, mayormente si se riega o vierte agua sobre ella, por lo que si es en lugar de dicha piedra se emplease la berroqueña, fina de grano y sólida, se evitará el inconveniente referido, esto es en lo que toca a los peldaños solamente que lo demás está bien sea de cualquiera de las canteras que expresa el contrato, en cuya variación hay, me parece, muy poco diferencia en el coste o ninguna. Lo que participo a vuestra señoría para que tratándolo con los asentistas se quede de acuerdo para prevención de lo que pueda ocurrir en adelante. Firmado: Ventura Rodríguez" 25.

Las oportunas intervenciones de Ventura Rodríguez en las obras indican el grado de interés personal que puso el arquitecto en que su idea fuese interpretada con el mayor acierto posible. Contribuía también a que las pequeñas o grandes diferencias entre el arquitecto práctico y el concepto teórico del Maestro Mayor se limasen en todo momento y la obra mantuviese el ritmo prescrito, sin que se desvirtuase en ningún momento el plan global pensado por Ventura Rodríguez.

El día 2 de mayo del mismo año, ante notario, se lleva a cabo el auto mediante el cual Villalobos y Compañía se obligaban a ejecutar las jambas, dinteles y batientes de las puertas de las aulas y ventanas de toda la obra en piedra de una pieza cada una, tal y como refirió en su informe de 24 de diciembre del año anterior D. Manuel Machuca. Se obligan a ejecutar 28 jambas de 9 pies y medio y cuarto en cuadro. 14 dinteles de 9 pies por dos y uno y cuarto. Dos jambas de 10 pies y medio por dos y uno y cuarto. Un dintel de 10 pies por dos y un cuarto. En total 11.838 y cuarto, más 850 reales de grapas y plomo, que equivale a 12.688 reales de vellón. A ello había que rebajar 900 por el valor de la fábrica "que había de yr en aquella parte donde deben colocar las citadas jambas, dinteles, etc." <sup>26</sup>.

Machuca el 3 de mayo siguiente se atreve a hacer el primer balance. Informa que se hallan hechos 50.000 pies de fábrica de albañilería en paredes, pilastras, arcos, zócolas y cornisas del nuevo patio, "que uno y otro es de piedra y la armazón de la grande armadura que cubre la Caja de la Escalera Principal que sale de claustros. Y así mismo se hallan en enseres 1.500 fanegas de cal mezclada, otra corta proporción sin mezclar y algunas arrobas de clavezón... Que la obra ejecutada se halla bien y fielmente construida, según arte y conforme a la buena construcción, Diseños y condiciones de la escritura de obligación hecha a los asentistas. Y los materiales son de la calidad que se requiere" <sup>27</sup>.

Como vemos, la obra diseñada por Ventura Rodríguez se va consolidando poco a poco. El día 3 de agosto siguiente D. Blas Beltrán y Villalobos suplican se les pague el 2.º quinto que les corresponde y que asciende como ya se estipuló a la cantidad de 193.800 reales de vellón 28. Sin embargo las obras van saliendo adelante, pero no exentas de algunos problemas que surgen en su transcurso. Villalobos, el 24 de agosto del mismo año, dice que se les ha dado orden "para hazer otras cosas además de las que están a su censo: Desmontar toda la línea de los tejados y Armaduras de la Galería del Claustro antiguo en el lado del Mediodía que arrima

a la Escalera Principal, siendo preciso levantar en aquella parte todo el tejado y hacerlo nuevo, reparando antes sus armaduras, rompimientos en los suelos de las bovedillas que se originen. En el lado de Levante a donde concluyen los tejados antiguos y vuelve la escuadra desde los comunes a la Escalera Principal se ha de hacer el tejado y armadura y en igual de la figura que hoy tiene en forma de cuchillo se ha de hacer un faldón con sus limas y alero correspondiente al que hoy tiene continuando la escuadra a su nivel para que así quede descubierto el alero nuevo del tejado alto de la escalera y sus agregados, dejando compuestos los suelos que corresponden a esta parte. En la Sala de los Claustros se han de romper quatro ventanas nuevas antepechadas para aumentar luces y encima un tragaluz además de los tres que representan el Plan, que en todas han de ser quatro, como también una ventana en lo inferior de esta fachada en el Salón bajo y en todas ellas se han de cercar sus cercos con sus ojas de ventana y herrajes. Y así mismo en la parte superior de la Sala de Claustros en sus quatro lados exteriores fue preciso deshacer y volver a montar de nuevo mucha parte de fábrica más la que debería deshacerse para bajar la armadura alta que antes había y sentarla donde hoy está".

Realmente los asentistas tienen razón al exigir un nuevo planteamiento del coste de estas obras, ya que por razones que en muchos casos son imprevisibles, y sólo se presentan a medida que la labor avanza, surgen rectificaciones y enmiendas que lógicamente requieren otros presupuestos, mucho más cuando los maestros de obras habían apurado tanto en su baja a la hora de la firma del contrato.

Ventura Rodríguez, en el mismo mes de agosto, escribía a Díaz de Roxas comunicándole que no había podido disponer su ida a la ciudad para ver la obra e informar al Memorial de los asentistas sobre las Pilastras de los Pórticos: "Tenía determinado ir el próximo viernes y no será hasta el sábado por el carruaje" <sup>29</sup>. Los problemas que se van planteando no sólo los atiende directamente el Theniente Director D. Manuel Machuca, sino que el mismo Ventura Rodríguez sigue con gran interés todo detalle de la construcción y nos parece que hemos de señalarlo porque no es frecuente que el Arquitecto Mayor de Madrid se comprometa a seguir los pasos

de una obra con la dedicación y continuidad con que lo hace en la del Colegio de Alcalá de Henares. La obra está tratada por él en un tono muy especial, y quizá por ello hoy la calificamos como una de las más suntuosas de su estilo, donde todo detalle es trabajado y armonizado al máximo.

Machuca por su parte y como respuesta a los planteamientos que se emprendían en el edificio en el mes de septiembre, y que habían sido expuestos por Villalobos y su Compañía, el día 4 firmaba el siguiente informe: "La Armadura y tejado que cubre la Galería del claustro del Patio Primero que arrima a la pared que se ha construido nuevo, de la Caja de la Escalera Principal y es la que mira al Mediodía y por la que se da luz a dicha escalera, se hallaba antes de empezar la obra los asentistas, corriente a dos aguas, que la una mitad de él vertía a dicho patio y la otra mitad a lo que es hoy Caja de Escalera, que antes fue Jardín de la Botica de Regulares expulsos. Y teniendo que levantar dichos asentistas la enunciada pared para dejarla a la altura que denotan los diseños de D. Ventura Rodríguez (con arreglo a las quales condiciones tiene que ejecutar y concluir la obra), apearon y demolieron la mitad del tejado que era lo que vertía a la Caja de Escalera; cubierta que fue ésta, se les mandó cubriesen con la armadura y tejado correspondiente dicha mitad de claustro que tenía su tejado y que al mismo tiempo reparasen y completasen de quanto necesitasen la otra mitad de el que vertía sus aguas al Patio antiguo, pues no era regular dejarle con el deterioro que padecía. Por lo que en esta parte me parece tenía obligación de volver a cubrir lo que habían descubierto, pues aunque ha variado de forma dicho tejado porque todo él ha quedado a unas aguas, que vierte al Patio antiguo, les ha sido del mismo coste con corta diferencia, que si le hubiese hecho como antes estaba, que esto nunca podría ser, ni permitirse por ir a dar las aguas contra la nueva pared que ha hecho. En cuyo supuesto esta mitad de el tejado hecha de nuevo conceptúo no se les debe abonar ni tampoco la compostura de los rompimientos de las bovedillas de los suelos, que estas partes han hecho al tiempo de ejecutar la obra. Y así sólo se les deberá satisfacer todos los reparos que se necesitaban en la otra mitad que vertía al Patio antiguo por no ser de su quenta y se han hecho por la necesidad de dejarlo

corriente todo ello de una vez y reparado de lo que necesitaba, así de madera como de tablazón, clavazón, tejas, composición de guardillas, respaldos, limas, boquillas de éstas y jabalcones que apean o sostienen la armadura, que todo ello vale unos 600 reales de vellón.

Por lo que respecta al faldón o copete que será útil se haga al extremo de los tejados antiguos de el edificio que miran a Oriente y intestan con el alero superior nuevo de la Caja de Escalera, debo decir que de hacerse será mejor su aspecto en aquella parte que si quedase a cuchillo como hoy está y además quedará descubierto seguido y no cortado el nuevo superior alero de el tejado que cubre la Escalera Principal por lo que precisa esta variación que ha de hacerse, se deberá demoler de la armadura antigua todo lo que alcance el tendido de el copete y hacer nuevo éste con sus dos limas y péndolas, con su estribo, tirantes y alero, que siga a nivel con el que está antiguo o Oriente de su misma forma y clase, quien ejecutado según Arte y aprovechando todo lo que se puede de la demolición y dejando corriente el intesto de obra nueva con la vieja, así en los suelos como en tabiques de cerramientos y lo demás que ocurra hasta perfectamente concluido, podrá hacerse por 2.200 reales de vellón.

El rompimiento de las quatro ventanas que de nuevo se ha hecho en la Sala de Claustros que se tuvo a bien mandado hacer para darle más hermosura y luz, pues sólo se hallaba con la de tragaluces en semicírculo en lo alto, tendrá de costa el rompimiento, arcos de los capialzados, guarniciones exteriores, ventanas nuevas de moldura redonda con sus respectivos herrajes y contramarco para las vidrieras que es muy útil dejar clavado en los cercos y asiento de éstos con sus guarnecidos interiores, todo bien rematado en calidad de 2.300 reales de vellón.

Por lo que hace a la una ventana en lo inferior de la fachada donde están las antecedentes, que es la que mira al Norte, no hay duda en que el diseño representa tres, que la una está en el Arco de en medio del nuevo Patio y por consiguiente en el medio del Salón, sitio propio para colocar la Cátedra cuando se ponga la Sillería en él y para dejarle usual, sin tal obstáculo y dar más luz al Salón, se varió la disposición de las ventanas y se le aumentó una más como ya manifestaban los rompimientos de tres

de ellas y jarrado interior del Salón, pues no lo estaba lo que habían de coger los tres huecos quando se encargaran los asentistas de la obra por cuyo motivo este reparo debía haberse hecho por ellos antes de empezar la obra. Y así se les ha de abonar igualmente el tragaluz de arriba que por las mismas causas y por la precisa correspondencia con lo de abajo se ha aumentado, incluyendo el rompimiento de ella y de él, poniendo en este con los demás en los demás cercos con rebajos para el bastidor de vidrieras, dejándole guarnecido interior y exteriormente y en la ventana su cerco con sus ojas como en las otras con los herrajes correspondientes y con su guarnición exterior, todo ello bien rematado, será su coste de 570 reales de vellón.

En quanto a lo que expone que se deberá tener presente que en la parte superior de la Sala de Claustros, en sus quatro lados exteriores, fue preciso de hacer volver a ejecutar de nuevo mucha parte de fábrica, más de la que debía deshacerse, para bajar la armadura alta que antes havía y sentarla donde hoy está, debo hacer presente, es cierto, se demolió en sus quatro lados como unos tres pies de alto, poco más o menos, más de lo que debía para asiento de los tirantes y que se construyó de nuevo, pero fue preciso lo hiciesen así para la mayor seguridad de la obra, cansado de que estos dichos tres pies incluían una fábrica de machos y entre ellos huecos con sólo una citara en el exterior de ladrillo que servía como de antepecho de los arcos de este macho y macho del último cuerpo que hubo que demoler, y a más se hallaba un suelo de tercias debajo de los dichos tres pies, el qual suelo tenía que quitar para aprovechar sus maderas, y para quitarle no había más que dos medios, que eran, o serrar los maderos, dejando sus cabezas ya corridas dentro de la fábrica, o desgarretar y estropear ésta para sacarlos, que de uno u otro resultaba ser todos los dichos trozos de pared un compuesto de varios pegados, nada firmes, para mantener el grave tan grande de la Armadura y alero. Por lo que se les pidió lo hiciesen así. Lo expongo según alcanzo en conciencia. Alcalá, 4 de septiembre de 1780. Firmado: Manuel Machuca y Vargas" 30.

Hemos creído conveniente la transcripción del informe de Machuca, debido a que nos parece un documento importante para saber las intenciones que acompañaban a la marcha de la construcción, lo mismo por parte de los maestros que la ejecutaban como por la autoridad impuesta por el Director. El alcance de estas intenciones ha quedado bien constatado en la clara exposición del arquitecto, que nos ha dado conocimiento en unos casos del alcance de la reforma, en otros de la minuciosidad con que son estudiados y valorados todos los detalles, sustanciales y complementarios, y por último la vigilancia del propio Machuca sobre la obra que no admite rectificaciones y que todo queda hecho con absoluta precisión y sometimiento a las contratos.

Ventura Rodríguez por su parte no descuida tampoco su atención al proceso constructivo. El 27 de septiembre escribe a Díaz de Roxas y le comunica que tiene que ir a Navarra y que a su paso por Pamplona pasará por la ciudad de Alcalá para "remitir sobre el Memorial de los asentistas, lo reconoceré y diré lo que comprenda" 31. Este viaje lo debió realiazar en torno a mediados del mes siguiente ya que el 17 de octubre entregaba al Rector el siguiente informe: "Ventura Rodríguez informa al informe de los asentistas de haber hecho parte de las pilastras de la superficie del Patio que hasta la altura de siete a ocho pies habían hecho en el Patio Nuevo y executado por quenta de la Universidad. Dicen que han hecho hasta la imposta para hacer las bóvedillas y que se hallan suspensas por parecerles delgadas y de poca gravedad para contener el empuje de las bóvedas, aunque se echen tirantes de hierro con sus bragas como es regular; como son dichas bóvedas de rosca, macizadas sus enjutas hasta enrasarlas con la corona y por consiguiente soladas de piedra por encima, es mucho el empuje que hacen contra las pilastras por lo que dudamos su permanencia". Ventura Rodríguez dice "que es suficiente el grueso de las pilastras para el empuje de las bóvedas poniéndolas sus llaves de hierro a braga, y porque la faja o fajas que sirven de imposta a los Arcos y Bóvedas siendo de ladrillo no ligan el cuerpo de dichas pilastras con tanta firmeza como siendo de piedra, será conveniente se ejecuten de este material cada una de una pieza con que se asegura su perpetuidad. Alcalá, 17 de octubre de 1780. Firmado: Ventura Rodríguez" 32.

Parece ser que Lorenzo Fontanés, maestro de cantería, a quien había-

mos visto trabajar en la primera etapa de las obras, también presta su colaboración en esta segunda fase ya que el 21 de octubre de 1780 se obliga a hacer a toda costa "de saca y conducción, labra y asiento de las impostas de piedra para 34 pilastras del nuevo patio de la obra de la Real Universidad en la cantidad de 5.290 reales de vellón, que en estos 460 pies quadrados son a razón de 11 reales y medio cada pie" <sup>33</sup>.

Ventura Rodríguez después de emitir su informe siguió camino de Pamplona, pero al llegar a Atienza algo le preocupaba en relación a la obra del Colegio, y el 20 de octubre desde esta localidad escribe al Rector y le comunica el siguiente mensaje: "Después que hice el informe el 17 de este mes de los asentistas de la firmeza de las pilastras del patio, empecé a dudar de ella, no en el cuerpo que veo suficiente para el empuje de las bóvedas, sino por el trabajo que ha de hacerse con el mayor cuidado. Y habiéndose hecho a destajo ocultando la trabazón de la fábrica (que es lo que consiste la firmeza), me veo obligado a reformar mi informe y a no aprobar la construcción de las pilastras, por lo que es preciso se demuelan y ejecuten a jornal y a ladrillo escogido como pide lo delicado de la obra (dejando en pie las de los quatro ángulos, las del lienzo de la pared que fue refectorio), con cal fina cernida, fraguando todas las hiladas y haciendo balsa de agua en cada pilastra, siempre que se alce la mano del trabajo, que sean buenos oficiales que pongan a práctica todo lo referido y de la buena trabazón, dejando a la vista las llagas de ladrillo (en lo exterior y en lo interior), bien ajustadas, sin ripio, haciendo a este fin antes de empezar a trabajar el estudio de dos hiladas en seco una sobre otra. Es preciso que atienda a esta obra D. Manuel Machuca o el Aparejador D. Antonio Clemente el Sordo" 34.

Este documento es un testimonio más de la proyección directa del arquitecto Ventura Rodríguez en la creación de la Nueva Uuniversidad. No se limitó, como en otros muchos casos, a dar los Proyectos de la obra, sino que con atención verdaderamente especial va siguiendo el curso de su levantamiento, corrigiendo, alentando a veces a los operarios y dando continuamente su aprobación a lo realizado. Dadas sus ocupaciones y numerosas responsabilidades, resulta excepcional esta dedicación a la Nueva Univer-

sidad de Ventura Rodríguez. Quizá se debió al interés seguido por el propio Monarca, que facilitó constantemente las tareas con especiales cédulas y decretos, sobre todo en el acopio de materiales y en la financiación de la fábrica nueva.

El informe mandado por el Maestro Mayor desde Atienza fue remitido de inmediato a D. Manuel Machuca y, en consecuencia, el 2 de noviembre se firmaba un nuevo contrato con los maestros de cantería Francisco López y Sebastián Abad y Compañía por el que se obligaban a la ejecución de todas las impostas de piedra blanca "que se han de poner sobre las pilastras de ladrillo de la Galería, el arranque de los Arcos en todas las que se hallan en los quatro lados exteriores que circundan el patio Nuevo, cuya piedra ha de ser de las canteras de Corpa, Nuevo Baztán u otras semejantes, de buena calidad y llenas por todos sus paramentos, siendo de nuestra quenta la saca, conducción, labra, asiento, mezcla de cal y arena, etc., y en las pilastras que están en la fachada del Salón que mira al Norte, hemos de hacer las rozas y entradas que se ofrezcan para meter las impostas apeando si fuere necesario los Arcos dejándolos recibidos sobre la misma imposta. Ha de ser de nuestra quenta toda la madera, andamios, la Máquina para subir la piedra, dejando abiertas las cajas en las impostas para meter los bolsones de hierro para el atirantado de las bóvedas a razón de nueve reales y medio cada pie superficial. Alcalá, 2 de noviembre de 1780. Firmado: Francisco López. Sebastián Abad" 35.

La minuciosidad con que los documentos recogen la marcha de la construcción es admirable. Nada más auténtico que conocer el detalle de estos textos para formular un juicio sin equivocaciones. Los documentos tienen en sí todo el lenguaje arquitectónico de la época, los métodos, los cauces estéticos y sobre todo como dato valioso la proyección del arquitecto sobre su creación artística. Pocos comentarios se pueden ofrecer a los muchos que ha escrito de su mano Ventura Rodríguez, a las múltiples objeciones técnicas de Machuca y del mismo Maestro Mayor, al conocimiento del nivel ejecutivo de los operarios, a la propia terminología de ese tiempo, a la disciplina y rigor de cuantas fórmulas se han ido ofreciendo a través del tiempo. Ninguna confusión ha ofrecido el relato de la historia cons-

tructiva de la Nueva Universidad, pues desde el arquitecto, los artífices o los comisionados para llevarla a feliz término se han expresado con admirable concisión y claridad. Pero veamos la terminación de la obra.

Ventura Rodríguez había llegado a Pamplona y desde esta propia ciudad sigue atento a los problemas que plantea la de Alcalá. El 25 de noviembre escribe desde aquella ciudad al Rector Díaz de Roxas y le comunica: "Habiéndome dicho el facultativo Antonio Clemente que se han demolido o deshecho dos pilastras del Patio de las que a consecuencia del Memorial que me remitió v. s. de los asentistas informe, pido se diga a los asentistas dejen las pilastras como están y carguen las bóvedas poniendo las impostas de piedra como puse en mi informe, construyendo después con cuidado las dos deshechas. Pamplona, 25 de noviembre de 1780. Firmado: Ventura Rodríguez" 36.

En los comienzos del año 1781 las obras se van finalizando poco a poco. Machuca anima a los operarios y va informando semanalmente de las tareas que se ejecutan. El día 8 de abril de 1781 los maestros de cantería informan que se les ha propuesto la ejecución de tres peldaños de piedra para la Sala de la entrada de los Claustros y, atendiendo al menos coste, proponen ejecutarlos "de los rotos y sobrantes de piedra berroqueña de lo traído para la Escalera Principal, siendo el primero de una pieza y los dos de dos cada uno, a 10 reales cada pie superficial" 37. Se va alcanzando el final con gran contento del Rector y comisionados, que así lo expresan en sus visitas y manifestaciones periódicas. El 17 de abril se contrata al maestro vidriero Pedro de los Ríos para la ejecución de las vidrieras y celosías de alambre de las ventanas de la Escalera Principal y altas de la Sala de Claustros. El trabajo debió comenzarlo en seguida, ya que el 31 de mayo del mismo año hace saber que ha colocado todo en su sitio, rogando al Director le informe de su valor. La tasación de lo ejecutado por Pedro de los Ríos es tasado por Machuca en 2.588 reales de Vellón 38.

Juan Viscera, maestro de cerrajería, también participa en las obras de su oficio; también el 31 de mayo del mismo año entrega "los bastidores de varillas de hierro para la celosía de alambre de las ventanas altas circulares de la Caja de Escalera y Sala de Claustros". Machuca valora su labor en 656 reales de vellón 39. Nicasio Arenas y Compañía, oficiales de carpintería, se han encargado de poner los cercos de madera para las vidrieras de la Sala de Claustros y Escalera principal. Machuca informa que han cumplido su cometido fielmente y que se les entreguen 338 reales de vellón por 13 bastidores de vidrieras 40. El 16 de agosto del mismo Beltrán y Villalobos hacen presente que, además de haber realizado toda la obra principal, también han participado en la colocación de jambas y dinteles de piedra para puertas y ventanas, haber hecho el copete del alero del tejado y el tabique que cierra la vivienda "junto los Comunes antiguos, y las ventanas que se abrieron a la fachada del patio, que valuaron en 5.670 reales de vellón y 13.400 del abono de la franquicia por entrada de todos los materiales". Suplican se les abonen las cantidades correspondientes 41. Durante los meses de noviembre y diciembre del mismo año Beltrán y Villalobos reclaman el cuarto quinto del importe de la obra, solicitando al mismo tiempo que se reconozca la obra en el plazo reglamentario 42.

Sorprendentemente es Ventura Rodríguez quien acude personalmente a la ciudad de Alcalá de Henares para proceder a la medida y tasación de toda la fábrica. En consecuencia, el día 22 de diciembre del mismo año 1781, él mismo de su propia mano escribe el siguiente informe: "Ventura Rodríguez, Arquitecto, Maestro Mayor de Madrid y sus Fuentes, Director de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando y Académico de la Insigne de San Lucas de Roma: En virtud de nombramiento del Sr. D. Pedro Díaz de Roxas, Abad Mayor de la Santa Iglesia Magistral de San Justo y Pastor, Rector Juez Académico y Conservador de la Real Universidad y Estudio general de esta Ciudad, he reconocido la obra ejecutada por D. Blas Beltrán, D. Diego Villalobos y Compañía, Profesores de Arquitectura, vecinos de Madrid, en la dicha Real Universidad nuevamente establecida en la Casa que fue de los regulares de la Compañía extinguida, en virtud de ajuste y escritura que otorgaron con la parte de la Real Universidad en 6 de septiembre de 1779 con arreglo al pliego de condiciones que se presentaron con fecha 28 de agosto de dicho año,

en conformidad de la orden que Dios guarde de 14 de julio del propio año y haviendo tomado dicha obra con todo cuidado y atención, teniendo presentes los diseños, pliegos y condiciones, hallo estar ejecutada con arreglo a estos documentos, bien y fielmente, según Arte y con toda firmeza y seguridad, y con el aumento de algunas partes, que al tiempo de la ejecución se consideraron precisas y con mi acuerdo se han executado y se debe satisfacer a los maestros referidos, y son: Haber dado quatro pies más de altura a la fachada posterior que mira al campo, de fábrica de ladrillo gramilado en línea de 125 pies. La construcción de la pared que mira al campo por el sitio del Corralón de las nuevas Aulas al Colegio del Rey, que estaba ruinosa de tapias de tierra y se ha construido de ladrillo con zócalo de piedra labrada.

La Sala de Claustros se ha solado de baldosa raspada y cortada, no estando obligados los maestros a más que hacerlo en tosco. A causa de un desnivel que se halló en el solado antiguo del lienzo del claustro alto que arrima a la escalera principal se hizo todo de nuevo. Haber dado más amplitud al quarto del Relox cuyos aumentos ascienden a 22.722 reales de vellón y 6 mrs. que importa la fábrica que ha dejado de hacer en los 28 nichos del terrado para darle mayor ancho. Y queda referido el importe de los referidos aumentos a 19.642 reales y 6 mrs., y debo prevenir no se incluyan el mayor coste que ha tenido la madera de los techos de todas las Aulas nuevas, porque siendo la obligación de los asentistas hacerlos de la Gálvez o Condemios voluntariamente han empleado la de Cuenca para evitar la fealdad que resulta de aquélla. Madrid, 22 de diciembre de 1781. Firmado: Ventura Rodríguez" <sup>43</sup>.

Beltrán y Villalobos cobrarán todas las cantidades que les corresponden e incluso hay constancia de que el mismo Ventura Rodríguez les entregó personalmente algunas partidas el 29 de enero de 1782 <sup>44</sup>.

Hemos recopilado las noticias más importantes de las obras que se refieren a la vivienda del Colegio convertido en nueva y real Universidad, entre las que hemos de destacar el Salón Grande, la Sala de Claustros, Aulas, Patio nuevo y Escalera principal. Ha quedado al margen la iglesia, que constituyó siempre una parte muy determinante del edificio, por ello dedicamos a ella atención, ya que también es objeto de algunas transformaciones.

## IGLESIA Y SACRISTÍA DE LA NUEVA UNIVERSIDAD

Paralelamente a las obras desarrolladas en el edificio-colegio se procede en primer lugar a la ampliación de "Iglesia-Sacristía que fue de los Regulares de la Compañía para el uso de la Universidad della" <sup>45</sup>. El año 1777 se entregan a Pedro de Santa Cruz, Sacristán de la Universidad, todos los efectos de dicho templo y sacristía. La cesión se hace ante el notario D. Ramón Vicente Merodio. El mismo escribano real da fe de que el Rector D. Pedro Díaz de Rojas comunicó a D. Juan de Flores Ballestero, Abogado de los Reales Consejos, como Juez de la Comisión de Temporalidades, para que por orden del Rey la Nueva Universidad "haga uso de la iglesia y sacristía". El 10 de octubre del citado año, tras las diligencias necesarias, se entrega "la Iglesia con los Retablos, la Sacristía y efectos della".

La relación comprende una cajonería de doce cajones y dos alacenas de madera fina, bronces, siete campanillas, un crucifijo de madera, un hostiario, un charol, un Niño Jesús sentado, una caja de reliquias, diez misales, dos rituales, un epistolario, un libro de Evangelios, cuatro manuales de coro, un cuerpo de breviario viejo, veinticuatro espejos con marcos dorados, doce cuadros de los apóstoles alrededor de la sacristía embutidos en la iglesia, otro de Nuestra Señora de la Concepción en el cielo, seis floreros, San Rafael de talla, San Miguel, un crucifijo en la fachada de la sacristía, San Miguel de talla, un cuadro de San Ignacio, escritorías, mesas de caoba, sillas, reloj, etc.

En el cuarto detrás de la sacristía se inventarían varios lienzos "para el Monumento", arcas, mesillas, belón, diez candelabros, una Virgen de talla y varias imágenes. En la antesacristía un cuadro grande de San Igna-

cio, otro de San Francisco Javier, San Estanislao, San Luis Gonzaga y otros de D.ª María y D.ª Catalina de Mendoza.

Del recinto de la iglesia se destacan: el Altar Mayor con su Tabernáculo, cuadros a los lados y en medio la Anunciación, doce candelabros, doce ramilletes, dieciocho arañas y un atril. El altar de San Ignacio con su retablo dorado, dos espejos, un crucifijo de bronce y cuatro ramilletes. La capilla de San Luis Gonzaga con un retablo con el santo, un frontal, dos candelabros y un cuadro de San Juan Nepomuceno. La capilla de San Ildefonso con un retablo con el santo, un atril, dos candelabros y trece cuadros de varios santos. La capilla de San Francisco de Sales con un retablo con el santo de talla, dos candelabros y dos cuadros de Nuestra Señora y San José. La capilla de San Estanislao con un retablo sin dorar del santo y un frontal de lienzo pintado. La capilla de San Francisco Javier con un retablo del santo y dos espejos en dicho retablo. La puerta y salida al claustro con un cuadro de Jesucristo, otro de la Concepción y un tapiz. La capilla de Nuestra Señora de la Concepción con un retablo de Nuestra Señora de talla, un cuadro de la Concepción y otro de San José. La capilla de los Dolores con un retablo de Nuestra Señora de los Dolores, cuatro candelabros, un atril, un cuadro de la Oración del Huerto y otro de Nuestro Señor con la Cruz. La capilla de San Juan Regis con un retablito del santo.

En las puertas principales un cancel grande de madera con dos mamparas de cabretilla encarnada. En el cuerpo de la iglesia cuatro confesonarios de pino cerrados y cuatro abiertos, veintiséis bancos de respaldo, ocho alfombras, un púlpito de piedra y escalera pegados a la fábrica. Ampollita de plata para el Santo Oleo de la Santa Unción.

De todo lo inventariado se dio por entregado el Rector, "quedando solamente en el poder del señor Corregidor como Juez de Temporalidades la de la Puerta del costado de la que fue capilla de las Formas, por estar en ella custodiados los cuadros que se hallaron al tiempo de la ocupación del interior del Colegio que fue de los extinguidos". El 2 de julio del año siguiente se volvieron a entregar otros bienes, entre ellos un cáliz de plata con la copa dorada con este rótulo: "Hízose este cáliz de las limosnas de la escuela de Gramática para la Capilla de su Colegio, año 1758".

Sobre el destino de la iglesia hubo también diferentes criterios a raíz de la expulsión de la Compañía. En principio quiso destinarse a parroquia, pues así lo manifiesta el 19 de marzo de 1777 D. Manuel Roda en carta al Rector de la Universidad: "El Rey se ha enterado de las razones por las que le parece impracticable la aplicación de la iglesia de la Compañía para parroquia, cuyo destino le dio Su Majestad a consulta del Consejo extraordinario en 1769. Antes de derogar esta aplicación quiere Su Majestad instruirse de los motivos y estado por qué no se ha llevado a efecto" 46. El 7 de octubre del mismo año Roda vuelve a dirigirse al Rector en estos términos: "Enterado el Rey de haberse trasladado esa Universidad al Colegio en cumplimiento de las resoluciones de Su Majestad, atendiendo a lo que expuso en su carta de 11 de agosto ha venido Su Majestad en permitir a la Universidad el uso de la Iglesia y Sacristía". A partir de esa fecha, y a lo largo de 1778, 1779 y 1780, se llevan a cabo diferentes escrituras ante el mencionado escribano real D. Ramón Vicente Merodio sobre la celebración de misas, aplicación, limosnas, fundaciones aplicadas a gastos del templo y sacristía, y numerosas dotaciones para ornamentos, libros, cera, etc., algunas de las cuales están registradas a nombre de D. Domingo de Gargolla, D.ª Lucía de Castro, D.ª Catalina Espejo, D. Bernardo de Avila y la Duquesa de Medina Sidonia.

Durante esos años no se pensó en obras importantes salvo los reparos y conservación de urgencia. Sin embargo, cuando la obra del Colegio entraba en su fase final, se propone que la capilla de la Santas Formas se transforme acomodando su arquitectura a la sacristía de la iglesia de la Universidad. El 31 de enero de dicho año Roda enviaba al Rector la correspondiente orden "para poner en uso la capilla de las Formas para que sirva de sacristía nueva, con la decencia y buen decoro, gastando lo que sea necesario hasta perfeccionar este destino" <sup>47</sup>.

En este caso las trazas del nuevo recinto sacristía serán encargadas a D. Manuel Machuca y Vargas, arquitecto, como ya sabemos, incorporado de manera total a las obras realizadas en el edificio en calidad de director de las mismas. Levanta de modo inmediato una planta y alzado de dicha capilla de las Santas Formas, determinando la transformación a realizar

y la aplicación de cada una de las zonas que comprende. Afortunadamente se conserva dicho diseño y lo ofrecemos como testimonio valioso del riguroso sentido artístico de su autor y de la hermosa armonización de las tres estancias, de cuyos valores y disposición nos ocuparemos más tarde.

El 3 de febrero siguiente D. Manuel Machuca y Vargas daba a conocer el correspondiente Pliego de condiciones para la ejecución de toda la obra "que se ha deliberado hacer en la Capilla que fue de las Santas Formas, en el Colegio de los Religiosos expulsos, para adaptarla a Sacristía de esta Real Universidad, cuya obra consiste su idea en dejar sólo para Sacristía el cuerpo principal de dicha Capilla que comprende la forma de una cruz griega entre entrada, cruceros y testero, como es desde la división de tinta roja de la planta y del adjunto diseño señalada con la letra D hasta la otra opuesta señalada con la letra E, dejando su antesacristía y su Camarín uno y otro independiente por dichas divisiones".

A lo largo de las siete cláusulas Machuca va dando precisiones sobre materiales, adorno de cada división, situación de puertas, omisión de algunas, expresando que es necesario picar el recinto y hacerlo de nuevo formando pilastras y todo tipo de resaltos como quedaron dibujados en el proyecto. También se alude a las nuevas ventanas y sus guarniciones, al aguamanil de piedra que se había de trasladar al nuevo recinto desde el viejo, la cajonería y demás adornos que serían colocados y complementados con diferente criterio al utilizado hasta entonces <sup>48</sup>.

La obra, ejecutada con la perfección debida, ofrece Machuca que se realizará en seis meses más o menos y en la cantidad de 34.000 reales de vellón, siendo de su cargo todo cuanto se necesite "desde su principio hasta su total y perfecta conclusión", quedando de su cuenta y riesgo los muebles, espejos y todo lo demás. Procede a continuación a redactar también una detallada memoria de los jornales y materiales que, una vez empezada, también se ocupará de entregar con una información completa todas las semanas a partir del día 12 de febrero en que al parecer empezaron ya en firme las obras. Junto a él trabajó como aparejador de la nueva fábrica Tomás Alvarez. En las tareas de albañilería encontramos al maes-

tro Antonio Fernández y como maestros carpinteros participan Manuel Arango, Joaquín Andrés, Lorenzo García y Francisco Martínez. Se conservan numerosas cartas de pago firmadas por estos maestros como justificación del trabajo desarrollado hasta el mes de julio. Forma parte del equipo de Machuca el maestro adornista León Lozano, a cuyo cargo estuvieron todos los adornos de estuco y yesería que se muestran en el diseño. Pedro de los Ríos, artífice que había participado también en la obra del Colegio, se ocupa ahora también de las vidrieras de la media naranja y ventanas bajas. De la pintura y composición de dorado de algunas molduras se ocupó el profesor del arte de la pintura José Alvarez. Juan de Dios González se ocupó del embaldosado de la nueva sacristía. La reforma afectó por igual a las tres zonas de la capilla de las Santas Formas, dedicadas ahora a antesacristía, sacristía y camarín, todo ello convertido en un espacioso recinto adornado con extrema finura. Machuca el 4 de abril de 1781 daba sobre la otra nuevos detalles. En su criterio, "había que retundir toda la cantería de su zócalo y basamento poniendo con betún y grapas de hierro las piezas de piedra berroqueña que necesiten los muchos desportillos y quebrantos que tiene en las esquinas rebolviendo el basamento en cada una de las pilastras, pues hoy están todo seguido y quitando hasta más adentro del jaarrado la parte del basamento sobrante de vasa a vasa, así en los intercolumnos como en las paquinas o boquillas. Levantar la tarima o peldaño de piedra que está a la entrada del presbiterio de dicha capilla y la que recibe la cajonería de la Sacristía existente que está en uso para reelabrar una y otra, y sentada al az de los zócalos de piedra de los cruceros y presbiterio de la dicha capilla donde a de ir la cajonería. Quitar el aguamanil de piedra que está a la Sacristía y poniéndole todas las piezas que le falten y las que se estropean al quitarle, colocar en el nicho de la antesacristía que queda a gusto del Director, siendo deber del maestro cantero que lo ejecute todo a excepción de plomo, grapas y demás hierro" 49.

La obra se ejecutó a satisfacción de Machuca y los Comisionados de la Nueva Universidad, quedando la sacristía como estancia en perfecta correspondencia estilística con las obras de gran alcance que el arquitecto Ventura Rodríguez había proyectado y realizado en el edificio a ella contiguo.

El conjunto de estas obras añadían un nuevo valor arquitectónico a un edificio que siempre se ha señalado como muestra representativa de nuestro clasicismo y barroco. A partir de ahora unas nuevas consideraciones estilísticas aumentarán su nivel artístico, en parte desprendidas de su contexto primero y en parte revitalizadas por una corriente cultural de signo diferente aunque de ritmo y calidades esencialmente clásicas.

Nos detenemos a continuación en el análisis de la obra de Ventura Rodríguez y Manuel Machuca en su carácter monumental, en sus efectos como producto de los gustos y preferencias de una época.

