

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1986

NUM. 62

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. D. LUIS CERVERA VERA

” ” ” JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE

” ” ” JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ  
(Secretario)

---

Publicación semestral

---

SECRETARÍA:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Alcalá, 13 - Teléfs. 232 15 46 y 232 15 49

28014 MADRID

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

---

Sucs. J. Sánchez de Ocaña y Cía., S. A. - Tutor, 16 - 28008 MADRID

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1986

NUM. 62

## S U M A R I O

	PÁGINAS
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS DE ARRESE ... ..	5
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. JUAN LUIS VASSALLO PARODI ... ..	17
LUIS CERVERA VERA: <i>Notas para un estudio sobre la influencia de Vitruvio en el renacimiento carolingio</i> ... ..	35
CARLOS ROMERO DE LECEA: <i>Segovia en la época de la construcción del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid</i> ... ..	59
JUAN BASSEGODA NONELL: <i>Una gárgola de la catedral de Barcelona, el elefante torreado del ábside</i> ... ..	107
ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: <i>La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada</i> ... ..	121
MATÍAS DÍAZ PADRÓN: <i>Una tabla del Maestro del Papagayo desconocida del Museo de Bellas Artes de Bilbao</i> ... ..	155
ROSARIO DÍEZ DEL CORRAL GARNICA: <i>La introducción del Renacimiento en Toledo: El hospital de Santa Cruz</i> ... ..	161
ENRIQUE ARIAS ANGLÉS: <i>Los orígenes del «fenómeno» de la pintura de historia del siglo XIX en España</i> ... ..	183
PEDRO PONCE DE LEÓN HERNÁNDEZ: <i>El claustro de la Academia Española de Bellas Artes en Roma</i> ... ..	217
<i>Entrega de la Medalla de Honor 1984 a la Fundación Museo Evaristo Valle, de Gijón</i> ... ..	243
LETICIA AZCUE BREA: <i>Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> ... ..	257
ACADEMICORUM CURRICULA DEL EXCMO. SR. D. LUIS BLANCO-SOLER ... ..	329
<i>Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> ... ..	337

NECROLOGIA

DEL

EXCMO. SR. D. JOSE LUIS DE ARRESE





Entrega al EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS DE ARRESE de la Medalla de Honor a la «Fundación Arrese», por el EXCMO. SR. D. FEDERICO MORENO TORROBA.



## DON JOSE LUIS DE ARRESE

EN la tarde del domingo 6 de abril, pocos días antes de cumplirse los ochenta y un años de su nacimiento en Bilbao, falleció en Corella —de donde era Hijo Adoptivo y Alcalde Honorario— nuestro querido compañero Don José Luis de Arrese.

Recordarán sin duda los señores académicos que durante largo tiempo hube de tenerles al corriente del grave estado de salud en que se encontraba, contando en este caso con la directa información suministrada personalmente a través de los telegramas recibidos todas las semanas en Secretaría, excusándose, por enfermedad, de asistir a las sesiones. Así vino sucediendo hasta declararse la extrema gravedad en la que, con general asombro, permaneció —o, casi mejor, sobrevivió— durante dos meses, atestiguando tanto su propia fortaleza como la abnegación y entereza ejemplares de su esposa.

No puedo por menos de referirme ahora —obedeciendo de consuno a la costumbre establecida y a los dictados tan imperiosos como cordiales de la amistad— a su paso por la Academia. Y este paso se inicia —aunque luego recordaré un episodio anterior digno de memoria— cuando en 20 de marzo de 1967 Don César Cort, Don Joaquín María de Navascués y Don Francisco Iñiguez le propusieron para cubrir la vacante de Don José Yarnoz Larrosa.

No fue la suya la única propuesta presentada ni tampoco calificada preferentemente, pero en la sesión extraordinaria celebrada al efecto el día

2 de mayo inmediato resultó elegido Académico numerario, revalidando así un cumplido curriculum de méritos profesionales e investigaciones artísticas y literarias que, por fortuna, se acrecentarían en años sucesivos.

El 5 de noviembre del mismo año se celebraba su recepción en sesión pública y solemne, disertando elocuentemente sobre “La arquitectura del hogar y la ordenación urbana como reflejos de la vida familiar y social de cada época”. No voy a entrar ahora en el examen de su desarrollo, pues fue objeto en tal ocasión de autorizado comentario, si bien no cabe eludir que la atracción del tema corrió pareja con su exposición tan lúcida como sugerente. Pero sí quisiera destacar que, iniciado el discurso con un emocionado recuerdo a su antecesor, D. José Yarnoz Larrosa —de quien trazaría en breves páginas una aguda semblanza—, hubo de resaltar su espléndida labor restauradora de edificios históricos para cerrar la sentida evocación del entrañable colega y amigo desaparecido con unas palabras que bien pudieran aplicarse al propio recipiendario, al subrayar que tenía “alma de luchador”, afirmación que justificaría bien porque desde mozo “descubrió la gallardía del riesgo; o tal vez —añade— porque supo desde el principio que la vida se ha hecho (como una galería misteriosa) para abrirla y andarla cada uno, sin esperar a que vengan a dejarnos, tejida en las sienas, la corona de laurel de una victoria ganada sin combate”.

La contestación corrió a cargo de Don César Cort, quien destacaría la actividad del nuevo compañero como arquitecto —de relevante proyección— y, a la vez, su meritoria faceta de autor de notables investigaciones y estudios, sin pasar por alto su actuación política, jalonada de muy concretas realizaciones que Don César enaltecería cumplidamente. En tal sentido resaltaría —y el episodio resulta sumamente aleccionador— que siendo Ministro, y por el hecho de serlo, declinó dignamente el honor de ser propuesto para Académico en tanto desempeñara el Departamento a su cargo, así como algún otro destino prestigioso ligado estrechamente al ejercicio profesional. A lo que añadiría aún, cerrando con broche de oro su discurso que nadie habría de olvidar, “que la política —son sus palabras— puede y debe ser la más preciada de las Bellas Artes, si se practica como tal”,

bien persuadido, sin duda, de que el beneficiario habría de colaborar asidua y esforzadamente en las tareas comunes.

Certera predicción esta última cuando pocos años después intervino decisivamente en el salvamento —pudiera decirse— de la Calcografía Nacional, en grave peligro de ser segregada de la Corporación.

Volviendo a su ingreso en la Academia, ha de recordarse que sería en la solemne recepción, celebrada bajo la presidencia del Sr. Director Don Francisco Javier Sánchez Cantón, cuando recibiría, con el diploma correspondiente, la medalla número 35, ostentada con anterioridad por Don Antonio Zabaleta, Don Simeón Avalos, Don Luis de Landecho y su inmediato antecesor, ya citado, Don José Yarnoz Larrosa.

Cuando Arrese llega a la Academia acababa de cumplir sesenta y dos años. Quedaban ya atrás sus servicios sobresalientes en el ámbito de la política que culminarían en su permanencia al frente de varios Departamentos ministeriales, entre ellos el de la Vivienda, recién creado, del que sería su primer titular. El nuevo giro dado a sus actividades le permitiría prestar una absorbente dedicación a otras tareas no menos gratas ni atraentes que se centrarían en la creación en 1973 de la Fundación Arrese, de Corella, tan digna de encomio —por el sostenido afán que su erección supuso— como por el logro ejemplar de sus realizaciones. A la cabeza de todos ha de anteponerse, sin duda, el Museo de Arte Sacro, instalado en el antiguo Monasterio benedictino e iglesia de la Encarnación.

Precisamente la Academia, bien percatada de su importancia, le otorgó en 1979 la Medalla de Honor “como testimonio de alta gratitud del tesoro artístico de nuestra Patria”, según acredita el diploma de concesión. Cerrando este punto, no puedo silenciar que la entrega solemne de la preciada distinción se celebró en el Museo Lázaro Galdiano, bajo la presidencia de nuestro Director, Don Federico Moreno Torroba, de grata memoria.

Creo poder afirmar —y así se ha recordado en la prensa recientemente— que una de las mayores satisfacciones que en vida recibiera fue la concesión de la Medalla de Honor a la Fundación Arrese, creada y alentada con la colaboración de su esposa, Doña María Teresa Sáenz de Heredia

—prima hermana de José Antonio Primo de Rivera—, y a cuya amorosa solicitud y admirable entereza es justo rendirle desde estas líneas el fervoroso reconocimiento que merece.

A partir de entonces su estado de salud iría lenta pero implacablemente declinando, aunque manteniendo muy vivo su gran afecto a la Academia, a la que sin duda alguna amó entrañablemente. Como detalles curiosos podría anotar la celosa diligencia con que registraba las sesiones celebradas o pendientes y la frecuentísima consulta del Anuario de la Corporación, que tenía en la mesilla con rango de librito de cabecera. Me consta positivamente que seguía de cerca, en lo posible, las incidencias propias de la Casa y en particular sentía viva inquietud por el posible riesgo que sus inasistencias pudieran depararle.

Acaecido el previsible aunque siempre doloroso desenlace, hube de trasladarme a Corella para representar a la Academia en el duelo fúnebre.

Ciertamente, al contemplar su cuerpo exánime no cabría desentenderse de aquella etapa —ya anclada en la historia— cuando en días de ardiente primavera que, presagiando gozos cumplidos, daban pábulo a la esperanza, cincuenta poetas españoles rindieron a José Luis de Arrese un singular homenaje, dedicándole una emotiva *Ofrenda lírica* en la que colaboraron Eugenio d'Ors, Gerardo Diego, García Nieto, Manuel Machado, Eduardo Marquina y Adriano del Valle, entre otros. A través de sus páginas —de encendido fervor poético— es curioso advertir algunos rasgos personales del titular, que bien pudieran cobrar acento definitorio: “Lección de cortesía y de energía, de equilibrio y rigor, de clave y quicio”, dice uno; “pulso sereno y firme”, dice otro; “honda y clara mirada”, precisa Manuel Machado, y no falta quien resume con aire de presario la limpia ejecutoria de una “vida sin enmiendas ni tachones”.

Con una perspectiva más cercana, hemos de concluir recordando que han sido cerca de veinte años los que José Luis de Arrese ha permanecido en la Academia, ganándose el respeto de todos y la estimación de cada uno. De trato amable y cortés, de sincera religiosidad, diligente en el cumplimiento de sus cometidos y funciones —comisiones, dictámenes sobre monu-

mentos, colaboraciones en el *Boletín*—, circunspecto y sagaz, bien pudiera decirse de él que practicó caballerosamente el difícil señorío de la discreción, sin mengua de acrisoladas lealtades ni quebranto de su gran amor a la Academia.

Que Dios le tenga en su gloria.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.



## EL MECENAZGO DEL DOCTOR ARRESE

CONOCÍA las actividades sociales y políticas de D. José Luis de Arrese, Doctor Arquitecto de bien ganado prestigio. Lo traté personalmente en las sesiones de las Juntas de Gobierno del Patronato José María Quadrado, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que dignamente presidía. Desde el primer momento admiré su rectitud, la ecuanimidad y eficacia con que nos dirigía, impulsando, estimulando o encauzando las tareas de las Academias, Institutos y demás centros adscritos, en número cercano al medio centenar, repartidos por toda la geografía hispana. Con tenacidad y tacto distribuía los escasos fondos económicos que trabajosamente obtenía de la presidencia del Consejo, logrando dar vida a libros, folletos, revistas y diversas actividades de las citadas Entidades, sin cuya ayuda posiblemente se hubiesen malogrado los afanes eruditos e investigadores de sus miembros. La nómina de las publicaciones editadas al respecto es numerosa y me atrevería a calificar de ejemplar. Ya entonces nuestro presidente estaba enfermo, con peligrosos procesos recidivarios, pese a lo cual durante las reuniones llevaba la iniciativa y el peso de los debates con indudable clarividencia y a veces con esfuerzo físico y mental.

Desaparecido el Patronato, la Confederación Española de Centros de Estudios Locales (CECEL) ha heredado el quehacer y mantiene enhiesta y a gran altura la antorcha que Arrese enarboló.

Prontamente me distinguió con su amistad y juntos acudíamos a esta Academia, en los correspondientes plenos semanales, haciéndome confiden-

cias durante los breves viajes automovilísticos, que estimé muy sinceramente, pues en todo momento recibí lecciones de caballerosidad, patriotismo y bien hacer.

Especialmente, con deferencia que agradecí profundamente, me invitó a la inauguración del Museo de la Encarnación, existente en Corella (Navarra), magnífica pinacoteca instalada en un viejo monasterio benedictino reformado y a trozos reconstruido por él, donde reunió retablos, imaginearía pictórica y escultórica, ajuar litúrgico, piezas de arte suntuario y bastantes muestras arqueológicas, clasificadas con acierto y escrupulosidad, como consta del importante catálogo redactado por él, que acrece nuestra bibliografía artística. Soy testigo de la seriedad y el tesón con que redactaba cada ficha, atento sólo a la más reciente metodología y aparato bibliográfico, lejos del triunfalismo que a veces preside análogas tareas y empresas. Hasta el fin de sus días siguió acreciendo los fondos, en permanente vigilia, consiguiendo que destaque en el conjunto de los museos españoles de arte sacro de que disponemos. Al fin logró crear la “Fundación Arrese”, a la que nuestra Academia otorgó en plena justicia su Medalla de Oro en 1973, habiendo tenido el honor de ser uno de los firmantes de la preceptiva propuesta, siéndole entregada en un solemne acto celebrado en el Museo Lázaro Galdiano, donde nuestro compañero no pudo leer las cuartillas gratulatorias por uno de los repetidos percances de su salud, aunque estuvo presente, en aras de su honradez y señorío. Justo es reseñar en torno a todo ello la especial compenetración de su dignísima esposa, a quien repetidamente visité y a la que rindo testimonio de respeto y admiración.