## EL PROYECTO DE VENTURA RODRÍGUEZ

Como hemos observado a lo largo de toda la historia de la construcción en el siglo xvIII planeada por Ventura Rodríguez, los maestros que en ella intervienen se refieren numerosas veces a los diseños presentados por el Arquitecto Mayor, que al pie de la obra sirvieron con el asesoramiento de Machuca como pauta fundamental para el levantamiento de la misma. Desgraciadamente la serie de planteamientos entregados por Ventura Rodríguez, y a los que se hace alusión repetidas veces, no se integraron con el memorial de la obra, excepto el proyecto de reforma de la capillas de las Santas Formas firmado por D. Manuel Machuca. Esta circunstancia hace difícil la interpretación exacta de las intenciones del citado Maestro Mayor, ya que si se hubiesen conservado, y a juzgar por lo sumamente detallados que se hicieron según reflejan los documentos, se hubiesen convertido en testimonio esencial para poder emitir con rigurosa profundidad el alcance estético que guió a su autor y la interpretación que de ellos hicieron los ejecutores. De todas formas, son valiosas las descripciones documentales y valiosa por supuesto también la obra que aún sigue en pie en la actualidad. De la mano de una y de otra pasamos a analizar los valores que en ella quedaron reflejados.

A juzgar por el proyecto del edificio, realizado hacia 1680 50 (Fig. 1), la disposición general del mismo presentaba ya una clara intención de regularidad, de orden y perfecto acoplamiento de todas sus diferentes estancias, donde se alternaban lo grande con lo pequeño y el espacio mediano con otros de gran tamaño y donde se ubicaron iglesia y patios. A lo largo de la fachada principal se ordenaron linealmente templo, escalera portería y aulas enfiladas y de igual proporción y tratamiento arquitectónico. El muro recto rompe antes de llegar al ángulo, desarrollándose en chaflán para cerrar por el costado menor del rectángulo y empalmar con la gran extensión de la huerta, situada en la parte posterior y a todo lo largo del organismo, ubicándose en un extremo de ella noria y estanques. Dentro del recinto se suceden, en orden de amplitud e importancia, la iglesia, de nave de salón complementada en su testero principal con el transparente de las sagradas Formas y la antesacristía. En el muro de la Epístola, la Sacristía y el Patio principal, éste de gran tamaño y amplia zona claustral. Entre este patio y el de luces, la Sala de las Artes y el Salón principal. Nuevas aulas acopladas con gran acierto entre otros patios de luces menores se reparten en torno a una escalera preferente que sube al piso principal. Junto a los muros de la huerta se sitúan las cocinas, graneros, gallineros, despensas y cuarto de la leña, todo ello comunicado por largos pasillos que parten del propio vestíbulo de entrada. La fachada principal del edificio, a la que está unida la del Colegio del Rey, se orienta a la llamada calle Real, que terminaba en la desaparecida Puerta de Guadalajara, situada poco antes del comienzo del muro en chaflán del exterior del Colegio. En el lado menor del rectángulo se abrió una nueva entrada al interior, la llamada Puerta de Carros, a la que seguía el patio del mismo nombre.

Quiero dar las gracias a la Brigada de Paracaídismo, que tenía su sede en el Colegio de Jesuitas cuando tuve mi primer contacto con el estudio del edificio. Gracias porque me facilitó la entrada al mismo y porque me autorizó todas las tomas fotográficas que consideré oportunas. Gracias a ellas hoy podemos ofrecer una amplia visión de su interior, sobre todo del organismo artísticamente más valioso: su Escalera Principal. Los

claustros altos, el Salón grande, las Aulas de Arte, Filosofía, etc., estaban entonces ocupadas por comedores y cumpliendo otras funciones diversas. Aunque las visité también, no consideré oportuno fotografiarlas debido a que estaban habitualmente muy concurridas y ofrecían escasas novedades sobre lo que sobradamente, bajo el punto de vista artístico, nos proporcionaba el patio y escalera principal.

Como ya dijimos en un principio, cuando se traspasa la portada de entrada y vestíbulo con el impacto y el eco vivo en sus piedras de la fantasía y arbitrariedad barroca que pervive en su portada y en sus detalles ornamentales, todavía con la grata impresión de sus muros de ladrillo e impostas continuas y la suntuosa fachada principal del templo en esa tendencia clásico-manierista de extrema sutileza y perfecta acomodación en sus órdenes huecos y molduración, la sorpresa es muy considerable cuando, después de atravesar el patio, nos encontramos la ampulosa y triple arquería que nos introduce en ese escenario singular y excepcional del recinto donde se alberga una magnífica escalera principal. El cambio de estilo se hace muy sensible aunque también exista en ella algo que se conecta con el resto del edificio más antiguo, como ya apuntaremos. Desde ella, y como apéndices de la propia estructura suntuosa, las salas altas principales se desarrollan amplias y bien perfiladas, con detalles supletorios pero muy cualificadores de sentirse alas prolongadas de esa caja de escaleras que parece coordinar y determinar artísticamente todos los espacios que en torno a ella han sido grupados.

Ventura Rodríguez fue en este lugar del interior del edificio donde puso todo el énfasis en orden a la transformación necesaria para su acomodación a funciones universitarias. Tras la zona claustral del patio, también como se ha dicho en los documentos profundamente reformada y sobre todo fortalecida, una zona abierta antigua unida a otras de fuentes y refectorios cerradas fueron aprovechadas para crear un nueva zona de entrada y subida al primer piso a través de una escalada de rigurosa elaboración que transforma el edificio por dentro prestándole una suntuosidad y visión escenográfica que nunca tuvo. Esta sensación despejada y rica de formas en lo estructural y en lo decorativo se prolonga en aulas y salones grandes

del cuerpo principal a través de un camino de ricas y múltiples perspectivas.

Tan considerable empeño señala la última fase del arte siempre en evolución de Ventura Rodríguez, que había quedado definido en las soberbias construcciones de tantos edificios. Representa una culminación de su sistema estructural y de sus criterios estéticos. El encargo da lugar a que el arquitecto pueda planear en grande, que pueda desarrollar sus afanes de armonía y simetría clásicos unido a sus impulsos teatrales y escenográficos que habían quedado atrás un tanto olvidados pero de los que fue siempre un excelente intérprete.

La gran escalera es una pieza soberbia y magnífica, digna de un palacio real. El arco de entrada corresponde a la anchura del primer tramo, con el cual se enfrenta. La caja entera, rectangular, aloja un tiro central que descansa en la mesilla recta también, desde donde divergentemente arrancan los dos tiros siguientes que nuevamente y en paralelo al tiro primero alcanzarán el piso principal. Sobre ella se desarrolla la gran bóveda que la cubre y que se levanta sobre pilastras, paneles lisos y espacios en hornacina, determinándose en ella espacios en lunetos y trapeciales. Se asoman a sus paredes laterales, a modo de grandes palcos teatrales, amplios balcones con antepechos que siguen el modelo de la balaustrada que recorre todo el camino de ascenso a uno y otro lado. Se levanta la bóveda, por tanto, sobre un cuerpo donde alternan ventanas y nichos con un sentido ornamentalista muy acusado, ya que en las hornacinas que se suceden en alternancia de tamaños se planificó la colocación en ellas de estatuas alegóricas alusivas a la nueva función del edificio, estatuas que no hemos podido averiguar si llegaron definitivamente a ser instaladas en ellas.

La amplitud espacial, la grandeza del abovedamiento, el cañón rebajado solemne que recibe luz por las vidrieras ubicadas en los lunetos que dan al patio, las grandes líneas que van formando los compartimentos de bóveda y superficies laterales, los recuadros y círculos, placas salientes o rehundidas acomodadas a sus grandes perfiles, dan un resultado grandioso, sutil y al mismo tiempo equilibrado. Las tribunas comunican a su vez con los espacios interiores, que fueron también remodelados y ampliados y su estructura es magnífica, decorados en sus ángulos, con breve labor de efecto casi renacentista. Su efecto es admirable como elemento abierto en contraste con las masas murales de arcos y nichos escasamente resaltados, sobre todo en el testero principal de subida, que se extiende como elemento arquitectónico destacado, con pilastras sobre basa y cajeada y capiteles arquitrabados, en alternancia con grandes paneles con rehundidos leves curvos y rectangulares. Las pilastras de este testero principal sirven de apoyo a los fragmentos de bóvedas trapeciales y los paneles al hueco de los lunetos.

Destaca en todo el sistema estructural la finura y perfecta concordancia entre los intervalos de la doble ordenación, arquitrabada y curva, de los cuatro paneles que cierran el espacio. Los dos tramos mayores del rectángulo son de diferente composición y creemos que hasta se han pensado uno y otro como elementos en contraste. En el de la entrada dominan las zonas vacías en un estudio controlado de rectas y curvas, de espacios gradualmente profundos. En el lienzo opuesto el tratamiento es de signo opuesto, ya que se advierte un deseo de dar solidez al muro sin rupturas, afirmándose así la preponderancia del eje de simetría que ópticamente comenzamos a percibir desde el arranque del claustro. Esa visión de pared un tanto hermética que se nos ofrece en nuestro ascenso contribuye a dar una impresión de estabilidad, de rigor, que si hubiese tenido un tratamiento más articulado seguramente no hubiese ofrecido.

En el diseño de la Escalera principal Ventura Rodríguez parece haber seleccionado algunas de las mejores aportaciones realizadas a lo largo de su vida. Las luces altas semiovales parecen recordar las ventanas de la planta última del Palacio de Carlos V en Granada. Se insertan en los tramos del luneto, adecuándose perfectamente a ellos. El entablamento sirve de cornisa general al interior del recinto y no guarda relación con el orden propiamente dicho; son licencias que Ventura Rodríguez se permite siempre, aun en la época como esta de más arraigado clasicismo, en una manera absolutamente personal del arquitecto al enfrentarse con el lenguaje del mundo clásico, como si todavía no hubiese olvidado la fecunda

imaginación vertida en sus obras barrocas de antaño. El entablamento tampoco es continuo, los vuelos del tramo que ocupa en él el capitel arquitrabado avanzan y logran que dicho entablamento resulte menos pesado. Con todo ello la escalera, siendo de tan estricto sabor clásico, en ella se conjugan una disparidad de detalles, y, sin duda, la suma de todo ello es lo que produce ese efecto de magnificencia.

Los motivos de revestimiento ya hemos ido aludiendo a que se han utilizado con carácter geométrico, abstracto, despegando ya Ventura Rodríguez en este caso de los detalles típicos del barroco de los que fue maestro consumado en una gran parte de su vida artística. Las formas naturales más o menos simplificadas se han olvidado. La obra brilla mucho más por la grandeza de sus proporciones que por la ornamentación. Impresionante, amplia, severa y triunfal conlleva el carácter "libremente inventivo" de Ventura Rodríguez, siempre dentro de una reelaboración de principios que ya se acusa incluso en sus obras más fogosas de juventud. Esta obra ejemplariza el concepto arquitectónico claro que tuvo de las fórmulas arraigadas en Italia, en Francia y en Inglaterra desde mediados de la centuria y corrobora al mismo tiempo su esfuerzo constante entre la fórmula barroca y la más severa y lacónica de Juan de Herrera, con el que a lo largo de su carrera presenta tantos puntos de contacto.

La idea de esta escalera principal no pierde contactos con los primeros tanteos de su juventud, cuando, nombrado aparejador segundo de la construcción del Palacio Real en 1741, andaba muy metido en la problemática de la distribución de la escalera de acuerdo con la idea de Juvara o Sachetti; en el caso del Colegio, Ventura Rodríguez no lleva a cabo la escalera doble, elevándose en opuesta dirección desde el mismo punto de partida, pero sí opta por dejarse influenciar por el ascenso que cambia de dirección y la ruptura entre rellanos bifurcándose lateralmente. Las rampas dobles inversas traen también los recuerdos de la escalera imperial de Aranjuez realizada por Bonavia hacia 1744.

Quizá el esfuerzo de Ventura Rodríguez de dejarnos en esta obra una muestra importante del neoclasicismo en España, aliviado sin duda por esa evidente voluntad de no olvidar el lenguaje retórico y de fórmulas

en contrastes barrocos aunque dados de manera un tanto disimulados, fuese debido a ser época donde se refleja su actividad como miembro de la Academia, época en general en que se ofrece su obra con más estricto rigorismo, como puede muy bien considerarse en sus proyectos para el palacio de Liria, Altamira y Bobadilla del Monte 51. No obstante, aun en esta fase ya cansada del final de una intensa vida profesional, Rodríguez se aventura constantemente a evadir toda conformidad académica, sus ideas se relajan con facilidad y frecuencia, de ahí que la Escalera principal de la Nueva Universidad de Alcalá de Henares nos ofrezca un tratamiento extraordinario de volúmenes, superficies y perfiles y una grata sensación de iluminados contrastes, superficies murales en calma frente a zonas de violento claroscuro. Rodríguez sin duda en la Escalera explora las posibilidades de esa etapa, la de final del siglo xvIII, neoclásica y romántica casi al mismo tiempo, pero de su obra no desaparece jamás su temprana formación barroca. En su obra hay una coexistencia de su modo de pensar, un paralelismo de fuerzas conservadoras y otras revolucionarias y quizá por ello en esta obra concreta vemos la expresión de dos caras difíciles de separar tal vez porque son ante todo símbolo de toda una época, de un tiempo en el que el barroco tardío y el clasicismo romántico formulan una actitud general que pertenece ya al ámbito del Neoclasicismo pero donde el radicalismo a pesar de todo no fue tan acusado 52.

La arquitectura, como todo arte en esa época, debía elevarse al terreno más noble, remontarse a las esferas de la sublimidad; como sinónimo de virtud en la antigüedad, ahora también debería plantearse como impulso estético o como cambio hacia un ideal de belleza. El esforzado racionalismo de Laugier o Milizia desemboca a veces en una fusión de sistemas sin control, ecléptica, en la que sus máximas son a veces una contradicción, aunque sus juicios le sirvieran a Ponz para distinguir la arquitectura verdadera de la falsa. El proceso crítico-filosófico del neoclasicismo tuvo un destacado eco en España, en primer lugar a través de Diego de Villanueva lanzado a la especulación con no poca base sólida <sup>53</sup>. A través de su pequeño libro introdujo las ideas de Lodoli, Algarotti y el Padre Laugier. La Academia acumuló una amplísima bibliografía para la formación del gusto

neoclásico en España, a la par que también adquiría diversas traducciones y ediciones de los clásicos. Es época en que el pintor-filósofo Mengs se convierte en dictador del arte de su tiempo apoyado firmemente por el Rey de España y estableciendo en arquitectura una dura censura académica, con un intento de intervención en los asuntos artísticos del propio Estado. Por su parte, y por la de sus incondicionales, se crea una actitud regeneracionista que rechaza por impuro el pasado barroco. Y precisamente Ventura Rodríguez, en este tiempo en que construye la Escalera principal de la Nueva Universidad y sus salas y patios restantes, había sido homenajeado con el título de "máximo Restaurador" de nuestra arquitectura <sup>54</sup>. La obra de Alcalá de Henares viene a corraborar la idea ya meditada de que Rodríguez no fue nunca un neoclásico radical sino más bien un arquitecto formado "por los grandes epígonos del barroco italiano <sup>55</sup>

El patio que antecede a la Escalera principal, recientemente restaurado, es hermoso y de estructura de gran simplicidad. Repite la disposición de los muros externos gramilados, con pisos separados por imposta continua, arcos de descarga sobre los huecos, ventana oval sobre la puerta de acceso al vestíbulo que precede al arranque de la escalera y el cuerpo sobrepuesto a los tejados con las vidrieras semiovales que sirven para iluminar la gran Caja de Escalera. Alguno de sus lienzos todavía se encuentra en mal estado. El segundo patio de pilastras no nos fue posible fotografiar por las razones aludidas. Es espacioso y está tratado, guardando fielmente la normativa que especifican los contratos.

## EL PROYECTO PARA SACRISTÍA DE MANUEL MACHUCA Y VARGAS

Por último, queremos brevemente aludir a la obra de transformación de la antigua capilla de las Santas Formas en sacristía de la Nueva Universidad. El proyecto de Machuca nos parece de una belleza grande, pues aunque el arquitecto tiene que jugar con un espacio preestablecido, agrega a ello un punto de creación personal en la transformación del espacio central, en la subordinación de las tres zonas implicadas y en la cabal

utilización de las cualidades arquitectónicas de cada una para que fundidas pudiesen ofrecer un todo coherente, homogéneo y con cierto atractivo artístico.

El punto de mayor creatividad y novedad nos parece que reside en las tintas tonales utilizadas para convertir un recinto barroco por excelencia, por su espacio y característica ornamentación, en un espacio clásico, pero a nuestro juicio de la mano del barroco berniniano, tan evocado como sabemos en esa hora del barroco tardío europeo. Machuca recurre al ornamento de extrema finura para puntualizar ejes y puntos visuales más comprometidos en la óptica del conjunto. La suavidad de sus tintas utilizadas nos parece también un recurso ilusionista de raíz fundamentalmente barroca. El conjunto se desarrolla con la elegancia que caracteriza la obra general realizada en el edificio, añadiendo quizá a ello un punto de mayor fantasía que nos habla de un artista pegado a la tradición hispánica que no ha escuchado intensamente todavía a los propagandistas de las doctrinas neoclásicas.

## NOTAS

- ¹ E. Azaña, Historia de la ciudad de Alcalá de Henares. Alcalá, 1882-1883.
  A. R. Tornero, Datos históricos de la ciudad de Alcalá de Henares. Alcalá, 1951.
  A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España. Roma, 1967. Cristóbal de Castro, Historia del Colegio de Alcalá. 2 tomos, 1443-1600.
- <sup>2</sup> V. Tovar Martín, Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII. Madrid, Biblioteca de Estudios Madrileños, 1975. Melchor de Bueras, arquitecto real del siglo XVII. Actas del Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Granada en 1973.
  - 3 C. DE CASTRO, Ob. cit. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Ob. cit.
- <sup>4</sup> A. Rodríguez G. de Ceballos, El Padre Bartolomé de Bustamante, iniciador de la arquitectura jesuítica en España. Archivum Historicum Societatis Iesu, 32 (1936), 3-102.
  - <sup>5</sup> ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, Sección Códices, Legajo 764B.
  - 6 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, 26 de julio de 1776.
  - <sup>7</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, 3 de agosto de 1776.
  - 8 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 4.
  - 9 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 5.
  - 10 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 766B, 25 de noviembre de 1777.
  - 11 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 766B, 5 de octubre de 1777.
  - <sup>12</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 766B, 2 de septiembre de 1778.
  - <sup>13</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 766B, 30 de enero de 1779.
  - A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, 1 de marzo de 1779.
- Condiciones: «1.ª) Que nos hemos de hacer cargo por su justa tasación de todos los materiales, enseres, herramientas y demás cosas tanto de yerro como de

madera de los sobrantes y despojos de la obra ya hecha que están existentes en toda ella para usarlo como propio nuestro y emplearlo donde nos convenga y el importe de todo senos ha de rebajar en el primer plazo que se nos abone.

- 2.ª) Que ha de ser de nuestra quenta la demolición del último cuerpo que carga sobre la Sala de Claustros que ha de quedar y de lo demás que se ofrezca y sea necesario demoler para adaptar el edificio a los citados diseños del referido D. Ventura Rodríguez, quedando por nuestros los enseres que salgan de la demolición para aprovecharlos a nuestro arbitrio. Y hemos de levantar las paredes de la Caja de la Escalera Principal hasta la altura de los tirantes de la Sala de Claustros, para sobre una y otra crujía cargar las armaduras de tercias y demás maderas conforme a dichos diseños, la que deberá quedar entablada y tejada y recibidos sus caballetes y respaldos de yeso, dejando sus aleros labrados de canecillos de madera de tercias y también se han de poner tirantes de pies y quartos sobre el encamonado de la Caja de la Escalera principal y si fuere preciso en lugar de la armadura de tercias se echarán de pies y quartos.
- 3.ª) Que la Escalera Principal se ha de ejecutar a peldaños y pasamanos de piedra, los que cargarán sobre sus paredes y bóvedas de fábrica de albañilería para aprovechar el sitio que queda debajo de los tiros y mesilla; y dichos pasamanos han de ser de balaustres, pedestales, vasas y cornisas de piedra, y de lo mismo los antepechos de los claustros altos, esto es de los Arcos. Que todas sus paredes han de quedar guarnecidas y adornadas de las pilastras, nichos y molduras que se explican en los diseños y lo mismo su techo y el de la Sala de Claustros, todo concluido perfectamente de yeso blanco, no siendo de nuestro cargo ni quenta las estatuas y figuras alegóricas que para enriquecer y mejor aspecto demostrar D. Ventura Rodríguez en los referidos diseños, previniéndose que los peldaños de dicha escalera principal han de ser de sola una pieza y así éstos como toda la piedra a de ser de las canteras de Colmenar de Oreja; y los balaustres y netos de los pedestales de sola una pieza y lo demás como cornisas, zanjas y pasamanos bajo de un perfil regular y las enjutas de los cañones de la bóveda se han de macizar de fábrica de albañilería de ladrillo y cal.
- 4.a) Que para el Patio segundo, que todo es de nueva planta, se han de sentar sus losas de elección de piedra sobre los cimientos que reciben los pilares (como ya está hecho una porción de ella), previniendo que dicha piedra ha de ser de las canteras de Valverde, Corpa, Nuevo Baztán, Campillo de Arganda o Jesús del Monte u otras semejantes, siendo la piedra de igual bondad o calidad que la que está gastada en lo ya hecho y en lugar de las cornisas de coronación y pavimento o piso del patio que está propuesto de piedra en los Diseños, hemos de hacer otras cornisas de sardinel de fábrica de ladrillo, unas guarnecidas y otras descubiertas, según las paredes que las reciben y el piso de dicho patio empedrado de piedra morrillo bien colocado, dándole la correspondiente declinación al sumidero y fabricaremos en medio, para la pronto salida de las aguas y los pilares, arcos, entrearcos y enjutas también propuestos de piedra en dichos diseños los hemos de hacer de fábrica de albañilería guarnecido y fratasado de cal fina perfectamente, quedando sólo de piedra en este patio el piso de todos sus claustros y terrados, zócalos de pilares, faxas de

coronación sobre los arcos, pedestales del terrado (con sus barandillas de yerro de balaustres de Vizcaya torneados), losas de asiento en los nichos y canal para el destragadero y el pavimento de las tres Aulas y el de Fhilosofía Moral.

- 5.ª) Que todas las paredes se han de construir de fábrica de albañilería de cal y ladrillo, dexando los huecos de ventanas para la luz de las Aulas (que se demuestran en los Diseños) cerrados por su capialzado con Arcos de la misma fábrica y que de ésta se hayan de construir las bóvedas de los Claustros que reciben los terrados y otras bóvedas han de ser de pie y medio de bóveda hasta el tercio de ella y de uno en su corona y en sus enjutas macizadas de fábrica de ladrillo y el solado de piedra encima.
- 6.ª) Que los antepechos del terrado entre pedestales han de ser de yerro de balaustres de Vizcaya como queda dicho en la quarta condición. Y las rejas de las ventanas del campo han de ser a quadrillo y en toda la obra se han de poner también de yerro todos los gatillos, tirantes y grapas que se necesitan para la seguridad de la nueva fábrica y atado de ella con la vieja.
- 7.°) Que los techos de las Aulas han de ser de bovedillas de madera de tercias labradas sus caxas y mochetas y las armaduras que cargan sobre éstas de la misma clase de madera, las que han de quedar entabladas y tejadas con sus buhardillas de respiración recibidos sus caballetes y respaldos de yeso negro y los aleros exteriores, que el uno mira a Oriente y el otro a Poniente, han de ser de maderas de canecillos de tercia labrados y con sus tocaduras para recibir la corona y el que da al camino real ha de ser como los ya citados del Patio; esto es, de sardinel de ladrillo con su moldura y las bovedillas han de quedar a una tercia de hueco de madero y los pares de las armaduras de tres y quarto al tramo de siete pies y proporcionalmente en las demás que ocurran de maderos de a seis y de vigas de a 20 y dos.
- 8.a) Que en todos los huecos de puertas y ventanas se han de poner sus ojas nuevas de obra de moldura redonda como las demás antiguas que hay en el edificio, y toda ha de quedar con sus herrajes correspondientes como el que tienen las demás y las ventanas sin rejas por estar elevadas no las necesitan y el piso de todas las aulas (a excepción de las tres de Artes y la de Fhilosofía Moral que queda dicho, ha de ser de piedra), ha de quedar de solado de baldosa de la Ribera de Henares.
- 9.º) Que toda la obra ha de quedar jarreada de yeso negro y blanqueado, a excepción de lo que es piedra, y queda ya explicado, y de las tres fachadas, la de Oriente, Poniente y Norte, que éstas han de quedar de la fábrica de albañilería descubierta, bien tendidos y recortados sus tendeles y llagas que serán de cal.
- 10.°) Que todos los materiales que se han de emplear en esta obra han de ser de la mejor calidad que se encuentre en las inmediaciones del pueblo, y si en ellas no se encontrasen de dicha calidad se han de buscar y traer de otros, y lo mismo se dice de las maderas que han de ser de la mejor calidad que se hallare en los pinares de la villa de Gálvez y de Condemios, y no encontrándose en estos pinares se ha de buscar en otros donde se hallare aunque estén más distantes siendo de dicha calidad. Y la piedra que llevamos dicha de qué canteras ha de ser. Y siempre que

por parte de dicha Universidad se quiere nombrar perito o peritos que durante la obra revisen y reconozcan dichos materiales si son de calidad y si va dicha obra a ley lo ha disponer ejecutar teniéndose presente que no son de nuestro cargo las sillerías y Cátedras para las Aulas ni las vidrieras ni canalones.

- 11.<sup>a</sup>) Que hemos dexar y hacer perfecta la obra concluido el lugar con sus puertas y demás necesario para su uso en el sitio que ya está demostrado en la obra hecha y hemos de demoler el que hoy sirve y aprovecharnos de todos sus materiales como queda expresado en la condición segunda.
- 12.a) Que toda esta parte primera de obra ejecutada con arreglo a los expresados diseños de Don Ventura Rodríguez, y conforme a estas condiciones, la hemos de dar perfectamente concluida (llave en mano) en dos años contados desde el día en que se otorgue esta escritura de obligación y a más tardar quatro meses más de tiempo de dichos dos años en cantidad de novecientos sesenta y nueve mil reales de vellón, lo que se nos ha de abonar en quintas partes en la forma siguiente: 193.800 reales en el primer plazo, que deberá ser en primero de marzo siguiente de 1780 siempre que se verifique tener gastados dichos 193.800 reales en obra hecha y materiales, vajando de esta cantidad el valor de los enseres que hay en la dicha obra los que hemos de recibir por su justa tasación como queda expresado en la primera condición, cuya entrega de enseres se nos ha de hacer al día siguiente que se otorgue la escritura de obligación, y los otros quatro quintos restantes se nos han de dar: el 2.º en el día primero de junio de 1780, verificándose haber gastado el 2.º quinto de obra y materiales, y el 3.º se nos ha de entregar el primero de marzo de 1781, precediendo el reconocimiento de haberse invertido como va dicho; y el 4.º luego que se halla concluido la obra perfectamente en el tiempo que llevamos señalado y se hubiese dado por buena revisada que sea por perito o peritos que para su reconocimiento se ha de hacer en el término de quince días primeros siguientes a el que demos concluida la obra, la que dada por buena se nos ha de entregar la 4.ª cantidad, que con ésta y las que van relacionadas habremos recibido 775.200 reales, y el resto de 193.800, hasta el completo de 969.000 en que quedó ajustada, hasta el día 14 de marzo de 1784 y a más tardar en el mismo año, entendiéndose que empecemos la obra en el corriente de 1779».
  - <sup>16</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, 20 de mayo de 1779 (n.º 2).
  - <sup>17</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, 23 de julio de 1779.
  - <sup>18</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, 28 de agosto de 1779 (n.º 10).
- <sup>19</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B. Machuca indica en un escrito que sirve a las obras desde abril de 1777.
  - 20 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 19.
  - <sup>21</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 22.
  - <sup>22</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 25.

- 23 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 31.
- <sup>24</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 27.
- <sup>25</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 39.
- <sup>26</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, 20 de mayo de 1780.
- <sup>27</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 42.
- <sup>28</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 44.
- <sup>29</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 46.
- 30 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 36.
- 31 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 49.
- 32 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 47.
- 33 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 50.
- 34 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 52.
- 35 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 54.
- 36 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 55.
- 37 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 58.
- 38 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N. 08 62 y 63.
- 39 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 65.
- <sup>40</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 66.
- <sup>41</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 69.
- <sup>42</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N. 98 71, 72 y 73.
- <sup>43</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 75.
- <sup>44</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 77 v 81.
- 45 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, N.º 8.
- <sup>46</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, 19 de marzo de 1777.
- <sup>47</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, 31 de enero de 1781.
- 48 Condiciones: «1.ª) Las dos divisiones que dividen la antesacristía y Camarín, señalada en la planta con las dos letras D y E, se ha de entramar dichas maderas de tercia y entomizadas todas ellas se tabicarán de ladrillo, cascote y yeso, dejando el hueco de puerta que manifiesta, y así mismo se dejarán adornadas las expresadas divisiones por los haces del interior de la Capilla y de las jambas, cartelas, cornisas, vaciados y molduras y remates que explican en dicho diseño, así el

perfil que está en ellos (señalado con la letra F) como el frente de ello, que está puesto en la fachada del crucero (también señalado con la letra G). Y en la división primera, que dividirá la antesacristía y sacristía, se ha de colocar la puerta que hay en la entrada de la Sacristía que está en uso, dejando el hueco donde ella está macizado de cascote y yeso jaarrado y blanqueado sólo por el haz de la antesacristía de hoy día; en la otra división, que dividirá la Sacristía del Camarín, se pondrá otra puerta que aunque más reducida será semejante en su clase de obra a la ya relacionada, pero del grueso o marco de alpagia moldada sólo por un haz.

- 2.ª) Todo el cuerpo de la capilla que queda para Sacristía entre las dos divisiones dichas se ha de picar desde la cornisa principal de el anillo que corona sobre las pechinas hasta su piso por estar bien maltratado y estropeado su guarnecido y picado que sea de todo ello se ha de guarnecer de yeso de criba, dejando al mismo tiempo formadas las pilastras con basas y capiteles, fajas y demás vaciados y resaltos que manifiesta dicho diseño, así en la planta como en el alzado y igualmente las fajas y nichos de las bóvedas que corresponde sobre las pilastras y vaciados de entre ellos y abultadas por mayor las cornisas y basas así de el pedestal que recibe la bóveda como de todas las demás de el orden dórico de Arquitectura con que se debe adornar, haciendo para uno y otro los rozamientos y recrecidos en la fábrica antigua, así en la de ladrillo como en la de piedra, que sean precisos hasta adaptarlo todo él a los expresados diseños; y para los vuelos de las molduras se han de poner sus muñecones de madera o clavos, según pidan sus relieves, y si fueren clavos deberán empapelarse con papel de estraza antes de darle el dado de mano de yeso para que no salgan manchas.
- 3.a) Se ha de destabicar la ventana alta del crucero de la Capilla que da al callejón que está entre la iglesia y el Colegio de el Rey y abrir en dicho crucero otra debajo de ella entre las pilastras de cuatro pies de ancho por seis de alto todo de luz, dejando dichas ventanas guarnecidas con sus jambas, vertientes y dinteles moldado todo ello, hecho de yesería y con sus rejas de hierro para la seguridad y vidrieras con celosías de alambre (que las preserven) para su abrigo y en el crucero opuesto otras fingidas para la correspondencia y hermosura.
- 4.ª El aguamanil de piedra que está en la Sacristía actual se ha de quitar con el mayor cuidado posible para no maltratarle y poniéndole las piedras que le faltan se ha de colocar con el mismo cuidado en el nicho de la Antesacristía que se dispone nueva, que está enfrente de la puerta de la entrada por el presbiterio de la iglesia, dejándole corriente para su uso y dándole su desaguadero que vacíe las aguas puercas en el callejón ya dicho. Y dicha antesacristía se estropejará y blanqueará toda ella, reparando los desportillos de toda ella, esto es, de todas sus molduras y de las del Camarín igualmente, reparando así mismo las faltas de todos los zócalos de antesacristía, sacristía y camarín y tabicando de medio pie de grueso por el haz de la antesacristía la puerta que tiene y da al crucero de la Iglesia, dejando dicho tabicado rematado de yeso blanco por ambos haces.
- 5.º) Que toda la capilla comprendida entre las dos divisiones señaladas con las letras D y E de la planta ha de quedar desde la cornisa de el anillo hasta su piso

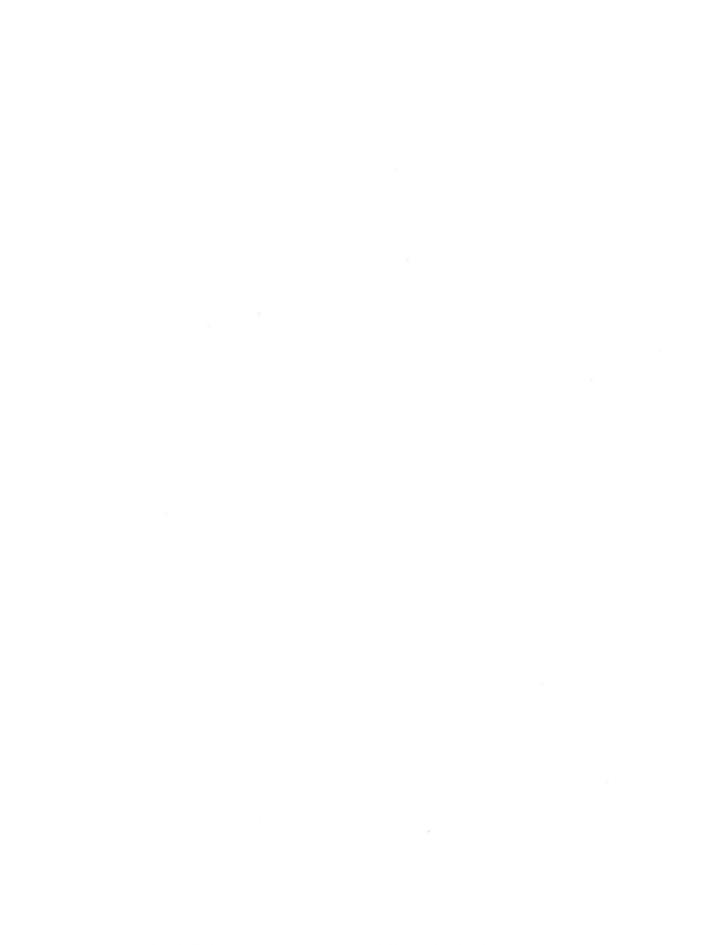
guarnecida y blanqueada de yeso blanco y adornada con todas las molduras de marcos, cornisas, capiteles, vasas y demás que demuestra el diseño adjunto, todo ello bajo de buenos y grandiosos perfiles de buen gusto y para que no desdiga (como desdicirá) esto dicho quedando blanco de el cuerpo de luces y media naranja por estar uno y otro pintado; es indispensable que de todo ello acompañado con las medias tintas dadas al fresco de azul, encarnado y pagizo que demuestra el diseño en los respectivos lugares que sceñala y lo mismo la antesacristía, esto es, también con sus medias tintas, pues de este modo se conseguirá su mayor adaptación a dicho cuerpo de luces y media naranja y de consiguiente su mejor aspecto.

- 6.ª) La Cajonería de la actual Sacristía se ha de quitar toda y se ha de cortar y arreglar para colocarla en dos trozos en los huecos de los cruceros de modo que coja todo el ancho de dichos cruceros y así mismo para el hueco de el testero se ha de hacer otro nueva semejante que coja todo su ancho por ocho de alto en tal conformidad que cubra y tape la puerta de entrada de dicho camarín que cerrado por este dicho armario parezca no hay tal comunicación al dicho camarín, y dicha Cajonería nueva de nogal será semejante en su forma y clase de obra a las otras dichas de los cruceros y ha de quedar adornada con semejantes adornos de bronce que las otras.
- 7. Que ha de ser de mi cargo quitar todos los adornos de lienzos, talla dorada, madera, espejos, cuadros y demás muebles que hoy existen en la actual Sacristía y colocar todos los que se puedan en la nueva con Arte y buena distribución para su mayor enriquecimiento, haciendo de yesería para los quadros los marcos que se necesiten y de los dichos muebles y adornos los que no se puedan colocar por no caber o por no adaptar su colocación al buen aspecto será de mi cargo el llevarlos al sitio que se destine para guardarlos en qualquier pieza de la Universidad».
  - 49 A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, 4 de abril de 1781.
  - 50 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Ob. cit., fig. 50.
  - 51 THOMAS REESE, The Architecture of Ventura Rodríguez. Nueva York, 1976.
  - 52 F. CHUECA GOITIA, Varia Neoclásica. Madrid, 1973.
  - 53 F. CHUECA GOITIA. Juan de Villanueva. Madrid. 1947.
  - F. CHUECA GOITIA, Ob. cit., p. 84.
  - 55 F. CHUECA GOITIA, Ob. cit., p. 84.
- <sup>56</sup> A. H. N., Sec. Códices, Leg. 764B, 53 cms. de largo por 37 de alto. Tinta gris. Aguadas rosa, amarilla, gris y azul.

# JOSE NICOLAS DE AZARA, REPRESENTANTE EN ITALIA DEL PENSAMIENTO ILUSTRADO ESPAÑOL

POR

SALVADORA NICOLAS GOMEZ



«Hay hombres que por el puesto que han ocupado, por el movimiento que dieron a las artes y a las ciencias y por las memorias que han dejado pertenecen a Europa tanto como a su patria.»