\* \* \*

Don José Luis de Arrese, además de tareas técnicas profesionales de carácter artístico, fue un destacado investigador de nuestra historia del arte, dando a la estampa notables publicaciones al respecto, cuales “El barroco en las iglesias corellanas”, “Arte religioso de un pueblo de España”, o el dedicado a “Antonio González Ruiz, pintor de cámara de Su Majestad y

Director General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, dado a la estampa en 1973, que fue galardonado con el premio Menéndez Pelayo dos años antes.

Por consejos médicos residía anualmente largas temporadas en las Canarias, aprovechando allí su tiempo de estudio e investigación, ocupándose de sus instituciones, singularmente el Museo Canario, y escribiendo un luminoso trabajo sobre “El hombre de Cromagnon en el archipiélago canario”.

\* \* \*

Tuvo gran afecto por nuestra Academia, asistiendo siempre que podía —las últimas veces con evidente esfuerzo, cuando apenas se le entendía en sus interesantes conversaciones, aunque con la amable sonrisa en su rostro y amicales ademanes—, en su heroico afán de sobreponerse a sus escasas posibilidades físicas y en aras de su lucidez mental.

Fruto de sus preocupaciones fue un discurso de recepción en 1967 sobre “La Arquitectura del hogar y la ordenación urbana, como reflejo de la vida familiar y social de cada época”, con postulados que supo defender desde las parcelas del poder ejecutivo que le tocó ocupar.

La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, que inmerecidamente presido, le nombró su Correspondiente, en atención a sus méritos y a las repetidas ayudas y atenciones que nos dispensó.

\* \* \*

Su óbito, larga y resignadamente esperado, me ha llenado de dolor, consecuentemente a la pérdida de un maestro y de un amigo.

Descanse en paz un mecenas y un patriota ejemplar, caballero integérrimo y hombre bueno, que procuró siempre el bien de sus semejantes.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.



NECROLOGIA

DEL

EXCMO. SR. D. JUAN LUIS VASSALLO PARODI





Retrato a lápiz del EXCMO. SR. D. JUAN LUIS VASSALLO PARODI  
por Enrique Segura.



## DON JUAN LUIS VASSALLO PARODI

CON muy vivo pesar —bien consciente de cuanto supone mi intervención, menos protocolaria que entristecida— he de subrayar con sincera aflicción el fallecimiento de nuestro querido compañero D. Juan Luis Vassallo Parodi, acaecido el 18 de abril último, pocos días antes de cumplir —exactamente el 2 de mayo— setenta y ocho años.

A la vista de lo sucedido, bien cabe afirmar piadosamente que Dios le dispensó la ventura de ignorar la existencia de una oculta dolencia, diagnosticada sólo unas horas antes de su fallecimiento, y cuyo final inexorable hubiera supuesto presumiblemente, por desgracia, un trágico proceso de muy penosas consecuencias.

Cerca de veinte años ha permanecido Juan Luis Vassallo en la Academia, como acreditan los datos que figuran en su expediente personal y que parece oportuno recordar. Fue el 14 de noviembre de 1966 cuando Don Juan Adsuara, Don Enrique Pérez Comendador y Don Fructuoso Orduna le propusieron para cubrir la vacante de Don Victorio Macho, fallecido en julio anterior. Entre la documentación conservada figura el oportuno *curriculum* acreditando los estudios cursados, actividades docentes, becas y premios obtenidos, junto a un nutrido repertorio de obras realizadas, en las que lo tradicional se conjuga armoniosamente con un claro sentido de modernidad.

No fue entonces la suya la única propuesta presentada, si bien después de cubrir los trámites acostumbrados resultó elegido en la sesión extraordinaria de 23 de enero de 1967.

Año y medio después, el 23 de julio de 1968, se celebró la solemne recepción del nuevo Académico, quien disertó sobre un tema de perenne atracción, singularmente para un escultor: "Forma y Materia". Después de recordar con emocionado acento a su antecesor, el gran artista palentino, y a sus insignes maestros Marinas y Capuz, leyó ante los asistentes un breve y primoroso discurso diferenciando primero y yuxtaponiendo a continuación, en lúcida síntesis, los dos elementos integrantes del quehacer artístico, del que ofreció un testimonio imperecedero en la escultura donada a la Academia, espléndida creación en la que sobre un bloque de mármol impoluto emerge, medio reclinada, de perfil, la forma delicada y palpitante de un desnudo femenino que luego completaría con la presencia evanescente de una figura masculina. Enriqueciendo con grácil anécdota la categoría artística del conjunto —que el autor prefirió titular "El mármol y la forma" —cuéntase, con plena certeza, que la materia empleada perteneció al prestigioso escultor Miguel Blay, quien lo trajo de Italia, sin llegar a labrarla. Desde ahora habrá de ocupar en el Museo de la Academia el lugar reservado a los artistas que han dejado de estar entre nosotros.

Encendida contestación de justas y laudatorias palabras fue la que Pérez Comendador dedicó en nombre de la Corporación al nuevo Académico.

Sería en tal ocasión cuando el recipiendario recibiera de manos del Director, Don Francisco Javier Sánchez Cantón, junto con el diploma correspondiente, la Medalla número 16, de la que fueron anteriormente titulares Sabino de Medina, Juan Samsó, Miguel Blay y Victorio Macho.

Incorporado a la vida activa de la Academia, Juan Luis Vassallo participó ilusionadamente en las tareas comunes. Adscrito a la Sección de Escultura, y al margen de pertenecer a otras Comisiones, sería la del Taller de Reproducciones la que centraría en buena parte sus mayores desvelos, llegando a ser nombrado recientemente Delegado de la Corporación. Justo reconocimiento a su meritoria intervención en el arduo traslado del mismo desde su emplazamiento provisional en la antigua Facultad de San Carlos a la casa de la Academia, ya concluidas las obras de reforma. La conservación de los fondos disponibles y restauraciones llevadas a cabo bajo su dirección y reinstalación del viejo Taller, en vías, por fortuna, de mejora

y modernización, han suscitado reiteradamente justificados elogios por su participación tan discreta como eficaz.

Otro aspecto digno de resaltarse es el de su colaboración en las páginas del Boletín, a pesar de que con su habitual modestia confesara que no era su fuerte escribir, en lo que, por cierto, me permitía cordialmente disentir por constarme con certidumbre que incluso rindió su pluma al luminoso dictado de la inspiración poética. Sus colaboraciones —alguna inédita— obedecieron en buena parte al loable designio de evocar la memoria de compañeros desaparecidos o manifestar noblemente su gratitud por las distinciones recibidas, sin que faltara el escrito dolorido ante el atropello sufrido por una iglesia de su Cádiz entrañable.

Singular realce merecen sus generosas aportaciones a la Academia, entregando diversas medallas, en cuya especialidad alcanzó conocido renombre. Ya antes de su ingreso ofreció un ejemplar de la medalla homenaje a Sorolla. Posteriormente quiso unirse a la conmemoración de los 150 años del fallecimiento de Goya con otra de precisos perfiles y limpia ejecución. Con todo, quizás la más lograda sea la que, inédita —pudiera decirse—, modeló para entregar a S. M. la Reina en la solemne ocasión que recuerde su nombramiento de Académica de Honor. Por cierto, séame permitido recordar un detalle curioso acerca de dicha Medalla. Y es que, figurando en el anverso el admirable retrato, de perfil, de la Soberana, como alguien felicitase al artista por el acierto conseguido, él atribuyó sencillamente el resultado a que había dispuesto de una buena fotografía.

Hombre de profundas convicciones religiosas y arraigado sentido familiar —sin olvidar nunca el amor entrañable que profesó a Cádiz, su ciudad natal—, de trato afable, cumplido y cumplidor, de gran modestia y encantadora sencillez, reacio por naturaleza a la vanidad y al engreimiento y ajeno en absoluto a toda suerte de intemperancias y desconsideraciones, comedido sin fingimiento, como temeroso de suscitar problemas o porfías, siempre dispuesto a ayudar a los demás no sólo por agrado, sino con alegría, su presencia entre nosotros vino a suponer por ello mismo una consoladora referencia de ejemplar y sugestivo comportamiento. Su propia sensibilidad no le privaría, sin embargo, de sufrir incompreensiones propias de

espíritus señeros. Diría, en fin —apurando el matiz—, que era, más que un hombre bueno —como todos le recordamos—, un hombre de bien, como si el bien mismo constituyera no una episódica reacción ante los demás, sino una permanente aspiración de sus personales inquietudes.

No quisiera concluir estas líneas sin recordar dos episodios relevantes, sin duda, en la vida de Juan Luis Vassallo, unidos los dos por su doble significación espiritual. Uno de ellos vino a representar la gran ilusión —vivamente compartida por Amparo, su esposa— de visitar al Papa, reunida toda la familia creada por el artista, un puro testimonio de filial devoción. En efecto, cubiertos los trámites inevitables, Juan Pablo II recibió el 17 de septiembre de 1980 —quede el dato para el futuro— a toda la familia, compuesta a la sazón por 26 personas, a quienes dispensó una cálida y complacida acogida, y recibiendo de manos de nuestro escultor una imagen de la Virgen expresamente modelada con tal motivo.

El otro, acaecido en Avila unos años después, tendría también el mismo protagonista. Fue en los días de la estancia de Juan Pablo II en España en el otoño de 1982. Al visitar la histórica ciudad, al pasar cerca del monumento de Santa Teresa, bajó del coche en que iba para contemplar expresamente y bendecir el hermoso conjunto artístico dedicado a la Santa Doctora; episodio que he podido recordar releyendo las actas en las que se dejó para siempre emotiva constancia.

Desde el profundo sentimiento de su pérdida, no puedo por menos de traer a la memoria aquel *vuelo del espíritu* que Santa Teresa de Jesús —una de las grandes devociones de Juan Luis Vassallo— invocara como estímulo poderoso para remontar humanos desfallecimientos.

Que Dios le tenga en su gloria.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.

RECUERDO EMOCIONADO DE JUAN LUIS VASSALLO  
POR UN COLEGA DOCENTE Y ACADEMICO

**E**L pasado 7 de abril me sorprendió encontrar en nuestra Academia a Juan Luis, por su delicada salud, en una tarde fría y lluviosa. Su aspecto no era bueno y se abrigaba cautelarmente al máximo. Al regañarle cariñosamente por la salida vespertina, me respondió, con su habitual amabilidad, que lo hacía en cumplimiento de su obligación. En efecto, minutos después nos presidía en la Sección de Escultura, encauzando los debates con lucidez, aunque esforzándose física e intelectualmente, como pude comprobar apenado. Luego asistimos al pleno, despidiéndonos afablemente, según costumbre. Once días después recibo la noticia de su muerte, que me emocionó con hondura, pues no esperaba tan prontamente el fin de sus días.

\* \* \*

Mis relaciones con Juan Luis fueron fraternales, sin altibajos ni fisuras, desde 1936, en que, concedida por nuestra Academia la beca Conde de Cartagena, me visitó en Sevilla, como parte de un periplo corto, impedido de marchar a Italia por las circunstancias de la guerra civil. Desde el primer momento hicimos amistad, comprobando su valía profesional, su hombría de bien y los quilates de su paisanaje andalucista, como gaditano de pro.

He tenido la fortuna de ser copartícipe de algunos de los importantes fastos de su profesionalidad: formé parte del tribunal que en reñido con-

curso-oposición le otorgó la Cátedra de Modelado del Natural de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (1943), posesionándole seguidamente como Director del Centro; tuvo la satisfacción de contestarle en su recepción en la Academia sevillana de idéntica titulación (1952); veintisiete años más tarde le entregaba la Medalla de Oro corporativa, en solemne acto público y extraordinario, y, en fin, en 1984 gocé inefablemente al recibirle como Académico de Honor de una Corporación tan entrañablemente unida a su brillante carrera. ¡Casi cincuenta años de trato ininterrumpido y de tareas convergentes en cátedra y Academia!, con mantenida admiración a su importante quehacer como escultor e imaginero y como espejo de vida personal, familiar y social.

\* \* \*

Su formación fue sólida, bien cimentada, con la pedagogía de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y en torno a su padre, profesor de una de ellas; luego la enseñanza superior en San Fernando, hasta conseguir una preparación suficiente, como cimiento necesario para edificar su personal estilo. Su estética fue de quilates clásicos en cuanto ello comporta belleza, orden, proporción y gozo de espíritu; su morfología era consecuencia de la meditación ante el modelo, no copiando, sino lucubrando sobre el mensaje iconográfico e iconológico que cada cosa comporta. Y todo ello en continua investigación en la obra de los grandes maestros del pasado y en el quehacer de sus contemporáneos; mas no sólo en la quietud de su estudio, sino en viajes por la geografía hispana y por el extranjero, singularmente en Italia.

Y así pudo laborar y triunfar en todos los géneros artísticos y operando sobre diversos materiales, como lo acreditó en su discurso de recepción en esta Academia (1968) titulado "Forma y materia", donde vuelca su rica experiencia al respecto y su maestría bien reconocida y justamente elogiada por Enrique Pérez Comendador al recibirle en nombre nuestro.

Triunfó en el desnudo, y buena prueba es su figura "Gades", homenaje a la "Tacita de plata", donde vio la luz primera, en la que simboliza la

inquietud y el gozo de la ciudad que otea el ignoto horizonte que tantas páginas escribió en la historia. De su importancia baste decir que fue galardonada con Primera Medalla en la exposición nacional de 1948. En la Corporación hispalense conservamos una Pomona inspirada en los maravillosos modelos griegos de los siglos v y iv antes de Jesucristo.

En los numerosos retratos a personajes de distintas clases sociales aflora siempre el carácter del efigiado junto a su veraz fisonomía.