(Bourgoin, M., Noticia histórica sobre el caballero Don Nicolás de Azara. París, 1804.)

Para los españoles que viven en Roma en palacio o casa puesta, las visitas pueden ser pesadumbre o alegría honda. Son pesadumbre cuando el visitante llega con la curiosidad averiada; son alegría, cuando uno, en impresionado cicerone, enseña pero aprende a la vez porque los ojos de los jóvenes ven más y mejor. Esta dualidad, dicha y escrita en lenguaje baturro por nuestro Embajador casi permanente—Nicolás Azara—, la he vivido yo también durante mis años en la Academia de España en Roma. Azara se refiere a las visitas y yo lo amplío a las estancias, porque los becarios de la Historia del Arte han estado un curso entero.

Salvadora Nicolás ha prolongado su estancia en Italia, pero durante mi último año como Director la he visto pasar un puente difícil o, si se quiere, juntar dos actitudes a veces no amigas: la curiosidad por todo, el que los ojos duelan por tan abiertos y el estudio con sacrificio, la jornada diaria en bibliotecas, el viaje por ver documentos. Ha sido una ejemplar becaria. Supo, inmediatamente, con mi presentación, ponerse bajo la protección de nuestro gran sabio de Roma: el P. Miguel Batllori. ¡No pocas noches y no noches, en diálogo cordial, oía de mí la pasión por nuestros ilustradores, por Jovellanos especialmente!

Trabajando en Azara, personaje curiosísimo, catador agudo de todo arte y flagelante baturro de todas las demasías del clero de allá y aquí;

amigo, defensor y editor de Mengs; relacionado con la mejor imprenta de la época..., resulta que su retrato estaba y está en una alcoba de la Embajadora de España en el Vaticano. El estudio de ese retrato corona este espléndido trabajo de nuestra becaria.

Al presentarlo en estas líneas, avanzo una pequeña parte de lo que será libro si alguna vez me llega tiempo de huelgo: no "la memoria" —eso ya está en los archivos de la Academia—, sino las "Memorias" de mis cuatro años.

FEDERICO SOPEÑA

### INTRODUCCIÓN

L gran número de bibliotecas existentes en Roma interesantes para la *Historia del Arte*, unido a la riqueza inagotable de sus respectivos fondos, dificulta enormemente la síntesis de un trabajo de investigación realizado en ellas, que ha estado perseguido continuamente por la sensación de no haber terminado nunca de recoger bibliografía y la casi certeza de lo que quedaría aún por descubrir.

Durante el tiempo de mi residencia en esta ciudad he dirigido mi esfuerzo a construir la base de la investigación con la recogida de bibliografía y de datos que sucesivamente me llevaran a otras informaciones. El horizonte de posibilidades de estudio se iba abriendo cada vez más y un segundo momento hubiera sido la ordenación y elaboración de dichos datos. Al tener que poner la primera cota, siempre queda una impresión de insatisfacción e incluso de desasosiego por lo que falte. No obstante, es preciso hacer este balance, aunque yo, en el fondo, lo considere meramente preliminar.

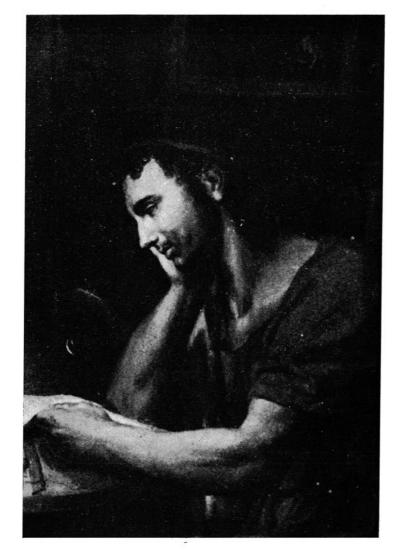
El objeto de mi investigación se centra en la figura de José Nicolás DE Azara, Marqués de Nibbiano, Embajador de S. M. el Rey Católico en Roma en la segunda mitad del siglo xvIII. Se centra en dicho personaje considerado en tanto en cuanto nexo de unión entre los dos países: Italia y España, desde el punto de vista de la relación cultural entre ambos.

No se trata de averiguar una supuesta "influencia" de uno en otro, sino más bien de investigar cómo aparece, cómo se expresa el trasvase de las *ideas* del ambiente cultural de uno al otro y qué papel desempeñaría Azara ahí. Se trata de averiguar y comprobar la importancia del *Mece*-

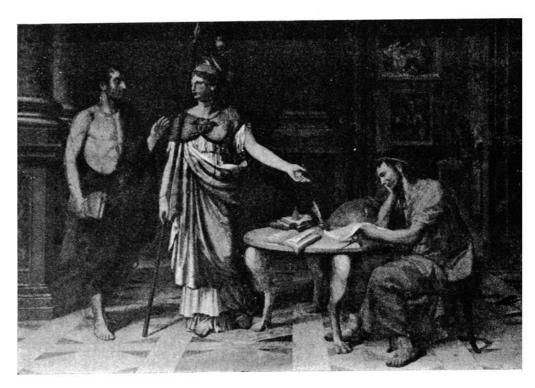
nazgo en esta época y de cómo en el siglo XVIII los mecenas fomentaron -como siempre-pintura, arquitectura, escultura..., etc., pero además ahora también estimularon —este es el caso de Azara— el desarrollo y difusión de las ideas mediante el apoyo específico y continuo a las publicaciones, reediciones, traducciones..., etc., de los pensadores y eruditos más interesantes. Dicha actividad se convierte así en una "moda" entre las clases altas, rivalizando entre ellos por poseer las mejores ediciones, en cuanto a la belleza de los tipos empleados, la limpieza de la estampación y encuadernación, la originalidad al escoger los autores a traducir, etc., era una especie de "bibliofilomanía". De ella también participó AZARA por un lado reuniendo su impresionante biblioteca de veinte mil volúmenes y por otro estimulando y proponiendo continuamente nuevas estampaciones al famoso Bodoni, su gran amigo tipógrafo de Parma. Otra faceta era la de las traducciones de los clásicos griegos y latinos que Azara emprendía reuniendo una especie de equipo de eruditos (E. Q. VISCONTI, C. FEA, E. DE ARTEAGA...) para traducir entre otros a Tibulo, Propercio, Catulo... o la famosa edición de las Obras Completas de Horacio, tan alabada en su época por Llaguno y en nuestros días por Menéndez Pelayo. En el caso de Cicerón, el mismo Azara emprendió la traducción del conocido Historia de la vida de M. T. Cicerón, de Conyers Middleton, en 1790.

Pero su actividad impulsora de publicaciones se extendía también a los autores contemporáneos a él. Apoyó ediciones de tratados de Arquitectura (F. MILIZIA), tratado sobre la Belleza (A. R. MENGS) e incluso, interesado por la Historia y las Ciencias Naturales, publicó la *Historia Natural* de W. Bowles, demostrando así su espíritu de hombre ilustrado, de mentalidad abierta y gran sentido crítico.

«L'Azara è un personaggio tipico del dispotismo illuminato europeo. La sua formazione politica e culturale riunisce in sè tutte le caratteristiche del secolo dei lumi. Tipo borghese, reazionario prima della rivoluzione francese, poi disposto ad accetarne lo spirito, la sua spinta rinovatrice. In lui si avvertono germi culturali, sfumature, inclinazioni che preludono all'epoca romantica. La sue sensibilità travalicano il secolo. E un personaggio chiave, che partecipò in veste de protagonista agli



Nicolás de Azara.



Composición.

avvenimenti più improtanti del suo tempo ed ebbe contatti e relazioni cogli nomini di maggior relievo e responsabilità politica e culturale» 1.

A dicho talante iluminista e ilustrado corresponde también su pasión por el coleccionismo, que iba desde la porcelana china a los mosaicos romanos, los bustos de mármol, los camafeos, medallas, monedas..., etc., de todo lo cual poseía una de las mejores colecciones de Roma.

En tanto en cuanto introductor de ideas estéticas en España, sin duda lo fue siendo, como era, amigo personal de pensadores, escritores y artistas-clave contemporáneos suyos en Roma. Era muy amigo del famoso F. Milizia, el "arquitecto filósofo" de Roma, el llamado "D. Chisciotte del Bello Ideale", figura tan polémica como interesante. Azara admiraba a Milizia hasta considerarle la personalidad más atrayente de las que conocía en Roma: "Il più brav'uomo ch'io conosco in Roma", le contaba a su otro gran amigo G. B. Bodoni<sup>2</sup>.

Sin embargo, su amigo más íntimo fue seguramente Antón Rafael Mengs, el llamado también "pintor filósofo", por quien Azara tenía verdadera debilidad. A él fue a quien le consiguió el título de Pintor de Cámara de S. M. en España. De él fue de quien publicó, en Italia y en España, su obra teórica sobre la Belleza, comentada por el propio Azara.

Cabe destacar también la singular amistad entre Azara y Giambattista Bodoni, de Parma, "el Príncipe de los tipógrafos", duro rival de los mejores tipógrafos de Europa, incluidos los herederos de los famosos Stefani de París. Esta amistad, desarrollada fundamentalmente de forma epistolar, nos demuestra la selección que Azara hacía de sus amistades y colaboradores y cómo su fina intuición por lo interesante le hacía esforzarse por conquistar el aprecio de los más sobresalientes. Sin duda su importancia pública en el ámbito romano del Setecientos, debida en gran parte a su posición política, le debió ayudar bastante en esas conquistas, y, por el contrario, también muchos debieron utilizar el prestigio personal de Azara como trampolín de sus intereses particulares.

Azara importante, conocido y respetado. Pertenecía a todas las sociedades culturales romanas: arqueológicas, literarias, artísticas... Aparece

en prácticamente todos los elencos y catálogos de asociaciones y asociados a publicaciones de este tipo. Pertenecía como miembro de honor a la Accademia de S. Luca de Roma <sup>3</sup> y su única obra teórica propiamente dicha relacionada con el Arte y la Estética, que es el comentario al tratado sobre la Belleza de A. R. Mengs, es citado como bibliografía por los estudiosos contemporáneos suyos como L. Lanzi, cuya Storia pittorica dell'Italia (Bassano, 1796) era el libro imprescindible de cualquier interesado por la Historia del Arte en la época de su publicación.

Estamos en el período de teorización del neoclasicismo, en el período en que se están dictando las normas y las bases de la perfecta práctica artística que se llevaría a cabo, según ellos, en las Academias de Bellas Artes. Es el momento de la elaboración y consolidación de la poética del "Bello Ideale" y del llamado "decoro" en las artes. Winckelmann y Mengs son los personajes más sobresalientes, pero en su órbita existieron otros que conviene sacar a relucir si queremos comprender un poco más el fenómeno del "Iluminismo" en toda su complejidad.

Azara contribuyó en la medida de sus posibilidades a que esos personajes menos conocidos tuvieran ocasión de prosperar en sus empresas, ya fuera como artistas, teóricos o eruditos. Esteban de Arteaga, gran teórico teatral y musical de la época, nuestro estético de la Belleza Ideal, es otro personaje muy a tener en cuenta en nuestro siglo xviii y era —¿cómo no?— amigo personal de Azara, su hombre de compañía y además su bibliotecario.

No sabemos qué eco obtuvieron en España los esfuerzos que Azara hizo por mantenerse a nivel de "información en todo" que requerían los tiempos. Su amistad con políticos y pensadores, literatos y artistas en España (Roda, Iriarte, Llaguno, Ponz..., etc.) permiten la esperanza de suponer que sus actividades se apoyarán y continuarán en nuestro país, pero los hechos concretos que demostrarán esto están aún por descubrir.

«La figura di d'Azara insomma non è stata ancora suficientemente studiata, nè ha trovato lo storico capace di penetrare la sua rica e complessa personalità» <sup>2</sup>.

No se puede averiguar cómo evolucionaban y se difundían las ideas estéticas si no es estudiándolas muy a fondo, tomando los distintos tratados como fuente principal. Por mis manos han pasado gran cantidad de tratados de pintura, arquitectura..., de tratados sobre la Belleza..., etc., haciéndome añorar continuamente un poco más de tiempo de permanencia en Roma, donde los he encontrado, para poder profundizar en su estudio. Porque de ellos, como se supondrá, no basta conocer su existencia, hacer una ficha bibliográfica y "sobrevolar" las materias que toca a través de su Indice—que es lo que me he visto obligada a hacer—, sino que se requiere una lectura y análisis mucho más minucioso y profundo.

En un momento en que la historiografía artística española parece estar despertando y se presta más atención a nuestra "literatura artística", el estudio de la tratadística del siglo XVIII se presenta muy atrayente como análisis de la teoría de "il bello ideale" en tanto en cuanto telón de fondo imprescindible para quien quisiera hacer pintura, escultura o arquitectura.

Para terminar, quiero agradecer aquí, en la primera prueba escrita de mi trabajo, el cual espero continuar y ampliar, la orientación decisiva que obtuve del P. Miguel Batllori para encauzar mi investigación. Sin su interés y sus valiosas informaciones no hubiera tenido ánimos para continuar. También quiero dejar constancia de mi agradecimiento a Belén Tejerina, que siempre ha tenido la paciencia de ayudarme y con cuya biblioteca personal he podido contar. También mi agradecimiento al señor Embajador de España ante la Santa Sede, señor Puig de la Bella Casa, quien me permitió amablemente visitar su residencia familiar en el Palacio de España en Roma. Finalmente, estoy agradecida a la Academia Española de Bellas Artes en Roma, y a su actual Director Monseñor Federico Sopeña Ibáñez, por la oportunidad que me han brindado de residir en Roma, donde he podido llevar a cabo este estudio sobre José Nicolás de Azara.

- GRAN ACTIVIDAD DE NICOLÁS DE AZARA COMO MECENAS DE LA CUL-TURA EN LA CIUDAD DE ROMA.
  - I.I. Mecenazgo, relación y colaboración de Azara con los intelectuales y artistas más sobresalientes de su época. Las tertulias culturales en el Palacio de España.

Ennio Quirino Visconti era un personaje conocido en el ambiente cultural de Roma. Sucedió a su padre, Giovanni Battista, como prefecto de las antigüedades de Roma, cargo que, antes de él, ocupara Winckelmann.

Cuando Pío VI fue nombrado Papa, decidió continuar los trabajos artísticos iniciados por su antecesor, Clemente XIV, mandando organizar el que se llamaría Museo Pío-Clementino en el Vaticano.

Nicolás de Azara era muy amigo de Pío VI y también de E. Q. Visconti, tanto como para sacarle de un apuro ante el Papa a causa de un problema particular. A pesar de esto, Visconti organizó el Museo Pío-Clementino y logró también, a instancias de Azara, que el Papa le nombrara Director de los Museos Capitolinos.

E. Q. VISCONTI, además, era bibliotecario del Príncipe D. Segismundo Chigi, también amigo de Azara, protector de las Letras y las Bellas Artes, quien reunía en su casa a los más doctos de la ciudad y a los artistas más acreditados.

VISCONTI formaba parte del equipo que organizó Azara para traducir a los clásicos, que luego había de editar Bodoni en Parma. Visconti fue quien con su erudición y cultura, su familiaridad con el griego y el latín, documentó a favor de la tesis que sostenían Azara y Milizia, la existencia de templos onópteros cuadrados en la Antigüedad, resolviendo a favor de éstos la famosa polémica que hubo en Roma en torno al túmulo funerario erigido por Azara a Carlos III de España en el funeral celebrado en la iglesia de Santiago de los Españoles en 1790 Cfr. (Cap. III).

La experiencia que VISCONTI tenía respecto a piezas arqueológicas empujó a Azara a contar con él para el estudio de unos mosaicos histo-

riados que se encontraron en el agro romano y que el diplomático compró para su colección arqueológica. Al cabo de un tiempo, E. Q. VISCONTI, que también era un erudito en lenguas clásicas muy solicitado en aquel tiempo, escribió una documentadísima disertación sobre los dos mosaicos:

«Li due Musaici, que formano il soggetto del presente scritto, furono l'anno scorso disoterrati nell'Agro Romano da'ruderi antichi, forse, come si congettura, di vetusti sacelli, nel centro de'cui pavimenti dovettero essere collocati. Sono perfettamente uniformi si nella figura, si nelle dimensioni, che si estendono a palmi tre quadrati» <sup>5</sup>.

Azara envía la disertación de Visconti a G. B. Bodoni para que la publique en la Stamperia Real de Parma, la imprenta más famosa de Italia e incluso de Europa por esa época. El 6 de agosto de 1788 <sup>6</sup> recibe Azara los primeros ejemplares, cuyo texto va acompañado de dos grabados representando sendos mosaicos. El autor del estudio sobre los mismos, Visconti, se ve obligado con gusto a hacer larga mención del mecenas que los va a conservar:

«Sua Eccelenza il Signor Cavalieri D. Giuseppe Nicola Azara, Ministro Plenipotenziario di Sua Maestà Cattolica presso la Santa Sede, cultore egregio e Mecenate d'ogni maniera di lettere, e di talenti, avendone conosciuto la singolarità e 'il pregio, ne fece acquisto, e gli ha riposti nella riscchissima sua collezione, dove aduna il fior delle arti antiche e moderne» <sup>7</sup>.

El Abate Carlo Fea, también uno de los eruditos más considerados en Roma por aquella época, publica, hacia 1783, una nueva edición de la Historia del Arte en la Antigüedad de Winckelmann, corregida tipográficamente y en sus notas por él. Dicha nueva edición decide dedicársela a Nicolás de Azara escribiendo cuatro páginas de elogios. Estos, aparte la oratoria de la época, demuestran gran admiración por nuestro mecenas diplomático:

«... non vi sono titoli cari a voi se non quelli di letterato e di filosofo; non v'è signoria per voi gradite se non quella che benefica i vostri simili; non v'è grandezza di vostra soddisfazione che quella di fomentare e di proteggere coloro i quali o per via delle industrie, o per via delle scienze tendono a rendersi benemeriti di tutto l'uman genere...» (...) «Lo conoscone con distinzione gli amatori delle antiquità, quali a voi sen vengono, o per farvi giudice di loro dubii, o per ammirare que'pezzi raguardevolissimi e singolari che conservate come in nobil museo, frutti in parte delle premure vostre adoperate per lo scavo della villa già appartenente alla celebre antica famiglia de'Pisoni in Tivoli e dell'altro della villa Negroni sul monte Esquilino»... 8.

También hace mención Carlo FEA de los consejos específicos al tema que Azara le dio para la edición de que hablamos y cómo le ofreció copiar en grabados algunos de sus "monumenti più preziosi" para ilustrar el libro y "con grande liberalità e cortesia apriste a mia disposizione ed uso la copiossisima vostra biblioteca, e per le scelta de volumi e per la rarità delle edi ioni tutta degna di un vostro pari".

El contacto fue continuo y Carlo Fea agradece a Azara su erudición y conocimiento del tema como para estar pendiente de él hasta el punto de ir indicándole las ediciones que en otros países se estaban haciendo de la misma obra. Gracias a ello, la simple reestampación de la edición de Milán, 1779, que pensaba hacer C. Fea, se convirtió en edición corregida y aumentada, ante los errores de traducción e impresión que presentaba la edición milanesa:

«Molto più ebbi diffidare quando il dotto cavaliere D. Giuseppe Niccola de Azara, Mecenate tanto benemerito in questa occasione, mi favori gentilmente della nuova traduzione, che ne era stata fatta nella lingua francese dal signor Huber in Lipsia l'anno 1781» 10.

Como más arriba se ha dicho, Carlo Fea decidió dedicar esta reedición de 1783 de la *Historia del Arte en la Antigüedad* de Winckelmann a Nicolás de Azara. Es decir, no es el autor —Winckelmann— quien se la dedica, como dice Mercedes Agreda <sup>3</sup>, sino que tal dedicatoria está hecha por C. Fea, quien es, en este caso, reeditor. Si hubiera sido el propio Winckelmann, ese detalle significaría un vínculo de unión interesantísimo

entre el gran historiador del arte y Nicolás de Azara; pero la realidad es otra.

No sabemos si Azara y Winckelmann llegarían a conocerse personalmente puesto que en Roma sólo coincidieron tres años. Si Azara llegó de España como Agente General del Rey en Roma en 1765, seguramente, por sus inquietudes culturales que venían de antiguo e incluso por su profesión, aunque todavía no fuera Embajador, debió conocer al ya famoso Winckelmann, Prefecto de las Antigüedades de Roma, poco antes de que le asesinaran (1768). Sin embargo, ello no es razón suficiente para suponer que Winckelmann personalmente dedicara ninguna edición de su famosa obra a un diplomático todavía sin renombre; porque Azara sólo será verdaderamente un personaje conocido en Roma hacia la década de los 80 y mucho más en la de los 90.

Carlo Fea perteneció también al grupo de eruditos en lenguas clásicas que rodeaba a Azara para realizar traducciones, aunque al ser ambos de temperamento muy fuerte muchas veces discutían hasta que Azara terminó por prescindir de él.

En Roma fue reeditado, por Carlo Fea en 1787, el libro Obras de D. Antonio Rafael Mengs, publicado por Nicolás de Azara en Madrid y Parma simultáneamente en 1780; la edición de 1787 iba revisada y corregida por el Abate Carlo Fea.

ESTEBAN DE ARTEAGA, el esteta español del Setecientos por excelencia, colaboró de forma activísima en las ediciones clásicas promovidas por AZARA. La amistad entre ambos parece datar de una fecha anterior a la llegada de ARTEAGA a Italia, porque al poco tiempo de haberse establecido éste en Roma AZARA le invitaba ya a su mesa. ARTEAGA afirmaba pasar con el diplomático español "no pocas horas del día" y le llamaba claramente "mi antiguo protector y declarado mecenas" <sup>11</sup>.

Intervino en la edición de las *Obras Completas* de Horacio, subvencionadas por Azara, así como en la edición de los poemas de Catulo, Tibulo y Propercio, que se publicó en Parma en 1794, siempre impresa por Bodoni e impulsada por Azara.

ARTEAGA fue el bibliotecario de AZARA, su traductor particular al latín, su hombre de compañía en los últimos años de estancia en Roma, antes de que, empujado por las circunstancias políticas que atravesaba esta ciudad en 1796-97, tuviese que ir a Florencia y después, para siempre, a París. Antes de salir de Roma, ARTEAGA murió y AZARA sintió, tanto como lo expresan estas palabras, la muerte de su amigo y colaborador:

«Il giorno che partì il buon Arteaga si commose egli venne la febbre, ed il quinto giorno se ne morì. Questo colpo mi è stato estremamente sensibili. Non so ancora cosa sono diventato i suoi manuscriti, e sopra tuto l'opera che avea già finita sul Ritmo degli Antichi, veramente cosa grande» <sup>12</sup>.

«Oh quanto mi ha afflitto la perdita del bravissimo e vivacissimo Arteaga. Si potessero almeno ricuperare i suoi MMSS, che io mi presterei con tutto l'impegno a presentarli al pubblico» <sup>13</sup>.

### (Las Tertulias Culturales.)

Era costumbre de la época, entre los que tenían posibilidades económicas para ello e interés cultural de algún tipo, organizar almuerzos y reuniones literarias en sus respectivos domicilios particulares, donde se comentaban las novedades que ocurrían y se discutían los temas de actualidad: políticos, filosóficos y los acontecimientos artísticos más sobresalientes:

«El caballero Azara, distinguido como hombre de gusto y como escritor, no es menos recomendable por el apoyo y protección que dispensó a los artistas y literatos. Tenía en su trato sus delicias: les daba protección poderosa en España y omnipotente en Roma» (...)

«Les proporcionaba registrar los tesoros que hay en Roma, ya en la biblioteca del Vaticano y en los museos del Papa, ya en las ricas colecciones de manuscritos, antigüedades y otros objetos artísticos que se hallan en las grandes casas de aquella ciudad célebre. Les proporcionaba trabajo o colocación; en fin, para poder informarse, ya de sus miras, ya de su situación, les convidaba a comer todos los miércoles. Los más íntimos iban los viernes. En general, todos los extranjeros que llevaban a Roma la afición a las artes y que se le presentaban, eran recibidos con señales de distinción y benevolencia» 14.

El recuerdo que dejó Azara en Roma y en Italia, donde tampoco era desconocido, fue siempre de respeto hacia él, cuando no de admiración a precio. Su casa era famosa e igualmente su sentido de la hospitalidad:

«... il Cavaliere Azara, que acoglieva in sua casa le persone che più allora si distinguevano nelle scienze, nella erudizione, e nelle Belle Arti, le quali ambivano a lui di accostarsi» <sup>15</sup>.

- I.II. Impulsor de publicaciones: relación Azara-Bodoni. Stamperia Real de Parma.
  - I.II.1. Traducciones de autores clásicos.
  - I.II.2. El Grabado en la ilustración de libros. Giovanni Vol-PATO. Manuel Salvador CARMONA.

#### I.II.1. Traducciones de autores clásicos.

José Nicolás de Azara traduce el libro Historia de la vida de M. T. Cicerón, obra de Conyers Middleton, en 1790, ilustrándolo con grabados cuyos originales son sacados de su propia colección de piezas escultóricas (Cfr. Cap. I.II.2.). La traducción al castellano está hecha en un estilo noble, correcto, demostrándose en las notas su gran cultura, su erudición, su gran conocimiento de historia clásica.

Como hombre ilustrado, se interesaba tanto por la literatura como por la historia, las lenguas clásicas, la Geografía..., etc. Por esta última ma-

teria mostró su interés al recoger y componer todos los manuscritos de Williams Bowles referentes a la historia natural y geografía física de España. Dichos escritos, confiados a Azara por deseo de su autor —que le consideraba su amigo y benefactor—, fueron publicados por el diplomático en Madrid en 1755. Poco después la obra fue traducida al francés por el Vizconde de Flavigny, siendo muy alabada. En Londres fue traducida e impresa suntuosamente, en 1780, por John Talbot Dillon. En Italia se publicó, en 1783, en la Stamperia Real de Parma, traducida por el arquitecto Francesco Milizia, teniendo en cuenta la seguna edición española. Tal número de traducciones y de ediciones son significativas respecto a la importancia de la obra y a su difusión, realzando la figura de Azara como principal promotor de la misma.

José Nicolás de Azara costeó en la Stamperia Real de Parma, a cargo de Giambattista Bodoni, la edición de las Obras Completas de Horacio en el año 1791, siendo de su pluma el Prólogo. Esta edición fue trabajada en equipo por tres de los más avezados estudiosos del momento en Roma: Esteban de Arteaga, Ennio Quirino Visconti y Carlo Fea, ya antes citados. Fue un libro muy alabado en su época, entre otros por E. LLAGUNO, amigo también de Azara. En nuestros días, Menéndez Pelayo lo juzgó uno de los mejores Horacios que se habían hecho<sup>16</sup>. La erudición de sus traductores y la pulcritud del trabajo tipográfico de Bodoni confluyeron para ello, así como el reconocido por todos buen gusto de Azara para cualquier empresa literaria o artística que iniciara. La opinión de Azara sobre asuntos de "buen gusto" era muy considerada, sobre todo en las publicaciones. El gran Bodoni, el llamado "Príncipe de los Tipógrafos", consultaba y comentaba con Azara sus progresos e invenciones en el arte de la impresión tipográfica e incluso la elección de los materiales más apropiados para las ediciones y que éstas fueran más bellas estéticamente hablando 17.

La Imprenta Real de Parma, o Stamperia Real, llegó a su más alto grado de esplendor, no sólo en Italia sino también en Europa, bajo la dirección de Giambattista Bodoni. Las imprentas italianas y extranjeras ambicionaban poseer aunque sólo fuera algunos de sus caracteres tipográ-

ficos, valoradísimos por su nitidez, su perfección y su buen gusto en el diseño. Ochenta mil de estos caracteres se conservan aún, así como el tórculo que usaba Bodoni, en el Museo Bodoniano, en el Palacio Farnese (La Pilotta), en Parma, donde se pueden contemplar. Bodoni era tan perfeccionista en su trabajo que él mismo intervenía en la construcción de sus tórculos para que éstos fueran completamente a su gusto y así le cuenta a Azara en una carta del 9-I-1791: "Aspetto fra poche settimane il secondo torchio di mia invenzione". Según Gasparinetti 18, "sopra di essi, sopra que tipo di torchio, il Bodoni esseguirà la collezione dei classici latini, sugeritagli dal diplomatico spagnolo suo grande amico e mecenate".

Llegaron a ser considerados tan perfectos los tipos bodonianos que todos los tenían por modelo. Fueron un modelo tan eficaz que han permanecido hasta nuestros días como tal. Es curioso que las tan utilizadas letras individuales de la conocida marca "Letraset" modelo S2796 sean precisamente los tipos de letra bodonianos, cuya reproducción fue concedida por el Museo Bodoniano de Parma a Mondadori editores en exclusiva. El tiempo transcurrido es un buen aval de la utilidad y eficacia de la "funcionalidad" que aún pueden tener hoy los tipos de letra fundidos por Bodoniano del siglo xviii.

El gran viajero francés Joseph Jerôme de La Lande, que escribió Voyage en Italia (Genève, 1790), libro que todos llevaban consigo cuando iban a Italia, al hablar de la ciudad de Parma se refiere a Bodoni en estos términos:

«Se ha establecido también en Parma una Imprenta Real hacia 1765. Juan Bautista Bodoni, que es el director, ha hecho fundir bellísimos caracteres y ha publicado pruebas en veinte lenguas: hebreo, árabe, tibetano, hácman, etíope, copto..., etc. El podría enseñar a los impresores extranjeros» ('...) «Ha hecho ediciones, que por su belleza se parangonarían con las más bellas de la tipografía, exceptuadas quizás el Virgilio de Baskerville, el Salustio de Madrid, el Telémaco y el Racine de Didot, superiores a todas las demás» 19.

Pues he aquí que el principal mecenas, el que más animó, apoyó y protegió a Bodoni, fue Nicolás de Azara, quien además fue su amigo, manifestando por él extraordinario tacto y aprecio:

«Il sodalizio col d'Azara è un raro esempio di mecenatismo tra i più illuminati e durevoli a favore di un artista» (...)

(Bodoni) «Ha intuito benissimo che questo sodalizio col Ministro rappresenta per lui un'occasione unica, privilegiata, che non deve lasciarsi sfuggire per realizzare tutti i suoi sogni di artista e tipografo» (...) «Dotato di spiritu critico e buon gusto (AZARA) lo aiutò (a BODONI) con convincenti ragionamenti ad affinare la sua arte perchè toccasse il massimo grado di eccellenza e perfezione. Lo stimolò concretamente a orientare la sua produzione verso libri di alto valores è qualità, come la serie dei classici latini e greci, decretando l'ostracismo ai madrigali e ai soneti d'occasione» 20.

Como opina Ciavarella, el fundador y actual Director del Museo Bodoniano, toda la correspondencia Azara-Bodoni, que son más de 336 cartas, es un nutrido intercambio de consejos, sugerencias, etc., dictados por el aprecio y la estima excepcionales que Azara profesaba a Bodoni.

## I.II.2. El Grabado en la ilustración de libros: Giovanni Vol-PATO. Manuel Salvador CARMONA.

Conociendo Azara tanto a G. B. Bodoni, no era de extrañar que se relacionara también con Giovanni Volpato, el gran grabador, amigo a su vez de Bodoni. Giovanni Volpato diseñó un epitalamio para el tipógrafo de Parma en trabajo conjunto con el también conocido grabador. J. Bossi. Este último hace los grabados que ilustran la edición de 1783 —corregida y aumentada por C. Fea— de la Storia dell'arte del Disegno de Winckelmann. En el tomo primero de esta edición, en la contraportada, aparece un grabado referente a Winckelmann firmado: "oeser inv. / Bossi. inc. Roma 1783". En el tomo segundo, también en la contraportada, aparece

el retrato de Azara con la inscripción: "Ios: NIC: DE AZARA / CELTIBER", firmado: "Iac.: Bossi sculp: Roma 1784". Se trata del retrato que hizo MENGS a AZARA. En el tomo tercero aparece el retrato de WINCKELMANN, pero sin firmar, por Bossi.

La relación más directa que he encontrado entre Azara y G. Volpato ha sido a través del epistolario entre Azara y Bodoni, en las referencias que de Volpato hacía aquél. Además en Bourgoin, cuando explica que el interés de Azara por la Historia Natural y por la Química se demostró con los experimentos que él hizo con el famoso grabador para hacer porcelana y perfeccionar el barniz <sup>21</sup>. Azara sabía escoger a sus amigos y colaboradores en cualquier materia, porque G. Volpato, además de grabador célebre, era un teórico de su profesión. En 1786 escribía: "Principi del disegno tratti delle più accellenti statue antiche per li giovani che vogliono incaminarsi NELLO STUDIO DELLE BELLE ARTI PUBBLICATI ED INCISI. Roma, 1786".

Una forma de extender a todos el conocimiento de la colección arqueológica de Nicolás de Azara fue la de hacer reproducir en grabado sus mejores piezas. Dichos grabados, en la mayoría de las ocasiones, cumplían esa misión actuando como ilustración a sus ediciones de textos clásicos. Tan bellas eran sus piezas y tanto sus reproducciones en grabado que E. Q. Visconti, en su descripción del Museo Pio-Clementino, no puede dejar de hacer mención de ellas:

«Un bellissimo ritratto d'Ottaviano giovinetto in quella prima età appunto in cui incominciò a por mano a'pubblici affari, si conserva scolpito in marmo presso S.E. il sig. Cav. di Azara, Qpesto dotto Mecenate ne ha fatto inserire un bel disegno inciso nella sua traduzione spagnuola della vita di Ciceron di Middleton, corredata di note e di monumenti, e stampata a Madrid» <sup>22</sup>.

La obra a la que se refiere VISCONTI está ilustrada con grabados de los artistas mencionados y cada tomo va precedido de una "Noticia" de las estampas que lo adornan, las cuales proceden, en su mayoría, de la fastuosa colección de Azara:

«Todos los dibuxos están sacados de los originales por *D. Ventura Salesa*, pensionado del Rey en Roma y uno de los más aprovechados discípulos del insigne Mengs. Ha grabado los de este primer tomo *D. Manuel Salvador Carmona*» <sup>23</sup>.

En estos tomos aparece reproducido por primera vez, según Bourgoin <sup>24</sup>, el retrato auténtico de Q. Hortensius, el máximo rival de Cicerón, cuyo original estaba en la colección Azara. Actualmente en la antigua Villa Albani —ahora Villa Torlonia— hay un busto extraño, formado por una cabeza pegada a unos hombros que no le corresponden, en cuya base está escrito: "Quintus Hortensius". Sería interesante averiguar si dicho busto figura en la descripción-catálogo de Villa Albani que hicieron C. Fea, E. Q. Visconti y otros..., y cuál es su procedencia, teniendo en cuenta que aquellos también conocían muy bien la colección de Azara. De manera que puede no ser ni tan "auténtico" ni sobre todo tan único.

Sin embargo, el empeño de Azara por favorecer cualquier trabajo relacionado con la reproducción en serie no parece que tenga excesiva acogida ni casi ningún eco en España. A pesar de sus esfuerzos por estimular creativamente a los artistas del gremio y por darles trabajo, la calcografía y el grabado con todas sus variantes no parecen desarrollarse demasiado en nuestro país. Con un talante tristemente irónico y pesimista, comenta en una carta a Manuel Salvador Carmona, uno de los mejores grabadores españoles del siglo XVIII:

«V. M. hace bien en hacer santos iá que ahí piensan más en promover devcoión que las Artes. No se podrá negar que el proyecto no sea mui Christiano» <sup>25</sup>.

- II. LA GRAN PASIÓN DE NICOLÁS DE AZARA: EL COLECCIONISMO DE OBRAS DE ARQUEOLOGÍA Y ARTE.
  - II.I. Promotor de excavaciones arqueológicas.
    - II.I.1. Una de las mejores colecciones en Roma de bustos, estatuas, camafeos, etc.
  - II.I. Promotor de excavaciones arqueológicas.

Junto al Príncipe de Santa Cruz el mismo Azara emprendió personalmente excavaciones arqueológicas en Tivoli, en el terreno que se creía ocupado por los Pisones. Igualmente en Roma, en el monte Esquilino, estuvo excavando en la llamada Villa Negroni.

Atento a todas las labores arqueológicas en curso en toda Italia, en Roma también tuvo ocasión de intervenir: en el Agro Romano fueron desenterrados dos mosaicos historiados que Azara recogió para su colección. En ellos se describía el mito del igniscipio celebrado por los personajes más antiguos de la tragedia griega: Clitemnestra, Pílades, Orestes... Su amigo E. Q. Visconti, arqueólogo y erudito en lenguas clásicas, compuso una interesantísima disertación sobre ellos:

«Si disoterrano l'anno istesso nell'Agro Romano da vetusti ruderi, probabilmente di antichi sacelli, due vaghissimi musaici istoriati che il cultore egregio di ogni maniera di lettere Giuseppe Niccola Azara ha acquistato e riposto nella superba sua collezione» <sup>26</sup>.

El conocimiento e interpretación correcta de la Mitología griega, para la comprensión y posterior descripción de las estatuas y relieves y otros hallazgos arqueológicos, son absolutamente necesarios. Azara se nos muestra como fervoroso aficionado a la traducción de los textos clásicos y su actividad es de valiosísima ayuda para las descripciones y sobre todo para

apoyar con los textos auténticos las diversas posibles versiones de una misma acción representada en distintos objetos. La opinión de AZARA era muy valorada en su tiempo, como lo prueban las numerosas citas que se hacen de él a la hora de documentar y justificar versiones e interpretaciones de objetos arqueológicos.