Los monumentos se hallan en función del medio, cuales el de los Caídos en Ubeda (Jaén), el de la Asunción en Jerez de la Frontera (Cádiz) y el de Santa Teresa en Avila, bendecido por Su Santidad Juan Pablo II; mención especial debo de hacer de la figura orante de Doña Beatriz de Suabia, primera esposa de Fernando III el Santo, existente en la Capilla Real de la Catedral hispalense (1948), tan magistralmente lograda, que entona en aquel maravilloso recinto renacentista.

Poseyó el carisma necesario para la imaginería sagrada, ejecutando historias o "pasos" procesionales para diversos lugares y esculturas que componen retablos y portadas eclesiales. Recuerdo con alegría que a poco de llegar a Sevilla le aconsejé la asistencia a un pontifical catedralicio en la festividad de la Purísima, de tanta prestancia litúrgica entonces, que era digno de rito vaticanista. Quedó Juan Luis tan impresionado, que inmediatamente marchó a su estudio y modeló una imagen de la Inmaculada, boceto plenamente logrado, que motivó una figura de tamaño natural en madera policromada para la capilla de los teólogos del Seminario Metropolitano plena de unción sagrada y perfecta de valores artísticos.

Cultivó el grabado en hueco, ejecutando importantes medallas, cuales la de Martínez Montañés, con motivo de un centenario, además de otras más recientes que han citado otros compañeros actuantes en esta sesión necrológica.

Le encomendaron restauraciones de tremenda responsabilidad: el Salvador, titular de la iglesia ubetense de dicha advocación, obra de Alonso Berruguete, maltratada en los sucesos de 1936; el San Cristóbal de Martínez Montañés; los retablos y esculturas de Pedro Duque Cornejo...; en todas acertó con su pleno conocimiento de causa.

Como docente, además de lo referido, mimó la enseñanza en diversas Escuelas de Artes y Oficios, cuya importancia como centros de grado medio nunca me cansaré de resaltar por su singular relevancia.

Y en la actual Facultad madrileña de Bellas Artes profesó primeramente la disciplina de Modelado de Estatuas y luego la del Natural hasta su jubilación. En toda esta nobilísima tarea encauzó vocaciones, formó discípulos y deja una estela de bien hacer ciertamente ejemplar.

Parco de palabras, aunque, eso sí, con gran facundia en el dibujo y con los palillos de modelar, autorreflexivo, lento en sus meditadas reacciones, amó a esta Academia, se ocupó en cuantas tareas se le encomendaron, especialmente en la reorganización de su taller de reproducciones y vaciados y, en fin, legándonos ejemplos de seriedad, espíritu de trabajo y entrega completa a su vocación. Termino con un emocionado requiem al hombre bueno y leal que ya gozará de la bienaventuranza eterna.

He dicho.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

JUAN LUIS VASSALLO,  
MAESTRO DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA

**P**OR su obra conocíamos a Juan Luis Vassallo desde hacía muchos años. Tuvo lugar nuestro primer encuentro personal en la Escuela de Bellas Artes, donde ambos impartíamos enseñanza. En aquel centro, por el que nuestro tránsito fue fugaz, él era considerado uno de los profesores más prestigiosos. Tras aquel principio de amistad —dejando aparte los contactos normales entre profesores de artes paralelas—, fue en la etapa académica cuando tuvimos la fortuna de tratarle con mayor asiduidad. La primera virtud que acudirá a nuestra mente al evocar su imagen será la de su serenidad.

No nos referiremos a su creación escultórica —cuestión que reservamos a los expertos en tal arte—, pero rendiremos homenaje al querido compañero que tan honda huella deja en la Academia, recordando nuestros encuentros, nuestras conversaciones —su experiencia era mayor— acerca de nuestras respectivas preocupaciones: el taller de reproducciones escultóricas y la Calcografía Nacional; conversaciones de las que, gracias a sus estimables criterios, salimos beneficiados.

En cierta ocasión visitó la Calcografía y, tras observar atentamente hasta sus pormenores, tuvo palabras alentadoras referidas al desarrollo de la Institución y a nuestra modesta intervención; palabras que agradecemos entonces profundamente y que hoy volvemos a recordarlas con emoción.

Por nuestra parte, acudimos tres veces al taller escultórico. En la primera de aquellas visitas —ciertamente prematura, impulsada por una cu-

riosidad nacida de nuestro amor a la escultura— Vassallo nos comunicó sus intenciones, sus proyectos, ya que la instalación se hallaba en sus comienzos. En la segunda visita, dicha instalación ya estaba en marcha, aunque su complejidad hacía prever aún no pocas fatigas y desvelos. La tercera vez que visitamos el taller lo hicimos sin su compañía. El maestro estaba enfermo, hacía tiempo que no lo veíamos en las sesiones académicas; eran —aunque no lo esperábamos— sus días postreros. El taller en esta ocasión nos pareció completamente terminado. Sin embargo, la única vez que pudo asistir después al pleno de la Corporación nos informó de lo mucho que aún quedaba por resolver, de lo que había quedado retrasado por culpa de su enfermedad, pero que pronto sería cumplido.

Entre las obras que Vassallo nos ofreció, con su vida fielmente dedicada al arte, guardamos viva en la memoria —en un día de la última primavera— una piedra clara junto a las murallas de Avila, imagen trascendida de Santa Teresa.

De pintor a escultor, desde la mentida concepción perspectiva, desde la fantástica invención colorista, nuestra admiración y respeto para el arte más difícil, el más austero, el de las materias terrestres verdaderas: la escultura, la más pura entre todas las artes, de la que Juan Luis Vassallo fue maestro consumado.

LUIS GARCÍA-OCHOA.

## IN MEMORIAM

EN una tarde de 1964 conocí a Juan Luis Vassallo; estaba encaramado en un andamio dispuesto frente al retablo de la iglesia de “El Salvador” de Ubeda. Había recibido del Duque de Medinaceli, Patrono de esta iglesia, el encargo de restaurar la gran escultura del Salvador que Berruguete esculpiera hacia 1554, la cual había sido salvajemente mutilada en 1936, aunque había librado mejor que el grupo de Apóstoles que había a los pies de la figura principal o que el San Juanito de Miguel Angel que lucía en el mismo retablo.

Estaba Vassallo, gubia en ristre, dando los últimos toques a la delicada obra de restauración que había realizado, lo que dio motivo a que intercambiásemos puntos de vista en relación con los criterios a seguir en la restauración de esculturas, y a lo largo de nuestra conversación Vassallo me fue justificando, punto por punto, todas las partes que habían sido “tocadas” por él en la singular obra del escultor de Paredes de Nava, e informándome al mismo tiempo de las razones que había tenido para resolver los problemas que cada una le había planteado.

Con la sencillez en él característica, me dio amplísima información de lo que había hecho y de lo que tenía proyectado hacer hasta dar por terminado su encargo, y sus puntos de vista eran tan lúcidos, respondían a un concepto tan claro de la manera de cómo el restaurador tiene que enfrentarse con la obra de arte destinada al culto, si sobre su primitivo estado hay fehaciente documentación, que no pude dejar de expresarle mi calurosa felicitación por el sentido de responsabilidad que representaban sus puntos

de vista, los cuales no sólo afectaban a la talla propiamente dicha, sino también al “acabado” de la escultura mediante la técnica del “estofado”, técnica a la que tanto había ennoblecido Berruguete y que había sido concienzudamente estudiada en sus menores detalles por Vassallo, estudio que le permitió llegar a dominarla hasta conseguir el feliz resultado que, pocos meses después de aquella entrevista, tuve ocasión de comprobar.

Vassallo en esta obra, silenciosa y humildemente, nos ha dejado un testimonio de su personalidad y de su buen hacer. El sabía que poco o nada iba a añadir a su prestigio personal, bien acreditado ya por aquel entonces, el encargo que se había comprometido a realizar, a pesar de lo cual le llevó a cabo con plena conciencia de los riesgos a que se exponía al hacerlo y del escaso prestigio y beneficio que le iba a reportar.

Al llevar a cabo su comprometido encargo, nunca se planteó el convertirse en un colaborador de Berruguete para rehacer una egregia obra de éste que había sido mutilada, sino que se aplicó con toda ilusión, una vez estudiada, a restañar con esmero las mutilaciones sufridas y las partes dañadas con la misma sensibilidad y la misma atención que si de una obra de su propia creación se tratara, lo que no debió costarle especial esfuerzo, ya que Vassallo se había acreditado por aquel entonces como uno de los artistas que manejaban con mayor seguridad la gubia y como uno de los intérpretes más correctos de la línea que venía siguiendo la escultura castellana del siglo XVI.

Terminada la restauración de la escultura del titular del retablo, acometió también la comprometida tarea de rehacer el grupo de los Apóstoles que en otro tiempo se disponían a los pies del Salvador, los cuales habían sido brutalmente destrozados, y Vassallo, tras un detenido estudio de la información gráfica que reunió, se decidió a acometer la comprometida tarea.

¿Qué dirección seguir en este empeño? Lo fácil hubiera sido modelar y tallar luego el grupo a base de las fotografías existentes, lo que, en definitiva, hubiera sido un plagio, pero frente a este camino fácil, Juan Luis Vassallo se planteó el tema con la honestidad que caracteriza a toda su obra. Tras un estudio de las fotografías y de la obra de Berruguete en general,

se decidió por la vía que estimó más acertada y, en consecuencia, se planteó la ejecución de un grupo que, sin ser una copia exacta del original, le recordara, sin embargo, por la disposición de las figuras, por las líneas generales de la composición y por el violento movimiento que de ellas trasciende, logrando realizar un grupo que, sin ser de Berruguete, evocaba su espíritu, lo que, sin duda, tuvo que costar un esfuerzo a Vassallo, ya que su fino carácter gaditano no coincidía precisamente con el violento y agresivo del escultor de Paredes, a pesar de lo cual puso tal interés en el empeño que, dándose cuenta de la responsabilidad que contraía, la acometió con gran ilusión y con una técnica perfecta, y el resultado fue la realidad que podemos contemplar hoy en la que Vassallo nos dejó una obra actual que armoniza perfectamente con la imagen del Salvador que había tallado Berruguete, en la que no se echan de ver desarmonía ni discordancia, a pesar de ser tan diferente el espíritu de uno y otro escultor.

Vassallo en esta obra nos dejó, una vez más, testimonio de su temperamento poco dado a estridencias ni a gesticulantes llamadas de atención; es un reflejo de su delicada y suave humanidad, un testimonio de cómo sabía anularse cuando así lo exigía la obra que tenía que realizar y que ésta no desentonara del conjunto en el que tenía que quedar insertada, y en el caso que comentamos lo logró plenamente a pesar de que en su trabajo dejó fehaciente testimonio de su “humilde” pero firme personalidad que le llevó a realizar una obra que, siendo suya y realizada a cuatro siglos de distancia, no desentona del medio en que tenía que quedar emplazada, antes bien, aunque moderna, queda integrada y fundida con la figura del titular del retablo en la que Berruguete había dejado testimonio bien elocuente de su peculiar manera de hacer. Y esta inserción de lo nuevo con lo antiguo la logró a la perfección Juan Luis Vassallo.

Nos llevaría muy lejos el hacer un análisis de la extensa, honesta y bien significativa obra que nos ha dejado Vassallo, a pesar de lo cual no podemos dejar de citar el paso de “La Oración del Huerto”, en Jerez (1942); la serena y majestuosa estatura orante de “la Reina Doña Beatriz de Suabia”, que avalora su monumento funerario en la catedral de Sevilla; el armonioso y delicado desnudo “Gades” con el que ganó la primera Medalla

de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948, del que con justeza dijo Bernardino de Pantorba: “es preciso, bien planteado, lleno de armonía y de reposada gracia”; el “Monumento a la Asunción”, en Jerez de la Frontera (1951); el levantado en homenaje al aviador Durán, también en Jerez (1952); el bellissimo grupo que esculpió para el “Monumento a los Caídos” en Ubeda (1951); las esculturas que adornan la fachada de la nueva Universidad de Sevilla; el “Monumento a los Quintero”, en Utrera (1962); el gran relieve en “homenaje a Goya”, que luce en el Banco Vitalicio de Madrid; el delicado y sereno “Cristo de la Paz”, que talló para la iglesia de Torreblanca (Sevilla), o la “Atenea”, que corona la fachada del Círculo de Bellas Artes de Madrid, obra que mereció ser distinguida entre las que se presentaron en el concurso convocado al efecto. La resolución del jurado designado para resolverle, del que tuve el honor de formar parte, fue unánime en reconocer y proclamar el mérito de la escultura presentada, bajo lema, por Vassallo, escultura concebida a lo clásico, pero con notas personales que proclaman su modernidad.

Aparte quedan otras muchas obras y los numerosos retratos y medallas que esculpió para particulares y por encargo de centros oficiales, en las que dejó claro testimonio de su personalidad y maestría.

En todas sus creaciones laten las mismas cadencias procedentes del concepto tradicional que de la escultura tenía, y tan imbuido estaba de este espíritu que, fiel a lo que de joven había aprendido, no abandonó nunca el camino de la tradición ni se dejó seducir por las ideas de muchos contemporáneos suyos preocupados sobre todo por romper con los viejos cánones y por cuyo camino acaso le hubiera sido más fácil cosechar triunfos y lauros, pero Vassallo, fiel a sí mismo y a los suyos, honesto y sincero siempre, huyó en su obra de toda estridencia y en ningún momento dejó de rendir culto a la “forma” concebida a lo clásico, lo que no es de extrañar, pues ello le venía de casta; no en vano se había iniciado en el arte de mano de su padre, Don Eduardo Vassallo Dorrnzoro, que era Profesor de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Cádiz y luego en la de Córdoba, lo que permitió a Juan Luis asistir a las clases de Mateo Inurria y de Romero de Torres.

Más tarde, en Madrid, trabajó con Aniceto Marinas y con José Capuz y junto a ellos se familiarizó con las complejas técnicas que se relacionan con la escultura y con los diferentes materiales que utiliza, técnicas en las que Juan Luis Vassallo adquirió verdadera maestría, maestría que, junto a su inspiración, le llevaron a conquistar las más preciadas distinciones que a la sazón había.

Pero ni la personalidad de Vassallo ni las distinciones que en buena lid conquistó le indujeron a encerrarse en sus lauros, antes por el contrario fueron en él un estímulo permanente para darse a los demás y enseñarles lo que con tanto esfuerzo él había aprendido, y ello le llevó a entregarse a la docencia en las beneméritas Escuelas de Artes y Oficios Artísticos y en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y en la de San Fernando de Madrid, en cuyos Centros ha quedado una firme estela de su paso.

Por sus aulas han desfilado muchos de los escultores actuales más representativos, a los que, aunque hayan seguido luego líneas estéticas diferentes, ha enseñado a sentir apasionadamente la escultura y a realizarla utilizando las mejores técnicas y las más adecuadas para cada materia, ya que, como expuso en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, “la materia hace que el escultor conciba su obra de muy distinta manera según se trate de madera, mármol, bronce..., es decir, que la natural constitución orgánica del material empleado, e incluso su natural conformación, ejerce en el ánimo del escultor una fuerza tan importante como pueda ser la que, por otra parte, le impulsa a expresar en volúmenes aquella idea que motiva su obra”, afirmación que adquiere más fuerza si se tiene en cuenta que quien la hizo ha sido Maestro en todas las técnicas escultóricas y trabajó todas las “materias”.

Las Escuelas de Avila, Sevilla y Madrid tuvieron en Vassallo, mientras estuvo adscrito a ellas, un Profesor especialmente vocado y dotado para la enseñanza, cualidades que se pondrían también de relieve en la Cátedra de Modelado del Antiguo en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid.

Sensibilidad exquisita, sentido de responsabilidad, dominio de todas las técnicas escultóricas, trabajador infatigable, vocación docente practicada

con exigencia y comprensión, fueron cualidades sobresalientes que definen la personalidad de Juan Luis Vassallo a las que hay que unir su innata bondad, su humildad sincera, su caballerosidad y su sentido de la amistad, y junto a ellas las que derivan de su sentido del deber, voluntariamente aceptado, del que dejó buena prueba en la labor que llevó a cabo al frente del taller de reproducciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la mayor parte de cuyas esculturas han sido tratadas amorosa e inteligentemente por Juan Luis Vassallo o bajo su inmediata dirección.

Cuantos asistimos a la sesión de la Academia del día 14 de abril del corriente año recordaremos su intervención en ella para manifestar, saliendo al paso de exigencias inaceptables, que le constaba que Pérez Comendador, su gran amigo, había legado su obra a la Academia "sin ninguna condición".

El día 18 todavía acudió a su estudio y estuvo trabajando en él. La noticia de su fallecimiento nos llegó al día siguiente, y cuantos le tratamos sentimos, al conocerla, la sensación de vacío que la pérdida de un ser entrañable nos produce, sensación que ha debido ser compartida por muchos, pues Juan Luis Vassallo, además de excelente escultor y responsable Académico, ha sido gran Maestro y sobre todo caballeroso y leal amigo de cuantos frecuentamos y nos honramos con su amistad.

Descanse en paz.

GRATINIANO NIETO.

NOTAS PARA UN ESTUDIO SOBRE LA INFLUENCIA  
DE VITRUVIO EN EL RENACIMIENTO CAROLINGIO

POR

LUIS CERVERA VERA



EN el Occidente cristiano medieval se constituyó en torno a la iglesia irlandesa un importante grupo de escritores con espíritu misionero, los *scoti*, quienes realizaron una fecunda, intensa y entusiasta labor en cuanto a organizar conscientemente su vinculación cultural con la antigüedad romana. Consecuentemente, la actividad de los *scoti* respecto a la obtención y copia de toda clase de manuscritos de autores clásicos fue portentosa, “pocos son los escritores latinos que no constaran en las bibliotecas de sus monasterios”<sup>1</sup>. Años más tarde, a finales del siglo VI y luego de invadir los germanos Inglaterra e Irlanda, se funda la sede de Canterbury, donde descuella la figura del monje Beda *el Venerable* (673-735)<sup>2</sup>, historiador<sup>3</sup>, pedagogo<sup>4</sup>, teólogo<sup>5</sup> y creador de la escuela que continúa y divulga con ejemplar espíritu la intensa labor de los *scoti*<sup>6</sup>, basando sus ideas sobre el mundo de la naturaleza en las de los Santos Padres, principalmente Ambrosio, Agustín, Basilio, Gregorio e Isidoro<sup>7</sup>. También se destaca en otro sentido el sabio Aldhelmo de Malmesbury († 709), y luego aquel conjunto de hombres eminentes no se limitaron a enviar al reino de los francos solamente mensajeros de la fe, sino también prestigiosos maestros y copias de valiosos manuscritos<sup>8</sup>.

La herencia de aquella escuela, cuyos monjes habían fundado en el continente europeo importantes centros de cultura en los monasterios de Bobbio, Saint Gall y Luxeuil con la misión de estudiar y de copiar manuscritos antiguos, fue recogida por el imperio carolingio<sup>9</sup>. El “entusiasmo por la latinidad clásica sentido por los escritores carolingios fomenta la transmisión de los textos de los autores romanos, que se copian infatigablemente

en los monasterios, hasta tal punto que gracias” a estas copias han llegado hasta nosotros muchas obras clásicas que “tal vez se hubieran perdido” para la posteridad <sup>10</sup>. Entre los códices copiados podemos citar el *De architectura* de Vitruvio, conservado en la biblioteca del monasterio de Saint Gall <sup>11</sup>.

Carlomagno <sup>12</sup>, el guerrero sin igual y fundador de un imperio “gigante con pies de arcilla” <sup>13</sup>, se esforzó por hacer revivir el antiguo Imperio de Occidente <sup>14</sup>, y creyendo en su misión providencial de sostener y mantener el cristianismo con la espada y con la cultura, solicitó la colaboración de los guerreros y de los sabios <sup>15</sup>. Advirtió que, con el fin de conseguir la solidez espiritual de sus intenciones imperiales y afianzar su poder a imitación de los antiguos césares, así como para instruir a su clero y a su pueblo, precisaba de una organización cultural sólida, firme y coherente, que intelectualmente desde su corte irradiara el saber sobre las gentes de las tierras que sus guerreros le habían sometido por las armas <sup>16</sup>. Así, puede afirmarse que la iniciación de Carlomagno fue la verdadera primera época cultural después de la antigüedad, tanto por la atención que dispensó al cultivo del espíritu y de las artes en sus más diversos aspectos como por las importantes obras que produjo <sup>17</sup>.

Los primeros escritores que acudieron a la corte de Carlomagno fueron Pedro de Pisa <sup>18</sup> y Paulino de Aquileya, ambos fundamentalmente gramáticos e integrados en los años 744 y 777 <sup>19</sup>. Una década después, 786, se incorpora Alcuino de York (735-804) <sup>20</sup>, “la figura de mayor relieve en el renacimiento carolingio” <sup>21</sup>, quien se dedicó principalmente a organizar la renovación cultural del grupo palatino <sup>22</sup> y a establecer escuelas adjuntas en las catedrales más importantes <sup>23</sup> y monasterios <sup>24</sup>, como Fulda <sup>25</sup>, Tours <sup>26</sup>, Saint Gall, Orleans y Auxerre, en las cuales se enseñaban las siete artes liberales mediante el *Trivium* y el *Quadrivium* <sup>27</sup>, disciplinas a las que pronto se agregó la medicina, ciencia que floreció en la escuela de Chartres <sup>28</sup>. Más tarde acuden dos grandes personalidades: el historiador lombardo Paulo Diácono <sup>29</sup> y el español Teodulfo, considerado como el literato más notable de aquella época, pues fue un poeta seguidor de Ovidio, además de obispo de Orleans desde 798 <sup>30</sup> y hombre preocupado por las proporciones arquitectónicas de su iglesia <sup>31</sup>.

No debemos olvidar que en la Edad Media imperó la iglesia de manera absoluta <sup>32</sup>. Las tareas científicas habían sido iniciadas principalmente por Boecio, Casiodoro, Isidoro de Sevilla y Gregorio *el Magno*. Pero a partir del siglo VII los hombres del Occidente cristiano añadieron a las enseñanzas de los anteriores las de Beda *el Venerable*, Alcuino de York y Rabano Mauro (776?-856), aunque siempre inspirándose libremente en las doctrinas de sus predecesores <sup>33</sup>.

Todos aquellos personajes contribuyeron a propiciar un renacimiento cultural o *correctio* <sup>34</sup> entre los siglos VIII y X <sup>35</sup>, que, unido a otro económico <sup>36</sup> y a una intensa colonización agrícola <sup>37</sup>, e impulsado inteligentemente por Carlomagno después de su coronación imperial a finales del año 800 —que consagraba la ruptura de Occidente con Oriente <sup>38</sup>—, creó un ambiente refinado donde se fusionaron los conceptos de la antigüedad con los del cristianismo. Aquel renacimiento se realizó con la beneficiosa ayuda de los escasos eruditos y monjes instruidos, y fue posible su desarrollo, aunque solamente en el reducido círculo cortesano y monacal <sup>39</sup>, gracias al ambiente de relativa estabilidad impuesta por los guerreros. La idea fundamental del renacimiento carolingio consistió en intentar la asimilación de la belleza clásica valiéndose de la verdad revelada, por lo que a la concepción cristiana del mundo subordinaba un humanismo depurado <sup>40</sup>. Fue un renacimiento contra la barbarie de los siglos anteriores <sup>41</sup>.

La “individualidad única y singular” de Carlomagno, como rey y como cristiano, muestra un sentido de *ordenación* que solamente podrá cumplirse si todo está *justamente medido y en exacta consonancia* armonizado <sup>42</sup>, o sea, mediante el *orden*. Así, entre otros aspectos, conocemos la clara y exacta ordenación y concordancia que impuso en la medida del tiempo, del espacio e incluso en la división de la rosa de los vientos, haciendo corresponder todas las relaciones entre ellas con el número *doce* y sus divisores, posiblemente influenciado por el culto pitagórico a favor de este número y estimando la consideración de San Isidoro de Sevilla sobre la conveniencia de la *justa elección* de los números <sup>43</sup>. En esto observamos la singular mentalidad de aquel emperador, siempre serena y guiada por la razón natural del hombre.

Otra característica de la mentalidad de Carlomagno fue su interés por la *exactitud*. Con este fin se esforzó en “procurar la obtención de textos completamente seguros, libres de errores y elevar a los que tenían que trabajar con ellos hasta un grado de formación que los capacitase para entender lo que se quería decir con las palabras”<sup>44</sup>, para lo cual, incluso, caligráficamente se mejoraron con la nueva letra *minúscula carolingia*, que sustituyó los variados estilos de difícil lectura empleados durante la época merovingia<sup>45</sup>. También impuso el estudio riguroso de la gramática, inspirándose en el texto agustiniano *De doctrina* y en el manual didáctico de Rabano Mauro titulado *De institutione clericorum*, donde se recalcan las enseñanzas de San Agustín<sup>46</sup>, cuya *Ciudad de Dios* fue una de las lecturas favoritas de Carlomagno<sup>47</sup>.

Luego Carlomagno eleva y reúne los conceptos de *orden* y de *exactitud* en el superior de *verdad*<sup>48</sup>, que es la idea fundamental que persigue y lo que en realidad constituye su *correctio* o el denominado *renacimiento carolingio*.

Y con la expresión *ad recondendam veritatem* resumió la finalidad de *cultivar de nuevo la verdad*, la cual descansaba, según él, en Dios, siendo, por tanto, su búsqueda un deber religioso y una tarea moral. Este programa fue en realidad el resultado de la influencia sobresaliente de aquella personalidad extraordinaria de Carlomagno, con el cual logró imponer su voluntad en los más diferentes sectores culturales y artísticos para conseguir en ellos lo que él estimó como *verdad*<sup>49</sup>.

Esta idea, que en gran parte se sentía en el *ambiente* de su tiempo, contribuyó a que los poetas<sup>50</sup>, teólogos, eruditos, pintores y arquitectos coincidieran en una misma dirección, no obstante la diferencia de sus distintas actividades; y así, los francos y lombardos, los visigodos y anglosajones se integraron en unas tareas comunes. Carlomagno abrió para la historia del arte, de la cultura y del espíritu un nuevo capítulo, pero sus esfuerzos no se inspiraron absolutamente en la antigüedad, pues simplemente fue imitada en la tendencia política hacia una “*renovatio imperii Romanorum*”, ya que, por el contrario, en lo cultural únicamente deseaba buscar en el clasicismo lo que éste pudiera ofrecer de *orden*, de *exactitud* y de *verdad*.

Con aquel sentido se apoyaba gradualmente <sup>51</sup> en la antigüedad; pero si el carácter pagano de ésta contrastaba con la ortodoxia cristiana lo rechazaba <sup>52</sup>.

Posteriormente, mediante copias ya depuradas y con el conocimiento exacto de la gramática, Teodulfo, Alcuino de York y Paulo Diácono se ocuparon de los textos bíblicos <sup>53</sup> y, por su imperial encargo, se revisaron las normas jurídicas que a causa de la impericia de los copistas habían sido adulteradas <sup>54</sup>. Al mismo tiempo se reorganizaron los estudios de las *artes liberales* y se regeneró el *arte*, suprimiendo en él todo lo que estaba en contradicción con la Biblia.