Los famosos ocho volúmenes de la descripción del Museo Pio-Clementino, escritos por E. Q. VISCONTI, están llenos de notas referentes a la alabadísima figura intelectual de Nicolás de Azara. En ocasiones para disentir de sus opiniones, pero teniéndosele en cuenta a la hora de emitir juicios sobre algún objeto para citar su enorme y elegida colección arqueológica y hacer comparaciones.

II.I.1. Una de las mejores colecciones en Roma de bustos, estatuas, camafeos, medallas, etc.

Cuando VISCONTI está describiendo el Apolo Belvedere del Museo Pio-Clementino, al dar su versión descriptiva sobre la estatua, busca la opinión de Azara para refrendar la suya:

«Apprendo con sommo piacere, che il Sig. Cavaliere D. Giuseppe Nicola Azara, soggeto abbastanza noto presso la republica letteraria, di cui è benemerito, nelle note, que si aggiungono alla nuova edizione, che si sta facendo a Venezia delle opere di Mengs, sia diquesta stessa opinione. Il suo suffragio ha diritto presso il pubblico di acrescerne la probabilità» <sup>27</sup>.

En cuanto a lo reconocido de la calidad de las piezas de la colección Azara, ello está demostrado en la continua mención que se hace de ellas como parangón. En el caso de un retrato de Alejandro Magno opina E. Q. VISCONTI:

«... oltracciò la sua fisonomia è la stessa che quella del Sole colla iscrizione Oriens, delle medaglie d'oro di Trajano, e molto diversa dall' insigne, anzi unico ritrato d'Alessandro trovato a Tivoli colla iscrizione Greca, e posseduto del più volte lodato Cavaliere Azara» <sup>28</sup>.

Respecto a la descripción del retrato de Homero del Museo Pio-Clementino:

«... conferma questa opinione un bel ritratto simile a quello della citata melaglia posseduto in marmo dall'altrove lodato Cavaliere Azara» <sup>29</sup>.

Respecto a piezas raras, se describe una estatua femenina con cornucopia, interesante como ejemplo de restauración:

«Questa elegante scultura è ancora fralle rarità del sovente lodato sig. Cavaliere Azara, che v'ha fatto ripostare una testa di Faustina Giuniore colle insigne di Cesare» <sup>30</sup>.

Otra pieza rara de su colección era un retrato de Calígula en un camafeo; uno de los escasísimos retratos de aquel Emperador, del cual se citan: el incomparable camafeo propiedad del señor Tomás Jenkins, otro de Vinckelmann, otro del General Walmoden y el que poseía Nicolás de Azara:

«Se a questi si aggiunga la stupenda pasta antica nella Dattiloteca del sovralodato Sig. Cavaliere Azara, rappresentante in profilo la testa nuda di Caligola; si vendrà che l'incisione in pietre dure di niun altro soggeto ha meglio eternate le fatezze di questo obbrobio della dignità Augusta» <sup>31</sup>.

Todas las piezas de la colección de Azara son siempre descritas por Visconti con alabanzas y en términos de "escogidas", "notables", "bellísimas", etc., elogiando el criterio de elección y el buen gusto de su dueño:

«Al num. 7, è il disegno della bella statuina di Nemesi posseduta da S. E. il sig. Cav. D. Giuseppe Nicola d'Azara (...), Signore che alle luminose prerrogative del rango unisce le più singolati doti d'ingegno, di sapere, e di gusto» 32.

Incluso se citan como ejemplo de buenas restauraciones de antigüedades las mandadas hacer en sus obras por Nicolás de Azara:

> «Dalla doviziosa raccolta di sua Eccell. il sig. Cav. Azara, è tolta la presente statuina (se refiere a la llamada Ceres); e pel cornucopio

in parte antico esistente ancora nella sua manica, dimostra come debbano rifacersi tali figure...» 33.

Es importante tener en cuenta la índole de la obra a la que se está haciendo continua referencia, así como al hecho de que aparezca en ella continuamente el nombre y la personalidad de AZARA. La idea de formar el Museo Pio-Clementino fue una de las iniciativas culturales más aplaudidas en la época y tuvo absoluto éxito la publicación de su descripción:

«Però comparso nell'anno 1782 il primo volume del Museo Pio-Clementino (il quale sebbene abbia in fronte il nome di Giovanni Battista, sappiamo di certo essere lavoro presso che tutto di Ennio), fu giudicato da tutta Italia opera classica ed unica nel suo genere» <sup>34</sup>.

III. RELACIÓN: AZARA-MILIZIA. La polémica en torno a la arquitectura del Catafalco que AZARA mandó erigir en la iglesia de Santiago de los Españoles, en Roma, con motivo del funeral celebrado a la muerte del Rey Carlos III de España.

El funeral de Carlos III en la iglesia de Santiago de los Españoles, en Roma, fue uno de los acontecimientos más comentados en la ciudad en esa época. Todos estaban asombrados del dinero que se había invertido en los preparativos magníficos que se ejecutaron y en el gran aparato decorativo que se montó en el interior de la iglesia mandado hacer por Azara. Dicho aparato fue una cosa nueva para los romanos del siglo XVIII, que vieron cómo se transformaba completamente la arquitectura gótica de la iglesia.

La polémica fue sonada y tomándolo cada uno como asunto suyo, en Roma se dijo de todo respecto a la decoración que se montó. Ella motivó escritos y folletos volantes a favor y en contra. Quizá la crítica más importante, mejor hecha y que más se leyó en los círculos culturales interesados fue la de Onofrio Boni, Intendente de las obras de arquitectura del Gran Duque de Toscana. O. Boni, muy culto y muy irónico, se carga de razones pero no contra el Ministro Azara, al que quiere eximir de culpa,

sino contra Francesco MILIZIA, autor del proyecto arquitectónico del Catafalco, al que califica de "Dittatore di Belle Arti" en ese momento en Roma protegido por el diplomático español:

«Erasi pertanto il Milizia dopo la pubblicazione <sup>35</sup> delle mentovate opere eretto più che mai in *giudice inesorabile* di Belle Arti presso molti Magnati di Roma, e particolarmente presso il cav. Azara» <sup>36</sup>.

La fama de Milizia en Roma por sus escritos de Arquitectura era mucha y polémica. Ya habían censurado las autoridades algún libro suyo. Sus juicios eran inexorables y las más de las veces escandalosos por su osadía y novedad. Además su fuerte temperamento y su afilada lengua hacía su presencia no grata a algunos. Su amistad con Azara, en tanto en cuanto éste era un personaje político muy importante en Roma, le debió proteger más de una vez contra los enemigos de su carácter y de sus teorías.

El aprecio de Azara por MILIZIA se demuestra en líneas como estas, escritas a G. B. Bodoni, el tipógrafo de Parma, otro de sus mejores amigos:

«Milizia è il più brav'uomo ch'io conosco in Roma, ho tutta l'amicizia che posso avere per lui» <sup>37</sup>.

Cuando el irónico Boni escribe la crítica mencionada no se arriesga a meterse directamente con Azara, pero parece no poder eludir la tentación de considerar algunas facetas personales del Ministro, juzgándole un poco parcial y un poco tosco de estilo para ser un literato a la hora de emitir opiniones, realizar críticas o lanzar diatribas contra alguien. Y es que, a menudo, Azara, tan cáustico en sus juicios sobre personas y cosas, cuando sentía amistad por alguien o creía tener un amigo, se volcaba en elogios y protestas de aprecio:

«Il Cav. Azara poi aveva un gran genio per le Scienze, e per le Belle Arti come sapete, nè minore era in esso il sentimento dell'amicizia, e della stima che nudriva per le persone, cui l'accordava. Quindi non è maraviglia, se deferiva talvolta alla loro opinione, ed autorità con troppo entusiasmo e se guidato da queste soggiacque talvolta a ingagnarsi nei suoi giudizi» 38.

Este era el caso, según Boni, de Azara con Milizia, el cual, sin tener en cuenta para nada a nadie, ni siquiera al arquitecto oficial de la iglesia de Santiago, impuso su concepción del Catafalco apoyándose en el favor de Azara.

Sin embargo, si creemos las palabras del propio AZARA, fue directamente él quien, cansado de que no le gustasen los proyectos que le presentaban, decidió cómo debía hacerse exactamente dicho Catafalco:

«Lo stesso mi è successo col Catafalco. Questi Architetti mi voleano far fare le solite apparature coll'architectura da credenziere, et à bisognato *ch'io mi mischi anque di questo*. Facio fare uno dei Tempi Dorici della Grecia colle colonne senza base ecc. e già si stà incidendo ecc.» <sup>39</sup>.

En síntesis, la cuestión polémica era si los antiguos usaron o no templos monópteros cuadrados, además de los redondos. La crítica hecha por O. Boni se centraba en sostener la opinión de que tales templos cuadrados no fueron construidos nunca por los clásicos. Mientras E. Q. Visconti, con su erudición, su cultura y su familiaridad con el griego y el latín, documentó con textos pertinentes la descripción de dichos templos monópteros cuadrados.

Esta cuestión, que puede parecer "bizantina" hoy, fue de suma importancia en una época de tanta erudición clásica, cuando se pretendía revitalizar las artes, aprendiendo de Grecia, y Roma tratando de emular su concepto de belleza, el cual intentaba institucionalizar.

# III.I. Hipótesis para la interpretación de una pintura en el Palacio de España en Roma.

En una de las estancias de la residencia privada del Embajador español ante la Santa Sede, en el Palacio de España en Roma, hay un lienzo sobre bastidor colocado en el techo. La habitación no es muy grande comparada a otras del Palacio de España; el cuadro tiene las dimensiones correspondientes a figuras humanas de tamaño casi natural; está enmarcado con una moldura dorada y ocupa el centro del techo semi-abovedado. El sujeto temático principal de este cuadro está centrado en tres personajes.

A la izquierda aparece un personaje masculino, vestido a la romana, con una toga roja sobre el cuerpo desnudo, llevando un libro en la mano derecha y levantando la mano izquierda con la palma abierta en actitud de saludo reposado.

En el centro del cuadro aparece un personaje femenino con casco, armadura sobre el vestido y lanza, que en general representaría a la diosa Minerva. Está en actitud de introducir al personaje anterior ante un tercer personaje.

Este aparece a la derecha, sentado, vestido con túnica verde y manto amarillo y en la cabeza una cinta verde en el pelo ciñéndole las sienes. Apoya la mejilla en la mano izquierda y está en actitud de leer una gran hoja de papel, posiblemente un plano. La mesa sobre la que se apoya es redonda, con tablero de mármol y sostenida por tres patas que figuran ser de animal. Sobre el tablero hay varios libros: en el lomo de uno se lee CICER; hay también un compás, un tintero y una especie de "pisapapeles" con forma de pirámide. Detrás de la mesa, apoyado en el suelo, se ve un globo terrestre.

Los tres personajes están situados en el interior de una estancia que a la izquierda, por donde parece haber entrado el personaje vestido de rojo, tiene columnas. Detrás del personaje masculino sentado se abre una puerta que da acceso a otra estancia de la que se ve uno de sus ángulos. En las paredes de éste se ven: en la parte superior un cuadro apaisado que representa una conversación entre un hombre vestido con manto rojo, coronado de laurel, y un personaje, ¿femenino?, con túnica blanca sentado en un sofá ¿"Luis XVI"? Bajo este cuadro aparece otro si cabe más interesante porque parece la reproducción del retrato de Azara que pintara en su día su amigo Rafael Mengs. Este retrato, según la perspectiva, se ve justo sobre la cabeza del personaje sentado. Además de las pinturas, en el ángulo de la estancia mencionada, aparecen: una escultura masculina desnuda, de bulto redondo, sobre pedestal (¿Hermes?) y junto a ella un busto romano, también sobre pedestal.

Muy posiblemente, casi seguro, sea ésta la pintura a que se refiere M. Bourgoin en su *Noticia histórica sobre el caballero D. José Nicolás de Azara*, describiéndola como la representación de "... un filósofo que va a ver a un Ministro de Estado", siendo, según él, el filósofo Francesco Milizia y el Ministro D. José Nicolás de Azara.

Los detalles iconográficos representados en el cuadro del Palacio de España parecen confirmar la hipótesis de ese "encuentro" presentándonos por primera y única vez a estos dos personajes unidos de manera que podamos "ver" lo que ya sabíamos por la correspondencia privada de Azara: su gran amistad por F. MILIZIA.

Esos detalles iconográficos que, en efecto, confirmarían que se trata de los personajes mencionados serían: el libro sobre la mesa donde se lee Cicer, haciendo alusión a la traducción y publicación que hizo Azara de la Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón de Conyers Middleton (Madrid, 1790); el anacrónico globo terrestre "disimulado" detrás de su mesa simbolizando el interés de su dueño por la Geografía, el cual fue demostrado con la publicación y posterior traducción al italiano del libro de W. Bowles.

Otro detalle sería el haber colocado detrás del personaje que está sentado —que se supone es Azara— la estancia llena de cuadros y esculturas, haciendo alusión a su magnífica colección de las mismas. Y, más aún, colocar sobre su cabeza el retrato que le hiciera Mengs.

Por último, en el plano que está examinando sobre la mesa se puede ver, aunque con esfuerzo, la planta cuadrada de un edificio con columnas en uno de sus lados. Pudiera ser dicho plano el del Catafalco diseñado por F. MILIZIA para los funerales de Carlos III en la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma, que es lo único que sepamos le mandara realizar arquitectónicamente el Ministro español a MILIZIA.

El cuadro está colocado a una altura considerable y puede que un examen a menor distancia nos llevara a otras conclusiones. Hasta ahora nadie sabía dónde estaba, ni lo había buscado nadie ni nadie había reparado en él.

Verdaderamente es necesario conocer la historia de Azara y la dimen-

sión intelectual de su personalidad para poder intuir alguna relación entre los personajes que aparecen, su identificación y el tema que de forma simbólica es representado en este cuadro: la Política y la Cultura unidas por la Sabiduría y la Paz. La sabiduría y la intuición de los artistas, apoyada por los que teniendo el poder quieren ser mecenas, poniendo así su parte para el progreso común a todos. Parece un coherente ideal "ilustrado" acorde con los personajes de que estamos hablando. Además se vislumbra una intención de universalidad y atemporalidad en los tipos representados a través de sus indumentarias. Estas y la presencia de la diosa mitológica sitúan fuera del tiempo los ideales que simbolizan. De manera que cualquier Ministro que después ostentara ese cargo pudiera identificarse también con tales ideales. Sin embargo también es cierto que los rasgos faciales de los personajes masculinos, aunque disimulados, se reconocen en los retratos y grabados respectivamente existentes de ambos: MILIZIA y AZARA. Y bien pudiera ser que el libro en la mano del primero de ellos fuera o quisiera ser Principios de Arquitectura Civil, cuyo autor es el mencionado MILIZIA.

La colocación de dicho cuadro en un gabinete aislado por un pasillo del resto de dependencias del Palacio y, sin embargo, comunicado con el exterior por una escalera interior, puede llevar a concluir que efectivamente sea el tema pintado en él apropiado para un lugar íntimo para su dueño, al tiempo que destinado a recibir a intelectuales y artistas a quienes reunía en sus famosas tertulias culturales, sus almuerzos o sus reuniones de trabajo para traducciones de obras clásicas. Intimo porque recogía una de las facetas más personales de Azara: la de su amor por la cultura que trataba de poseer y de estimular en otros para que la alcanzaran en el mayor grado posible, aunque también sin olvidar el prestigio personal y político que dicha cultura le pudiera dar en aquella época a un político que conocía muy bien su tiempo.

La orientación de aquel gabinete es excelente para tener luz y buena temperatura tanto en invierno como en verano. No hay que olvidar cómo preocupaban este tipo de detalles en el siglo xvIII por motivos de salud e higiene. Incluso, al parecer, dicho gabinete comunicaba directamente con

una terraza-jardín, que ahora ya no existe, desde donde se veía el jardín inferior del Palacio de España y que proporcionaría un "desahogo" natural, al aire libre, para esa habitación. Por último, la mencionada escalera daba a esta estancia gran independencia de movimientos de entrada y salida.

Verdaderamente era, o debía ser, un lugar apropiado para que Azara se recluyera a leer o a conversar con alguien, un lugar para reunir a sus traductores y también un aireado y soleado sitio para que los miércoles y los viernes pudiera convocar a sus contertulios en un sitio cómodo, agradable y aislado de los asuntos propios de una Cancillería. Por esto, qué mejor sitio sino una habitación independiente y qué mejor sino decorar su techo con una pintura que hiciera alusión a la actividad principal que se realizaba en ella y que era la de recibir a cuantos filósofos, artistas, pensadores y amantes de la sabiduría quisieran reunirse con él, según una actitud constante de mecenas de las artes y la cultura.

En cuanto al autor de la pintura, Bourgoin cita a Lastanosa, discípulo de Mengs, como su autor, pero sería preciso un estudio más exhaustivo para aceptarle como tal sin reservas.

#### BIBLIOGRAFIA

(SIGLO XX)

- A. A. V. V., Imagini del Settecento in Italia. Roma, Laterza, 1980.
- ARGAN, G. C., Il Neoclassicismo, «Università degli Studi di Roma, Faccoltà di Lettere e Filosofia», 1967-68.
- Batllori, M., La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos. 1767-1814. Madrid, Gredos, 1966.
- BEDAT, C., L'Academie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808). Contribution à l'etude des influences stylistiques et de la mentalità artistique de l'Espagne du XVIIIe siècle (Prólogo de E. Lafuente Ferrari). Toulouse-Le Mirail, Universitè, 1974.
- Bosselli, A., Il Carteggio Bodoniano della «Palatina» di Parma. Parma, 1913.
- CASSIRER, E., La filosofia dell'Illuminismo. Ristampa anastatiche. Firenze, Nuova Italia Editrice, 1977.
- CAVAZUTTI, G., Tre eruditi giornalisti del sec. XVIII. Modena, 1923.
- CIAVARELLA, A., Inediti sull'Anacreonte di G. B. Bodoni. Parma, Museo Bodoniano, Biblioteca Palatina, 1961. De Azara-Bodoni. Parma, Museo Bodoniano, 1979.
- Corona-Baratech, A., José Nicolás de Azara. Un embajador español en Roma. Zaragoza, 1948.
- Croce, B., Iniziazione all'estetica del Settecento. Saggi filosofici, VII: Ultimi saggi. Bari, 1935.
- Felici, L., Giornali romani del Sette e dell'Ottocento. Roma, Edizione Palatino, 1963.
- Fontanesi, G., Francesco Milizia, scrittore e studioso d'arte. Bologna, Saggio, 1932.

GASPARINETTI, F., Bodoni-Miliani, Parma, Museo Bodoniano, 1970.

GAYA-NUÑO, A., Historia de la Crítica de Arte en España. Madrid, 1975.

HAUTECOUR, L., Rome et la renaissance de l'antiquité à la fine du XVIII<sup>e</sup> siècle, par... Paris, 1912.

HENARES CUÉLLAR, I., La teoría artística en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Madrid, 1977.

MARQUÉS DE SALTILLO, La Nobleza española en el siglo XVIII. Madrid, 1954.

MENGS, A. R., Noticia de su vida y de su obra, con el Catálogo de la exposición celebrada en mayo, 1929. Madrid, Museo del Prado, 1929.

(MENGS, A. R.) AGREDA, M., Catálogo de la Exposición de obras de A. R. Mengs. Madrid, Museo del Prado, junio 1980.

Praz, M., Gusto neoclassico. Firenze, Sansoni, 1940.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., Mengs en España. Madrid, 1927.

Schlosser, J., La literatura artística. Madrid, Cátedra, 1976.

Siracusa, J., y Laurenti, J., Relaciones literarias entre España e Italia: ensayo de bibliografía y literatura comparada. Boston, 1972.

Venturi, L., Storia della critica d'arte. Torino, 1964.

FACCIOLI, C., Anni ed epistolari romani d'un grande incisore bassanese (Giovanni Volpatoi. Roma, Fratelli Palombi, 1969.

Wackenroeder, W. H., Scritti di Poesia e di Estetica. Firenze, 1934.

Winckelmann, J. J., Historia del Arte en la Antigüedad. Barcelona, Ed. Iberia, 1967.

CIVILTA DEL '700 A NAPOLI (1734-1799). Catálogo de la Exposición celebrada en Nápoles de diciembre de 1979 a octubre de 1980. Dos volúmenes. 1979.

### BIBLIOGRAFIA

(SIGLO XVIII)

- Algarotti, F., Saggio sopla l'architettura. Pisa, 1753.
- Bodoni, G. B., Epithalamia exoticis linguis reddita Parmae. Ex Regio Typographeo, 1755. Incisioni di G. Bossi e di G. Volpato.
- Bosarte, I., Discurso sobre las Bellas Artes en España. Madrid, 1793.
- Bottari, G., Dialoghi sopra le tre arti del disegno. Lucca, 1754.
- Bourgoin, M., Noticia histórica sobre el caballero D. José Nicolás de Azara, aragonés, embajador de España en París, muerto en dicha ciudad en 26 de enero de 1804. Madrid, 1846.
- Bowles, W., Introducción a la Historia Natural y a la Geografía Física de España por Williams Bowles. Madrid, 1775.

  Introduzione alla storia naturale e alla geografía física di Spagna di Giuglielmo Bowles. Pubblicata e comentata del cavaliere D. Giuseppe Nicola D'Azara e dopo la seconda edizione spagnola più arrichita di note. Tradotta da F. Milizia. Parma, Dalla Stamperia Reale, 1783.
- Caveda, J., Memorias para la historia de la Real Academia de S. Fernando y de las Bellas Artes en España desde Felipe V. Madrid, 1867.
- CASTELLANOS DE LOSADA, B., Historia de la vida de Azara. Madrid, 1849.
- CICOGNARA, F. L., Le premier siècle de la Calcographie. Venise, 1837.

  Memorie spettanti alla storia della calcografia del Comeend. Prato, 1831.

  Memoria intorno all'indole e agli scritti di F. Milizia. (s. n. t.).

  Le belle arti. Ferrara, 1790.

  Del Bello. Firenze, 1808.
- Cochin, M., Voyage D'Italia. Paris, 1769.

Dandre-Bar-on, M. F., Traitè de peinture, suivie d'un essai sur la sculpture. Paris, 1765.

Diderot, D., Recherches philosophiques sur l'origine et le nature du Beau. Paris, 1751.

Fea, C., Discorso intorno alle Belle Arti in Roma. Roma, 1747.

Miscellanea filologica critica e antiquaria dell'avvocato Carlo Fea, t. I. Roma, 1790.

FEIJOO Y MONTENECRO, B., Teoría del Arte y Estética. Cartas eruditas, II. Madrid, 1745.

Felibien, A. S., Des principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture et des autres arts. Paris, 1676.

GASPARONI, F., Arti e Lettere. Roma, 1863.

GUEVARA, F., Comentarios a la pintura. Comentario de A. Ponz. Madrid, 1788.

Hogarth, W., L'analisi della bellezza scritta col disegno di fissar l'idee vaghe del gusto. Livorno, 1761.

Huber, M., Manuel des curieux et des amateurs de l'art contenant une notice abrigée des principaux graveurs. Londres, 1797-1804.

Junius, F., Francisci Iuni... De pictura veterum libri tres. Amstelaedami, 1637.

JOVELLANOS, M. G., Elogio de las Bellas Artes. Madrid, 1781.

LA LANDE, M., Voyage en Italia. Genève, 1790.

LAMA, G., Vita del cavaliree Giambattista Bodoni. Parma, 1816.

Lanzi, L., Storia pittorica dell'Italia. Bassano, 1795-96.

MENGS, A. R., Opere di A. R. Mengs primo pittore della Maestà del Re Cattolico Carlo III. Pubblicate dal Cav. D. Giuseppe Nicola D'Azara. Parma, Stamperia Reale, 1780.

Lettera di D. Anton Raffaele Mengs a D. Antonio Ponz. Tradotta dall'originale spagnuolo. Torino, 1777.

MILIZIA, F., Principi di architettura civile. Milano, 1812.

Roma delle Belle del Disegno. Bassano, 1787.

Dizionario delle Belle Arti del Disegno. Bassano, 1797.

Dell'arte di vedere nelle Belle Arti del Disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs. Venezia, 1781.

Le vite de'più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura. Roma, 1768.

Missirini, M., Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca. Roma, 1823.

- Morcelli-Fea-Visconti, Description de la Villa Albani. Roma, 1869.
- Muratori, L. A., Rifflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle Arti. Colonia, 1721.
- Ponz, A., Viage de España... Madrid, 1776-1794.
- Requeno y Vives, V., Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de'Greci è de'Romani. Venezia, 1785.
- Sulzer, J. G., Nouvelle Theorie des plaisirs (s. l.), 1767.
- Temanza, T., Degli archi e delle volte e regole generali dell'architettura civile. Venezia, 1811.
- Visconti, E. Q., Osservazioni di... su due musaici antichi istoriati. Parma, 1788.

  Notizie intorno a la vita di Ennio Quirino Visconti, raccolte dal dott. Giovanni Labus. Milano, 1818.

  Il Museo Pio-Clementino. Roma, 1782-1792.
- Volpato, G., Principi del disegno tratti delle più eccellenti statue antiche per li giovani che vogliono incaminarsi nello studio delle Belle Arti pubblicati ed incisi da G. Volpato ed R. M. Morghen. Roma, 1786.
- WATELET, C. H., L'art de peindre. Poëme. Paris, 1760.
- Winckelmann, G., Storia delle Arti del Disegno presso gli antichi di... Tradotta dal tedesco con note originali degli editori. Milano, 1779.

Storia delle Arti del Disegno presso gli antichi di... Tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'Abate Carlo Fea giureconsulto. Roma, 1783.

Lettres familiers de... Avec les oeuvres de M. le Chevalier Mengs. Tomes I, II et III. Vredon, 1784.

Zanetti, A. M., Della pittura Veneziana. Venezia, 1797.

# OBRAS DE JOSE NICOLAS DE AZARA

- Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor del Rey, publicadas por don Joseph Nicolás de Azara, caballero de la Orden de Carlos III. Madrid, en la Imprenta Real de la Gazeta, MDCCLXXX.
- Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón, escrita en inglés por Conyers Middleton, bibliotecario principal de la Universidad de Cambridge. Traducida al castellano por don Joseph Nicolás de Azara. Madrid, 1790.
- Bibliotheca excellentissimi D. Nicolai Josephi de Azara. Ordine alphabetico descripta ab h. p. D. Francisco Iturri et D. Salvatore Ferran. Aestimata A. Mariano de Romanis. Romae, MDCCCVI.
- Introduzione alla storia naturale e alla geografia fisica di Spagna di G. Bowles. Pubblicata e comentata dal Cav. D. Giuseppe Niccola D'Azara e dopo la seconda edizione spagnola più arrichita di note. Tradotta da Francesco Milizia. Parma, Dalla Stamperia Reale, 1783.
- El espíritu de José Nicolás de Azara descubierto en la correspondencia epistolar con D. Manuel de Roda. Madrid, 1846.
- Revoluciones de Roma que causaron la destritución del Papa Pío VI y el establecimiento de la república romana. Madrid, 1847.

# NOTAS

- <sup>1</sup> CIAVARELLA, A., De Azara-Bodoni. Parma, 1979, Nota introduttiva (p. XVI).
- <sup>2</sup> Azara a Bodoni (18-IX-1783), en CIAVARELLA, A., Op. cit., t. I (p. 87).
- <sup>3</sup> MISSIRINI, M., Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia de S. Luca. Roma, 1823.
  - <sup>4</sup> CIAVARELLA, A., Op. cit., t. I (p. XV).
  - <sup>5</sup> Visconti, E. Q., Osservazioni... su due musaici istoriati. Parma, 1788.
- <sup>6</sup> Azara a Bodoni (Roma, 6-VIII-1788), en Ciavarella, A., De Azara-Bodoni. Parma, 1979, t. I (p. 137).
  - <sup>7</sup> Visconti, E. Q., Op. cit.
- <sup>8</sup> Fea, C., «Dedicatoria», en Winckelmazz, J. J., Storia delle arti del Disegno presso gli antichi. Roma, 1783.
  - 9 Ibid.
  - 10 AGREDA, M., Catálogo de la Exposición de obras de A. R. Mengs. Madrid,
  - 11 BATLLORI, M., Esteban de Arteaga. Madrid, 1943, Prólogo (p. XXIV).
- <sup>12</sup> Azara a Bodoni (Barcelona, 4-XII-1799), en Ciavarella, A., Op. cit., t. II (p. 149).
- $^{13}\,$  Azara a Bodoni (Barcelona, 4-I-1800), en Ciavarella, A., Op. cit., t. II (p. 151).
  - 14 Bourgoin, M., Op. cit. (pp. IX-X).
- <sup>15</sup> Boni, O., Lettera del Cavaliere... al abate Gaetano Marini. Firenze, 1804 (p. 9).
  - BATLLORI, M., Op. cit., Prólogo (pp. XXV-XXVI).

- GASPARINETTI, F., Bodoni-Miliani (Carteggio). Parma, 1970 (p. 14).
- GASPARINETTI, F., Op. cit. (Carteggio). Parma, 1970 (p. 12).
- <sup>19</sup> La Lande, M. de, Voyage en Italia, Genève, 1790, t. V (p. 458).
- <sup>20</sup> CIAVARELLA, A., De Azara-Bodoni (Carteggio). Parma, 1979, Nota introduttiva (pp. IV-V), t. I.
  - Bourgoin. M., Op. cit. (p. VIII).
  - VISCONTI, E. Q., Il Museo Pio-Clementino..., 1790, t. III (p. 15).
  - <sup>23</sup> Azara (Middleton), Historia de la vida de M. T. Cicerón. Madrid, 1790.
  - 24 Bourgoin, M., Op. cit. (p. VIII).
- <sup>25</sup> Azara a Carmona (Roma, 12-VIII-1779), en Carrette Parrondo, *Encuentro*... Zaragoza, 1981.
  - <sup>26</sup> Labus, G., Notizie intorno la vita di E. Q. Visconti. Milano, 1818.
  - <sup>27</sup> Visconti, E. Q., Op. cit., 1782, t. I (p. 24).
  - <sup>28</sup> Visconti, E. Q., Op. cit., 1782, t. I (p. 28).
  - <sup>29</sup> Visconti, E. Q., Op. cit., 1782, t. I (p. 98).
  - <sup>30</sup> Visconti, E. Q., Op. cit., 1790, t. III (p. 11).
  - 31 VISCONTI, E. Q., Op. cit., 1790, t. III (p. 73).
  - 32 VISCONTI, E. Q., Op. cit., 1790, t. III (p. 73).
  - 33 VISCONTI, E. Q., Op. cit., 1790, t. III (p. 4).
  - 34 Labus, G., Op. cit. (p. 14).
  - Se trata de Roma dell'e Belle Arti del Disegno. Bassano, 1787.
  - <sup>36</sup> Boni, O., Op. cit. (p. 9).
- <sup>37</sup> Azara a Bodoni (18-IX-1783), en CIAVARELLA, A., De Azara-Bodoni. Parma, 1979, t. I (p. 87).
  - 38 Boni, O., Op. cit. (p. 9).
  - <sup>39</sup> Azara a Bodoni (8-IV-1789), en CIAVARELLA, A., t. II (p. 12).

# RESTAURACION DE LA LOGIA RENACENTISTA DEL ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGON, EN BARCELONA

POR

JUAN BASSEGODA NONELL

# ESTUDIO HISTÓRICO DEL MONUMENTO

En el curso de unas obras realizadas para determinar las causas de un asentamiento peligroso localizado en el arco rebajado que soporta el muro al que se entrega la escalera noble del palacio del Archivo de la Corona de Aragón, antiguamente palacio del Virrey o del Lugarteniente, sito en la calle de los Condes de Barcelona, n.º 2, esquina a la Bajada de Santa Clara, se procedió a levantar el estuco del paramento N. O. del claustro con intención de aligerar el peso que gravita sobre el arco deformado.

Entonces aparecieron, embebidos dentro de una masa de fábrica de ladrillo y mampuesto, el fuste de una columna, parte de una balaustrada y otros elementos. En una prospección más concienzuda se halló el entablamento de una logia corrida sobre columnas corintias de las que se conservan, además del fuste y basa aludidos, dos capiteles de fina labra y dos zapatas esculpidas, todo ello de tipo protorrenacentista toscano del máximo interés.

En este punto se iniciaron los trabajos de investigación histórica y la redacción del proyecto para la debida revalorización de tan singular estructura arquitectónica.

Para empezar se hace necesario repasar unos cuantos datos sobre el palacio del Archivo de la Corona de Aragón.

De la consulta de los libros de J. E. Martínez Ferrando <sup>1</sup>, E. González Hurtebise <sup>2</sup>, Ainaud <sup>3</sup> y Massot <sup>4</sup> se deduce que el Archivo Real, llamado luego de la Corona de Aragón, estuvo primero en el convento de San Juan de Jerusalén y, en tiempo de Jaime II (1317), pasó al palacio Real Mayor, en la antigua capilla; en el siglo xvi se trasladó a otras salas del

mismo palacio, en 1771 pasó al palacio de la Generalidad y, por fin, en 1853 quedó instalado en el palacio del Virrey.

El palacio Real Mayor fue utilizado por los monarcas de la corona de Aragón hasta tiempos de Fernando el Católico, en que la Corte se trasladó a Castilla, y en 1487 fue en parte cedido al Tribunal del Santo Oficio, que lo ocupó hasta 1820, en que fue asaltado y destruido su archivo de procesos. Por otra parte, las monjas de Santa Clara, cuyo convento fue demolido para la construcción de la Ciudadela en 1718, pasaron a ocupar estos locales hasta 1936.

La construcción del palacio del Virrey, o del Lugarteniente, fue decidida por Carlos I en las Cortes de Monzón en 1547 y se realizó entre 1549 y 1557 a costa de derribar una serie de edificios particulares existentes entre el palacio Real y la calle que ahora se llama Bajada de Santa Clara.

Fue el director de las obras el carpintero Antonio Carbonell, que hizo el soberbio techo de alfargía encima de la escalera noble y tuvo cuidado de los demás trabajos.

En 1551 se pidió un aumento de presupuesto ya que el edificio estaba sin cubrir y en peligro de arruinarse.

Conseguidos sucesivos aumentos, la obra quedó concluida en 1557, aunque los Virreyes no quisieron nunca habitarlo por resultarles incómodo y poco soleado.

Su estilo es híbrido del gótico tardío y el renacentista, interpretado de una manera bastante provincial y pobre. El patio presenta arcos rebajados en las cuatro pandas y arcos de medio punto sobre columnas toscanas en el piso alto.

Por esta razón causó gran sorpresa el hallazgo, empotrada en el muro N. O. del piso alto, de una galería adintelada con columnas y capiteles corintios bajo zapatas del más puro estilo del primero Renacimiento.

A falta de documentos fidedignos sólo queda estudiar las distintas posibilidades del origen de esta pulcra obra del Renacimiento.

Para ello hay que mencionar previamente los antecedentes italianos y españoles de construcciones similares.

La utilización de zapatas sobre columnas como elementos de distribu-

ción de cargas entre jácenas y fustes es de origen medieval, en la forma que ahora se conoce, aunque en Oriente se utilizó desde muy antiguo.

La logia del palacio de la reina Elisenda de Montcada, en Pedralbes (1327), presenta una de estas soluciones medievales en construcciones de madera. En el protorrenacimiento italiano se utilizó igualmente esta técnica lignaria y también lítica, pero con adornos de grutescos según el modo de proceder de entonces.

Durm <sup>5</sup> publicó unos dibujos realizados por él en 1867 del claustro de la iglesia de Santa Croce y del patio de la casa canonical de San Lorenzo de Florencia, obras ambas de Filippo Brunelleschi, anteriores a 1446, con zapatas de madera sobre capiteles corintios.

La solución de zapatas, de madera o de piedra, está en el piso alto del palacio Pazzi de Florencia, proyectado por Brunelleschi y realizado por Benedetto da Maiano entre 1462 y 1470, tal como se ve en el libro de von Stegmann <sup>6</sup>, o en la Badia Fiesolana, tanto en el claustro como en la logia cara al jardín, construidas por el discípuplo de Brunelleschi, Buosso di Benedetto, entre 1458 y 1460, descritos por Fletcher <sup>7</sup> y Baum <sup>3</sup>.

Otros ejemplos a considerar son los capiteles y zapatas de la logia del palacio Piccolomini de Pienza, obra de Bernardo di Matteo Gambarelli, llamado Rosselino en 1463 y hechos de madera.

En la villa Careggi de Florencia, obrada por Michele di Bartolomeo Michelozzo (1470); el patio del convento de Santa Flora y Santa Lucila de Arezzo (1480), obra de Giuliano da Maiano, y la villa Salviati, cerca de Florencia, la logia de la escalera del patio de la Corte Ducal del castillo Sforzesco de Milán (1466) y el gran salón de planta baja de la Escuela de San Marcos de Venecia, de Moro Coducci y Pietro Lombardo (1495), son ejemplos de utilización de zapatas sobre capiteles dentro del siglo xv.

En cambio esta solución es muy rara en el segundo Renacimiento, o Renacimiento romano, por lo que cabe clasificarla como forma arcaizante.

En España la utilización de zapatas en obras renacentistas es también solución arcaizante, sólo que por haber entrado el Renacimiento en España a partir del siglo xvI los ejemplos son posteriores a los precedentes italianos.