En relación con la arquitectura lo *verdadero* no era la antigüedad pagana en sí, sino lo que podía tomarse de ella siempre que estuviera de acuerdo con las doctrinas de la Iglesia. Las preocupaciones culturales de Carlomagno, por tanto, no respondían a una simple orientación histórica, sino a una línea objetiva que se buscaba en todo aquello que pudiera ofrecer lo *verdadero* con claro sentido cristiano. Y con esta idea debe interpretarse la *correctio* de Carlomagno <sup>55</sup>.

A partir de la publicación de los *Libri carolini* —poco después del año 790 <sup>56</sup>— se inicia la auténtica arquitectura carolingia <sup>57</sup>, que se prolongará bajo los reinados de Ludovico Pío y de Carlos *el Calvo* <sup>58</sup>, pues de su condición puramente ornamental se elevó hasta la monumentalidad <sup>59</sup>. Está representada por una arquitectura *palacial* —que de manera directa expresa una política definida— y por una renovada arquitectura *monástica*. Carlomagno vislumbró la sumisión de la monumentalidad arquitectónica a su política, pues la enorme sugestión que ejerce sobre los pueblos un gran conjunto ordenado con bellas fábricas no podía escapar a su espíritu sagaz, y en este sentido lo utilizó como manifestación de su fuerza política y de su poder personal <sup>60</sup>. Así, combinando las circunstancias históricas de su tiempo, unió al intento de imitar políticamente la grandeza del Imperio romano el deseo de imprimirle, como su expresión material, la majestuosidad de la arquitectura clásica, que todavía perduraba con numerosos vestigios en las tierras galas <sup>61</sup> dominadas por él. Comenzaba el germanismo iniciando la original civilización romano-germánica <sup>62</sup>.

En aquel favorable medio apareció el artista y estudioso Eginardo <sup>63</sup>, “el hombre más sabio de su tiempo” <sup>64</sup>, que conoció el tratado de Vitruvio <sup>65</sup>, interpretándolo para resolver los problemas constructivos que se presentaban en las nuevas fábricas carolingias <sup>66</sup>, y utilizándolo para la creación de aquellas obras en las que intervenía <sup>67</sup>, siendo constante en toda su labor la persistencia de las ideas de la arquitectura romana <sup>68</sup>, aunque con una sensibilidad nueva, vigorizada y nórdica <sup>69</sup>. Esta labor fue facilitada gracias a los meticulosos estudios de los monjes que previamente habían solucionado con paciencia y detalle muchos problemas constructivos <sup>70</sup>.

Eginardo colaboró con Alcuino de York, el inglés asesor en asuntos culturales <sup>71</sup>, ambos amigos de Carlomagno, y el primero maestro de las obras levantadas por éste <sup>72</sup>. Eginardo creó para la iglesia del monasterio de Maestrich <sup>73</sup> un suntuoso arco de triunfo en el que consta su nombre <sup>74</sup> y cuya disposición muestra un clasicismo a imitación de los monumentos romanos <sup>75</sup>, e igual clasicismo se observa en un bellísimo cofre, también creado por él y ejecutado *ad instar antiquorum operum* <sup>76</sup>.

Nada tiene de extraño el clasicismo en las composiciones de Eginardo, por cuanto no solamente estudiaba él los textos vitruvianos, sino que aconsejaba que se dedicaran los demás a comprender e interpretar el tratado *De architectura* <sup>77</sup>.

Así, en carta fechada el 14 de marzo de 840 anunció a su hijo el envío de dos pequeñas columnas de marfil, a imitación de los antiguos, para ayudarle a comprender ciertos términos oscuros del tratado vitruviano <sup>78</sup>, y Vussin, monje de Fulda, le consultó sobre términos empleados por Vitruvio <sup>79</sup>.

Por otra parte, el espíritu clasicista imperaba en el reducido mundo cultural de la fastuosa corte imperial de Aix-la Chapelle <sup>80</sup>. En esta fábrica cumbre de la arquitectura carolingia, integrada por el palacio, la basílica y sus fortificaciones <sup>81</sup>, el propio Carlomagno, conocedor del latín y con singular formación romana <sup>82</sup>, era el primero en fomentar el clasicismo, pues en los *Libri Carolini* se manifiesta orgulloso de levantar magníficas iglesias que muestran en su arquitectura el deseo de construir según los

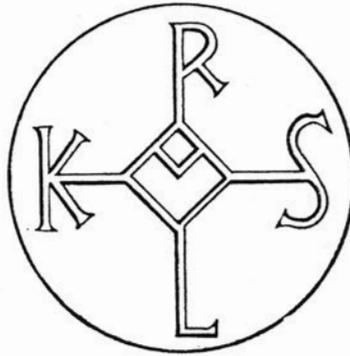
modelos de la antigüedad y los preceptos de Vitruvio <sup>83</sup>. Estas circunstancias son las que forman el humanismo carolingio con el ideal de un equilibrio clásico, que se esforzarán por conseguir los arquitectos, miniaturistas, músicos y escritores, y para ello aplicarán las reglas conocidas. Con lo cual, para las proporciones, por ejemplo, Eginardo aprenderá las de arquitectura con Vitruvio; los músicos, con los textos de San Agustín, de Boecio y de Casiodoro, y el Pseudo-Dionisio basará las de la belleza informándose con Escoto <sup>84</sup>.

Así se comprende que nos muestren la influencia directa de la arquitectura romana tanto el palacio de Aquisgram —Aachen— con su gran sala levantada a imitación de la impresionante aula palatina romana de Treveris <sup>85</sup>, que también sirvió de modelo para el palacio carolingio de Ingelheim, situado cerca de Maguncia <sup>86</sup>, como el conjunto palacial de Aachen (Aix-la Chapelle), posiblemente diseñado por Odo de Metz, donde se vislumbran reminiscencias del palacio Laterano de Roma <sup>87</sup> y conocimiento del *De architectura* de Vitruvio <sup>88</sup>, sin olvidar la interesante Michaëlskapelle de Lorsch, inspirada también en Vitruvio <sup>89</sup>, por no citar otros ejemplos de la arquitectura carolingia <sup>90</sup>. Asimismo, es una muestra el famoso y conocido plano del monasterio de San Gall <sup>91</sup>, quizá diseñado por el propio Eginardo, en opinión de Conant <sup>92</sup>, pues parece fruto de los conceptos vitruvianos y evoca las antiguas *insulae* de las ciudades del Alto Imperio <sup>93</sup>.

En este renacimiento carolingio los eruditos que habían recogido los textos de Vitruvio <sup>94</sup>, al encontrarse en un medio cultural y artístico apropiado hacia el clasicismo <sup>95</sup>, pudieron transmitirlo a los artesanos y a los maestros que levantaron las fábricas de Carlomagno y las de sus sucesores. Y es de señalar que la potencia de este renacimiento carolingio no afectó solamente a la arquitectura, sino que influyó poderosamente con su clasicismo en las artes decorativas <sup>96</sup>.

Eginardo, cuyos trabajos fueron ponderados por Walafrido <sup>97</sup>, revivió los fundamentos estético-técnicos de la antigüedad <sup>98</sup>, influenciando en las fábricas levantadas durante su tiempo e incluso después. Ello se acusa en la fidelidad a las tradiciones romanas, desde el cocido de los ladrillos hasta

las molduras de las pilastras y basas, y en esta tentativa de construir *more romanorum* se aprecia un efecto directo de los conceptos vitruvianos en la mentalidad de Eginardo <sup>99</sup>. Además fue un hombre notable en su tiempo, pues ocupó el cargo de canciller en la corte <sup>100</sup>, escribió una biografía de Carlomagno al estilo de Suetonio <sup>101</sup>, siguiendo los modelos iniciados en los albores del medioevo <sup>102</sup>, y llegó a ser abad del monasterio de Saint-Gervais, de Maestrich <sup>103</sup>, en cuya iglesia le enterraron bajo un epitafio redactado por el arzobispo Rabano Mauro <sup>104</sup>, otro erudito entusiasta de Vitruvio <sup>105</sup>.



*Monograma de Carlomagno.* Aparece encerrado en un círculo, según la forma usual en su sello real de plomo.

## NOTAS

- <sup>1</sup> RIQUER, *Historia*, I, 194.
- <sup>2</sup> Interesante consultar HAMILTON THOMPSON, *Bede*.
- <sup>3</sup> BÜHLER, *Vida y cultura*, 210.
- <sup>4</sup> *Ibidem*.
- <sup>5</sup> *Ibidem*.
- <sup>6</sup> RIQUER, *Historia*, I, 104, lo considera continuador de los *scoti*.
- <sup>7</sup> CROMBIE, *Historia*, I, 32. BATAGLIA, *La letteratura*, I, 16.
- <sup>8</sup> BÜHLER, *Vida y cultura*, 211.
- <sup>9</sup> RIQUER, *Historia*, I, 194.
- <sup>10</sup> RIQUER, *Historia*, I, 197. Precisa BÜHLER, *Vida y cultura*, 212: «Sin darse cuenta de lo que hacían, los frailes carolingios, con su incansable celo en la transcripción de autores paganos y cristianos de la Antigüedad romana, brindaban a las futuras generaciones fuertes incentivos e importantes materiales para el desarrollo de la cultura... El humanismo, con todas las repercusiones sobre la vida espiritual, apenas sería concebible sin “la labor de copia y de crítica desarrollada en los siglos VIII y IX”, puesto que la inmensa mayoría de las obras clásicas romanas que han llegado a nosotros se conservaron gracias a los códices carolingios».
- <sup>11</sup> CERVERA, *El códice de Vitruvio*, 75-77.
- <sup>12</sup> Sobre Carlomagno véase: PARKER, *Carlomagno*; HALPHEN, *Charlemagne*; ULLMANN, *The Carolingian*; EPPERLING, *Karl der Grosse*; KLEINCLAUSZ, *Charlemagne*. Es curioso citar la *Historiae Karoli Magni et Rotholandi*, «que se finge escrita por el Arzobispo Turpín de Reims», donde se recogen leyendas épicas y tiene gran importancia para el conocimiento de la epopeya románica; véase RIQUER, *Historia*, I, 200.

- <sup>13</sup> LÓPEZ, *La nascitá*, 93.
- <sup>14</sup> DRESDEN, *Humanismo*, 55. LÓPEZ, *La nascitá*, 104. PIRENNE, *Mahoma y Carlomagno*, 183-189.
- <sup>15</sup> LÓPEZ, *La nascitá*. Interesante consultar FONTANE, *Histoire*, principalmente cap. XIV, 227-242.
- <sup>16</sup> RIQUER, *Historia*, I, 195.
- <sup>17</sup> BÜHLER, *Vida y cultura*, 211. Interesante consultar BULLOUGH, *The Age of Charlemagne*, y MIELI, *Panorama general*, 188-191.
- <sup>18</sup> FONTANE, *Histoire*, 254: «Pierre de Pise, “habile dans la grammaire”».
- <sup>19</sup> RIQUER, *Historia*, I, 195.
- <sup>20</sup> Según RIQUER, *Historia*, I, 195, se incorporó Alcuino a la corte en el año 786 y pronto se convirtió en jefe y director de la renovación cultural. GARCÍA FONT, *Historia de la Ciencia*, 164: «En 782 Alcuino había entrado como director de la escuela de Palacio». Sobre su personalidad humana, BÜHLER, *Das Frankenreich*, 443. MONTERO DÍAZ, «Introducción general», 72.
- <sup>21</sup> FONTANE, *Histoire*, 250: «Alcuin (Albin) était le maître de cette Renaissance». RIQUER, *Historia*, I, 195.
- <sup>22</sup> BÜHLER, *Vida y cultura*, 212. RIQUER, *Historia*, I, 195. GARCÍA FONT, *Historia de la Ciencia*, 164. Sobre la escuela palatina de la corte de Aix-la Chapelle (Aquisgram), véase FONTANE, *Histoire*, 249-251.
- <sup>23</sup> CROMBIE, *Historia*, I, 27 y 35. Curiosos los trabajos de BOINET, «Le Psautier», y KYRIS, «Vorgotische».
- <sup>24</sup> GARCÍA FONT, *Historia de la Ciencia*, 164.
- <sup>25</sup> FONTANE, *Histoire*, 251.
- <sup>26</sup> *Ibidem*.
- <sup>27</sup> FONTANE, *Histoire*, 251: «Il [Alcuino] établit le classement —en *Trivium* ou *Quadrivium*— des matières à “connaître”, couronnées par la Théologie». GARCÍA FONT, *Historia de la Ciencia*, 164.
- <sup>28</sup> CROMBIE, *Historia*, I, 202. GARCÍA FONT, *Historia de la Ciencia*, 164-165.
- <sup>29</sup> RIQUER, *Historia*, I, 196. FONTANE, *Histoire*, 254: «Paul Diacre (Paul Warnefried), qui écrivit, non sans élégance, une *Histoire des Lombards*, nourrie de faits, qui composa des hymnes d'église, des Vies des saints, et mourut moine au monastère de Saint-Cassin».
- <sup>30</sup> RIQUER, *Historia*, I, 196. FONTANE, *Histoire*, 254: «Théodulfe l'Espagnol, verificateur “bel esprit”, évêque d'Orléans, créateur des écoles “ouvertes á tous”,

gratuitement, dans les villages de son diocèse, favori de Charlemagne, et qui périt victime des dissensions carolingiennes, concourent, par leur renom, à immortaliser "l'académie de l'empereur Charles"».

<sup>31</sup> RIQUER, *Historia*, I, 196.

<sup>32</sup> Así comienza GUSTAV SCHNÜRER su *Kirche und Kultur im Mittelalter*, t. I, 2.<sup>a</sup> ed., Paderborn, 1927; sin embargo, este punto de vista ha sido puesto en duda por BÜHLER, *Vida y cultura*, 29-30.

<sup>33</sup> BÜHLER, *Vida y cultura*, 212. CROMBIE, *Historia*, I, 26.

<sup>34</sup> SCHRAMM, «Carlomagno», 3-28, estudia la diferencia que encuentra entre el *renacimiento carolingio* y la *correctio* de Carlomagno.

<sup>35</sup> Desarrolla el concepto de este renacimiento carolingio, designado con el término *renovatio* en el propio círculo de Carlomagno, con la oportuna bibliografía, PANOFKY, *Renacimiento*, 84 sq. GRASSI, *Teorici*, 97-99. LÓPEZ, *La nascità*, 94.

<sup>36</sup> PIRENNE, *Mahoma y Carlomagno*, 190, enfocando la organización económica y social, escribe: «La opinión corriente considera el reinado de Carlomagno como una época de restauración económica. Un poco más, y se hablará en este terreno, como en el de las letras, de renacimiento. Hay en ello un error evidente que no sólo procede de la fuerza del prejuicio en favor del gran emperador, sino que se explica también por lo que se podría denominar un mal enfoque», y continúa, pp. 190-213, aportando datos en favor de esta tesis exclusivamente económica. Estudio completo de la evolución económica en DOPSCH, *Wirtschaftsentwicklung*. Otros datos en FONTANE, *Histoire*, 280-290.

<sup>37</sup> CROMBIE, *Historia*, I, 173: «la colonización agrícola de Europa esbozada en el período carolingio». También *Ibidem*, 174.

<sup>38</sup> Claramente lo sintetiza PIRENNE, *Mahoma y Carlomagno*, 229: «La evolución finaliza en el año 800, con la constitución del nuevo Imperio, que consagra la ruptura de Oriente y Occidente por la razón de que da a Occidente un nuevo Imperio romano; es la prueba evidente de que ha roto con el antiguo, que prosigue en Constantinopla».

<sup>39</sup> DRESDEN, *Humanismo y Renacimiento*, 221. LÓPEZ, *La nascità*, 112-118. PIRENNE, *Mahoma y Carlomagno*, 224-225, extrema la consideración de una incultura general. BÜHLER, *Vida y cultura*, 211.

<sup>40</sup> FONTANE, *Histoire*, 255. BRUYNE, *Estudios*, I, 203. Matiza el profesor AZCÁRATE, «El Cardenal Mendoza», 7-8.

<sup>41</sup> BURCKHARDT, *La cultura*, 144: «La antigüedad romana y griega, que, desde el siglo XIV, de modo tan poderoso interviene en la vida italiana como punto de apoyo y fuente de cultura, como meta e ideal de la existencia y en parte también como nuevo y consciente contraste, esta misma antigüedad había influido ya parcialmente

en toda la Edad Media no italiana. El tipo de cultura que tuvo en Carlomagno un representante no era, en esencia, otra cosa que un Renacimiento frente a la barbarie de los siglos VII y VIII, y tenía que serlo».

<sup>42</sup> PERCY, «Carlomagno», 959, desarrolla esta idea.

<sup>43</sup> PERCY, «Carlomagno», 11-12, explica que el número *doce* agradaba a Carlomagno y a sus consejeros, quizá como a San Isidoro de Sevilla, quien consideró que «los números eran antes que las cosas y la recta ordenación de éstas dependería de que los números que la fundamentaban estuvieran “exactamente” elegidos». Es posible que en atención a esto eligiera el *doce*, «que era bueno en sí mismo, dada su relación con las doce tribus de Israel, con los doce Apóstoles, etc.; pero, además, se componía de otros dos factores, el tres y el cuatro, para los que valía la misma consideración».

<sup>44</sup> PERCY, «Carlomagno», 18. GARCÍA FONT, *Historia de la Ciencia*, 165. Sobre la corrección de los textos ordenados por Carlomagno, véase *Monumenta Germaniae Historica. Edidit Societas Aperiendis Fontibus Rerum Germanicarum Medii Aevi, Epp. Karolini Aevi*, V, Hannoverae, Impensis Bibliopoli Hahniani, 1899, pp. 137-138. Y A. BERETIUS, *Capitularia regum Francorum*, I, 60. Comenta FONTANE, *Histoire*, 279: «dans le monastère, des compilateurs, entourés de copistes, formant des bibliothèques. Des artistes enluminaient des manuscrits».

<sup>45</sup> Síntesis de los orígenes y caracteres de la escritura carolingia en MILLARES-MANTECÓN, *Album*, I, 26. Sobre la escritura merovingia, LAUER-SAMARAN, *Les diplômes*. Examina la escritura carolingia en su fase final GILISSEN, *L'expertise*.

<sup>46</sup> BATTAGLIA, *La letteratura*, I, 15, nota 1: «La riforma carolingia, a cui si deve il ritorno a uno studio piú rigoroso della grammatica e della sua funzione esegetica, s'ispira interamente al *De doctrina* agostiniano. Lo stesso manuale didattico di Rabano Mauro (*De clericorum institutione*) ricalca le idee, gl'insegnamenti spesso le stesse locuzione di sant'Agostino». MONTERO DÍAZ, «Introducción general», 72-73.

<sup>47</sup> FONTANE, *Histoire*, 247: «La “*Cité de Dieu*”, de saint Augustin, était la lecture favorite de Charlemagne».

<sup>48</sup> PERCY, «Carlomagno», 23.

<sup>49</sup> SCHRAMM, «Carlomagno», 23-24.

<sup>50</sup> BÜHLER, *Vida y cultura*, 212, considera que la mayoría de las obras en esta época carecen de originalidad, a excepción de las de Teodulfo de Orleans († 821), y que las obras representativas hay que buscarlas en la prosa historico-gráfica.

<sup>51</sup> Esta asimilación gradual fue observada por BURCKHARDT, *La cultura*, 145: «Y así como en la arquitectura del norte, además de la base formal, general, heredada de la Antigüedad, se van introduciendo también formas antiguas ya de un modo claramente directo, así también toda la sapienza conventual va asimilando gradualmente una voluminosa suma de elementos procedentes de autores romanos».

- <sup>52</sup> SCHRAMM, «Carlomagno», 24-26.
- <sup>53</sup> PERCY, «Carlomagno», 18.
- <sup>54</sup> PERCY, «Carlomagno», 19.
- <sup>55</sup> SCHRAMM, «Carlomagno», 25-26. Comenta FONTANE, *Histoire*, 279: «Des artistes enluminaient des manuscrits, recherchaient les secrets des harmonies musicales, décomposaient, par le dessin minutieux, exact, les données des constructions anciennes, devenaient peintres, musiciens, architectes».
- <sup>56</sup> Sobre los *Libri carolini* véase BRUYNE, *Estudios*, I, 201, y GRASSI, *Teorici*, 97. PIRENNE, *Mahoma y Carlomagno*, 185: «Mandó componer a unos teólogos, en contra del Concilio, una serie de tratados: los *Libri Carolini*». Su texto en: *Libri Carolini, sive Caroli Magni capitulares de imaginibus, recensuit Hubertus Bastgen*, en *Monumenta Germaniae historica, Legum sectio III, Concilia, tomus II Supplementum*, Hanovre, Societas Aperiendis Fontibus, 1924.
- <sup>57</sup> Véase CONANT, *Carolingian and Romanesque Architecture*, y KRAUTHEIMER, «Tre Carolingian Revival», 1-38.
- <sup>58</sup> JEAN HUBERT, «La arquitectura y su decoración», en HUBERT-PORCHER-VOLBACH, *El imperio carolingio*, 1-68.
- <sup>59</sup> DEHIO, *Geschichte*, I, 33.
- <sup>60</sup> CERVERA, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, 15.
- <sup>61</sup> El sustrato de la civilización romana en Francia, con la supervivencia de numerosos vestigios arquitectónicos, propició el que no se olvidaran las formas clásicas, según analiza COHEN, *L'art du moyen âge*, 102.
- <sup>62</sup> PIRENNE, *Mahoma y Carlomagno*, 189: «El germanismo comienza su papel. Hasta entonces la tradición romana se había continuado. Ahora va a desarrollarse una civilización romano-germánica original».
- <sup>63</sup> Noticias biográficas y citas sobre Eginardo en: MILIZIA, *Le vite*, 139; VIROLOYS, *Dictionnaire*, I, 527; FONTENAY, *Dictionnaire*, I, 547, con noticias imaginarias; TICOZZI, *Dizionario*, II, 8; SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, 10 y 216; TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, 188; CIAPPONI, «Il "De architectura" di Vitruvio», 59; GRASSI, *Teorici*, 110; PELLATI, «Vitruvio nel Medio Evo», 19; BRUYNE, *Estudios*, I, 259.
- <sup>64</sup> FONTANE, *Histoire*, 251 y 253.
- <sup>65</sup> *Monumenta Germaniae Historica. Edidit Societas Aperiendis Fontibus Rerum Germanicarum Medii Aevi, Epp. Karolini Aevi, t. V.* Hannoverae, Impensis Bibliopoli Hahniani, 1899, pp. 137-138. Recoge la noticia TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, 188.

<sup>66</sup> PELLATI, «Vitruvio nel Medio Evo», 19.

<sup>67</sup> VIROLOYS, *Dictionaire*, I, 527. TICOZZI, *Dizionario*, II, 8. HUBERT, «La architecture y su decoración», 35.

<sup>68</sup> La persistencia de las ideas y de la práctica de la arquitectura romana en la carolingia ha sido estudiada por CONANT, *Carolingian and Romanesque Architecture*, 6-7.

<sup>69</sup> BRUYNE, *Estudios*, I, 189. CONANT, *Carolingian and Romanesque Architecture*, 19.

<sup>70</sup> FONTANE, *Histoire*, 291: «Les moins, surtout ceux qui étudiaient l'architecture, en décomposant morceau à morceau des charpentes, déconvenaient pratiquement la science de la construction, collectionnaient les problèmes résolus, et ils constataient que ces solutions avaient en effet une "valeur", puisqu'en quelques mots, en une formule, donnée ou vendue, on leur eût économisé une longue perte de temps».

<sup>71</sup> Interesante consultar DUCKETT, *Alcuin*. Detalles en CONANT, *Carolingian and Romanesque Architecture*, 2 y 19. La verdadera influencia de Alcuino está relacionada con la defensa pictórica de las imágenes sagradas en contra de la condena que contra ellas se propugnaba en el Imperio de Oriente. FONTANE, *Histoire*, 256: «Alcuin, "le ministre intellectuel" de Charlemagne, professeur de l'élève impérial».

<sup>72</sup> CONANT, *Carolingian and Romanesque Architecture*, 2, 20 y 24.

<sup>73</sup> MONTESQUIOU-FÉZENSAC, «L'Arc de Triomphe d'Eginhard», 45 y 47. FRANZ BOCK ET WILLEMSEN, *Catalogus sacrarum reliquiarum sacrarii sancti Servatii*, Liège, 1667, núm. 58.

<sup>74</sup> Quien por primera vez estudió este arco de triunfo, basado en un dibujo existente en el manuscrito de Henri van den Berch, anticuario y heraldista del siglo XVII (*Monumenta Historiae Leodensis*, t. I, Liège, pp. 86-87), fue JOSEPH BRASSINNE, «Monuments d'art mosan disparus», *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. XXIX, Liège, 1938, pp. 155-164. Diez años después BLAISE DE MONTESQUIOU-FÉZENSAC, «L'arc de Triomphe d'Einhardus», *Cahiers Archéologiques de Andre Grabar*, IV, 79-103, se ocupó del mismo arco, estudiándolo con el diseño conservado en la Sala de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de París, Ms. fr. 10440, fol. 45. Y, posteriormente, MONTESQUIOU-FÉZENSAC, en «L'Arc de Triomphe d'Eginhard», *Forchungen*, 43-48, completó, ampliando, los dos estudios anteriores.

<sup>75</sup> MONTESQUIOU-FÉZENSAC, «L'Arc de Triomphe d'Eginhard», *Forchungen*, 45. HUBERT, «La architecture y su decoración», 35.

<sup>76</sup> En *Monumenta Germaniae Historica*, III, 137, se cita un cofre con columnas de marfil ejecutado «ad instar antiquorum operum», según expresión empleada por el propio Eginardo.

<sup>77</sup> VAGNETTI, *L'architetto*, 144. HUBERT, «La architecture y su decoración», 35. PELLATI, «Vitruvio nel Medio Evo», 9.

<sup>78</sup> PUIG Y CADAFALCH y otros, *L'Arquitectura románica a Catalunya*, II, 543, nota (1): «Misi igitur tibi verba et nomina obscura ex libris Vitruvi, et credo quod eorum máxima pars tibi demonstrari possit, in capsella quam domnus E(igil) columnis eburneis ad instar antiquorum operum fabricavit».

<sup>79</sup> *Monumenta Germaniae Historica*, V, 138. Comentan BRUYNE, *Estudios*, I, 259, y CIAPPONI, «Il "De Architectura" di Vitruvio», 62.

<sup>80</sup> FONTANE, *Histoire*, 296-298.

<sup>81</sup> *Ibidem*, 265.

<sup>82</sup> BAKER, *Carlomagno*, 84 y 119. BRUYNE, *Estudios*, I, 201, señala la curiosidad de Carlomagno «por la cultura latina», y que su «admiración por la Antigüedad» se manifestó en todos los dominios. Interesante conocer las modificaciones que experimentó el latín, tanto como lengua viva como lengua de la iglesia en PIRENNE, *Mahoma y Carlomagno*, 223 sq.

<sup>83</sup> BRUYGNE, *Estudios*, I, 201 sq.