Cabe citar, entre otras, las logias adinteladas con zapatas en obras de Lorenzo Vázquez y Alonso de Covarrubias, tales el palacio de Antonio de Mendoza en Guadalajara, los de Veleda y Polentinos en Avila, el patio de la Chancillería de Granada, el Palacio Episcopal de Alcalá de Henares, el primitivo palacio de El Pardo, el desaparecido de Grajal de los Campos, el tercer piso del convento de los Jerónimos de Granada y la casa de la Inquisición de la misma ciudad, el palacio del Cardenal Mendoza en Martín Muñoz de las Posadas (Segovia), el convento de las Dueñas de Salamanca, el palacio Orellana-Pizarro de Trujillo, el claustro de San Juan de la Penitencia de Toledo, los Carmelitas de la Imagen de Alcalá de Henares, el palacio Villena de Cadalso de los Vidrios, el tercer piso del claustro de San Bartolomé de Lupiana, la torre del Tardón de Alcaraz, etcétera <sup>9</sup>.

El más antiguo ejemplo sea quizás el desaparecido piso alto del patio del palacio de Cogolludo de Guadalajara, de Lorenzo Vázquez (1500), al que Tormo llama "incunable" del Renacimiento español <sup>10</sup>.

En Aragón hay floridos ejemplos de capiteles con zapatas bajo dinteles como son la casa Zapata (1546) <sup>11</sup> y la Maestranza (1547)<sup>12</sup>, el palacio Pardo (1570) <sup>13</sup> y la casa Torrellas, muy anterior a las otras, pues remonta a principios del siglo xvī, reinando aún los Reyes Católicos, por encargo de su tesorero Gabriel Sánchez. Fue demolido en 1865 <sup>14</sup>.

En cambio en Cataluña pocos son los ejemplos de columnas con zapatas (Capçals) sobre los capiteles. A mencionar las ménsulas de madera en el alfarje de la escalera del propio palacio del Virrey y la galería posterior del palacio del Abad en Poblet, fechado en 1591, en tiempos del Abad Oliver de Boteller.

Este Abad fue diputado de la Generalidad de Cataluña y su rostro aparece en un bajorrelieve de la fachada que hizo Pedro Blai para el edificio de la Generalidad, lo cual podría relacionar a Blai con el palacio del Abad de Poblet o incluso con el del Virrey en Barcelona, por más que éste estaba ya más que terminado cuando Blai, en el primer cuarto del siglo xVII, dio por concluida la fachada del palacio de la Generalidad.

La logia aparecida recientemente en el paramento N. O. del palacio del

Lugarteniente no tiene relación con el propio edificio y parece lógico pensar que formó parte de una de las casas derribadas a partir de 1549 para hacer el nuevo palacio.

Algo se sabe de estas casas que ocupaban prácticamente el solar que luego sirvió para la edificación del palacio del Virrey.

Massot, en el Ap. 5 del Cap. IV de su libro, dice que eran de Enrique Terré y de Mónica, su mujer, de Juan Paner, guarnicionero, de Esteban Prats y muchas más. Más adelante, en el Ap. 7 y muy especialmente en el Ap. 17 del mismo Cap. IV, Massot explica que una de las casas que se compraron y derribaron fue la que habitaba el Receptor del Santo Oficio, y que antes, cuando los reyes habitaban en Barcelona, es decir hasta Fernando el Católico, había sido la residencia del Protonotario y para ejercicio de la Real Chancillería.

Por tanto, además del palacio Real Mayor, hubo una dependencia regia en una casa vecina al mismo y en terrenos que luego ocupó el palacio del Virrey. Siendo sede de la Real Cancillería, nada tendría de extraño que hubiese un edificio noble y de muy digna y especial arquitectura. Los restos ahora aparecidos cabe la posibilidad de que formaran parte de esta casa del Protonotario, personaje muy importante en la Corte, y que hubiesen quedado emparedados en la fábrica nueva. Que esta casa fue del Protonotario se sabe por una carta de 28 de junio de 1555 dirigida a los diputados por la Princesa Gobernadora Juana de Portugal, desde Valladolid, mandando que en el nuevo palacio se hiciese una cámara para la Real Audiencia y para el Bayle General.

Sentado, pues, que el elemento protorrenacentista ahora aparecido formase parte de la casa del Protonotario, debería tratar de determinarse a qué época corresponde la construcción de la logia.

Caben diversas posibilidades. En unos de los paramentos del palacio del Virrey y también en la galería alta del claustro se ven restos de piedras esculpidas mostrando una filacteria con la leyenda "Peine pour joie", que era la masoquista divisa del Condestable D. Pedro de Portugal, nieto de D. Jaime, Conde de Urgel, llamado el dissortat, y que fue proclamado Rey de Cataluña en 1464, cuando la guerra contra Juan II. El Con-

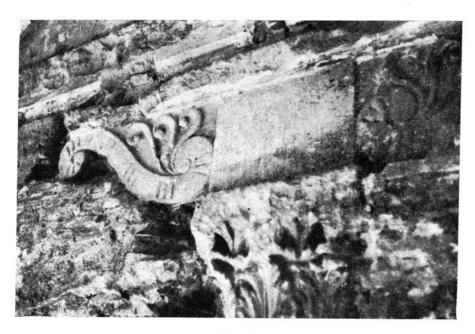
destable falleció en 1466 y fue enterrado en Santa María de la Mar, donde se conserva su lauda sepulcral aunque muy dañada por el bárbaro destrozo de 1936. A la muerte del Condestable, llamado Pedro IV, los diputados de Barcelona eligieron a Renato de Anjou, que mandó a la ciudad a su hijo Juan, Duque de Calabria y de Lorena, en calidad de Lugarteniente, que falleció en Barcelona en 1470. Al año siguiente le suplió en el cargo un hijo natural de Renato de Anjou llamado también Juan y al que se conocía como el Bastardo de Calabria. La lucha se inclinó, sin embargo, de parte del Rey Juan II de Aragón, que logró rendir la ciudad en 1472 y entrar triunfalmente en ella 15.

Aun cuando Pedro de Portugal estuvo sólo dos años en Barcelona, consta que hizo obras en el palacio, y prueba de ello son las filacterias esculpidas y otros elementos dispersos que debieron ser desmontados o derribados luego de la entrada de Juan II. El problema reside en que, aun cuando Pedro de Portucal era un erudito y un entendido en arte, no parece que pudiese llegar a importar formas renacentista italianas que justo por entonces se estaban construyendo en Toscana. Sin embargo no es imposible puesto que las tantas veces aludidas filacterias con la leyenda "Peine pour joie" no están escritas con letra gótica sino romana. También existe la posibilidad de que las obras se hicieran durante el teórico reinado de Renato de Anjou, otro erudito y humanista. De ser así la logia del palacio del Protonotario y Cancillería Real sería el más antiguo ejemplo de Renacimiento en España <sup>16</sup>.

Con la vuelta de Juan II no sólo se destruyó lo que hiciera el Condestable (incluso sus documentos fueron guardados en el Archivo Real encuadernados en negro, como ataúdes, y se prohibió su lectura y consulta), sino que se volvió al uso de las modas góticas tan arraigadas en Cataluña.

En 1479 murió Juan II y llegó a Barcelona Fernando el Católico. Precisamente en tiempos de los Reyes Católicos es cuando se produjo la llegada del Renacimiento a la Península ibérica.

Sin embargo en 1483 el Rey cedió parte del palacio Real y la casa del Protonotario a la Inquisición, ocupando el Relator del Santo Oficio la casa junto al palacio. En caso de que algún Relator del Santo Oficio hu-



Lám. 1

Descubrimiento del capitel corintio y de la zapata correspondiente a la columna central de la galería. 28 de septiembre de 1979.



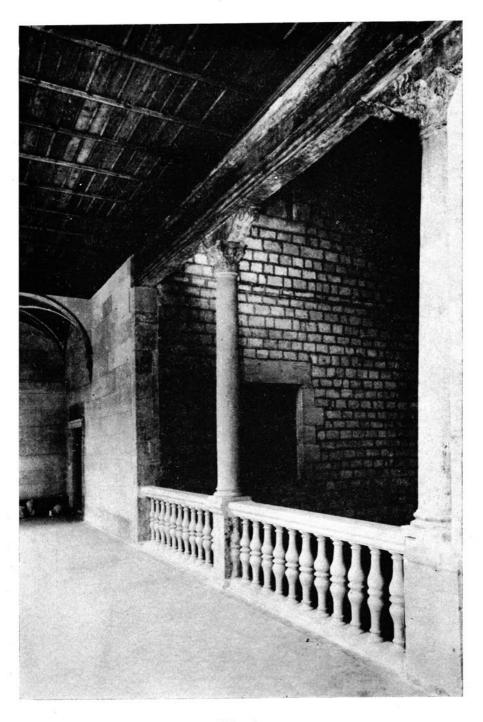
Lám. 2

Aspecto de la logia tapiada desde la escalera. A la izquierda la puerta con las armas de Aragón, la entrega del pasamano de la escalera que no coincide con el podio de la columna protorenacentista y el hueco de la columna central a través del cual se vislumbra el patio. 24 de marzo de 1980.



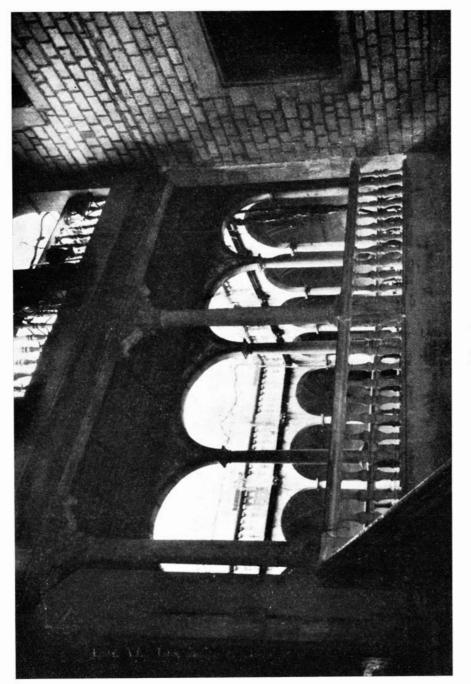
Lám. 3

Conjunto de las cuatro plantas del Archivo de la Corona de Aragón visto desde la gran escalera. Abajo, arco carpanel apeado con un muro de ladrillo, encima pared que cerraba la logia renacentista, más arriba los cuatro vanos de la azotea del patio y en lo alto el artesonado del maestro Carbonell. 2 de julio de 1981.



Lám. 4

La exquisita línea del elemento altorenacentista una vez concluida la restauración. 5 de abril de 1982.



LÁM. 5

La logia adintelada permite el paso franco de la luz a la caja de escalera y su forma y estilo corintio contrastan con los arcos de medio punto y orden toscano de la galería, de tiempos más recientes, del patio dal palacio del Virrey. 5 de abril de 1982.

biese sentido inclinación por el estilo renacentista las posibilidades hubiesen sido del tipo siguiente:

En 1516, año de la muerte de Fernando el Católico, se contrató en Barcelona la portada de la iglesia de San Miguel, ahora en la Merced, con el francés René Ducloux, que hizo una obra con resabios aún góticos y pormenores renacentistas <sup>17</sup>.

Del primer cuarto del siglo xvI son las casas Gralla y Dusai, ambas destruidas y sólo la de Gralla en parte salvada en otro lugar, atribuidas a Damián Forment, quien en 1531 proyectó y dirigió el perdido retablo de Santos Justo y Pastor <sup>18</sup>.

En 1519 se produjo la llegada de Carlos I de España y V de Alemania a Barcelona en el momento en que el Renacimiento penetra ya de modo oficial en España a través de Domenico Fancelli, tal como dice Venturi 19.

Fancelli fue el maestro de Bartolomé Ordóñez, fallecido el primero en 1517 y el segundo en 1520.

Desde 1516 era Obispo de Barcelona Martín García, antes embajador en Roma y por lo tanto al corriente de las novedades arquitectónicas italianas. En 1521 están documentados dos escultores italianos trabajando en el trascoro de la catedral, Sandro Rossi da Fiesole y Simone il Mantovano <sup>20</sup>, que colaboraron en la terminación de aquella obra iniciada por Ordóñez.

Así, pues, se da una serie de posibilidades, la última de las cuales sería la de Damián Forment, para que escultores o arquitectos italianos o formados en Italia actuasen en la construcción de la logia ahora aparecida en el palacio del Virrey. Luego ya vino, en 1547, el acuerdo de las Cortes de Monzón y la demolición de la casa del Protonotario.

Quizás futuras investigaciones logren determinar el autor de las obras, bien sea por algún contrato del Archivo Notarial o por documentos del propio Archivo de la Corona de Aragón.

Mientras tanto es solamente posible acotar entre 1464 y 1547 como fechas posibles en las que se pudo levantar la airosa galería luego por tantos años escondida en el muro del palacio del Virrey.

Se ha considerado también que tal galería fuese tapiada en 1564 por

orden del Felipe II cuando los inquisidores intentaron ocupar parte del palacio del Virrey. Pero en la minuciosa descripción de huecos a cerrar hecha en la relación de Felipe II <sup>21</sup> se habla de las ventanas del mirador mal llamado del Rey Martín, pero no de la escalera principal del palacio, lo cual significa que estaba ya cerrada la logia del Protonotario, que debió de tapiarse la obra entre 1549 y 1555.

## PROPUESTA DE RESTAURACIÓN

Por lo que respecta a los criterios aplicables al proyecto de recuperación de tan noble elemento arquitectónico hubo que pensar en el siguiente proceso.

Liberar el arco inferior del patio, precisamente el que sufrió asientos peligrosos, de toda carga mediante la colocación de jácenas de hierro, perfectamente ocultas, salvando la luz de estribo a estribo.

Proceder igualmente por encima del entablamento de la logia arquitrabada descubierta eximiéndola de toda carga superior.

Desmontar la fábrica de ladrillo que cerraba los vanos de la logia y determinar cuáles eran las partes subsistentes y las que se debían reproducir. Conservar en todo caso la puerta al final de la escalera por ser obra del siglo XVI, aunque posterior a la logia, siguiendo los criterios de la carta de Venecia de respetar, siempre que se pueda, las superposiciones posteriores.

Recomponer las piezas del arquitrabe, friso y cornisa rotas o partidas. Para ello se utilizarían resinas epoxi.

Reproducir por mano de escultor las piezas, tales balustres, capiteles, bases y fustes, que faltaban tomando modelo de las existentes y utilizando piedra arenisca de igual calidad. En cada una de las piezas reproducidas y en lugar discreto figuraría la fecha de la reconstrucción.

Demoler las bóvedas tabicadas por arista de la panda N. O. de la galería alta del claustro para dejar la primitiva solución de vigas de madera a la vista y evitar que las enjutas de tales bóvedas corten el entablamento de la logia.

A pesar de que estos fueron los criterios básicos, el proceso de la obra indicó los caminos a seguir según lo que apareció durante la tarea de consolidación y limpieza.

# Proceso operativo de la restauración

El proyecto de restauración fue encargado por la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas al arquitecto autor de este estudio, quedando terminada la redacción del mismo el día 19 de enero de 1980. Debidamente aprobado por los servicios técnicos ministeriales y realizados los oportunos trámites administrativos, fue adjudicada la obra, por importe de 3.376.209 pesetas, al contratista Hijos de J. Amargós Pellicer, S. A., de Barcelona, el 27 de abril de 1981. La ejecución de los trabajos se dio por terminada el 5 de octubre de 1981, designándose representante de la Administración del Estado el 22 de diciembre para efectuar la recepción provisional de la obra junto con el arquitecto director, acto que se celebró el 18 de enero de 1982.

Los trabajos exploratorios del muro que escondía la logia se llevaron a cabo en el verano de 1979 y de ello dio cuenta la prensa barcelonesa <sup>22</sup>.

En el trabajo de restauración se utilizó un número muy reducido de operarios, correspondiendo la dirección al arquitecto autor del proyecto con la colaboración del también arquitecto Agustín Portales Pons.

Debidamente apeado el arco que presentaba grietas mediante un muro de ladrillo doble hueco, se procedió a eliminar el muro de ladrillo macizo recibido con mortero de cal que tapiaba el pórtico en las inmediaciones de las zapatas, capiteles y columnas.

Acto seguido se colocaron las jácenas de hierro laminado en la parte superior entre la galería alta, sobre la azotea, que presenta cuatro arcos de medio punto y el dintel de piedra en el que estaban esculpidos el arquitrabe, el friso y la cornisa del entablamento.

Debido a lo angosto del espacio en que debía trabajarse las jácenas de hierro laminado de perfil doble T fueron subidas a los andamios metálicos en tres pedazos que fueron luego soldados una vez encajadas en las rozas alternativas a ambos lados del muro.

Una vez colocadas las jácenas y macizado el hueco de las rozas, se procedió al derribo del resto del muro y colocación de las piezas de piedra, que fueron: el fuste de una columna, media zapata de otra, todos los balustres de la barandilla corrida y la recomposición de otro capitel y repaso de molduras deterioradas.

El sellado de las jácenas con el dintel y con el muro superior se hizo mediante resinas epoxi, que fueron igualmente utilizadas para rejuntar las grietas de arco carpanel inferior que prestaba un asiento nada menos que de ocho centímetros perfectamente controlable en el podio de la columna central, que había descendido dichos 8 cms., dejando descolgada la columna cuyo fuste no se encontró en su sitio ya que fue sustituida por el muro de ladrillo. Este desmesurado asiento debió ser la causa de la fractura del dintel de piedra que aparecía roto en diversos puntos y que fue igualmente recompuesto con resina epoxi.

Complementariamente a estas obras de estructura se hicieron las de decoración y acabado. Conviene decir que las jácenas propuestas para la parte baja, es decir entre el arco carpanel y la balaustrada, no fueron colocadas, pues se llegó a la conclusión de que eran superfluas una vez consolidado el arco y liberado de toda carga.

Derribadas que fueron las bóvedas tabicadas por aristas de la panda correspondiente del claustro o patio del Archivo de la Corona de Aragón, se situó un cielo raso artesonado de madera que permite ver la logia en toda su extensión. Los muros flanqueantes fueron estucados imitando el del resto del patio.

Se ha comprobado que esta logia debía tener un tramo más que puede se halle emparedado en la sala de lectura del Archivo aún cuando no aparecieron restos de entablamento más allá de la zapata junto a la puerta al final de la escalera. La evidencia de continuidad de la logia se tiene por la zapata encima de la columna junto a la puerta que, con su doble vuelo, indica la continuación del elemento arquitectónico que soporta. El problema de si, en el futuro, habrá que trasladar la puerta y derribar el muro en su entorno, tiene que ser discutido muy detenidamente, pues tales elementos arquitectónicos, montantes de piedra, dintel esculpido y puerta de madera trabajada al estilo mudéjar, son piezas del siglo xvi, aunque posteriores a la logia protorrenacentista.

El aspecto de la gran escalinata plateresca del Archivo de la Corona de Aragón ha cambiado notablemente después de abrir el vano que ocultaba la galería. Su aspecto recuerda ahora la luminosa escalinata del palacio de la Calahorra, obra de Lorenzo Vázquez, en 1510 <sup>23</sup>, en tierras de Guadix (Granada).

Del curso de las obras, de las que se han hecho una serie completa de diapositivas y fotografías en blanco y negro, se dio noticia varias veces. Una conferencia del autor de este escrito, el 31 de marzo de 1981 y con el título "Del gótico al Renacimiento", sirvió de clausura al XIII Curso de Conservación y Restauración de Monumentos y Ambientes, organizado por la Cátedra Gaudí dentro de los cursos de Doctorado de la Universidad Politécnica de Barcelona. En el Simposio sobre Patrimonio Cultural y Natural, celebrado en la ciudad de Colonia de Sacramento (Uruguay) del 27 al 30 de noviembre de 1981, hubo otra conferencia impartida también por el autor de este trabajo sobre el tema 24, y el 26 de enero de 1982 en el acto inaugural del XIC Curso de Conservación y Restauración de Monumentos de la Cátedra Gaudí, que en esta ocasión se impartió en el salón auditorio "Fernando Valls y Taberner" del propio Archivo de la Corona de Aragón, abrió la sesión el Director del Archivo, Dr. D. Federico Udina Martorell, y pronunció acto seguido la conferencia titulada "La logia protorrenacentista del palacio del Virrey" el Director del curso, autor de la restauración y de este trabajo.

En marzo de 1982, en ocasión de la conmemoración del I Centenario del Templo de la Sagrada Familia de Barcelona, hubo un ciclo de conferencias en el anteriormente referido auditorio, corriendo a cargo la quinta de ellas del profesor Roberto Pane, Catedrático de Historia de la Arquitectura de Nápoles, quien examinó detenidamente la restaurada logia,

opinando que se trata de una obra italiana de la segunda mitad del "quattrocento", con lo que la opinión de que pudo haberse hecho durante los reyes intrusos en Barcelona gana terreno.

Debe tenerse en cuenta, poniendo punto final a estas disquisiciones, que en Barcelona hubo muestras de purismo protorrenacentista en fecha muy temprana, tal es el caso de la tumba de Jerónimo Descoll, Consejero Real en Nápoles y Vicecanciller de los Reinos de la Corona de Aragón, que figuró en la iglesia de San Miguel, demolida en 1869, y que ahora se halla en el Museo Archidiocesano. Es obra italiana de 1536 en mármol blanco 25.

De mayor antigüedad es la espada del Condestable Pedro de Portugal localizada en el tesoro de la catedral de Barcelona en 1936, donde se conserva actualmente, obra de artistas florentinos, con simple empuñadura dorada y compleja decoración en la hoja donde figura la consabida leyenda "Peine pour joie" <sup>26</sup>.

## NOTAS

- <sup>1</sup> J. E. Martínez Ferrando, *El Archivo de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1944, pp. 10 y sigs.
- <sup>2</sup> E. González Hurtebise, Guía histórico-descriptiva del Archivo de la Corona de Aragón, Madrid, 1920, pp. 73 y sigs.
- <sup>3</sup> J. AINAUD, J. GUDIOL y F. P. VERRIÉ, Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona, Madrid, 1947, pp. 256-259.
- <sup>4</sup> DOMINGO DE AGUIRRE, Conde de Massot, Tratado histórico legal del Real Palacio Antigua y su Quarto Nuevo de la Excma. Ciudad de Barcelona y de los oficios de sus Alcaides y Conserjes, Viena, 1725, caps. II, III y IV, pp. 31-57.
  - J. DURM, Die Baukunst der Renaissance in Italien, Leipzig, 1914, pp. 173-174.
- <sup>6</sup> C. Von Stegmann and H. Von Gaymueller, *The Architecture of the Renaissance in Tuscany*, New York, s. a., vol. I, pp. 4, 14, 19, 20, 23, 26, 57, 73, 92 y 126; vol. II, pp. 99 y 133.
- <sup>7</sup> B. Fletcher y A. Calzada, *Historia de la Arquitectura por el método comparado*, Barcelona, 1931, vol. III, p. 123, lám. 29.
- <sup>8</sup> J. Baum, Baukunst und Dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien, Stuttgart, 1920, p. 114.
  - 9 J. CAMÓN AZNAR, Summa Artis, vol. XVIII.
- E. Tormo, Pintura, escultura y arquitectura de España, Madrid, 1949, pp. 405-414.
- <sup>11</sup> Este palacio fue construido por el banquero judío Gabriel Zaporta, prestamista de Carlos I, y el escultor fue Juan Sanz Tudelilla, autor igualmente, en colaboración con Arnaldo de Bruselas, del trascoro de la Seo de Zaragoza. Se piensa que se terminó el patio en 1551.
- La casa de la Maestranza tiene un patio cuadrado realizado por Juan de Landernain, discípulo de Damián Forment. Su construcción fue ordenada por el abogado Miguel Dou entre 1537 y 1547.

- El palacio de Pardo, levantado entre 1550 y 1570, tiene un patio atribuido a Gil Morlanes.
- <sup>14</sup> F. Solano, Historia de Zaragoza, Zaragoza, 1976, vol. II, p. 13; F. To-RRALBA, Historia de Aragón, Madrid, 1977, p. 246; F. Abbad, Catálogo Monumental de Zaragoza, Madrid, 1957, p. 144, y J. Gaya Nuño, La arquitectura española a través de sus monumentos desaparecidos, Madrid, 1961, p. 290.
- El maestro mayor de la Catedral Bartolomé Mas trabajó en el Real Palacio en estas fechas. Vid. J. F. Ráfols, Diccionario de Artistas, Barcelona, 1951, vol. II, p. 130.
- J. E. Martínez Ferrando, Pere de Portugal, rei dels catalans, Barcelona, 1936.
- <sup>17</sup> A. Durán Sanpere, Barcelona i la seva història, Barcelona, 1975, vol. III, p. 319.
  - <sup>18</sup> A. Durán Sanpere, Op. cit., vol. III, p. 330.
- <sup>19</sup> A. VENTURI, La scultura del Cinquecento. Storia dell'Arte italiana, Roma, 1901-1940, vol. I, p. 118.
  - <sup>20</sup> Miscel.lània Puig i Cadafalch, Barcelona, 1947-1951, vol. I, p. 205.
- <sup>21</sup> F. de Bofarull, Instancia elevada por la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona al Excmo. Sr. Ministro de Hacienda, acompañada de una memoria sobre el palacio Real Antiguo y Cuarto Nuevo o palacio del Lugarteniente, Barcelona, 1904.
- J. BALARI ZANOTTI, «Nuevos hallazgos en el Palau Reial», en El Noticiero Universal, Barcelona, miércoles 3 de octubre de 1979, p. 13.
- <sup>23</sup> C. Asenjo Sedano, El Castillo de La Calahorra, Granada, 1981, y A. Byne and M. Stapley, Spanish Architecture of the Sixteenthe Century, New York, 1917, pp. 316-320.
- <sup>24</sup> El Día. Suplemento dominical sobre el «Día del Arquitecto». Montevideo, 27 de noviembre de 1981. «Ejemplos de preservación del patrimonio arquitectónico en Cataluña», por J. Bassegoda Nonell.
- <sup>25</sup> J. AINAUD, J. GUDIOL y F. VERRIÉ, Op. cit., Madrid, 1947, vol. I (texto), pp. 182-183; vol. II (láminas), fig. 933.
- A. FÁBREGA GRAU, La Catedral de Barcelona, Barcelona, 1968, p. 35, y A. DURÁN SANPERE, La Catedral de Barcelona, Barcelona, 1952, p. 88.

Numerosos pormenores técnicos, fotografías del curso de la obra y los criterios seguidos en la restauración, así como nombres de industriales y artesanos que en ella participaron, pueden hallarse en la tesis doctoral de Agustín Portales Pons, Restauración de monumentos, ciencia actual, Barcelona, 1982 (inédita).

# CRONICA DE LA ACADEMIA

# **Defunciones**

Sesión ordinaria del 22 de febrero.

Se da cuenta del fallecimiento del pintor y grabador D. Antonio Ollé Pinell, Académico Correspondiente en Barcelona.

Sesión ordinaria del 19 de abril.

El Secretario General, en su informe acostumbrado, da cuenta, en primer término, en sentidas palabras, del fallecimiento de D. Rafael Laínez Alcalá, insigne catedrático de Historia del Arte y Académico Correspondiente de memoria ejemplar.

Se acuerda conste en acta el sentimiento de la Corporación por tan sensible pérdida y así se comunique a los familiares.

Se acuerda asimismo expresar a Don Dalmiro de la Válgoma, Secretario Perpetuo de la Academia de la Historia, el profundo sentimiento de nuestra Corporación por el fallecimiento de su hermano D. Carlos, dejando constancia en el acta del oportuno testimonio de pésame.

 Sesión ordinaria de carácter necrológico del 7 de junio.

Después de asistir a la Santa Misa, celebrada en una de las salas del Museo por Monseñor Sopeña, se abre la sesión necrológica a la memoria de Don Xavier de Salas. Intervienen los señores Director, Secretario General, Delgado, Díez del Corral, Angulo, Monseñor Sopeña y Lafuente Ferrari, así como Don Leopoldo Querol, en representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

## Medalla de Honor

Sesión ordinaria del 1 de marzo.

Con motivo de haberse presentado una propuesta para la concesión de la Medalla de Honor del presente año, se suscita amplio debate, acordándose respetar la propuesta presentada, pero diferir su tramitación hasta el año próximo en que podrían concederse dos medallas: una correspondiente a 1982 y otra a 1983.

# Premio "José González de la Peña", Barón de Forna

Sesión extraordinaria del 1 de marzo.

Convocada sesión extraordinaria para la concesión del Premio «José González de la Peña», Barón de Forna, se celebra votación reglamentaria y practicado el escrutinio correspondiente resulta elegido D. Luis Marco Pérez.

# Sesión ordinaria del 15 de marzo.

Don Juan Luis Vassallo manifiesta la gran satisfacción de D. Luis Marco Pérez por la concesión del Premio «José González de la Peña», Barón de Forna.

# Sesión ordinaria del 22 de marzo.

Don Luis Marco Pérez agradece expresivamente a la Academia la concesión del Premio «José González de la Peña», Barón de Forna.

# Sesión extraordinaria del 31 de mayo.

Se celebra sesión extraordinaria para proceder a la entrega del Premio «José González de la Peña», Barón de Forna, a D. Luis Marco Pérez, quien, a tal efecto, se incorpora a la Sala de Juntas acompañado por varios señores Académicos.

Después de dar cuenta el Secretario General del acuerdo de concesión, interviene el señor Vassallo Parodi, refiriéndose con emocionadas palabras a los valores humanos y trayectoria artística del señor Marco Pérez.

El señor Director resalta la justeza de la concesión del premio y felicita efusivamente, en nombre de la Academia, al interesado, a quien entrega el talón bancario y diploma.

Don Luis Marco Pérez recibe entre grandes aplausos el Premio, pronunciando muy sentidas palabras de agradecimiento.

## Festividad de San Fernando

El sábado día 29 de mayo, víspera de la festividad de San Fernando, se celebró, a la 1 de la tarde, en la antigua ermita de San Antonio de la Florida, la Misa aplicada, según costumbre, en sufragio de Goya y demás Académicos fallecidos.

Ofició el Santo Sacrificio Monseñor Sopeña, quien destacó en elocuentes palabras la coincidencia en este año de la festividad de San Fernando con el domingo de Pentecostés, impetrando la inspiración divina en la vida del artista

Durante la Misa D. Ramón González de Amezúa interpretó brillantemente al órgano tres *Preludios* escritos expresamente para esta celebración por el señor Director, D. Federico Moreno Torroba, quien con tal motivo fue felicitado por los asistentes.

Trasladados los señores Académicos a la sede actual de la Corporación, se celebró poco después de las 2,30 de la tarde, en la Sala de Juntas, el almuerzo tradicional.

Ocupó la presidencia el señor Director, acompañado de los señores Secretario General, Censor, Tesorero y Conservador del Museo.

Iniciada por el señor Director animada sobremesa, centrada en un amplio intercambio de pareceres sobre el arte moderno, intervinieron numerosos Académicos.

En términos de gran cordialidad transcurrió tan grata velada, que hubo de prolongarse hasta las diecisiete horas, treinta minutos.

# Homenajes

## Sesión ordinaria del 18 de enero.

Don Juan Antonio Morales se refiere al proyectado homenaje a la memoria de Vázquez Díaz, interviniendo el señor Vassallo Parodi acerca del medallón que ha de colocarse en la casa donde vivió el artista.

## Sesión ordinaria del 25 de enero.

Monseñor Sopeña subraya la brillantez del homenaje tributado a D. Enrique Lafuente Ferrari con motivo de la presentación en el Museo del Prado de El libro de Santillana, interviniendo destacadamente D. Luis Cervera Vera.

Se acuerda felicitar a D. Ernesto Halffter por sus recientes éxitos en las actuaciones de la Orquesta Sinfónica y Coro de R.T.V.E. y a D. Joaquín Rodrigo por la concesión del Premio Nacional de Música.

#### Sesión ordinaria del 1 de febrero.

Don Enrique Segura expresa su gran satisfacción por la magnífica instalación de las nuevas salas del Museo del Prado, proponiendo, y así se acuerda, felicitar, con tal motivo, al Director del Museo, quien agradece efusivamente la felicitación recibida, a la vez que anuncia la prosecución de otras obras pendientes.

Se felicita asimismo a D. Fernando Chueca por su elección de Presidente del Ateneo, en cuyo cargo se ofrece a los señores Académicos.

Don Leopoldo Querol agradece vivamente a la Academia su adhesión entusiasta al homenaje tributado por el Ayuntamiento de Benicasim.

# · Sesión ordinaria del 15 de febrero.

Se acuerda conste en acta la cordial felicitación de la Academia por el merecidísimo homenaje tributado a Don José Hernández Díaz con motivo de sus bodas de oro con la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

# • Sesión ordinaria del 1 de marzo.

Con motivo del próximo cumpleaños del señor Director, la Academia le expresa su cordial felicitación, que el interesado agradece con emocionadas palabras.

# Sesión ordinaria del 8 de marzo.

La Academia se adhiere a la propuesta de concesión de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio a D. José Antonio de Bonilla y Mir, Correspondiente de la Corporación en Jaén.

# • Sesión ordinaria del 17 de mayo.

Informe sobre el homenaje ofrecido a D. Enrique Pérez Comendador en las Vistillas.

#### Felicitaciones

#### Sesión ordinaria del 15 de marzo.

Elegida nueva Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes, en la que bajo la presidencia de D. Alfredo Sánchez Bella figuran los Académicos señores Morales, Hidalgo de Caviedes y Halffter, se acuerda conste en acta la felicitación más entusiasta por dicha elección, deseando una gestión brillantísima y el mantenimiento de cordiales relaciones entre ambas entidades.

#### Sesión ordinaria del 29 de marzo.

Se acuerda felicitar al señor Director por la concesión de la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Madrid.

Con motivo del ingreso en la Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras de D. Carmelo Solís Rodríguez, Académico Correspondiente en Badajoz, se acuerda conste en acta la satisfación de la Academia y así se le comunique al interesado.

# Sesión ordinaria del 19 de abril.

Se acuerda conste en acta la satisfacción de la Academia por el gran éxito obtenido en Londres por la maestro Rodrigo con motivo del estreno mundial del Concierto para un divertimento.

Se da cuenta asimismo del brillante recital de guitarra a cargo de D. José Luis Rodrigo, celebrado en el Museo Lázaro Galdiano, interpretándose obras de los maestros Turina, Mompou, Moreno Torroba y Rodrigo, a cuya mención debía añadirse la de D. Carlos Romero de Lecea, entrañablemente vinculado a la Asociación de Amigos de la Música en Compostela, entidad organizadora del acto.

# Sesión ordinaria del 3 de mayo.

Se acuerda felicitar a D. Alfredo Pérez de Armiñán por su nombramiento de Director General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.

Se acuerda asimismo expresar a Don Javier Tusell el reconocimiento de la Academia por la actividad desplegada en la Dirección General de Bellas Artes.

# Sesión ordinaria del 10 de mayo.

El señor Director expresa, en nombre de la Academia, su felicitación a Don Pablo Serrano con motivo de la concesión del Premio de las Artes 1982 de la Fundación Principado de Asturias.

Se acuerda conste en acta la satisfacción de la Academia con motivo del reciente viaje de D. Juan de Avalos a Asunción, Lima y Panamá para la realización de obras a su cargo.

# Sesión ordinaria del 31 de mayo.

Se acuerda felicitar al señor Director por la entrega de la Medalla de Oro de Madrid, dejando constancia en el acta de la satisfacción de los señores Académicos.

# • Sesión ordinaria del 7 de junio.

Se acuerda felicitar a D. Ernesto Halffter por su nombramiento de Correspondiente de la Real Academia de Nuestra Señora de las Angustias de Granada.

Asimismo se acuerda felicitar a Don Antonio Fernández-Cid con motivo de haber sido declarado Hijo Predilecto de la ciudad de Orense, resaltando el descubrimiento de una placa en su ciudad natal.

# Sesión ordinaria del 28 de junio.

Se acuerda conste en acta la satisfacción de la Academia por haberse encomendado la dirección de las actividades de la cátedra de Análisis e Interpretación Musical en el Conservatorio de Música «Manuel de Falla», de Cádiz, a D. Ernesto Halffter.

# Designación de representantes

#### Sesión ordinaria del 11 de enero.

Se designa representante del señor Director para asistir al acto de adquisición y recepción por el Estado de dos faldones y dos mantillas al Académico Correspondiente D. Manuel Comba.

#### Sesión del 22 de marzo.

Se designa representante de la Academia a D. Ernesto Halffter para formar parte del Jurado de concesión del premio «Maestro Villa».

## Sesión ordinaria del 29 de marzo.

Se designa representante de la Academia en la Comisión calificadora para la obtención del grado de Doctor de los Catedráticos numerarios y profesores auxiliares de Bellas Artes a D. Enrique Lafuente Ferrari.

#### Sesión ordinaria del 19 de abril.

Se designan representantes de la Academia para formar parte de los Jurados calificadores de los libros mejor editados del año y del Premio Nacional de Literatura Infantil a D. Luis Cervera Vera, D. Juan Antonio Morales y D. Eugenio Montes.

# Sesión ordinaria del 10 de mayo.

Se comunica el nombramiento de miembros del Patronato de la Academia de Bellas Arte de Roma de los señores D. Enrique Segura, D. Alvaro Delgado, D. Juan Luis Vassallo Parodi, D. Luis Blanco Soler y D. José Muñoz Molleda.

# Comisiones

## Sesión ordinaria del 18 de enero.

Reunida la Comisión especial para el estudio del Proyecto de Ley de Defensa del Patrimonio Histórico-Artístico Español, acordóse celebrar una nueva reunión, invitando especialmente al señor Director General de Bellas Artes.