<sup>84</sup> BRUYNE, *Estudios*, I, 220.

<sup>85</sup> HUBERT, «La arquitectura y su decoración», 46. PANOFKY, *Renacimiento*, 89. DUBY, *Adolescencia*, 41, sobre la simbología de la planta.

<sup>86</sup> HUBERT, «La arquitectura y su decoración», 46.

<sup>87</sup> FRANKL, *Die frühmittelalterliche*, 16. CONANT, *Carolingian and Romanesque Architecture*, 14.

<sup>88</sup> BRUYNE, *Estudios*, I, p. 189.

<sup>89</sup> CONANT, *Carolingian and Romanesque Architecture*, 18. BRUYNE, *Estudios*, I, 189. PANOFKY, *Renacimiento*, 89, observa que Lorch por «su concepción estructural —por no aludir a los capiteles de las pilastras, que evidencian el mismo espíritu clasicista que los de la capilla palatina de Aquisgrán— se remonta al Arco de Constantino y, posiblemente, al Coliseo».

<sup>90</sup> Pueden consultarse en CONANT, *Carolingian and Romanesque Architecture*, 1-41. KRAUTHEIMER, «The Carolingian Revival», 1 sq., estudia el clasicismo de las fábricas de esta época. Amplia bibliografía sobre arquitectura carolingia en KUBACH, «Die vorromanische und romanische Baukunst in Mitteleuropa».

<sup>91</sup> Estudian el plano: DUFT, «Aus der Geschichte des Klosterplans»; BISCHOFF, «Die Entstehung des Klosterplans», y HORN, «The Plan of St. Gall. Original or Copy?». Un estudio anterior es el de REINLE, «Neue Gedanken zum St. Gallen Klosterplan». DUFT, *Studien zum St. Gallen Klosterplan*. Sobre la biblioteca donde se conserva el plano con algunas noticias sobre él en DUFT, *Die Stiftbibliothek Sankt Gallen*. Del plano de San Gall existe una magnífica reproducción a su tamaño y color editada en 1952 por la Societatis Historicum Sangallensis con el título *Der Karolingische Klosterplan von St. Gallen. Facsimile-Wiedergabe in acht Farben*.

<sup>92</sup> CONANT, *Carolingian and Romanesque Architecture*, 20.

<sup>93</sup> Un estudio completo del monasterio en HORN Y BORN, *The Plan of St. Gall*.

<sup>94</sup> HOCH, «Von Nachleben des Vitruv».

<sup>95</sup> MONTESQUIOU-FÉZENSAC, «L'Arc de Triomphe de Eginhard», 45, señala que tanto en las artes como en las letras apareció un «véritable retour au goût de la culture antique» a finales del siglo VIII, continuando durante el siglo IX, y en el ámbito de Carlomagno y de sus primeros sucesores. También observa PANOFKY, *Renacimiento*, 75: «el que los poetas y eruditos de la época carolingia hicieran sustancialmente lo mismo que Petrarca y Lorenzo Valla».

<sup>96</sup> Véase PORCHER, «Los manuscritos pintados carolingios», y VALBACH, «Las Artes suntuarias». Bibliografía en PANOFKY, *Renacimiento*, 90, nota (8). Ideas concisas en HINKS, *Carolingian Art*.

<sup>97</sup> BRUYNE, *Estudios*, I, 259.

<sup>98</sup> SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, 10 y 216.

<sup>99</sup> CONANT, *Carolingian and Romanesque Architecture*, 18. PELLATI, «Vitruvio nel Medio Evo», 19.

<sup>100</sup> PELLATI, «Vitruvio nel Medio Evo», 19.

<sup>101</sup> EGINARD, *Vie de Charlemagne*. PANOFKY, *Renacimiento*, estima que al tomar Eginardo como modelo las *Vidas de los Césares* de Suetonio, pretendió resucitar la biografía como arte, en lugar de contentarse con la ingenua acumulación de datos.

<sup>102</sup> Escribe con certeza BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento*, 269: «Ciertamente ya en los albores de la Edad Media encontramos notables ensayos en este sentido, y la leyenda, como faena constante de la biografía, tuvo que mantener vivos, hasta cierto punto por lo menos, el interés y la destreza que el retrato individual requiere. En los anales de catedrales y monasterios, sobre obras pías, etc., se hace el retrato de algunos jefes —por ejemplo, de Meinwerk von Paderborn o de Godehard von Hildesheim— con bien vigorosa intuición, y de muchos de nuestros emperadores alemanes hay semblanzas, según dechados antiguos —según Suetonio, especialmente—, que contienen los más preciosos rasgos. Hasta estas “vitae” profanas —y otras por el estilo— llegan, poco a poco, a constituir un paralelo constante de las vidas de los santos. Sin embargo, ni a Eginhard, ni a Wippo, ni a Radevicus se les puede mencionar junto al retrato de san Luis por Joinville, que es el primer retrato espiritual perfecto de un europeo moderno, si bien se trata de una obra aislada».

<sup>103</sup> BONDOIS, «La translation», 64.

<sup>104</sup> TICOZZI, *Dizionario*, II, 8, transcribe el epitafio.

<sup>105</sup> PELLATI, «Vitruvio nel Medio Evo», 18.

## BIBLIOGRAFIA

- AZCÁRATE, José M.<sup>a</sup> de, «El Cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento», Santa Cruz, núm. 22, Valladolid (1962), 7-16.
- BAKER, G. P., *Carlomagno y los Estados Unidos de Europa*, Barcelona, Gil, 1944.
- BATTAGLIA, Salvatore, *La letteratura italiana*, I, Medioevo e Umanesimo, Milano, Sansoni, 1971.
- BISCHOFF, Bernhard, «Die Entstehung des Klosterplans in palaographischer Sicht», *Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte*, XLII, St. Gallen (1962), 57-78.
- BOINET, Amedee, «Le Psautier carolingien du trésor de la cathédrale de Troyes», *Gutenberg Jahrbuch*, Mainz (1952), 14-17.
- BONDIS, Marguerite, «La translation des saints Marcellin et Pierre», *Bibliothèque de l'École des Hautes-Études*, Fasc. 160, 1907.
- BRUNET, Pierre, «La scienza nell'antichità e nel medioevo», *Storia della Scienza a cura di Maurice Daumas*, I, Bari, Laterza (1969), 171-289.
- BÜHLER, Johannes, *Vida y cultura en la Edad Media*. Versión española de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- *Das Frankenreich*, Leipzig, 1923.
- BULLOGH, Donald A., *The Age of Charlemagne*, London, Paul Elek, 1965.
- BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Buenos Aires, Losada, 1944.

- CERVERA VERA, Luis, *El códice de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas. Discurso de... ante el Instituto de España*, Madrid, Instituto de España, 1978.
- *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Valencia, Editorial Castalia, 1967.
- CIAPPONI, Lucía A., «Il “De Architectura” di Vitruvio nel primo umanesimo (dal ms. Bodl. Auc. F. 5.7)», *Italia Medioevale e Umanistica*, III, Padova, Editrice Antenore, 1950.
- CICOGNARA, Leopoldo, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e di antichità da esso posseduti*, Pisa, Capurro, 1821.
- COHEN, Gustave, *L'art du moyen âge*, Paris, Bibliothèque de Synthèse Historique, 1951.
- CONANT, Kennet John, *Carolingian and Romanesque Architecture, 800 to 1200*, Edinburgh, The Pelican History of Art, 1959.
- CROMBIE, A. C., *Historia de la Ciencia: De San Agustín a Galileo. I. La Ciencia en la Edad Media; siglos VI al XIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- DAUMAS, Maurice, «Física e química», en *Storia della Scienza* a cura di Maurice Daumas, II, Bari, Laterza (1969), 649-682.
- DEHIO, Georg, *Geschichte der Deutschen Kunst*, I, Berlin, 1822.
- DOPSCH, Alfons, *Wirtschaftsentwicklung der Karolingerzeit*, Weimar, I (1921) y II (1922).
- DRESDEN, S., *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- DUBY, Georges, *Adolescencia del cristianismo occidental. 980-1140*, Barcelona, Skira, 1967.
- DUCKETT, E. S., *Alcuin, Friend of Charlemagne*, New York, 1951.
- DUFT, Johannes, «Aus der Geschichte des Klosterplans und seiner Erforschung», *Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte*, XLII, St. Gallen (1962), 33-56.
- *Die Stiftbibliothek Sankt Gallen*, Sankt Gallen, Ostschweiz, 1974.
- *Studien zum St. Gallen Klosterplan*, Sankt-Gallen, Fehrschen Buchhandlung, 1962 («Historischer verein des Kantons St. Gallen», 42).
- EGINHARD, *Vie de Charlemagne*. Editée et traduite par Louis Halphen, Paris, Les Belles Lettres, 1938.

- EPPERLEIN, Siegfried, *Karl der Grosse. Eine Biographie*, Barlin, Veb, 1973.
- FONTANE, Marius, *Histoire Universelle. La Papauté. Charlemagne (de 632 a 877 ap. J.-C.)*, Paris, Lemerre, 1901.
- FONTENAY, L'Abbé de, *Dictionnaire des Artistes*, I, Paris, 1776.
- FRANKL, P., *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Wildpark-Postdam, 1926.
- GARCÍA FONT, Juan, *Historia de la Ciencia*, Barcelona, Danae, 1974.
- GILISSEN, León, *L'expertise des écritures médiévales*, Gand, Publ. Scriptorium, VI, E. Story, 1973.
- GRASI, Luigi, *Teorici e storia della critica d'arte*, Roma, Multigrafica, 1970.
- HALPHEN, Louis, *Charlemagne et l'Empire Carolingien*, Paris, Michel, 1949.
- HAMILTON THOMPSON, A., *Bede: His Life, Times and Writings*, Oxford, 1935.
- HINKS, R., *Carolingian Art*, London, 1935.
- HOCK, H., «Von Nachlehen des Vitruv», *Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft*, I, Baden-Baden, 1951.
- HORN, Walter, «The Plan of St. Gall. Original or Copy?», *Mitteilungen zur vaterlandischen Geschichte*, XLII, St. Gallen (1962), 79-102.
- HORN, Walter, y BORN, E., *The Plan of St. Gall: a study of the architecture and economy of, and life in a paradigmatic Carolingian monastery*, I, II y III, California, University Press, 1979.
- HUBERT, Jean; PORCHER, Jean, y VOLBACH, Wolfgang, F., *El imperio carolingio*, Madrid, Aguilar, El Universo de las Formas, 1968.
- KLEINCLAUSZ, Arthur, *Charlemagne*, Paris, Hachette, 1934.
- KRAUTHEIMER, Richard, «The Carolingian Revival of Early Christian Architecture», *The Art Bulletin*, XXIV, New York, 1942.
- KUBACH, K. E., «Die vorromanische und romanische Baukunst in Mitteleuropa», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XIII (1951), 124 sq; y XVII (1954), 157 sq.
- KYRISS, Ernst, «Vorgotische verzierte ein bände der Landesbibliothek Karlsruhe», *Gutenberg Jahrbuch*, Mainz (1961), 277-285.

- LAUER, Ph. et Samaran, *Les diplômes originaux des mérovingiens. Facsimiles photographiques avec notices et transcriptions*, Paris, 1908.
- LESTER, Paul, «Paleontologia umana», *Storia della Scienza* a cura di Maurice Dumas, II, Bari, Laterza (1969), 1089-1109.
- LÓPEZ, Roberto S., *La nascita dell'Europa. Secoli V-XIV*, Torino, Einaudi, 1962.
- MIELI, Aldo, *Panorama general de Historia de la Ciencia. La época medieval. Mundo medieval y Mundo cristiano*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1952.
- MILIZIA, Francesco, *Le vite de 'piv celebri architetti d'ogni tempo precedvte da un saggio sopra l'architettura*, Roma, Estamparia di Paolo Giunchi Komarek, 1768.
- MILLARES CARLO, Agustín, y MANTECÓN, Ignacio, *Album de Paleografía Hispano-americana de los siglos XVI y XVII*, I, Barcelona, El Albir, 1975.
- MONTERO DÍAZ, Santiago, «Introducción general a SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Madrid, B.A.C., 1951.
- MONTESQUIOU-FÉZENSAC, Blaise de, «L'Arc de Tromphe d'Eginhard», *Forchungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie unter dem patronat von Georg von Opel*, t. III, *Karolingische und Ottonische Kunst*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1957.
- MONTESQUIOU-FÉZENSAC, Bernard de, «L'Arc de Triomphe d'Eginhardus», *Cahiers Archéologiques de Andre Grabar*, IV, Paris, 1948, y VIII, 1956.
- PANOFSKY, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- PARKER, G. P., *Carlomagno y los Estados Unidos de Europa*, Barcelona, J. Gil, 1944.
- PELLATI, Francesco, «Vitruvio nel Medio Evo e nel Rinascimento», *Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, Anno V, fasc. IV-VI, Roma, 1932.
- PERCY, «Carlomagno».
- PIRENNE, Henri, *Mahomet et Charlemagne*, Paris, P.U.F., 1970. Utilizamos y citamos la edición *Mahoma y Carlomagno*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.
- PORCHER, Jean, «Los manuscritos pintados carolingios», en HUBERT y otros, *El Imperio carolingio*, 71-171.