Reunida la Comisión de la Academia de Roma con asistencia del señor Don Venancio Blanco, quien agradece la comprensión de la Academia respecto de los problemas pendientes del centro a su cargo.

Sobre la gestión encomendada por la Academia al señor Comba Sigüenza, agradeciendo su intervención personal.

## • Sesión del día 25 de enero.

Reunida la Comisión de Relaciones Nacionales e Internacionales, informando ampliamente de lo tratado en la misma su Secretario, D. Hipólito Hidalgo de Caviedes.

#### Sesión ordinaria del 1 de febrero.

Reunida la Comisión para el estudio del Proyecto de Ley de Defensa del Patrimonio Histórico - Artístico Español, asistiendo especialmente invitado el senor Director General de Bellas Artes, el señor Azcárate informa con detenimiento del alcance de dicha reunión, subravando el deseo del Ministerio de Cultura en la defensa del Patrimonio Artístico y muy en particular de la proyectada configuraciónn autonómica. Interviene el señor Chueca, exponiendo sus puntos de vista sobre el tema, habiéndosele confiado el encargo de preparar un código urbanístico de carácter nacional.

#### Sesión ordinaria del 8 de febrero.

Reunida conjuntamente la Sección de Pintura y la Comisión del Museo, se acuerda llevar a cabo las gestiones pendientes en relación con el centenario de Vázquez Díaz.

# Sesión ordinaria del 26 de abril.

Reunida la Comisión de Administración, habiéndose tratado de diversos temas relativos a las actividades de la Academia.

# • Sesión ordinaria del 31 de mayo.

Informe sobre la reunión de la Comisión restringida de Calcografía el día 27 de mayo.

Reunida el día 28 la Comisión de Administración, quedando aprobado el convenio de la Corporación con el Ministerio de Cultura.

# Sesión ordinaria del 7 de junio.

Reunida la Comisión de Administración.

Reunida igualmente la Sección de Escultura.

# • Sesión ordinaria del 14 de junio.

Reunida la Comisión de Archivo y Biblioteca, habiéndose examinado los problemas pendientes relativos a la instalación de ambas dependencias en la nueva sede académica.

# Publicaciones

# Sesión ordinaria del 11 de enero.

Monseñor Sopeña sugiere que pudiera acomodarse la salida del Anuario de la Corporación al comienzo del curso académico en lugar del año natural.

## Sesión ordinaria del 22 de febrero.

Reunión celebrada por la Comisión de Publicaciones.

# • Sesión ordinaria del 21 de junio.

Reunión de la Comisión de Publicaciones, habiéndose tratado, en particular, sobre el proyectado número del Boletín dedicado a Vázquez Díaz.

## Biblioteca

# Sesión ordinaria del 11 de enero.

Don José Hernández Díaz entrega, por su mediación, las siguientes publicaciones: Sillería del Coro de la Catedral de Córdoba, por José Martín Ribes, y El Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla, por Manuel Ferrant y otros.

#### Sesión ordinaria del 18 de enero.

Se acusa recibo del ejemplar de Las calles de la Ibiza antigua, por Luis Cervera Miralles, autor de la parte gráfica, y Joan Marí Cardona, autor de los textos, publicación pulcramente editada por la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros con motivo del 50 aniversario de su establecimiento en Ibiza.

## Sesión ordinaria del 15 de febrero.

Por mediación de D. Diego Angulo se recibe, con destino a la Biblioteca, un ejemplar de *Tradiciones navideñas* de Guatemala, por D. Luis Luján Muñoz.

## Sesión ordinaria del 22 de febrero.

Don Xavier de Salas entrega un ejemplar del *Catálogo* de la Exposición del Premio «Cáceres» de Pintura 1981, en nueva versión corregida, y D. Antonio Fernández-Cid *El Canto. Estética, Teo*ría e *Interpretación*, por Consuelo Rubio de Uscatescu.

## Sesión ordinaria del 8 de marzo.

Don Luis Cervera Vera entrega un ejemplar de Voces y términos técnicos de arquitectura de origen árabe de la nueva edición a cargo del Ministerio de Cultura.

#### Sesión ordinaria del 15 de marzo.

Se reciben para la Biblioteca las siguientes publicaciones: Un humanista del siglo XX: La pintura de Rafael Díaz-Llanos, por Rosa Martínez Lahidalga; Rejería castellana. Valladolid, por Amelia Gallego de Miguel; Introducción a la Estética y a la Técnica española de la música en el siglo XVIII, Antonio Rafael Mengs y el neoclasicismo español y En el centenario del compositor valenciano Manuel Penella, por Francisco José León Tello, y Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII, por Francisco José León Tello y M.ª M. Virginia Sanz Sanz.

# Sesión ordinaria del 29 de marzo.

Don Antonio Fernández-Cid entrega un ejemplar de la obra Música sembrada: Orfeón Donostiarra. Su historia. Bere Kondaira (1897-1978).

#### Sesión ordinaria del 26 de abril.

Recibidas, con destino a la Biblioteca, las siguientes publicaciones: La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva, por D. José Cortines Pacheco, y El pintor extremeño José de Mera, por D. Salvador Andrés Ordax.

# Sesión ordinaria del 3 de mayo.

Recibidas, con destino a la Biblioteca y por mediación de D. José Hernández Díaz, dos importantes publicaciones: Escultura mariana onubense, por Juan Miguel Gómez y Manuel Jesús Carrasco Terriza, y Juan Laureano de Pina, por María Jesús Sanz.

# Sesión ordinaria del 10 de mayo.

Don Luis Cervera Vera entrega, con destino a la Biblioteca, una separata de su trabajo sobre «Puerta de la muralla medieval de Lerma».

# Sesión ordinaria del 17 de mayo.

Se acuerda felicitar al señor Blanco Soler por el importante conjunto de obras adquiridas para la Biblioteca.

## Sesión ordinaria del 24 de mayo.

Recibido para la Biblioteca un espléndido volumen de la obra del pintor Henrique Medina, Académico Correspondiente en Lisboa, remitido por el autor, y un ejemplar sobre el escultor alemán Arno Breker por D. José Manuel Infiesta, con prólogo de D. Juan de Avalos, donante de dicha publicación.

En la misma sesión se subraya el importante envío del *Quijote* en cuatro tomos con 160 aguafuertes originales y además las 186 viñetas del texto en tirada original, todo ello remitido por el Académico Correspondiente D. Eberhard Schlotter.

# Sesión ordinaria del 14 de junio.

Entregadas para la Biblioteca las siguientes publicaciones: Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz, en Valladolid, por D. Luis Cervera, con presentación de D. Juan José Martín González, donada por su autor, y El órgano en Valladolid y su provincia. Catalogación y estudio, por el Padre Jesús Angel de la Lama, S. J., donación de D. Ramón González de Amezúa.

#### Donaciones

# Sesión ordinaria del 15 de febrero.

Don Fernando Herrero Gayarre, hijo del Académico D. José Joaquín Herrero y Sánchez, Bibliotecario que fue de la Corporación, ofrece un busto en bronce de su padre por el escultor Trilles, cumpliendo el deseo del mismo de que pasara a propiedad de la Academia.

# Sesión ordinaria del 29 de marzo.

Se acuerda, por unanimidad, manifestar a D. Fernando Herrero Gayarre el más expresivo agradecimiento de la Corporación por la entrega del busto en bronce de D. José Joaquín Herrero, por Miguel Angel Trilles.

# • Sesión ordinaria del 3 de mayo.

Recibido un importante envío de publicaciones de D. Eberhard Schlotter, Académico Correspondiente en la República Federal Alemana.

#### Préstamos

# · Sesión ordinaria del 11 de enero.

Con destino a la Exposición de Juan de Villanueva en el Museo Municipal de Madrid, se acuerda acceder al préstamo de las siguientes obras: Retrato de Juan de Villanueva, por Goya; Retrato de Isidro González Velázquez, por Vicente López; Libro de diferentes pensamientos, unos inventados y otros delineados, por Diego de Villanueva, y Colección de papeles críticos sobre arquitectura en edición facsímil.

#### Sesión ordinaria del 18 de enero.

Se acuerda acceder a lo solicitado por el Director General de Bellas Artes sobre prórroga del préstamo de los grabados de Picasso para la exposición proyectada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santa Cruz de Tenerife y posteriormente en el Museo de Bellas Artes de Murcia.

#### Sesión ordinaria del 25 de enero.

El Director General de Bellas Artes agradece la colaboración prestada por la Academia a la exposición «El Arte en la época de Calderón». Sesión ordinaria del 8 de febrero.

Se acuerda acceder al préstamo del cuadro de *La familia del Greco* para la exposición proyectada sobre «El Toledo del Greco» exclusivamente.

Sesión ordinaria del 15 de marzo.

Accediendo a la solicitud de la Dirección General de Bellas Artes, se acuerda el préstamo de los retratos del Duque de Alba, de D. Elías Tormo y de los Hermanos Baroja, por Vázquez Díaz, con destino a la exposición que se proyecta.

• Sesión ordinaria del 22 de marzo.

En atención a la solicitud del Capitán General de la 5.ª Región Militar, se accede al préstamo temporal del *Retrato de Napoleón*, por Gerard, con destino a la proyectada exposición sobre «Zaragoza y los Sitios».

Sesión ordinaria del 31 de mayo.

A propuesta de la Comisión del Museo, se acuerda acceder al préstamo de las siguientes obras: Resurrección, San Francisco confortado por un ángel y San Diego orando por los pobres, de Murillo, para la gran exposición que se proyecta celebrar en el Museo del Prado; La cabeza de San Juan Bautista, del Domenichino, para la Royal Academy of Arts de Londres, y El mar, de Hipólito Hidalgo de Caviedes, para la exposición homenaje a Vázquez Díaz en el Museo Municipal de Madrid.

· Sesión ordinaria del 14 de junio.

En atención al escrito enviado por el señor Director de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, se acuerda acceder a la prórroga del préstamo de la Academia para la exposición «El Toledo del Greco».

#### **Elecciones**

 Sesión extraordinaria del 22 de marzo.

Celebrada sesión extraordinaria para cubrir la vacante de D. Regino Sainz de la Maza y habiéndose presentado tres propuestas resulta elegido, al tercer escrutinio, D. Antón García Abril.

• Sesión ordinaria del 29 de marzo.

Don Antón García Abril agradece vivamente su elección de Académico en la vacante de D. Regino Sainz de la Maza.

 Sesión extraordinaria del 29 de marzo.

Convocada esta sesión para la elección de Académicos Correspondientes, sometida a votación la candidatura conjunta para España y el extranjero, y verificado el oportuno escrutinio, resultan elegidos los siguientes:

Alava: D.ª Micaela Josefa Portilla, C. en Arte.—Guipúzcoa: D. Juan M. de Encio Cortázar, Arquitecto; D. José R. Marticorena Alizonco, Arquitecto; D.ª Eulalia San Agustín Barraza, C. en Arte.—Murcia: D. Antonio Martínez Ripoll, C. en Arte; D. Cristóbal Belda

Navarro, C. en Arte.—Santander: Don Angel Hernández Morales, Arquitecto.—Sevilla: D. José Cortines Pacheco, C. en Arte.—Zaragoza: D. José Luis Morales y Marín, C. en Arte.

Alemania: D. Eberhard Schlotter, Pintor y Grabador.—Argentina: D. Alberto Emilio Jiménez, Musicógrafo y Crítico.—Puerto Rico: D. Arturo V. Dávila, C. en Arte.

 Sesión extraordinaria del 21 de junio.

Convocada sesión extraordinaria para cubrir la vacante de D. Enrique Pérez Comendador, habiéndose presentado tres propuestas y verificado tres escrutinios, ninguno de los candidatos obtiene los votos suficientes, procediendo, en consecuencia, la publicación de nueva convocatoria.

# Asuntos varios

#### Sesión ordinaria del 11 de enero.

Se acuerda reiterar a la Dirección General de Bellas Artes la petición formulada anteriormente por la Academia proponiendo la declaración de Conjunto Histórico-Artístico de las riberas del Duero a su paso por la zona meridional de la ciudad de Soria.

Examinados treinta y ocho expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

## Sesión ordinaria del 18 de enero.

El señor Azcárate da cuenta de la resolución recaída sobre el Proyecto de Reforma de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, desestimando la propuesta presentada con el informe favorable de nuestra Corporación. Se acuerda trasladar copia de la resolución de referencia al Instituto de España y previamente al señor Chueca para su eventual reconsideración.

Se expresan muy cordiales deseos de recuperación de D. Francisco Iñiguez y D.ª María Luisa Caturla dado el grave estado de salud en que se encuentran.

#### • Sesión ordinaria del 1 de febrero.

Examinados veinte expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

## Sesión ordinaria del 8 de febrero.

Se da cuenta del escrito enviado por el Instituto de España comunicando que el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, accediendo a lo propuesto por la presidencia del Instituto, había acordado conceder a los señores Académicos el libre acceso a los palacios y museos dependientes del Patrimonio mediante la presentación del carnet de miembro del Instituto.

A propuesta de la Sección de Escultura, se nombra Secretario de la misma a D. Pablo Serrano por ausencia en Roma de D. Venancio Blanco.

Se acuerda enviar al Ayuntamiento de Benicasim, y en prueba del reconocimiento de la Academia, un ejemplar de la Medalla conmemorativa del 150 aniversario de la muerte de Goya.

#### Sesión del 15 de febrero.

El señor Director da cuenta de la visita de la Mesa al señor Ministro de Educación, en la que se abordaron cuestiones pendientes, en particular la marcha de las obras, falta de personal, horario del Museo, posible conexión en materias docentes con el propio Ministerio y Reforma de los Estatutos. Añade que el señor Ministro mostró abierta comprensión hacia los problemas planteados, obteniendo la Mesa de la Academia una impresión muy favorable de dicha entrevista.

Examinados por la Sección de Música veintitrés expedientes de dispensa de titulación académica.

Reunida la Comisión de Administración, se informa de los preparativos y gestiones para la celebración del centenario de Vázquez Díaz.

Asimismo se acuerda fijar para el día 1 de marzo la votación correspondiente, en sesión extraordinaria, para la concesión del Premio «José González de la Peña», Barón de Forna.

Por otra parte, el señor Tesorero informa de la marcha de las obras, cuestión de personal, herencia de Sánchez Belorado y situación económica, reflejando un balance satisfactorio.

## Sesión ordinaria del 8 de marzo.

Sobre la restauración de la pintura de Goya Regina Martirum, en el Pilar de Zaragoza, se recoge el deseo manifestado por varios señores Académicos de dedicar una sola sesión a la técnica, alcance y responsabilidad de las restauraciones artísticas.

De conformidad con la Sección de Música, la Academia se adhiere a la propuesta para el nombramiento de Catedrático Extraordinario de Piano del Conservatorio de Música «Manuel de Falla», de Cádiz, a favor de D. Fernando Sánchez García.

## Sesión ordinaria del 15 de marzo.

Enviado por el Ministerio de Educación y Ciencia el primer borrador del Anteproyecto de Ley de Investigación Científica y Técnica, se acuerda encargar a los señores González de Amezúa, Azcárate y Fernández Casado la oportuna revisión de dicho texto.

Examinados treinta y ocho expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

## Sesión ordinaria del 22 de marzo.

Se da cuenta de un escrito del señor Subsecretario de Educación y Ciencia referente a las posibilidades económicas de la Academia dentro del presupuesto de 1983, pasando a estudio del señor Tesorero.

Reunidas las Secciones de Pintura, Escultura, Arquitectura y Música para la formación de ternas a fin de cubrir cinco vacantes del Patronato de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, se aprueban las propuestas formuladas por las mismas.

Se da lectura a un escrito de D. Federico Marés sobre el acuerdo adoptado por la Real Academia catalana de Bellas Artes de San Jorge en relación con el actual escudo de España. Después de amplia deliberación se acuerda confiar al señor Chueca la preparación de un escrito sobre el particular para su entrega al señor Ministro de la Presidencia.

Respecto de la exención del impuesto de lujo en la transmisión de obras de Arte, cuyo proyecto de Ley se encuentra pendiente de aprobación en el Congreso de los Diputados, se acuerda dar curso a una nota reflejando la entusiasta adhesión por unanimidad de la Academia a dicho proyecto.

En relación con la restauración de las pinturas del Pilar, se acuerda, a propuesta del señor Salas, solicitar informe de todos los Académicos Correspondientes en Zaragoza.

## Sesión ordinaria del 29 de marzo.

A propósito de la restauración de las pinturas del Pilar de Zaragoza, se abre nuevo debate, tomándose el acuerdo, en definitiva, de remitir un escrito al señor Director General de Bellas Artes reflejando la viva inquietud por dicha obra.

## Sesión ordinaria del 19 de abril.

Recibido un escrito de D. Fernando Bravo y Bravo, Académico Correspondiente en Cáceres, se acuerda dirigirse a la Institución Cultural «El Brocense», de la Diputación Provincial de Cáceres, sobre el proyectado Museo de Pérez Comendador en Hervás.

Nueva deliberación sobre el actual escudo de España (véase referencia de la sesión ordinaria del 22 de marzo).

El Académico Correspondiente en Córdoba, D. José Valverde Madrid, informa sobre el II Congreso de Academias de Andalucía, celebrado en Córdoba.

Examinados cuarenta y dos expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

Monseñor Sopeña resalta la gran acogida dispensada a la exposición del Greco, que se celebra actualmente en el Museo del Prado y cuyo catálogo ha sido editado pulcramente por el Banco Urquijo. Al mismo tiempo destaca la celebración de importantes conferencias a cargo de notorios especialistas. Se acuerda felicitar a Monseñor Sopeña por el éxito de dicha exposición.

## Sesión ordinaria del 26 de abril.

Sobre el actual escudo de España (véanse referencias de las sesiones del 22 de marzo y 19 de abril).

El señor Director General de Bellas Artes expresa su agradecimiento por la colaboración de la Academia en la exposición «El Toledo del Greco».

## • Sesión ordinaria del 3 de mayo.

Examinados treinta y siete expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

## • Sesión ordinaria del 17 de mayo.

Prosiguiendo deliberaciones anteriores, vuelve a tratarse del tema de la restauración de obras de arte.

Monseñor Sopeña informa de haberse inaugurado en Viena la brillante exposición de pintura española, abierta primeramente en Munich.

# Sesión ordinaria del 24 de mayo.

Sobre la restauración de las pintura de Goya en el Pilar.

El señor Director informa acerca de la visita a la sede propia de la Academia y posterior cambio de impresiones sobre la marcha de las obras con el Subsecretario de Cultura, Director General de Bellas Artes, Subdirector General de Museos, Director General de Servicios y Mesa de la Academia, señor Chueca y señora Gambini. Sesión ordinaria del 7 de junio.

Examinados cuarenta y un expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

Sesión ordinaria del 14 de junio.

Examinados por la Sección de Música dieciocho expedientes de dispensa de titulación académica.

Se acuerda autorizar al Secretario General para representar a la Academia en las escrituras de adquisición del Autorretrato, de Goya, de la colección Villagonzalo, y el aguafuerte de Picasso La comida frugal, con fondos de la he-

rencia Guitarte y con destino al Museo de la Corporación.

Sesión ordinaria del 21 de junio.

Sobre los Estatutos de la recientemente creada «Fudación Antonio Camuñas».

Sesión ordinaria del 28 de junio.

Examinados treinta y ocho expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.

# B I B L I O G R A F I A

## LIBROS

BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA, La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, Sevilla, Diputación Provincial, 1977.

Nuestro distinguido Académico correspondiente en Sevilla comienza el Cap. I de su completo estudio extendiéndose en los detalles fundacionales de la Compañía de Jesús, comenzados en 1554 con la llegada a Sevilla de los primeros jesuitas. Luego describe la iniciación de la Casa Profesa, en la que intervino el arquitecto jesuita Bartolomé de Bustamante, y seguidamente nos reseña con meticulosidad los diferentes destinos que por vicisitudes históricas ha tenido el edificio. En el Cap. II se ocupa de la advocación a «San Luis»; fija el nombre de su arquitecto: Leonardo de Figueroa; y nos concreta la fecha del comienzo de las obras, el 14 de agosto de 1699; la de su bendición, el 11 de noviembre de 1731; y la de su consagración, el 25 de enero de 1755. De gran interés, por su agudeza y cuidado estilo literario, es la minuciosa descripción de la «arquitectura del templo», a la que dedica el Capítulo III, donde explica sus características constructivas, estilísticas y posibles antecedentes.

Las obras artísticas que contiene son objeto de especial atención, pues no solamente las describe, sino que menciona la razón de su existencia. Se extiende en la descripción y juicio estético de retablos y esculturas, entre las que destaca las de Duque Cornejo (Cap. IV).

Estudia las pinturas que contiene el templo (Cap. V), distinguiendo los espléndidos murales que lo decoran de los cuadros que forman parte de los altares o embellecen sus paramentos. Se ocupa de los murales de Lucas de Valdés que embellecen el intradós de la cúpula, y de las de Domingo Martínez que cubren las paredes laterales y el interior de las capillas, diferenciando en ambas sus sentidos figurativos, alegóricos y ornamentales, los cuales son analizados con toda clase de detalles. Acerca de los cuadros estudia los del altar mayor, deteniéndose en el que representa la figura

del titular y continuando con los existentes en el resto de los retablos, mencionando sus características, estilos y posibles atribuciones.

Muy interesante es el Cap. VI, dedicado a las artes aplicadas. Tema por lo general olvidado en este tipo de estudios y que lo consideramos fundamental, tanto por formar parte de la arquitectura como por la importancia que su artesanía, muchas veces más bien arte, representa como creación.

No podía desdeñar la agudeza de nuestro autor el estudio de la capilla doméstica, pieza fundamental en el programa arquitectónico jesuítico (Cap. VII). La describe con la minuciosidad que preside toda su obra. Su parte arquitectónica nos la expone con inteligible claridad, y la correspondiente a los trabajos escultóricos y de pintura son objeto de análisis detallado.

Como Colofón nos reseña las diversas valoraciones estéticas que han distinguido a la iglesia de San Luis diversos autores a través de los tiempos.

Estimamos que, aparte de la importancia del texto de este magnífico libro, es significativo el concepto que a través de él se advierte de *unir* a la arquitectura del edificio las obras artísticas que lo integran, formando con todo ello un *conjunto*. Este sentido de *conjunto*, en cuanto a *integración* de las artes que lo componen, queda en muchas ocasiones olvidado, desvinculando de la arquitectura las artes que contribuyen a configurarla y embellecerla, alejándola de la fría rigurosidad de sus formas constructivas, por muy notables o ingeniosas que estas sean.

Complementa el texto una serie de treinta bellísimas láminas a todo color, las cuales recogen los motivos arquitectónicos y artísticos más importantes de la iglesia de San Luis, a las cuales acompaña el autor los oportunos y acertados comentarios.

Finalmente, una completa bibliografía, indispensable en estos trabajos, valora el libro comentado.—L. C. V.

# SEBASTIAN, Santiago, Arte y Humanismo, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1978.

El conocido profesor Sebastián nos presenta en su obra el planteamiento de los inquietantes temas del significado que la *simbología* representa en la concepción de una obra de arte, ocupándose con gran extensión en analizar creaciones arquitectónicas.

En nuestra opinión la parte formal de la arquitectura, en cuanto a su concepción, contiene tres fundamentales aspectos: estilístico, proporciones y simbología. En uno u otro sentido los tres están influidos por los sentimientos espirituales del hombre creador de su obra, en la cual también inciden, en mayor o menor grado, factores

históricos, sociales, geográficos, económicos y de diversas órdenes. Limitándonos a los tres fundamentales, que en sí mismos contienen los últimos mencionados, el estilístico ha sido el que se ha desarrollado con mayor amplitud. Los relativos a las proporciones y a la simbología han merecido menor atención, a pesar de constituir en las grandes obras la clave de su concepción.

El profesor Sebastián, investigador riguroso de la simbología, dedica a ésta su libro para sistematizarla principalmente en escogidos temas arquitectónicos.

Inicia su trabajo reseñando el proceso evolutivo del método iconológico, como consideración del espíritu humano a través de sus formas.

Estudia el símbolo del *Templo*, analizando primero la concepción ideal de Alberti y las posteriores de planta central, para ocuparse después del templo «como Palacio de la Fama», con el ejemplo del de Malatesta en Rimini; y del templo «funerario» con el Salvador en Ubeda donde con erudita extensión explica el significado de él.

De gran interés interpretativo es el «mensaje» que dedica a los palacios. Parte el profesor Sebastián del palacio ideal de la Sforzinda de Filarete considerado como «Templo de la Fama»; o como «Templo del Amor» en las imaginaciones literarias del palacio renacentista según Cristóbal de Villalón, y de la realización del Palacio de Miranda en Burgos. Luego discurre acerca de la interpretación de los palacios como prisión de amor (Palacio florentino de los Medicis), como templo de la fama (Diana de Montemayor), como antro cósmico (Palacio de Carlos V en Granada), como exaltación regia (Palacio de Fontainebleau), como eclesiástico de la contrareforma (Caprarola), como exaltación del héroe marino (Viso del Marqués) o guerrero (Montejo en Yucatán, Castillejo en Córdoba, Ortiz en Navarra, Duque de Alba en Alba de Tormes, Palmer en Palma de Mallorca) y como edificio comunal (Casas Consistoriales). Todos ellos son ejemplos bien escogidos y sagazmente analizados.

Sobre la mansión humanista, de difícil establecimiento tipológico, dado el carácter personal de cada fundador, nos presenta tres modelos: el gabinete de Isabel de Este en Mantua, el palacete florentino de Bartolomeo Scala y la mansión colombiana del escribano Delgado de Vargas. Luego se ocupa de la Casa de Adan y del sugeridor palacio-castillo de La Calahorra con análisis iconográfico de sus detalles decorativos. A través de las anteriores obras nos presenta el profesor Sebastián motivos de meditación y claras definiciones de los temas tratados, aunque, en algunos casos, imaginativamente parezcan rebuscadas las interpretaciones.

Al monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial dedica las pp. 106-127. Ligeramente escribe sobre su «historia y estilo», con ideas quizá superadas y afirmaciones no convincentes. Acerca de la «magia y arquitectura» escurialense, se basa principalmente en el estudio conocido de Taylor, éste muy necesitado de una rigurosa revisión en cuanto a la excesiva, o más bien exclusiva, atribución de obras

herméticas en la librería de Juan de Herrera, ya que es necesario ponderar el conjunto total de las obras que poseyó, y valorar en su justa medida la influencia de ellas. Sobre el «lulismo» de Herrera estimamos que, por el contrario, no le interesó al arquitecto escurialense como tema «hermético», sino como explicación científica de las doctrinas cristianas.

Más acertada encontramos la interpretación iconográfica de la Biblioteca de El Escorial, aunque nos inclinamos más hacia la intención científica que por el camino simbólico del ocultismo.

Con referencia a El Escorial como imagen del Templo de Salomón es aguda, racional y con apoyo literario de su tiempo. La imagen del Templo de Salomón permanecía en la mente de los hombres de aquella época, y hasta cierto punto, careciendo de una base científica, se apoyaban en interpretaciones cosmológicas, mágicas y astrológicas. No olvida el profesor Sebastián la influencia de los horóscopos, que estudiaban lo más científicamente posible, y de los emblemas representativos de sus pensamientos, que son hechos probados. Finalmente nos presenta muy sucintamente a El Escorial «como imagen de la Iglesia», tema en el que, por las sugerencias que presenta, merecía mayor extensión, del cual nuestro autor puede ilustrarnos con mayor profundidad de ideas y conceptos.

Plantea el «descubrimiento» del paisaje, desde su aparición en el siglo XII, como paradiso terrestre, para llegar al Renacimiento como asimilación del locus amoenus de la Antigüedad. Recuerda los consejos de Leon Baptista Alberti para la casa ideal rodeada de bella naturaleza. Describe el concepto de «villa» renacentista y explica con sus oportunas interpretaciones las de Poggio, célebre residencia de Lorenzo de Medicis; La Farnesiana, primera obra romana de Peruzzi dedicando un interés iconográfico a las pinturas que la embellecen; la Villa de Este, con el significado de sus jardines; las villas de Palladio, deteniéndose en el esquema de la Villa Rotonda y en los programas iconográficos de Villa Maser.

Es interesante el problema que plantea con los antecedentes de dos villas hispanoamericanas: la Casa de Diego Colón en Santo Domingo y la posterior Casa de Cortés en Cuernavaca (México), así como su relación con las castellanas de Saldañuela, en Sarracín (Burgos), y la Casa Blanca en Medina del Campo (Valladolid). Sin embargo, podría aclararse que, en Castilla, existían mansiones medievales para las familias próceres, mientras que en nuestro mundo hispánico hubieron de levantarse de nuevo.

Una de las partes de esta obra: la dedicada a la *Naturaleza*, presenta gran atractivo, tanto por su nuevo enfoque como por su interpretación. Según el profesor Sebastián, los nuevos conocimientos geográficos y cosmológicos propiciaron en el Renacimiento un nuevo concepto del *Cosmos* que se propagó con rapidez. Estudia

el programa astrológico de la Universidad de Salamanca y el esquema iconográfico del Palacio de Té en Mantua; el contexto astrológico del Teatro de Camillo—obra que, por cierto, poseyó Juan de Herrera—; y el programa iconográfico del Studiolo de Francisco I de Medicis. De todos estos ejemplos deduce interesantes consideraciones.

Acerca del saber renacentista nos ilustra con acertados ejemplos: Palacios de Urbino y de Medicis; Bibliotecas, con detención en la de El Escorial, sin duda influido por las teorías de Taylor; sin olvidarse de la Academia Trissinniana. Sobre la Vida del Alma desarrolla agudas consideraciones y variedades, las cuales ilustra con elocuentes ejemplos y para cuya reseña comentada sería necesario dedicar buen número de páginas. Lo mismo podemos decir de la parte en que se ocupa el profesor Sebastián de las Alegorías filosófico-morales, de El Espejo Doctrinal, de El Espejo Histórico, terminando con las Imágenes de lo escatológico.

Es un trabajo que cubre el amplio campo de investigación sobre los importantes temas interpretativos del simbolismo en las Artes, muy descuidado en nuestra bibliografía histórico artística. Ante el extenso y variado repertorio de temas que abarca la obra del profesor Sebastián sería deseable que él, o investigadores de estas imprescindibles interpretaciones, profundizaran en cada uno de ellos. Insistimos —como señalamos al principio— que a estos problemas interpretativos y a los de las proporciones, bien sean éstas programadas o creadas intuitivamente por los artistas, deberán prestarse mayor atención, por cuanto, mediante ellas, podrán deducirse consecuencias, con respecto a su composición, que podrían aclarar, y en algunos casos rectificar, muchas de la aceptadas teorías formalistas.—L. C. V.

BASSEGODA Y NONELL, Juan, «Una obra de Gaudí en Tarragona. El altar de la capilla del colegio de Jesús-María», Revista Técnica de la Propiedad Urbana, n.º 30, Tarragona, 1982, 97-126.

El profesor Bassegoda, gran investigador de la arquitectura gaudiniana, no regatea esfuerzos para dar a conocer y estudiar la totalidad de la obra del genial arquitecto de Reus.

En esta ocasión se ocupa de la única obra de Gaudí que se conserva en Tarragona y nos informa de la relación de aquel arquitecto con las religiosas de Jesús-María, así como de las circunstancias que propiciaron la construcción del colegio y de la capilla, todo ello con su erudición característica.

Una sobrina de Gaudí estudiaba en aquel colegio, cuya capilla se bendijo e inauguró en diciembre de 1879. Estudia y describe Bassegoda el altar compuesto «de un antipendio o frontal formado por tres espacios cuadrados, flanqueados por cuatro columnas». Sobre el diseño de Gaudí considera que sus elementos son «parecidos» a los de la fuente de la plaza de Cataluña (1877), al patio de la Diputación (1876) y al Paraninfo Universitario (1877). Estudia los intercolumnios, la mesa del altar, la predela, el Sagrario y otros componentes, como los ángeles del ostensorio, cuyos modelos fueron tomados fotográficamente de varios muchachos.

Recuerda la destrucción vandálica del altar por las hordas en el verano de 1936. Luego fue restaurado a partir de 1939, y estima el profesor Bassegoda las diferencias con la obra original.

Finalmente, las reformas litúrgicas hubieron de modificar la situación del altar, cuyo proyecto y dirección estuvieron a cargo de Bassegoda.

El documentado trabajo queda embellecido con catorce láminas que ilustran y muestran las características del altar.—L. C. V.

# RUBIO DE USCATESCU, Consuelo, El canto (Estética, teoría e interpretación), Madrid, Reus, S. A., 1982.

Cuando se cumple el año del fallecimiento de Consuelo Rubio, la insigne cantante española cuya muerte prematura causó en todos los ambientes líricos tan hondo pesar, quien fue su esposo, Jorge Uscatescu, ha querido rendirle el homenaje de un delicado recuerdo al reunir en un atractivo y sustancioso volumen editado por Reus, S. A., una serie de trabajos de la artista que vienen a demostrar lo profundo y vario de su formación, que sumada al encanto de la voz bellísima supuso muy particular bagaje en el campo de la música y la cultura.

El grueso del volumen, de cerca de doscientas páginas, se ocupa de El canto: Estética, teoría e interpretación. Se trata de una historia compendiada y sustanciosa sobre esta materia desde el mundo antiguo, con especiales capítulos que abarcan el discurrir del tiempo y muy particulares referencias a las aportaciones y características de figuras capitales: Monteverdi, Gluck, Mozart, los grandes del «lied»—Schubert, Schumann, Brahms, Wolf—, los buscadores de nuevos caminos, Schönberk y Berg, para desembocar en lo que designa como «la gran ópera lírica», parcela en la que hay ceñidos estudios sobre los «bel cantistas», Verdi, Wagner y las aperturas contemporáneas de Claudio Debussy, Alban Berg, sin que falten referencias a músicos tan capitales como Mahler y Strauss.

La parte más técnica del libro se ocupa de la voz, la emisión, los procesos de respiración, emisión, clasificación vocal, fusión de la técnica y la interpretación del canto.

Consuelo Rubio, un día gran cantante, nos lega así el fruto de sus experiencias en lecciones de valor indudable. Lo hace con claridad y convicción. Y viene a sumar un trabajo de importancia al escaso número de los que en España existen sobre esta materia, tanto más digna de ser considerada cuanto no hay país que brinde un actual panorama canoro tan brillante como el nuestro.

Para testimonio de lo que fue y de cómo logró la general estimación Consuelo Rubio, el libro, que se cierra con ilustraciones muy significativas en la carrera de la artista, ofrece la relación de su vastísimo repertorio y un extracto de las críticas por ella merecidas en Europa y América de los más calificados especialistas.—A. F.-C.

MARAGALL, Juan Antonio, *Pinturas en el Banco de Sabadell*, Sabadell, Banco de Sabadell, 1981.

Constituye en el mundo del coleccionismo de España un fenómeno reciente el de los Bancos reuniendo colecciones de pintura. Igualmente lo son los catálogos que han estado viendo luz estos últimos años. Mecenazgo e inversión en partes desiguales han motivado las adquisiciones, pero junto a estos dos motivos de coleccionar existió igualmente el placer de contemplar obras de arte por quienes pueden permitírselo. Difícil es desentrañar en cada caso el móvil principal de la adquisición.

Hace años publiqué Seis obras maestras, seleccionadas entre las pinturas del Banco Urquijo. Apareció luego el Catálogo de las que atesora el Banco Exterior, formado por diversos estudios debidos a varios especialistas, que prologué. Hállase también a punto de aparecer el Catálogo de las obras de arte del Banco Urquijo, tanto las conservadas en su central como en sus sucursales. Junto a estas publicaciones precisa destacar la reciente aparición, que constituye un libro, enriquecido con excelentes reproducciones, sobre las pinturas que posee el Banco de Sabadell, publicado con motivo del centenario de su fundación. Confírmase con este bello volumen el fenómeno que comentamos.

Esta publicación lleva introducción extensa firmada por A. Maragall, alguien que ha tenido intensa participación en la producción artística de Cataluña en los últimos cincuenta años ya que ha regido la Sala Parés, de larguísima historia artística. Maragall, con razón, hace hincapié en el hecho que la colección reunida por el Banco de Sabadell lo ha sido de artistas locales y de artistas catalanes, sobre los que el citado Banco ha ejercido auténtico mecenazgo. Si alguna excepción existe en lo coleccionado es obra de pintor español. Ninguna pintura de artista extranjero existe en la colección. La colección es extensa, pues comprende más de quinientas

obras, siendo todas ellas de artistas modernos y contemporáneos y lo publicado una selección de lo reunido.

Una colección que permite en su conjunto conocer —como pone de relieve Maragall en el prólogo bilingüe— la evolución de la pintura catalana desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días; añadiré que en su faceta más conservadora. En la misma predominan como las más interesantes y bellas los paisajes y entre éstos los de artistas representativos de la expresión catalana del impresionismo. Pero he aquí que el cuadro, a mi juicio, más importante de la colección ni es pintura de paisaje ni tampoco es pintura impresionista. Es un retrato de jovencita de Ramón Casas de tal elegancia, sencillez y hondura que resulta ser una de las obras maestras del gran pintor y algo que destaca en su conjunto, en el cual existen numerosas obras tan bellas como significativas.

La colección del Banco de Sabadell revelada por esta publicación resulta un ejemplo a destacar desde cualquier punto de vista que quiera considerarse. Constituye un ejemplo de lo que puede realizar una empresa aplicando su mecenazgo a las artes, sin olvidar el carácter de empresa comercial, y el goce que comporta lo suntuoso en sus locales para deleite de quienes la rigen y sus clientes.—X. de S.

#### AALTO, ALVAR.

Alvar Aalto. — London: Academy, 1978. — 128 p.: il. neg. y col.; 30 cm. — (Architectural Monographs; 4).

# ACADEMIA DE ARTE E HISTORIA DE SAN DAMASO. MADRID.

Homenaje al Cardenal Tarancón / de la Academia de Arte e Historia de San Dámaso a su fundador y presidente en sus bodas de oro sacerdotales. — Madrid: Arzobispado de Madrid Alcalá, 1980. — 318 p.: il.; 25 cm.

D.L.M. 41889-1980. — ISBN 84-300-3635-O.

#### ACCION

Acción cultural de los organismos internacionales europeos. — Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1978. — 99 p.; 19 cm. — (Cultura y Comunicación: 5).

D.L.M. 39014-1979. — ISBN 84-7483-

#### ADAM, ROBERT.

The works in architecture / of Robert and James Adam; edited with an introduction by Robert Oresko.—London [etc.]: Academy [etc.], 1976.—184 p.: il.; 32 cm.

ISBN 85670-034-7.

#### ADELPHA. Congreso. I. 1979. Madrid.

ADELPHA. Asociación de Defensa Ecológica y del Patrimonio Histórico-Artístico: I Congreso, Madrid, 12-14 de octubre 1979.

— Madrid: la Asociación, D.L. 1981.—
325 p.; 30 cm.

D.L.M. 4037-1981. — ISBN 84-300-2905-8.

#### AGUILAR CANOSA, SANTIAGO.

La nueva normativa sobre la industria farmacéutica y la problemática del sector / por Santiago Aguilar Canosa...—Barcelona: CROS, 1981.—12 p.; 27 cm.

## AGUILERA CERNI, VICENTE.

Julio, Joan, Roberta González: itinerario de una dinastía. — Barcelona: Polígrafa, 1973. — 413 p.: il. neg. y col.; 28 cm. — (Biblioteca de Arte Hispánico). — Indices: p. 374. — Bibliografía: p. 408. — Texto en español, inglés, francés y alemán.

D.L.B. 38953-1973. — ISBN 84-343-0984-4.

#### AGUILERA CERNI, VICENTE.

Vaquero / Vicente Aguilera Cerni; con introducción de J. A. Gaya Nuño. — [Oviedo]: Instituto de Estudios Asturianos, D.L. 1980. — 259 p.: il. neg. y col.; 31 cm. D.L.O. 2633-1980. — ISBN 84-00-04696-X.

## ALCOLEA, SANTIAGO.

Escultura Española = Sculpture Espagnole = Spanish Sculpture = Spanische Skulpturen / Santiago Alcolea. — Barcelona : Polígrafa, 1969. — 321 p. : il. neg. y col. ; 23 cm.

D.L.B. 21865-1969.

## ALMAGRO GORBEA, ANTONIO.

Tres monumentos islámicos restaurados por España en el mundo árabe: Qusayr' Amra, el Palacio Omeya de Amman, la Zauiya de Sidi Qasim en Túnez / Antonio Almagro Gorbea. — Madrid: Instituto de España, 1981. — 131 p.: il. 18 h. con lám.; 23 cm.

D.L.M. 42901-1981.—ISBN 84-85559-17-7.

### ALVA NEGRI, Tomás.

Luis Seoane / por Tomás Alva Negri. — Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 1981 imp. — 73 p. : il. neg. y col. ; 30 cm. — (Monografías de artistas argentinos).

D.L. 11723.

## ANDRES ORDAX, SALVADOR.

La Ermita de Santa María, Quintanilla de las Viñas (Burgos) / Salvador Andrés Ordax, José Antonio Abasolo Alvarez.—Burgos: Caja de Ahorros Municipal, 1980.—87 p.: il. neg. y col.; 25 cm.—(Biblioteca Artística Burgalesa).

D.L.BU. 213-1980. — ISBN 84-500-3758-1.

## ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO.

A corpus of spanish drawings / by Diego Angulo, Alfonso E. Pérez Sánchez. — London: Harvey Miler, cop. 1977. — 199 p.: il.; 34 cm. — V. 2: Madrid 1600-1650. ISBN 0905203-06-2.

#### ANIMACION

Animación socio-cultural / versión española, Félix Abad García. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 417 p.; 19 cm. — (Cultura y Comunicación; 7). — Tít. orig. Animation socio-culturelle.

D.L.M. 10202-1980. - ISBN 84-7483-069-9

#### ANZELEWSKY, FEDJA.

Dürer: vie et oeuvre / Fedja Anzelewsky; [traduction française; Monique Fuchs].

— Fribourg (Suisse): Office du Livre, cop. 1980. — 275 p.: il. neg. y col.; 29 cm.

#### ARFE, JUAN DE.

Tratado de gnomónica o arte de construir toda especie de reloxes de sol / según Juan de Arfe (1585); con una adición del relox vertical con declinación y sin ella de Pedro Enguera (1736); y un apéndice con la construcción del reloj de sol vertical de la Plaza del Rey en Madrid en 1981. — Madrid : Fundación Banco Urquijo, 1981. — 48 p. : il. ; 25 cm. D.L.M. 35865.

## ARGAN, GIULIO CARLO.

Libera / Giulio Carlo Argan. — Roma : Editalia, 1975. — 18 p., 26 p. con lám.; 24 cm. — (Accademici di San Luca; 6).

#### ARRESE, José Luis.

El Arte, la Fundación y la Medalla de Honor de la Academia / por José Luis Arrese. — Madrid : Fundación Arrese, 1980. — 308 p., 56 lám. col. ; 22 cm. D.L.M. 15943-1980. — ISBN 84-300-2525-1

## ARTE

El arte en la Servia medieval en los siglos XII al XVII: Museo del Prado, Madrid, septiembre-octubre 1981: [Organización y selección en Yugoslavia; traductor:
Biljana Obradovic]. — Madrid: Patronato
Nacional de Museos, D.L. 1981. — 82 p.:
il. neg. y col.; 25 cm. — Precede al tít.:
Ministerio de Cultura, Dirección General de
Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.
D.L.M. 30434-1981.

#### ATTI

Atti della Accademia delle Scienze dell' Istituto di Bologna: Classe di Scienze Morali: Memorie.—Bologna: l'Accademia, 1977.—V.; 28 cm.—V. LXIX-LXXV.

#### ATTI

Atti della Accademia delle Scienze dell' Istituto di Bologna: Classe di Scienze Morali: Rendiconti. — Bologna: l'Accademia, 1977. — V.; 28 cm. — V. LXV-LXVII.

## BARRENA SANCHEZ, Jesús.

Cultura y comunidad rural / Jesús Barrena Sánchez. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L.

1980. — 275 p. : il. ; 19 cm. — (Cultura y Comunicación ; 12).

D.L.M. 27210-1980. — ISBN 84-7483-104-0

## BARRIO LOZA, José ANGEL.

El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVII / José Angel Barrio Loza, José G. Moya Valgañón.— Bilbao : Grupo Espeleológico Vizcaíno de la Diputación Foral de Vizcaya, 1980. p. 283-369 ; 28 cm.—Es tirada aparte del Boletín, n.º 10, 1980.

#### BASES

Bases para la planificación de una campaña de promoción cultural en núcleos rurales [Julio Montero Díaz] [et. al.]. — Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 194 p.; 19 cm. — (Cultura y Comunicación; 15).

#### BAZIN, GERMAIN.

Le monde de la sculpture, des origines à nos jours / Germain Bazin. — Weert (Pays-Bas): Smeets Offset B. V., cop. 1976. — 456 p: il. col.; 39 cm.

#### BELLEW, PETER.

[Calder] / Texto: Peter Bellew; selección y secuecia: J. Prats Vallés. — Barcelona: Polígrafa, 1969. — 47, XVI p., 120 p. con lám. neg. y col.; 21 × 21 cm. — Texto en español, inglés, francés y alemán. D.L.B. 13868-1969.

#### BELLONZI, FORTUNATO.

Romanelli / Fortunato Bellonzi.—Roma : Editalia, cop. 1974.—16 p., 30 p. con lám. ; 24 cm.—(Accademici di San Luca ; 3).

#### BENITO, SAN. Abad de Montecasino.

San Benito padre de Occidente / Dom Victor Damnertz, O.S.B. [et al.]; bajo la dirección de Dom P. Batselier, O.S.B. [traducción, Luis Monreal y Tejada]. — Barcelona: Blume, 1980.—477 p.: principalmente il. neg. y col.; 34 cm.—Tít. orig.: Saint Benoit père de l'Occident.

#### BERCHEZ, Joaquín.

Catálogo de diseños de arquitectura de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Murcia (1768-1846) / Joaquín Bérchez, Vicente Corell. — Valencia: Xarait, 1981. — XXXII, 430 p.: principalmente il.; 33 cm. — (Publicaciones del Colegio Oficial de Valencia y Murcia).

D.L.V. 2381-1981. - ISBN 500-4920-2.

#### BERNAL CRUZ, FRANCISCO JAVIER.

Préstamo de libros a domicilio por correo / [Director: Francisco Javier Bernal Cruz]. — Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 279 p.; 19 cm. — (Cultura y Comunicación; 11). — Encabezamiento tomado del verso de la portada.

D.L.M. 25211-1980. — ISBN 84-7483-094-X.

#### BERNINI, GIAN LORENZO.

Selected drawings / Gian Lorenzo Bernini; edited by Ann Sutherland Harris.— New Cork: Dover, 1977.—XXIV p., 100 lám.; 31 cm.

ISBN 0-486-23525-4.

## BILDWECHSEL

Bildwechsel Neue Malerei aus Deutschland: Akademie der Künste, 14. Juni bis 1. Juli 1981.—Berlin: Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler, 1981.—162 p.: principalmente il. neg. y col.; 23 × 23

ISBN 3-88725-105-9.

#### BOESIGER, W.

Le Corbresier, 1910-65 / W. Boesiger, H. Girsberger. — Zurich : Les Editions d'Architecture, 1967. — 351 p. : il. neg. y col. ; 24 × 29 cm. — Texto paralelo en francés, inglés y alemán.

#### BONAZZI, MARIO.

Montonati / Mario Bonazzi. — Monza : International Art's Gallery, 1981 imj. — 93 h. : principalmente il. col. ; 30 cm.

#### BORRAS, MARÍA LLUISA.

Villélia / María Lluisa Borrás. — Barcelona : Polígrafa, 1974. — 263 p. : il. neg. y col. ; 27 cm.

D.L.B. 50744-1973. - ISBN 84-343-0197-0.

#### BORSI, FRANCO.

Le Piazze / a cura di Franco Borsi e Geno Pampaloni.—Novara : Istituto Geografico de Agostini, 1979 imp.—502 p. : il. neg. y col. ; 38 cm.— (Monumenti d'Italia).— Bibliografía : p. 489.— Indices : p. 497.

#### BOTELLA LLUSIA, José.

Sexo y sociedad / José Botella Llusiá. — Madrid : Instituto de España, 1981. — 56 p. ; 24 cm.

D.L.M. 18258-1981. — ISBN 84-8554-10-X.

#### BROMMER, FRANK.

The sculputres of the Parthenon: metopes, frieze, pediments, cult, statue / Frank Brommer; foreword by John Boardmann; [traslated from the German ... by Mary Wittall].—London: Thames and Hudson, 1979.—74 p., 143 p. con lám.; 32 cm.—Tít. orig.: Die Parthenon Skulpturen.

#### BROWN, JONATHAN.

Un palacio para el rey : el Buen Retiro y la corte de Felipe IV / Jonathan Brown y J. H. Elliott. — Madrid : Revista de Occidente, cop. 1981. — XVI, 319 p. ; 27 cm. — Bibliografía : p. 303-309. — Indices. — Tít. orig.: A palace for a King. The Buen Retiro and the court of Philip IV.

D.L.M. 39503-1981. — ISBN 84-292-5111-1.

#### CANELLAS LOPEZ, ANGEL.

Aragón / texto de Angel Canellas López y Angel San Vicente ; fotografía de Zodiaque ; [traducción y adaptación de textos : Abundio Rodríguez, O.S.B.]. — Madrid : Encuentro, 1979. — 470 p. : il. neg. y col. ; 23 cm. — (Arte ; 6 : La España Románica ; V. 4). — Tít. orig.: Aragon Roman.

D.L.M. 40603-1979. — ISBN 84-7490-029-8.

#### CELA, CAMILO JOSÉ.

El Quijote / leído por Camilo José Cela; aguafuertes de Eberhard Schlotter. Valencia: Rembrandt, 1979.—4 V.: il., 160 lám. col.; 43 cm.—Los aguafuertes han sido numerados y firmados a mano por el autor.

D.L.V. 2331-1979. - ISBN 84-85289-09-7.

#### CELAYA, GABRIEL.

Los espacios de Chillida / [texto : Gabriel Celaya ; fotos : F. Catalá-Roca ; selección y secuencia : María Lluisa Borrás]. — Barcelona : Polígrafa, 1973. — 42 p. 144 lám. ; 21 × 21 cm.

D.L.B. 46804-1973. — ISBN 84-343-0184-9.

## CENTRO DE ESTUDIOS Y EXPERIMEN-TACION DE OBRAS PUBLICAS. MADRID.

Memoria 1980 / Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas. — Madrid : el Centro, 1981. — 121 p. : il. ; 30 cm.

D.L.M. 40883-1981.

## CERTAMENES

Certámenes culturales de convocatoria periódica / Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica. — Madrid: la Secretaría, 1980. — 2 V.; 22 cm.

D.L.M. 39840-1980 - ISBN 84-7483-153-9.

#### CERVERA VERA, Luis.

La iglesia colegial de San Pedro en Lerma / Luis Cervera Vera. — Burgos : Caja de Ahorros Municipal, 1981. — 226 p. : il. neg. y col. ; 31 cm.

D.L.VA. 191-1981. — ISBN 84-500-4402-2.

## CIRICI, ALEXANDRE.

Arquitectura gótica catalana / Texto, Alexandre Cirici; fotografías, Oriol Maspons; maqueta, Lluis Clotet y Oscar Tusquets; [traducción al castellano, Xavier Gispert]. — Barcelona: Lumen, 1973. — 412 p.: il.; 31 cm. — (Palabra y forma / dir. Oscar Tusquets).

D.L.B. 20192-1973. - ISBN 84-264-2805-3.

#### CLARK, TIMOTHY J.

Imagen del pueblo : Gustave Courbet y la revolución de 1848 / T. J. Clark ; [versión castellana de Helena Valenti i Petit ; revisión bibliográfica por Joaquina Romaguera i Ramió].—Barcelona [etc.] : Gustavo Gili, 1981.—212 p. il. ; 25 cm.—(Colección GG Arte).—Tít. orig.: Image of the people : Gustave Courbet and the 1848 revolution.

D.L.B. 6297-1981. — ISBN 84-252-1021-6.

#### CLAVE, ANTONI.

Antoni Clavé: diciembre 1980- febrero 1981, Salas de la Biblioteca Nacional.— Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, D.L. 1980.—135 p.: principalmente il. neg. y col.; 31 cm. D.L.B. 38291-1980.

## COBB, GERALD.

English Cathedrals: the forgotten centuries, restoration and change from 1530 to the present day / Gerald Cobb. — London: Thames and Hudson, cop. 1980. — 176 p.: il.; 25 cm.

#### COGNIAT, RAYMOND.

Apelles Fenosa / por Raymond Cogniat.

— Barcelona : Polígrafa, 1969. — 307 p. :
il. neg. y col. ; 28 cm. — (Biblioteca de
Arte Hispánico). — Indices. — Bibliografía. — Texto en español, inglés, francés y
alemán.

D.L.B. 4736-XII.

#### COMUNICACION

La comunicación : problema social. — Madrid : ACHNA, D.L. 1979. — 169 p. : il. ; 24 cm. — (Coloquios de El Escorial). D.L.M. 21456-1979. — ISBN 84-300-1114-5.

## CONGRESO DE ACADEMIAS DE ANDA-LUCIA, II. CÓRDOBA, 1981.

Nómina de Académicos de número / II Congreso de Academias de Andalucía.— 2.ª edición.— Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1981.—45 p.; 22 cm. D.L.CO. 518-1981.

## COSSIO, MANUEL BARTOLOMÉ.

El Greco / Manuel B. Cossío. — Madrid, Espasa-Calpe, 1981. — 302 p. : il. neg. y col. ; 30 cm.

D.L.M. 41728-1980. — ISBN 84-239-4284-8.

#### COURTHION, PIERRE.

Edouard Manet / text by Pierre Courthion.—New York: Abrams, [1980?].—152 p.: il. neg. y col.; 33 cm.—(The library of great painters).

ISBN 8109-0260 - 5.

## CHATELET, ALBERT.

Les primitifs hollandais : la peinture dans les Pays-Bas du Nord au XV<sup>e</sup> siècle / Albert Châtelet. — Paris : Bibliothéque des Arts, 1980 imp. — 264 p. : il. neg. y col. ; 31 cm.

ISBN 2-85047-003-1.

#### CHILLIDA, EDUARDO.

Chillida / Octavio Paz. — Barcelona : Ediciones 62, cop. 1980. — 197 p. : il. neg. y col. ; 32 cm. — Catálogo razonado por Gisèle Michelin.

ISBN 84-297-1549-5.

## CHRISTIE'S. LONDON.

Forthcoming sales: june-july 1981 / Christie's. — London [etc.]: Christie's, Apollo Magazine, [1981].—34 h.: principalmente il. neg y col.; 30 cm.

#### CHRISTIE'S

Forthcoming sales: december 1981 - january 1982 / Christie's. — London [etc.]: Christie's [1981]. — 12 h.: il. neg. y col.: 30 cm.

#### CHRISTIE'S

Forthcoming sales: january-february 1982 / Christie's. — London [etc.]: Christie's, [1982]. — 17 h.: il. neg. y col.; 30 cm.

#### CHRISTIE'S. LONDON.

Forthcoming sales: march-april 1982 / Christie's. — London [etc.]: Christie's, Apollo Magazine, [1982]. — 34 h.: principalmente il. neg. y col.; 30 cm.

#### CHRISTIE'S. LONDON.

Forthcoming sales: april-may 1982 / Christie's. — London [etc.]: Christie's, Apollo Magazine, [1982]. — 35 h.: principalmente il. neg. y col.; 30 cm.

#### CHRISTIE'S. LONDON.

Important old master pictures ... Wich wil be sold at Christie's Great Rooms on Friday 10 July 1981 ... : Catalogue ... — London : Christie's, [1981]. — 241 p. : il. neg. y col. ; 25 cm.

#### CHRISTIE'S. LONDON.

Impressionist and modern paintings and sculpture ... Wich will be sold at Christie's Great Rooms on Monday 29 June 1981 ...; Catalogue...—London: Christie's, [1981]. 117 p.: il. col.; 25 cm.

## DERECHOS

Los derechos culturales como derechos humanos / [versión, José María García-Arias Vieira]. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1979. — 235 p.; 19 cm. — (Cultura y Comunicación; 2).

D.L.M. 10149-1979. - ISBN 84-7483-028-1.

#### DESCHARNES, ROBERT.

Auguste Rodin / Robert Descharnes ..., Jean-François Chabrun. — Lausanne [etc.] : Edita, cop. 1967. — 271 p. : il. neg. y col. ; 31 cm.

#### DE TORNAY, CHARLES.

Michelangelo nel quinto centenario della nascità ... / Charles De Tolnay.—Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1975.—15 p., 18 lám.; 27 cm.—(Problemi attuali di scienza e di cultura; quaderno n.º 213).—Prolusión celebrada con motivo de la inauguración del año académico 1974-75 en conmemoración del quinto centenario del nacimiento de Miguel Angel.

#### DREXLER, ARTHUR.

Transformaciones en la arquitectura moderna / Arthur Drexler; [versión castellana de Gonçal Zaragoza].—Barcelona: Gustavo Gili, 1981.—168 p.: principalmente il.; 30 cm.—Tít. orig.: Transformations in modern architecture.

D.L.B. 14066-1981. — ISBN 84-252-1000-3.

## DUPIN, JACQUES.

Miró, escultor / [texto: Jacques Dupin; fotos: Catalá-Roca; selección y secuencia: Joan Prats Vallés]. — Barcelona: Polígrafa, 1972. — 28 p., 188 lám.; 21 × 21 cm.

D.L.B. 115-1972.

#### EICHENBERG, FRITZ.

The art of the print: masterpieces, history, techniques. — New York: Abrams, 1976.—611 p.: il. neg. y col.; 30 cm. ISBN 0-8109-0103-X.

#### ESCOBAR DE LA SERNA, Luis.

Comunicación, información y cultura de masas / [Luis Escobar de la Serna]. — Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 161 p.;

19 cm. — (Cultura y Comunicación ; 16). — Autor tomado del verso de la portada.

D.L.M 27094-1980. — ISBN 84-7483-103-2.

## ESCOLAR SOBRINO, HIPÓLITO.

La Biblioteca Nacional de España / Hipólito Escolar Sobrino.—[Madrid]: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981.—30 p.: il.; 22 cm. D.L.M. 41171-1981.

## ESCOLAR SOBRINO, HIPÓLITO.

Dos mil años de pensamiento bibliotecario español / Hipólito Escolar Sobrino. —
[Madrid]: Dirección General de Bellas
Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981 imp. —
47 p.; 22 cm. — (Publicaciones del Centro
de Estudios Bibliográficos y Documentarios; 1. Lecciones; 1).

D.L.M. 43054-1981.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS AR-TES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS.

El arte en la época de Calderón: Palacio de Velázquez (Parque del Retiro), Madrid, diciembre 1981-enero 1982 / Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981. — 190 p.: il. neg. y col:; 25 cm.

D.L.M. 41659-1981.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS AR-TES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS.

400 años de pintura española: Museo de Bellas Artes, Caracas, 19 febrero-19 abril 1981. — Madrid: la Dirección General, D.L. 1981. — 169 p. il.; 25 cm. D.L.M. 4959-1981.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS AR-TES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS.

Imagen romántica de España: Palacio de Velázquez (Parque del Retiro), Madrid, octubre-noviembre 1981. — Madrid: la Dirección General. — 2 V.: il. neg y col.; 27 cm.

D.L.M. 31756-1981.

#### **ESPLANDIAN**

Consuelo Rubio: perfil artístico y humano / Esplandian. — Madrid: Punta Europa, 1963. — 18 p.: il.; 24 cm. — Es tirada aparte de Punta Europa, año VIII, diciembre 1963, n.º 92.

# FERNANDEZ DE LA MORA Y MON, GONZALO.

D'Ors ante el Estado / por ... Gonzalo Fernández de la Mora y Mon ... — Madrid: Instituto de España, 1981. — 62 p.; 24 cm. — Sesión de apertura del curso académico del Instituto, 1981-1982.

D.L.M. 42899-1981. — ISBN 84-85559-16-9.

## FILGUEIRA VALVERDE, José.

Ideas y sistema de la historia en Fray Martín Sarmiento: discurso / leído en el acto de su recepción pública por ... D. José Figueira Valverde; y contestación por ... D. Antonio Blanco Freijeiro ... — Madrid: Academia de la Historia, 1981. — 119 p.: il.; 22 cm.

D.L.PO. 80-1981. — ISBN 84-300-4550-3.

## FIOCCO, GIUSEPPE.

Mantegna: la Cappelle Ovetari nella chiesa degli Eremitani / testo di Giuseppe Fiocco; presentazioni di Terisio Pignatti.—2.ª ed.—Milano: Silvana, cop. 1978.—43 p.: il., 25 lám. col.; 38 cm.

#### FITCHEN, JOHN.

The construction of gothic cathedrals: a study of medieval vault erection / by John Fitchen.—Chicago [etc.]: The University of Chicago Press, 1981.—344 p.: il., 3 lám.; 23 cm.

ISBN 226-25203-5.

#### FONTAINE, JACQUES.

El prerrománico / texto de Jacques Fontaine; fotografía de Zodiaque; [traducción: Victoria Bastos, Corlos Rodríguez Lafora]. — Madrid: Encuentro, 1981. —

470 p.: il. neg. y col.; 23 cm. — Arte; 11: La España Románica; V. 8). — Tít. orig.: L'art préroman hispanique.

D.L.M. 4687-1981. - ISBN 84-7490-050-6.

#### FRANKL, PAUL.

Principios fundamentales de la historia de la arquitectura : El desarrollo de la arquitectura europea : 1420-1900 ; [versión castellana de Herminia Dauer ; revisión bibliográfica por Joaquín Romaguera i Pamió]. — Barcelona [etc.] : Gustavo Gili, 1981. — 280 p. ; 25 cm. (Colección G. G. Arte). — Tít. orig.: Die Entwicklungsphasen der Neueren Baukunst.

D.L.B. 19557-1981. - ISBN 84-252-1054-2.

#### GARCIA GUINEA, MIGUEL ANGEL.

El románico en Santander / Miguel Angel García Guinea. — Santander : Estudio, 1979. — 2 V. : il. ; 28 cm.

D.L.BI. 1922-1979. — ISBN 84-85429-07-9.

#### GARCIA LESMES, AURELIO.

García Lesmes: Banco de Bilbao, Valladolid, febrero-marzo 1981; [estudio biográfico y artístico del pintor Aurelio García Lesmes / por María Teresa Ortega y Coca y José Carlos Brasas Egido].—Valladolid: el Banco, D.L. 1981.—79 p.: il. neg. y col.; 27 cm.

D.L.VA. 83-1981.

## GARCIA SEVILLA, FERRÁN.

Ferrán García Sevilla : El viatge més absurd (pintures i dibuxos 1980-81). [José Manuel Broto] : [Exposiciones] març-maig 1981, Galería Maeght.—Barcelona : Ed. 62, D.L 1981.—8 plieg. suelt. : il. col.; 32 cm.—Texto en catalán y castellano.

D.L.B. 9023-1981.

#### GARGALLO, Pablo.

Gargallo: Palacio de Cristal (Parque del Retiro), Madrid, octubre-noviembre 1981 / Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. — Madrid: Subdirección General de Artes Plásticas, D.L. 1981. — 181 p.: il. neg. y col.; 28 cm.

D.L.M. 34511-1981.

#### GARGALLO, PABLO.

Pablo Gargallo / par Pierre Courthion; catalogue raisonné par Pierrette Anguera-Gargallo.—Paris: XX° siècle, 1973 imp.—185 p.: principalmente il.; 35 cm.—(L'oeuvre complet).

ISBN 2-85175-035-6.

## GERSON, HORST.

Rembrandt paintings / Horst Gerson; translated by Heinz Nordeh. — New York: Harrison House, cop. 1968. — 527 p.: il. neg. y col.; 38 cm.
ISBN 0517.254204.

#### GIRALT-MIRACLE, DANIEL.

Amadeo Gabino ... / Daniel Giral-Miracle. — Barcelona : Polígrafa, 1980. — 92 p. : il., 42 h. con lám. neg. y col. ; 21 × 21 cm. — Texto en castellano, catalán, alemán e inglés.

D.L.B. 13382-1980. — ISBN 84-343-0316-7.

#### GOLDWATER, ROBERT.

Paul Gauguin / text by Robert Goldwater ... — New York : Abrams, [1980?]. — 158 p. : il. neg. y col. ; 33 cm. — The library of great painters).

ISBN 8109-0137-4.

#### GOMBRICH, ERNST H.

Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica / E. H. Gombrich; [versión castellana de Gabriel Ferrater; revisión bibliográfica por Joaquín Romaguera i Ramió].—Barcelona [etc.]: Gustavo Gili, 1979.—394 p.: il.; 25 cm.—(Colección G. G. Arte). —Tít. orig.: Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation.

D.L.B. 37408-1979.

#### GOMBRICH, ERNST H.

El sentido del orden: Estudio sobre la psicología de las artes decorativas / E. H. Gombrich; [versión castellana de Esteve Riambau i Saurí; versión bibliográfica por Joaquín Romaguera i Ramió].—Barcelona [etc.]: Gustavo Gili, 1980.—498 p.: il. neg. y col.; 25 cm.—(Colección G.G. Arte).—Tít. orig.: The sense of order: A study in the psychology of decorative art.

D.L.B. 36332-1980. — ISBN 84-252-1011-9.

#### GONZALEZ LOPEZ, CARLOS.

Federico de Madrazo y Kuntz / Carlos González López.—[Barcelona] : Subirana, 1981.—365 p. : il. neg. y col. ; 34 cm. D.L.B. 16429-1981.—ISBN 84-7276-001-4.

#### GONZALEZ-UBEDA RICO, GLORIA.

Aspectos jurídicos de la protección del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural / [Gloria González-Ubeda Rico]. — Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1981. — 209 p.; 19 cm. — (Cultura y Comunicación; 17).

D.L.M. 17197-1981. — ISBN 84-7483-189-X.

#### GROVE, GEORGE.

The new Grove dictionary of music and musicians / edited by Stanley Sadie.—London: Macmillan, 1980.—2 V.: il.; 26 cm.

Contiene: V. 1: A-Bacilli. V. 2: Bach-Bolivia. V. 3: Bollioud - Mermet - Castro. V. 4: Castrucci-Courante. V. 5: Couraud-Edlund. V. 6: Edmund - Fryklund. V. 7: Fuch-Gyuzelev. V. 8: H-Hyporchéma. V. 9: Jacobus-Kerman. V. 10: Kern-Lindelheim. V. 11: Lindeman-Mean-Tone. V. 12: Meares-Mutis. V. 13: Muwashshah-Ory. V. 14: Osaka-Player piano. V. 15: Pleyford-Riedt.

V. 16. Riegel-Schusterflek. V. 17: Schütz-Spinto.
V. 18: Spiridion - Tin Whistle.
V. 19 Tiomkin-Virdung.
V. 20: Virelay-Zywny. Appendixes.

ISBN 0-333-2311-2.

#### GRUENEWALD, MATHIAS.

Gruenewald: le retable d'Issenheim / textes: H. Geisler [et. al.]; photos et mise en pages: Max Seidel; préface et traduction: Pierre Schmitt...—Fribourg (Suisse): Office du Livre, cop. 1974.—296 p.: il. neg. y col.; 29 cm.

## GUIMARD, HECTOR.

Hector Guimard.—London: Academy, cop. 1978.—112 p.: il. neg. y col.; 29 cm.—(Architectural monographs; 2).

#### HACIA

Hacia una democracia cultural: conferencia de ministros responsables de asuntos culturales, Consejo de Europa / [versión de Jesús Morales Gómez]. — Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1979. — 187 p.; 19 cm. — (Cultura y Comunicación; 1).

D.L.M. 1749-1979. - ISBN 84-7483-027-3.

# HERMITAGE PICTURE GALLERY, THE. LENINGRADO.

The Hermitage picture gallery: Western european painting; [introduction / by academician Boris Piotrovsky; translated from the russian by Yury Nemetsky].—Leningrad: Aurora Art, 1979.—19 p.: il., 251 lám. neg. y col.; 29 cm.

## HERNANDEZ DIAZ, José.

El arte de Santiago Martínez en la escuela sevillana / José Hernández Díaz. — Sevilla: Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1981. — p. 120-133, 1 lám.; 25 cm. — Es tirada aparte del Boletín de Bellas Artes, 2.ª época, núm. IX.

## HERNANDEZ DIAZ, José.

Los problemas de la conservación y restauración de pinturas y esculturas : Análisis, crítica y valoración de experiencias sevillanas / José Hernández Díaz.—Sevilla : Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1981.—p. 196-218, 28 p. con lám. ; 25 cm.—Es tirada aparte del Boletín de Bellas Artes, 2.ª época ; núm. IX.

D.L.SE. 218-1973. — ISBN 84-00-03902-5.

#### HERREROS ROBLES, JOAQUÍN.

Modelo de campaña de promoción cultural en núcleos rurales / Autores : Joaquín Herreros Robles, Enrique de Diego Villagrán. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 241 p. ; 19 cm. — (Cultura y Comunicación; 9). — Autores tomados del verso de la portada.

D.L.M. 20854-1980. - ISBN 84-7483-086-9.

#### HISTORIA

Historia de un arte : el grabado / Michel Melot [et al.]; versión española de Francisco A. Pastor Llorián. — Barcelona : Carrogio (Skira); cop. 1981. — 283 p. : il. neg. y col.; 35 cm.

ISBN 84-7254-224-6.

#### HOFMANN, WERNER.

Espressionisti e fauves : le forme e i colori dell'emozione / testi di Werner Hofmann, Jean Leymarie, Ewald Rathke.—[Nuova edicione].— Milano : Fratelli Fabbri, 1975.— VII, 342 p. : il. neg. y col.; 32 cm.— (L'arte moderna / Dir. Franco Russoli).— Indices.— Bibliografía.

## HUNTER, SAM.

Isamu Noguchi / text by Sam Hunter ...

— London: Thames and Hudson, 1979. —
334 p.: il. neg. y col.; 34 cm.

## IBAÑEZ PEREZ, ALBERTO C.

La pintura rupestre en «Ojo Guareña» / Alberto C. Ibáñez Pérez.—Burgos: Caja de Ahorros Municipal, D.L. 1980.—77 p., XX lám., 1 plan. pleg.; 24 cm.—(Colección a cargo del Colegio Universitario de Burgos).

D.L.BU. 394-1980. — ISBN 84-7009-083-3.

## IGLESIAS SANTOS, JUAN.

Espíritu del Derecho Romano: discurso leído el día 12 de mayo de 1980 ... / por ... D. Juan Iglesias Santos; y contestación ... D. Ursicino Alvarez Suárez. — Madrid: Academia de Jurisprudencia y Legislación, 1980. — 197 p.; 24 cm.

D.L.M. 10078-1980.

## INFIESTA, José Manuel.

Arno Breker: el Miguel Angel del siglo XX = le Michel-Auge du XX<sup>e</sup> siècle = il Michel-Angelo del secolo XX = der Michelangelo des XX Jahrhunderts / [José Manuel Infiesta]. — 2.ª ed. muy ampliada. — Barcelona: Nuevo Arte Thor, 1982. — 100 p.: il. neg. y col.; 32 cm.

D.L.B. 6869-1982. — ISBN 7327-055-X.

## INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTI-CA. Madrid.

Proyecto del censo de edificios 1980 / Instituto Nacional de Estadística. — Madrid : el Instituto, 1981. — 57 p. ; 24 cm. D.L.M. 24860-1981.

## JARDI, ENRIC.

Subirá-Puig o el latido de la madera / Enric Jardi. — Barcelona : Polígrafa, 1978. — 53 p., XXXIII lám. ; 21 × 21 cm. — Texto en castellano, catalán, francés e inglés.

D.L.B. 20853-1978. — ISBN 84-343-0273-X.

#### JIANOU, IONEL.

Bourdelle / Ionel Jianou, Michel Dufet.
— Paris : Arted, 1965.—215 p. ; il. ; 28 cm.

## JOHNSON, PHILIP C.

Mies van der Rohe / by Philip C. Johnson. — London : Secker & Warburg, 1978. — 229 p. : il. ; 25 cm. ISBN 436-2254-5 : L. 5.95.

#### JOR. FINN.

La desmitificación de la cultura / Finn Jor; [versión Félix Abal García]. — Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1979. — 167 p.; 19 cm. — (Cultura y Comunicación; 3). D.L.M. 10148-1979. — ISBN 84-7483-036-3.

#### KAHN, LOUIS ISIDORE.

Louis I. Kahn: complete work 1935-74 / Heinz Ronner ... Inst. for History and Theory of Architecture, the Swiss Federal Inst. of Technology Zurich, ETH.—Basel, Stuttgart: Birkhäuser, 1977.— 455 p.: principalmente il.; 25 × 44 cm. ISBN 3-7643-0900-8.

#### KELDER, DIANE.

Le grand livre de l'impressionisme français / Diane Kelder. — Paris : la Bibliothèque des Arts ; Lausanne : Edita, 1981. — 447 p. : il. neg. y col. ; 39 cm. ISBN 288001-098-5.

#### KRIER, ROB.

El espacio urbano / Rob Krier; prólogo de Colin Rowe; [versión castellana de Iris Erlenkämper]. — Barcelona: Gustavo Gili, 1981. — 175 p.: principalmente il.; 25 cm. — Tít. orig.: Stadhaum in theorie und praxis.

D.L.B. 20799-1921. — ISBN 84-252-1059-9.

#### KUCHARSKI, Rosa María.

La música vehículo le expresión cultural / [Rosa María Kucharski]. — Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría Técnica, cop. 1980. — 263 p.: il.; 19 cm. — (Cultura y Comunicación; 18). — La autora está tomada del verso de la portada.

D.L.M. 2452-1981. - ISBN 84-7483-190-3.

#### KUNST

Kunst für den Bund : 24 November 81-10 Januar 82 Städtisches Kunstmuseum Bonn. — Bonn : Bundesministerium des Innern, 1981. - 270 p. : il. neg. y col. ;  $20 \times 22$  cm.

## LAPRADE, ALBERT.

Croquis de arquitectura: apuntes de viaje por España, Portugal y Marruecos (1916-1958) / Albert Laprade; [versión castellana, Josep Elías]. — Barcelona [etc.]: Gustavo Gili, 1981. — 100 lám.; 21 × 30 cm. — Tít. orig.: Croquis-Portugal-Espagne-Maroc.

D.L.B. 13279-1981. — ISBN 84-2521029-1.

#### LAVEDAN, PIERRE.

L'urbanisme au moyen age / Pierre Lavedan et Jeanne Hugueney. — Genève : Droz, 1974. — 184 p., CXXX lám. ; 31 cm. — (Bibliothèque de la société française d'archéologie / dirigée par Francis Salet et Alain Erlande ; 5).

## LE BRAS, GABRIEL.

Les ordres religieux, la vie et l'art / ouvrage réalisé sous la direction de Gabriel Le Bras. — Paris : Flammarion, 1980. — 789 p. il. neg. y col. ; 29 cm. — T. II : Les ordres actifs.

ISBN 08-010029-7.

## LEGA, SILVESTRO.

Silvestro Lega (1826-1895): Mars 1981, Musée des Beaux Arts.—Lyon: le Musée, [1981].—113 p.: il. neg. y col.; 20 cm.—Catálogo de la exposición.

#### LEYMARIE, JEAN.

Van Gogh / texte de Jean Leymarie. — Genève: Skira, cop. 1977. — 210 p.: il. neg. y col.; 35 cm. — (Découverte du dixneuvième siècle).

#### LIEVEAUX-BOCCADOR, JACQUELINE.

Statuaire Medievale de collection / Jacqueline Lieveaux-Boccador, Edward Bresset. — [Lausanne]: Les clefs du temps, cop. 1972. — 2 V.: il. neg. y col.; 30 cm.

#### LOJENDIO, LUIS MARÍA DE.

Castilla / texto de Luis María de Lojendio, O.S.B., y Abundio Rodríguez, O.S.B.; fotografía de Zodiaque. — Madrid: Encuentro, cop. 1978-1979. — 2 V.: il. neg. y col.; 23 cm. — (Arte; 1 y 5: La España Románica; V. 1 y 3). — Tít. orig.: Castille Romane.

Contiene: V. 1: Burgos, Logroño, Palencia y Santander. — D.L.M. 34618-1978. — ISBN 84-7489-000-4. — V. 2: Soria, Segovia, Avila y Valladolid. — D.L.M. 30784-1979. — ISBN 84-7490-028-X.

## LORENZO, ANTONIO.

Antonio Lorenzo: 10 febrero-7 marzo 1981, Galería Kreisler Dos. — Madrid: Edikreis, D.L. 1981. — 8 h.: principalmente il. col.; 22 cm. — (Colección Arte Actual: catálogo; n.º 66).

D.L.M. 3793-1981.

#### LUJAN MUÑOZ, Luis.

Jaime Sabartés en Guatemala: 1904-27 / por Luis Luján Muñoz. — Guatemala: Dirección General de Bellas Artes, 1981. — 114 p.: il., 2 lám. col.; 21 cm. — Apéndice documental: p. 98. — Bibliografía: p. 111.

#### LUTYENS, EDWIN.

Edwin Lutyens. — London: Academy, 1979.—112 p.: il. neg. y col.; 29 cm.—(Architectural monographs; 6).

#### MAASS, MAX PETER.

Eberhard Schlotter / Max Peter Maass.

— Darmstadt : J. G. Blaschke, cop. 1971.

— 418 p. : il. neg. y col. ; 29 cm.

## MAC ANDREW, JOHN

Venetian architecture of the early renaissance / John Mac Andrew. — Cambridge [etc.]: Massachusetts Institute of Technology, 1980. — XIII, 599 p.: il.; 29 cm. ISBN 0-262.

## MACKINTOSH, CHARLES RENNIE.

Mackintosh Architecture: the complete buldings and selected proyects; edited by Jackie Cooper; foreword by David Dunster; introduction by Barbara Bernard.—Second enlarged edition.—London: Academy, 1980.—111 p.: il., X lám. col.; 30 cm.

## MARECHAL, FRANÇOIS.

Xilografías / de Maréchal. — Madrid : Erisa, 1981. — 144 p. : principalmente lám.; 29 cm. — (Colección Erisa ilustrativa / dir. Luis Bastarrica).

D.L.M. 5545-1981. — ISBN 84-85844-12-2.

#### MARIJNISSEN, ROGER H.

Bruegel / Roger H. Marijnissen; [illustrations photográphiques de] Max Seidel.—quatrième edition.—Bruxelles: Arcade, 1977.—378 p.: il. neg. y col.; 21 cm.

D.L.D. 1977-0721-84.—ISBN 2-8005-0048-4. Ed. neerland ISBN 2-8005-0049-2.

#### MARTINEZ BLASCO, Tomás.

Las artes espaciales ... / Tomás y Manuel Martínez Blasco. — Alicante : Instituto de Estudios Alicantinos, 1981. — 191 p.: il. neg. y col.; 28 cm. — (Serie II; n.º 13). — VI: La creación en el arte. D.L.A. 180-1981. — ISBN 84-00-04820-2.

### MATHEY, FRANÇOIS.

11 cubismo : la ricerca della struttura delle cose / testo di François Mathey.— [Nuova edizione].— Milano : Fratelli Fabbri, 1975. — VII, 342 p.: il. neg. y col.; 32 cm. — (L'arte moderna / Dir. Franco Russoli). — Bibliografía: p. 328. — Indices: p. 331.

#### MEDINA, HENRIQUE.

[Setenta anos de pintura] / Henrique Medina. — Porto : Sólivros de Portugal, 1981 imp. — 371 p. : principalmente il. col. ; 41 cm. — Esta obra ha sido dirigida y publicada por David Jorge Pereira. — El título está tomado de la anteportada. — Textos en portugués, inglés y francés.

## MELGARES GUERRERO, José Antonio.

Historia de Caravaca a través de sus monumentos / José Antonio Melgares Guerrero, María Amparo Martínez Cuadrado.— Murcia: Caja de Ahorros Provincial, D.L. 1981.—148 p., 7 h. con lám.; 22 cm. D.L.MU. 535-1981.—ISBN 84-500-4924-5.

## MELIA, JOSEP.

Sempere / Josep Meliá. — Barcelona : Polígrafa, 1976. — 359 p. : il. neg. y col. ; 27 cm.

D.L.B. 3256-1976. — ISBN 84-343-0225-X.

#### MELOT, MICHEL.

Graphic art of the pre-impressionists / Michel Melot; translated from the french by Robert Erich Wolf. — New York: Abrams, 1981.—295 p.: il.; 34 cm. ISBN 0-8109-0975-8.

## METODOS

Métodos y objetivos de la planificación cultural / [versión, Domingo Manfredi Cano]. — Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1979. — 268 p.; 19 cm. — (Cultura y Comunicación; 4).

D.L.M. 4085-1979. — ISBN 84-7483-029-X.

#### MIURA, MITSUO.

Miura: Museo Español de Arte Contemporáneo, febrero-marzo 1981. — Madrid: Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Investigación de Nuevas Formas Expresivas, D.L. 1981.—20 p.: il. neg y col.; 25 cm.—Precede al tít. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.

D.L.M. 6927-1981.

## MORALES, ALFREDO J.

La iglesia de San Lorenzo de Sevilla / Alfredo J. Morales. — Sevilla : el aut., 1981. — 115 p. : il., 67 p. con lám. ; 22 cm. — Indices.

D.L.VA. 517-1980. — ISBN 84-300-3658-X.

#### MORALES Y MARIN, José Luis.

El arte de Francisco Salzillo / José Luis Morales y Marín.—Murcia : el autor, 1975. — 130 p., 10 h. con lám. ; 25 cm. D.L.MU. 413-1975.—ISBN 84-400-9200-8.

## MORALES Y MARIN, José Luis.

Los Bayeu / [José Luis Morales y Marín]. — Zaragoza : Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1979. — 347 p. : il. ; 31 cm. — (Publicaciones del Instituto Camón Aznar).

D.L.Z 808-1979. — ISBN 84-500-3237-5.

## MORALES Y MARIN, José Luis.

La pintura aragonesa en el siglo XVII / José Luis Morales y Marín; prólogo de Diego Angulo Iñiguez. — Zaragoza: Guara, cop. 1980. — 198 p.: il.; 20 cm. — (Colección Básica Aragonesa; 25). D.L.Z. 529-1980. — ISBN 84-85303-34-2.

#### MORALES Y MARIN, José Luis.

Vicente López / José Luis Morales y Marín. — [Zaragoza] : Guara, 1980 imp. — 223 p. : il. ; 24 cm.

D.L.Z. 1419-1980. - ISBN 84-85-303-44-X.

## MUTHESIUS, HERMANN.

Muthesius [traduzioni / Mara De Benedetti]. — Milano : Electa, cop. 1981. —

133 p. : il. ; 24 cm. — (Architettura Monografie).

## NERUDA, PABLO.

Cien sonetos de amor / Pablo Neruda; cien grabados de Arnaiz. — Madrid: Arnaiz, 1978. — 106 h. suelt.: il.; 34 cm. D.L.M. 11319-1978. — ISBN 84-800-400-4703-7.

#### NEUE

Neue Tendenzen der Zeichnung: [Kunstverein Munchen 7 October - 15 November 1981, Berlinische Galerie 5 Februar-14 Marz 1982, Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf Kunstpalast im Ehrenhof 27 Marz-9 Mai 1982] / Herausgegeben von Eduard Beaucamp [et al.]. — München: Prestel, 1981. — 203 p.: il. neg. y col.; 25 cm. ISBN 3-7913-0574-3.

#### NOEHLES, KARL.

La chiesa dei S.S. Luca e Martina nell'opera di Pietro de Cortona / Karl Noehles, con contributi di Giovanni Incisa della Rocchetta e Carlo Pietrangeli ; presentazione di Mino Maccari. — Roma : Ugo Bozzi, 1969. — 380 p. : il. neg. y col., X lám. col. ; 29 cm. — Bibliografía : p. 178. — Documentos : p. 331. — Indices. ISBN 271-00118-6.

#### ORTIZ, Luis.

Memorial del contador Luis Ortiz a Felipe II: Valladolid, 1 de marzo de 1558 / [transcripción por Jaime Fernández Laville]. — Madrid: Instituto de España, 1970. — 150 p.; 25 cm. — Bibioteca Nacional-Ms. 6487.

D.L.V. 3-1971.

#### OURSEL, RAYMOND.

La pintura románica / texto de Raymond Oursel ; fotografía de Zodiaque ; [traducción René Palacios More]. — Madrid : Encuentro, 1981. — 507 p. : il. neg. y col. ; 23 cm. — (Arte ; 12 : Europa Románica ; V. 4). — Tít. orig. : Revelation de la peinture romane.

D.L.M. 14467-1981. — ISBN 84-7490-051-4.

## PAEZ RIOS, ELENA.

Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional / por Elena Páez Ríos. — Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1981. — V.; lám.; 24 cm. — Precede al tít.: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. — Contiene: T. I: A-G: ISBN 84-7483-211-X.

D.L.M. 41236-1981. — ISBN 84-7483-210-1. R-9285.

#### PALACIO

El palacio del Senado. — Madrid : el Senado, 1980. — 268 p. : il. col. ; 29 cm.

Contiene: P. 1: El Palacio del Senado [arquitectura] / Fernando Chueca Goitia. P. 31: Estampas de la vida del Senado (1810-1978) / Luis Sánchez Agesta. P. 97: La colección de pinturas y esculturas del Senado / Enrique Lafuente Ferrari. P. 211: La Biblioteca del Senado / Vicente Llorca Zaragoza.

D.L.B. 26404-XXII. — ISBN 84-378-0771-9.

#### PALAU CLAVERAS, Acustín.

Indice alfabético de títulos-materias, correcciones y adiciones del Manual del librero hispanoamericano de Antonio Palau y Dulcet ... / por Agustín Palau Claveras ... — Empuries [etc.] : el autor, 1981. — V. ; 28 cm.

Contiene: T. I: A-Carvino.

## PALOMERO PARAMO, JESÚS MIGUEL.

Gerónimo Hernández / Jesús Miguel Palomero Páramo. — Sevilla : Diputación Provincial, 1981 imp. — 178 p. : il. neg. y col. ; 19 cm. — (Arte Hispalense, n.º 25). — Bibliografía : p. 173.

D.L.SE. 87-1981. — ISBN 84-500-4323-9.

#### PALLUCCHINI, RODOLFO.

La pintura veneziana del seicento / Rodolfo Pallucchini. — [Venezia] : Alfieri, cop. 1981. — 2 V. ; 29 cm. — (Profili e saggi di arte veneta / dir. Rodolfo Pallucchini). — El V. 2.º corresponde a las láminas.

#### PASSERON, ROGER.

Daumier: temoin de son temps / Roger Passeron.—Fribourg (Suisse): Office du Livre, cop. 1979.—323 p.: il. neg. y col. ; 29 cm.

#### PETRICCIUOLO, OSVALDO.

Osvaldo Petricciuolo: [Painting and Sculpture]: Valletta (Malta), National Museum of Fine Arts [1-15 December 1980].

— Valladolid: Art Studio, 1980.—46 h.: principalmente il. neg. y col.; 23 × 25 cm.

— (Dialogues with the world: The Protagonists et Contemporary Art: Open Travel Space).— Texto paralelo en inglés e italiano.

#### PIRANESI, GIOVANNI BATTISTA.

Views of Rome then and how: 41 etchings by / Giovanni Battista Piranesi; corresponding photograph and text by Herschel Levit.— New York: Dover Publications Inc., 1976.—XXVI p., 41 p. con lám.; 38 cm.—(Collections of Fine Art in Dover Books).

ISBN 0-486-23339-1.

## POLITICAS

Políticas culturales en Europa: [Sinopsis / Jacques Depaigne]. — Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 91 p.; 19 cm. — (Cultura y Comunicación; 6). — Traducción de: Cultural policies in Europe.

D.L.M. 10203-1980. — ISBN 84-7483-067-2.

#### PORRES MARTIN-CLETO, Julio.

Sobre la construcción de la Universidad de Toledo / J. Porres Martín-Cleto. — Toledo : Toletum, 1981. — p. 480-503 ; 24 cm. — Es tirada aparte de Toletum, n.º 11, extraordinario : homenaje a Rivera Recio.

## PORTOGHESI, PAOLO.

Después de la arquitectura moderna / Paolo Portoghesi ; [versión castellana de M.ª Pilar Servitje de Llorens].—Barcelona [etc.] : Gustavo Gili, 1981.—311 p. : il. neg. y col. ; 20 cm.—(Colección Punto y Línea).—Tít. orig. : Dopo l'Architettura moderna.

D.L.B. 30258-1981. — ISBN 84-252-1079-8.

#### POSENER, Julius.

From Schinkel to the Bauhaus: Five lectures on the Growth of Modern German Architecture / Julius Posener. — London: Lund Humphries, 1972. — 48 p.: il.; 30 cm. — (Architectural Association: Paper Nun. 5).

ISBN 85-331-245-I.

#### PREMIO CACERES DE PINTURA, II. 1981.

Premio Cáceres 1981 : Cáceres, Casa de los Caballos, 12 de diciembre 1981-31 de enero 1982 / Diputación Provincial. — Cáceres : la Diputación, Institución Cultural «El Broncense», 1981. — 4 h., 23 lám. ; 22 cm.

D.L.M. 41839.

# PREMIO DE PINTURA CONDESA DE BARCELONA 1981. MADRID.

Premio de Pintura Condesa de Barcelona: Edificio Rumasa, Madrid, noviembrediciembre 1981 / convocado por Rumasa. — Madrid: Rumasa, [1981].—46 p.: principalmente il.; 25 cm.

#### PRESENTACION

Presentación del libro El pactismo en la historia de España ... Madrid : Instituto de España, 1981. — 66 p.; 24 cm. — Sesión celebrada en Barcelona el 18 de diciembre de 1980.

## QUINTANA, PRIMITIVO DE LA.

Algunas consideraciones sobre la peste en la historia: discurso leído en la solemne sesión inaugural del curso 1982, celebrada el día 12 de enero de 1982 / por ... D. Primitivo de la Quintana. — Madrid: GARSI, 1982. — 164 p.; 24 cm. — (Publicaciones de la Real Academia Nacional de Medicina).

D.L.M. 119-1981. - ISBN 84-7391-054-0.

#### RELACIONES

Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650. — Edición de José Simón Díaz. — Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982. — LIV, 567 p.; 24 cm. — (El Madrid de los Austrias / Director: Antonio Domínguez Martín. Serie Documentación; n.º 1).

D.L.M. 42933-1981. - ISBN 84-00-0500-2.

## REWALD, JOHN.

Camille Pisarro / text by John Rewald.

— New York: Abrams, [1980?]. — 158 p.: il. neg. y col.; 33 cm. — (The library of great painters).

ISBN 8109-0413-6.

## RIEGL, ALOIS.

Problemas de estilo : Fundamentos para una historia de la ornamentación ; [versión castellana de Federico Miguel Saller]. — Barcelona : Gustavo Gili, 1980. — XVIII, 238 p. : il. ; 25 cm. — Colección GG Arte). — Tít. orig. : Stilfragen : Grundlegungen zu einer Geschichte der Arnamentik.

D.L.B. 11290-1980. — ISBN 84-252-0971-4.

## RIPOLL PERELLO, EDUARD.

Sobre els orígens i significat de l'art paleolitic : discurs d'ingrés / de l'Academic Electe ... Dr. Eduard Ripoll Perelló ... ; discurs de contest ... Dr. Francesc Bonastre Bertrán. — Barcelona : l'Academia, 1981. — 80 p. : il. ; 24 cm.

D.L.B. 1832-1981.

## RIVERA, MANUEL.

Manuel Rivera: 1956-1981: [exposición retrospectiva organizada en 1981 por la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas]. — Madrid: la Dirección General, D.L. 1981. — 200 p.: il. neg. y col.; 30 cm.

D.L.M. 6908-1981.

#### RODRIGUEZ-BUZON CALLE, MANUEL,

Riesgos y venturas del retablo mayor de la Colegiata de Osuna. — Sevilla: Archivo Hispalense, 1980 imp. — p. 9-35; 25 cm. — Es tirada aparte de Archivo Hispalense, n.º 190.

D.L.SE. 25-1958.

## ROLLET, JEAN.

Les maîtres de la lumière / Jean Rollet; preface de Jacques Le Goff; illustration de l'auteur. — Paris: Bordas, cop. 1980. — 301 p.: il. col.; 33 cm.

ISBN 2-04-010496-8.

## ROMAN PASTOR, CARMEN.

Sebastián de la Plaza, alarife de la villa de Alcalá de Henares / Carmen Román Pastor. — Alcalá de Henares : Ayuntamiento [etc.], 1979 imp.. — 148 p., 5 h. con lám. ; 22 cm.. — (Colección Universitaria ; 3). — Bibliografía. — Indices.

D.L.M. 25974-1979. - ISBN 84-500-3300-4.

#### ROSA, SALVATOR.

Salvator Rosa, pittore e poeta, nel centenario della morte (1615-1673). — Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1975. — 37 p., 3 h. con lám.; 27 cm..— (Celebrazioni Lincei; 26).

Contiene: Gli studi su Salvator Rosa oggi / O. Ferrari. — Salvator Rosa poeta / F. Ulivi.

## RUBIO MARTINEZ, MARIANO.

Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación ... / M. Rubio Martínez. — Tarragona : Tarraco, 1979 imp. . — 297 p. : il. neg. y col. ; 29 cm. . — Bibliografía : p. 295.

D.L.T. 198-1979. - ISBN 84-7320-022-5.

#### RUBIO, SAMUEL.

Mozart-Arriaga / por Samuel Rubio; A modo de epílogo / por Carlos Romero de Lecea. — Madrid: Instituto Hispano-Austríaco, 1980. — 16 p.; 22 cm.. — (Las Conferencias del Instituto Hispano-Austríaco; VI).

#### SAALMAN, HOWARD.

Filippo Brunelleschi: the cupola of Santa Maria del Fiore / Howard Saalman.

— London: Zwemmer, 1980. — XIV, 319 p., 42 h. de lám.; 31 cm. — (Studies in Architecture; v. XX). — Documentos: p. 245.

ISBN 0-302-02784-X.

#### SALA LUZAN. - ZARAGOZA.

Seis maestros aragoneses del arte actual [Aguayo, Orús, Saura, Serrano, Victoria, Viola]: Sala Luzán ... Zaragoza, del 28 de octubre al 28 de noviembre 1977 ....—Zaragoza: la Sala, D.L. 1977.—36 h.: il. neg. y col.; 23 cm.
D.L.Z. 1417-77.

#### SALAZAR, ADOLFO.

La música de España / Adolfo Salazar.

— Madrid : Espasa Calpe, 1978 imp..—
2 V.: il.; 18 cm..— (Colección Austral; n.ºs 1514-1515).

D.L.M. 33060-1978.

#### SALAZAR, ADOLFO.

La música orquestal en el siglo XX / por Adolfo Salazar. — 2.ª ed. . — México : Fondo de Cultura Económica, 1967. — 169 p., 6 lám. ; 18 cm. . — (Breviarios ; 117).

#### SALVINI, ROBERTO.

Pittura italiana del quatrocento / Roberto Salvini. — Milano : Aldo Martello, 1960 imp., cop. 1964. — 209 p. : il. ; 37 cm.

#### SANCHEZ, José Luis.

José Luis Sánchez : casi treinta años de oficio de escultor : [Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid, marzo-abril 1981]. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, D.L. 1981. — 140 p. : principalmente il. ; 25 cm.

D.L.M. 5784-1981.

## SANZ SANCHEZ, FÉLIX.

Glioxeales con significado biológico y sus mecanismos de actividad : discurso leído en la solemne sesión inaugural del curso 1981 ... / por ... D. Félix Sanz Sánchez. — Madrid : Instituto de España, Real Academia Nacional de Medicina, 1981. — 51 p. ; 24 cm.

D.L.M. 119-1981 — ISBN 84-7391-054-0.

#### SARTORIS, ALBERTO.

Vaquero Turcios y el arte construido: monumento al descubrimiento de América / Alberto Sartoris; con una introducción de Oswaldo Guayasamín. — Madrid: Abaco, 1977. — 53 h.: il.; 34 cm.

## SAUNERON, SERGE.

Derniers temples d'Egypte : Edfou et Philae / Serge Sauneron et Henri Stierlin ; photos par Henri Stierlin. — Paris : Chêne, 1975 imp.. — 182 p. : il. neg. y col. ; 31 cm.. — (Les hauts lieux de l'architecture).

D.L. 202/34-0065-2.—ISBN 2-85-108-032-6.

## SAUSE, PABLO.

Pablo Sause y Natalia Soldevilla: [Galería Amadís, Madrid, del 27 de noviembre al 13 de diciembre 1980]. — Madrid: Dirección General de Juventud y Promoción Sociocultural, [1980]. — 1 plieg.: il.; 21 cm.

#### SCOTT, JONATHAN.

Piranesi / Jonathan Scott. — London [etc.] : Academy Ed. [etc.], 1975. — 336 p. : il. ; 32 cm.. — Bibliografía : p. 301. ISBN 85670-050-9.

#### SCHINKEL, KARL FRIEDRICH.

Karl Friedrich Schinkel: Sein Wirken als Architekt ... . — Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1981. — 191 p.: principalmente il.; 33 cm.

ISBN 3-421-02558-4.

#### SCHINKEL, KARL FRIEDRICH.

Lebenswerk / Karl Friedrich Schinkel; [herasgeber Margarete Kühn]. — München; Berlin: Deutscher Kunstverlarg, 1969-1979. — 2 V.: il.; 36 cm. — Contiene: V. 1: Westfalen / Ludowig Schreinor. V. 2: Das Architektonische Lehrbuch / Goerd Peschken.

#### SCHLOTTER, Julius von.

El arte de la Edad Media / Julius von Schlotter; versión de José Francisco Ivars; prólogo de Otto Kurz. — Barcelona [etc.]: Gustavo Gili, 1981. — 120 p.: VI lám. col., 40 h. con lám.; 25 cm. — (Colección GG Arte). — Tít. orig.: Die Kunst des Mittelalters.

D.L.B. 1978-1981.- ISBN 84-252-1036-4.

## SCHLOTTER, EBERHARD (1921).

Don Quijote: Samtlichen Vignette Sonderdruck (Sepia).

Auflage 25 Exemplare.

La firma en el ángulo inferior derecho «Eberhard Schlotter». En el ángulo inferior izquierdo, la numeración «11/25». 186 aguafuertes. La numeración de las láminas sigue el orden de aparición de las viñetas de la obra: El Quijote leído por Camilo José Cela.

#### SCHLOTTER, EHBERHARD.

Eberhard Schlotter: Sala de Exposiciones [Caja de Ahorros del Sureste de España, Alicante], del 10 al 24 de diciembre de 1973. — Alicante: la Caja, [1973]. — 8 h.: il. neg. y col.; 22 × 22 cm.

#### SCHLOTTER, EBERHARD.

Escenas del Quijote.

La firma en el ángulo inferior derecho «Eberhard Schlotter». Aguatinta,  $215 \times 245$  mm.

15 láminas cuya numeración está tomada del catálogo de la exposición celebrada en Maguncia en 1982. Las lám. 5, 9, 21, 36, 38 y 97 llevan las letras «e/a» (prueba del artista). Las lám. 9, 36, 38 y 84 son aguatintas y aguafuertes.

## SCHLOTTER, EBERHARD.

Miguel Cervantes Savedra [sic] «Don Quijote» / illustriert von Eberhard Schlotter, mit 160 ganzseitigen farbigen tafeln sowie 186 Vignetten 1977-1981 : Katalog zu einer Vanderausstellung, zusammengestellt und organisiert vom Gutenberg-Museum Mainz, I. Ausstellung 5 Februar - 28 März 1982. — Mainz : das Museum, [1982].—120 h. : principalmente il. neg. y col. ; 23 cm. — Texto en alemán y traducción inglesa, francesa y española.

## SCHMALENBACH, WERNER.

Eduardo Chillida: dibujos ... 1948-1974 / Werner Schmalenbach; [traducido del alemán por Eduardo Subirats Rüggeberg]. — Barcelona: Polígrafa, cop. 1979. — 3 V.: il.; 35 cm.

ISBN 84-343-0287-X.

## SCHMIRLER, OTTO

L'Art du Fer forgé / Otto Schmirler; traduction francaise: Pierre Champendal. — 2.ª édition. — Fribourg (Suisse): Office du Livre, 1978. — 224 p.: principalmente il.; 28 cm. — Tít. orig.: Der Kunstschmied.

#### SCHORSKE, CARL E.

Viena Fin-de-siècle: Política y cultura / Carl E. Schorske; [versión castellana de Iris Menéndez]. — Barcelona: Gustavo Gili, 1981.—413 p.: il. neg. y col.; 25 cm.—(Colección GG Arte). — Tít. orig.: Fin-de-siècle Vienna.

D.L.B. 36811-1981. — ISBN 84-252-1064-X.

#### SCHULDHESS, JOERG.

Jörg Schuldhess: Traumsausen. — Ziefen, Switzerland: [s. n.], 1980. — 47 p., 14 lám.; 18 cm.. — (Potic Arts).

#### SEITZ, WILLIAMS C.

Claude Monet / text by William C. Seitz ... — New York: Abrams, [1980?]. — 158 p.: il. neg. y col.; 33 cm. — (The library of great painters).

SIBN 8109-0326.

## SENNELL, Joles.

La guía fantástica / Joles Sennell; illustracions Montserrat Brucart. — Barcelona: Abadía de Montserrat, 1977. — 108 p.: il.; 20 cm..—(La Xarxa).

D.L.B. 39071-1977. — ISBN 84-7202-149-1.

#### SERRAN PAGAN, FRANCISCO.

Cultura española y autonomía / [Autor: Francisco Serrán Pagán]. — Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 217 p.; 19 cm.— (Cultura y Comunicación; 8). — Autor tomado del reverso de la portada.

D.L.M. 20853-1980. - ISBN 84-7483-085-0.

#### SERRANO, PABLO.

Pablo Serrano: El hombre y el pan: Centro de Exposiciones y Congresos, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 19 enero-16 febrero 1932. — Zaragoza: la Caja, 1982. — 15 h.: il.; 30 cm.
D.L.Z. 17-1982.

## SERRANO, PABLO.

Pablo Serrano: [Galería Juana Mordó, Madrid, del 10 al 31 de enero de 1967]. — Madrid: la Galería, 1966 imp..—1 h. pleg.: il.; 17 × 17 cm.

D.L.M. 18888-1966.

#### SERRANO, PABLO.

Pablo Serrano: 9 Mai-16 Juin 1979, Galerie Darthea Speyer ... .—Paris: la Galerie, D.L. 1979.—8 h.: il.; 19 × 19 cm.

D.L.M. 11542-1979.

#### SERRANO, PABLO.

Pablo Serrano: Zaragoza, Palacio de la Lonja, marzo-abril 1975. — Zaragoza: Ayuntamiento, Comisión de Cultura, D.L. 1975. — 35 p.: principalmente il.; 27 cm. D.L.BI. 568-1975.

## SERRANO AGUILAR, PABLO.

Relación espiritual y formal del artista moderno con su entorno social : discurso / del Académico electo ... D. Pablo Serrano Aguilar ...; contestación ... D. Xavier de Salas Bosch. — Madrid : Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1981. — 37 p. : 1 lám. ; 25 cm.

D.L.M. 13415-1981.

#### SERRANO SEGOVIA, SEBASTIÁN.

Marín, rey del trovo / Sebastián Serrano Segovia. — Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 381 p.; 19 cm. — (Cultura y Comunicación; 4).

D.L.M. 37543-1980. - ISBN 84-7483-144-X.

#### SIXTO.

Sixto: 15 años de surrealismo: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, sala de exposiciones, diciembre 1980-enero 1981.—Alicante: la Caja, [1980].—18 h.: principalmente il. neg. y col.; 22 × 22 cm.

## SMITH, E. BALDWIN

The dome: a study in the history of ideas / by E. Baldwin Smith.—Princeton: University, Departement of Art and Archaeology, 1971.—164 p., 19 h. de il.; 28 cm..— (Princetón monographs in art and archaeology; 15).—Indices.

ISBN 691-03-875-9.

## SOPEÑA, FEDERICO.

Dos o tres Vienas en torno a Mahler / por Federico Sapeña. — Madrid: Instituto Hispano-Austríaco, 1978. — 16 p.; 28 cm. .— (Las Conferencias del Instituto Hispano-Austríaco; I).

#### SOTHEBY AND CO. - MADRID.

Cuadros, muebles y objetos de decoración ...: la subasta se celebrará el miércoles 3 de diciembre de 1980 en el Hotel Ritz / Sotheby Parke Bornet & Co. . — Madrid: Sotheby's, D.L. 1980. — 80 p.: il.; 25 cm.

#### STECHOW, WOLFGANG.

Pieter Bruegel, the Elder / text by Wolfgang Stechow ... — New York : Abrams, [1980?]. — 158 p. : il. neg. y col. ; 33 cm. — (The library of great painters). ISBN 8109-0045-9.

#### STUCKENSCHMIDT, H. H.

Arnold Schönberg / H. H. Struckenschmidt; [traducción de Luis de Pablo]. — Madrid: Rialp, 1964. — 206 p.; 20 cm. . — (Libros de música; 1). D.L.M. 4053-1964.

#### STUDI

Studi sul Borromini: Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca. — Roma: De Luca, 1967. — 2 V.: il.; 24 cm.

## SUBIRA PUIG, José.

La Música en la Academia: Historia de una Sección / por José Subirá Puig; prólogo por Federico Sopeña Ibáñez. — Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980. — 247 p.; 26 cm. D.L.M. 37442-1980. — ISBN 84-600-2076-2.

## TAMARIT TORRES, JORGE.

Fundamentos de los modelos de regulación de la glucemia: discurso para la recepción pública / del Académico electo ...
D. Jorge Tamarit Torres; y contestación ... D. Arturo Fernández Cruz Liñán ....—
Madrid: Academia Nacional de Medicina, 1980.—64 p.; 24 cm.
D.L.M. 40473-1980.

#### TANGE, KENZO.

Kenzo Tange, 1946-1969: Architectur and urban design = Architektur und Städtebau = Architecture et urbanisme / Kenzo Tange; herausgegeben von Udo Kultermann. — Zurich: Architektur Artemis, cop. 1970. — 304 p.: il. neg. y col.; 29 cm.

## TAPIES, ANTONI.

Tapies: Obra recent: Galería Maeght, Barcelona, gener-març 1981. — Barcelona: Ed. 62, D.L. 1981. — 6 cuad.: il. neg. y col.; 32 cm. — Texto en catalán y traducción castellana por Alexandre Cirici. D.L.B. 418-1981.

#### TEIXIDOR, JOAN.

Eudald Serra / Joan Teixidor. — Barcelona: Polígrafa, 1979. — 95 p., 46 h. con lám. neg. y col.; 21 × 21 cm. — Texto en catalán, castellano, francés e inglés.

D.L.B. 10886-1979. — ISBN 84-343-0295-0.

#### TERUEL.

Teruel: pintura-escultura actual: [Exposición itinerante, Diputación Provincial de Teruel, 1978-79]. — Teruel: la Diputación [1978]. — 20 h.: principalmente lám. neg. y col.; 27 cm.

#### TESIS

Tesis doctorales: curso 1978-1979. — Madrid: Universidad Complutense, 1980. — 457 p.; 24 cm.. — V. III.

## TIZIANO, TIZIANO VECELLIO.

Tiziano Vecellio: Convegno indetto nel IV centenario dell'artista (Roma, 25 maggio 1976). — Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1977. — 60 p.; 28 cm.. — (Atti dei Convegni Lincei; 29).

## TIZIANO, TIZIANO VECELLIO.

Disegni / Tiziano ; scelti e annotati da Terisio Pignatti. — Firenze : la Nuova Italia, cop. 1979. — 11 p., LV lám. ; 44 cm.

#### TORIJA, JUAN DE.

Breue [sic] tratado de todo género de bóbedas [sic] / Juan de Torija ... .— Valencia : Albatros, 1981.—1 V. (pág : var.); 33 cm..— (Colección Juan de Herrera; 10).— Edición facsímil. Edición original, Madrid : Pablo de Val, 1661.

D.L.V. 151-1981. — ISBN 84-7274-073-0.

#### TORRE BALBAS, LEOPOLDO.

Crónica de la España musulmana / Leopoldo Torres Balbás. — Madrid: Instituto de España, D.L. 1981. — XV, 382 p.: il.; 22 cm.. — (Obra Dispersa; 1: Al-Andalus). — V. I.

D.L.M. 32599-1981. — ISBN 84-85559-15-0.

## TORRES, Rosa.

Rosa Torres: pintures: [Galería Trac], 21 maig - 30 juny 1981. — Barcelona: la Galería, [1981]. — 3 plieg. suelt., principalmente il.; 23 cm. Texto en catalán y traducción castellana.

## TORRES BALBAS, LEOPOLDO.

Crónica de la España musulmana / Leopoldo Torres Balbás. — Madrid: Instituto de España, 1982. — 438 p.: il.; 22 cm. — (Obra dispersa. Al Andalus; 1). — V. 2. D.L.M. 9153-2982. — ISBN 84-85559-21-5.

## TORRES BALBAS, LEOPOLDO.

Crónica de la España musulmana / Leopoldo Torres Balbás. — Madrid: Instituto de España, 1982. — 333 p.: il.; 22 cm. — (Obra dispersa. Al Andalus; 1). — V. 3. D.L.M. 13537-1982. — ISBN 84-85559-22-2.

#### TORRITI, PIERO.

Pietro Tacca da Carrara / Piero Torriti.
— Genova: Sagep, 1975.—119 p.: il.
neg y col.; 37 cm..—(Publicazione della
Cassa di Risparmio di Carrara).— Documentación: p. 98.—Bibliografía: p. 115.

## TORROJA MENENDEZ, José María.

El sistema del mundo desde la antigüedad hasta Alfonso X el Sabio / José María Torroja Menéndez. — Madrid: Instituto de España, 1980. — 246 p., 6 lám.; 24 cm.

## TORSELLI, GIORGIO.

Le piazze di Roma / Giorgio Torselli. — 3.ª edizione. — Roma : Fratelli Palombi, 1977. — 256 p. : principalmente il. ; 31 cm. . — Ha colaborado Edoardo Pezzuto.

#### UNIVERSIDAD DE NAVARRA. PAMPLONA.

Apertura de Curso 1980-1981 / Universidad de Navarra.— Pamplona : la Universidad, 1980 imp..—117 p. ; 27 cm.

Contiene: p. 5: Memoria del Curso 1979-80 / leída por el Secretario General, D. Jaime Nubiola. — p. 61: Lección inaugural; La arquitectura del siglo xx y la crisis de Europa / leída por ... D. Javier Carvaial.

D.L.NA. 971. — 1980.

## PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

	PTAS.		PTAS.
J. A. CEÁN BERMÚDEZ, Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, 1800. 6 tomos. Reimpre- sión 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 Exemo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari,	1.000
Alfonso E. Pérez Sánchez, Inventario de las pinturas, Madrid, 1964	150	Madrid, 1978	1.000
Alfonso E. Pérez Sánchez, Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII, Madrid, 1965	150	tados y otros delineados por Diego de Villa- nueva, año de 1754. Reproducción en facsimil y color, con Introducción, resumen biográfico y notas a las láminas por Thomas F. Reese,	
Victor Manuel Nieto Alcaide, Carlo Maratti. Cuarenta y tres dibujos de tema religioso,		1979	2.000
Madrid, 1965	150	Diego de Villanueva, Colección de diferentes papeles críticos de arquitectura, Valencia, Be-	
ñoles Madrid, 1966	200	nito Monfort, 1766. Reproducción en facsímil con una Noticia del Excmo. Sr. D. Luis Moya,	1 000
Alfonso E. Pérez Sánchez, Catálogo de los di- bujos, Madrid, 1967	350	Luis Cervera Vera. Indices de la obra Noticias	1.000
Luis Alegre Núñez, Catálogo de la Calcografía Nacional, Madrid, 1968	200	de los Arquitectos y arquitectura de España de E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez, 1979.	1.800

## MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

Provisionalmente, 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-TELEFONO 276 2564

## BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Cerrada provisionalmente por obras.

9 2