- PUIG Y CADAFALCH, J.; FALGUERA, Antoni de, y GODAY Y CASALS, J., *L'Arquitectura románica a Catalunya*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1911.
- RIQUER, Martin de, *Historia de la literatura universal, I, De la Antigüedad al Renacimiento*, Barcelona, Noguer, 1957.
- REINLE, Adolf, «Neue Gedanken zum St. Gallen Klosterplan», *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XXIII (1964-64), 91-109.
- SANZ EGAÑA, C., «Grandeza y decadencia del libro científico», *Cuadernos de Bibliofilia*, núm. 2, Valencia, Albatros Ediciones (1979), 3-16.
- SCHLOSER-MAGNINO, Julius, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della Storia dell'Arte moderna*. Edizione emendata ed accresciuta dall'autore, Firenze, La Nuova Italia, 1935.
- SCHRAMM, Percy Ernst, «Carlomagno: Su pensamiento y sus principios ideológicos. La "Correctio" (Renacimiento) que él impulsó», *Anuario de Estudios Medievales*, 1, Barcelona, Instituto de Historia Medieval de España, 1964.
- SOMIGLI, Guglielmo, «La metallurgia nel medio evo e sino a tutto il secolo XVIII», en Arturo Uccelli, *Enciclopedia storica delle scienze e delle loro applicazioni*, vol. 2.º, t. II, Milano, Hoepli (1942), 83-124.
- TAFURI, Manfredo, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma, 1966.
- TOCOZZI, Stefano, *Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, mosaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, II, Milano, Gaetano Schiepatti, 1831.
- ULLMANN, Welter, *The Carolingian Renaissance and the Idea of Kingship*, London, Methuen, 1969.
- VAGNETTI, Luigi, *L'architetto nella storia di Occidente*, Firenze, 1974.
- VIROLOYS, C. F. Roland le, *Dictionnaire d'Architecture civile, militaire et navale, antique, ancienne et moderne*, I, Paris, 1770.
- VOLBACH, Wolfgang F., «Las Artes suntuarias», en Hubert y otros, *El Imperio carolingio*, Madrid, 1968, 207-263.



SEGOVIA EN LA EPOCA DE LA CONSTRUCCION DEL COLEGIO  
MAYOR DE SANTA CRUZ EN VALLADOLID

POR

CARLOS ROMERO DE LECEA



**O**UIEN levanta la voz por sentirse aludido, suele reaccionar habitualmente en sentido defensivo. Bien porque se malinterpretó lo dicho por él o bien porque se le hubiera hecho víctima de personal desconsideración, o incluso, como ocurre en situaciones muy desagradables, por ambas sinrazones a la vez.

Hay a veces excepciones. Este es mi caso. Pues no puedo ocultar que al verme aludido en el escrito que motivan estas líneas, surgieron en mi ánimo diversos sentimientos: de sorpresa, de curiosidad y de satisfacción.

De sorpresa, al leer mi nombre repetidamente citado en un estudio muy técnico sobre arquitectura. De curiosidad, pero con el propósito de profundizar en los temas en los que se aducía lo escrito por mí, en cierto e inesperado modo como argumento de autoridad. De satisfacción, y, por qué negarlo, de un tenue movimiento de vanidad, al ver que mis opiniones a las que no daba demasiada importancia eran atendidas y consideradas por un humanista de nuestro tiempo, persona de múltiples saberes y doctísimo en arquitectura, cuyo magisterio es reconocido por todos.

Vayamos al caso. Luis Cervera, en el año 1982, publica un libro sobre *La Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*. El libro merece la atención del profesor y académico Luis Moya, quien, como ahora se dice, hace varias lecturas del mismo. Fruto de su refinado examen del libro y de un sutil y exhaustivo estudio en el que trae a colación sus grandes conocimientos, redacta el prieto y sugerente artículo *Las proporciones del patio del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid y una notable coin-*

*cidencia*. Lo publica nuestro Boletín (ACADEMIA) en el núm. 59, correspondiente al segundo semestre de 1984, pp. 105-122.

El profundo examen realizado por Luis Moya le permite llegar a una conclusión: “la altura del patio (13,73) —se refiere al del Colegio citado— que resulta del estudio de Cervera es igual a la del Orden del Partenón en su ángulo noroeste...”<sup>1</sup>.

A partir de este primer hallazgo, realmente extraordinario, se extiende en nuevas y muy valiosas consideraciones de carácter técnico, que lego como soy en la materia no me corresponde comentar, pero sí invitar a su lectura. Como igualmente me agradaría ampliar los datos que he podido reunir, en aquellas materias estudiadas anteriormente por mí, que han sido publicados en diferentes fechas y motivadas por muy diversas razones que no guardan relación directa con la arquitectura.

Estos datos ahora acopiados para responder al reto que para mí significa el interés demostrado por Luis Moya tienen análogo valor que el del trabajo que realiza el peón albañil cuando acarrea diversos materiales a pie de obra, para ser empleados o no, en el momento oportuno, conforme a las directrices de quien asume la responsabilidad de la edificación. Esto es, creo yo, lo que me compete, por si al ampliar los datos que le son ya conocidos pudiera servirle al mejor acabado de la obra que hoy atiende con la autoridad y cuidado que es de todos conocido.

Pasemos, pues, a señalar los tres temas en los que me hace referencia:

a) Luego de aludir a la aseveración hecha por Cervera del origen segoviano de la arquitectura del Colegio, que se manifiesta tanto en el sistema de medida empleado, del pie segoviano y no del castellano, como en la oriundez segoviana de su arquitecto, Lorenzo Vázquez, comenta Moya:

...en 1488 el Cardenal Mendoza, no satisfecho con lo construido, suspende las obras y cambia de plan; entra Lorenzo Vázquez como arquitecto entendido en el estilo del Renacimiento, para que «entretejiese

ra» las formas de éste con las ya existentes góticas; finalmente, el edificio se termina, salvo algún detalle, en 1491 <sup>2</sup>.

.....

El problema consiste en que a las formas góticas del patio debió preceder un trazado de proporciones clásicas, que estaría en el origen del proyecto. El ignorado autor de éste hubo de ser alguien que vivía la cultura humanística... <sup>3</sup>.

Después de explicarnos el método de trabajo que seguiría el “desconocido autor de las trazas”, concluye:

En consecuencia, debió ser un buen conocedor de las letras y ciencias de la antigüedad con alguna información, quizá epistolar, de la arquitectura italiana del momento, en ésta se empleaban exclusivamente los arcos de medio punto, dato éste fácil de comunicar por carta <sup>4</sup>.

Semejante conclusión le lleva a indagar quiénes constituirían el “grupo de humanistas relacionados con la cultura europea del momento”, y los identifica con los que

... en aquel año de 1486 en que se empieza la obra hubiese en Segovia, y más concretamente en su Cabildo Catedralicio <sup>5</sup>.

Le ha sugerido esta consideración la lectura de un estudio publicado por mí sobre *El Sinodal de Aguilafuente* <sup>6</sup>, cuyo original se imprime en Segovia en el año 1472, producto de la primera imprenta establecida en España, la del prototipógrafo Juan Parix de Heidelberg, que, aunque de origen alemán —MAGISTER IOHANNES PARIX ALIMANUS DE HEYDELBERGA, indicará de sí mismo en la primera obra impresa en España— <sup>7</sup>, procedía del taller tipográfico romano de Sweynheim y Pannartz.

Según explica Moya,

La importancia de este hecho debió ser grande para toda Castilla y explicaría que la fama de alta cultura que por este motivo gozaría Segovia hiciese que el Cardenal Mendoza buscase entre segovianos los que habían de trazar y construir su Colegio Mayor en Valladolid <sup>8</sup>.

b) Este primer tema aparece unido seguidamente a otro, el de la amistad de los dos prelados: el Cardenal Mendoza, mecenas del Colegio, y Juan Arias Dávila, obispo de Segovia.

En el mismo párrafo que acabamos de transcribir continúa:

... esta hipótesis es verosímil, ya que el Cardenal estaba relacionado con el Obispo Dávila desde 1478, por lo menos, pues en ese año preside este último la sesión del 16 de julio del Concilio de Sevilla, convocado por el propio Cardenal a instancia de los Reyes Católicos<sup>9</sup>.

c) Resulta más complejo el tercer tema, retomado por Moya de lo escrito por mí. Ahora lo que entra en juego es la estética musical pitagórica:

Puesto que los humanistas del siglo xv conocían la estética pitagórica, como expone Wittkower, puede buscarse en ésta la justificación de aquellas proporciones, con tal que se acepte que el cuadro de las relaciones numéricas conocido por aquellos humanistas fuera como el que ahora se emplea para exponer estas relaciones, según Sir James Jeans.

Siendo así, se encuentran relaciones significativas y bastante exactas entre la planta de calle y cada una de las dos superiores. Entre la planta de calle y la siguiente es 1,2666, que se aproxima al *mi* pitagórico... Entre la planta de calle y la última, la relación es 1,3571, próximo al *fa* pitagórico...

Aceptando como válidas las relaciones *mi* y *fa* entre la planta de calle y cada una de las dos superiores... permite conjeturar que el desconocido autor conoció efectivamente el sistema pitagórico en su aplicación a la arquitectura, como se há supuesto antes<sup>10</sup>.

Dónde pudo aprender el "desconocido autor" los conocimientos pitagóricos, deberemos preguntar. A lo que contesta Moya: No en la obra de Boecio *De música*, aunque sí es

casi seguro conociese la obra de León Bautista Alberti *De re aedificatoria*... y que en ella encontrase lo que necesitó..., es decir, lo referente a aritmética, geometría y música; pero nada de las formas del estilo «antiguo», pues esta edición carece de figuras<sup>11</sup>.

A juicio del autor que comentamos, lo que sí parece verosímil es que, aunque no conociese la obra impresa de Boecio, cuya *editio princeps* es de Venecia, 1491-92,

debió conocer algún manuscrito de ella, pues tuvo gran difusión en el medievo y no faltaría en un centro cultural importante como Segovia. En todo caso, y a falta de éste, puede suponerse que conoció «el primer tratado musical impreso de autor español *Música práctica*, de Bartolomé Ramos de Pareja, impreso en Bolonia en el año 1482», en palabras de Romero de Lecea, quien indica la importancia de esta obra «porque su autor fue calificado de haber sido el músico más genial de aquel siglo»<sup>12</sup>.

Hasta aquí los planteamientos de Luis Moya en lo que me concierne. Me he tomado la libertad de extenderme con prolijidad para que resulte más coherente con lo que a continuación pasaré a exponer.

Si bien mi primer propósito fue redactar una *nota brevis* por “alusiones”, mostrando mi gratitud y, por lo inesperado de las citas, mi sorpresa, el deber moral que tiene todo intelectual de poner lo que uno conoce a la disposición de los demás, especialmente de los *scholars* y estudiosos, me decidió a redactar este escrito, con un exclusivo propósito de servicio; reuniendo cuantos datos me fuera posible allegar, para que puedan ser utilizados por quienes sienten curiosidad por estos temas y deseen profundizar en los mismos. Muy especialmente como correspondencia al favor que me concede mi ilustre compañero de Academia Luis Moya.

Para ello he entendido preferible seguir un cierto sistema que favorezca el mejor orden y mayor claridad de cuanto pudiera decir al respecto.

Comencemos por saber algo sobre

#### SEGOVIA EN EL SIGLO XV

En las postrimerías del siglo XIV, en el Reino de Castilla arreciaron con enorme virulencia las dificultades políticas y de todo orden. Las derrotas sufridas en la guerra con Portugal, el desembarco en Galicia de Juan

de Gante, Duque de Lancaster, y el levantisco proceder de los nobles impulsan a Juan I a convocar y reunir a las Cortes, en Segovia, en el año 1386. Pretende con ello “conseguir la adhesión de los castellanos a la causa de su dinastía”.

La elección de la ciudad de Segovia para la celebración de dichas Cortes nos servirá de pórtico a cuanto acontezca en el siglo xv en la misma ciudad.

### *Centro de decisiones políticas*

Desde los comienzos del siglo xv Segovia se convierte en el centro medular, fundamental y decisivo de la monarquía castellana.

Allí han de dirimirse numerosas cuestiones de Estado, con su cortejo inacabable de bandos y partidos, pleitos y luchas en torno a la Corona de Castilla, en ocasiones harto vacilante.

No había transcurrido la primera década cuando nuevamente se reúnen las Cortes en Segovia, en el año 1407.

Al fallecer Enrique III, el 25 de diciembre de 1406 —no en 1407—, dada la minoridad de su hijo Juan II, aquel monarca establece en su testamento la regencia, que habrían de desempeñar conjuntamente su viuda, Catalina de Lancaster, y su hermano Fernando, infante de Castilla.

La convocatoria de las Cortes de 1407 tiene como finalidad el reconocimiento solemne y oficial de dicha regencia.

Si bien, por motivos notorios, la regencia, muy poco tiempo después de haberse constituido en dicha forma solidaria, quedará de hecho solamente en las manos de Catalina, la madre de Juan II.

Las mismas razones de la corta edad, dos años, del nuevo monarca, que hacían previsible una prolongadísima regencia, que podría transformar en turbulenta la gobernación del reino, fueron las alegadas por los nobles ante el regente el infante Fernando para que asumiese la Corona de Castilla. Rechazó de plano tal proposición y, sin embargo, de modo inespera-

do, en el año 1412, debería asumir otra Corona, la de Aragón, en virtud de la resolución conocida por el Compromiso de Caspe.

El principal valedor de su candidatura y, por deferencia de los demás compromisarios, el primer orador de aquella reunión, lo fue el valenciano Vicente Ferrer, quien en Segovia había conocido de modo directo y personal las cualidades del futuro Fernando I de Aragón.

El fraile dominico Vicente Ferrer vino a Segovia a predicar una misión, que fue memorable, y de la que aún se conserva vivo el recuerdo, por haberse edificado una ermita en el lugar que le sirviera de púlpito, y colocado junto al Acueducto, en el Azoguejo, una Cruz de piedra.

No se pretende traer a estas páginas todas las vicisitudes acaecidas durante el siglo xv en la ciudad de Segovia. Por lo que engarzaremos con aquellas Cortes de 1386 convocadas por Juan I, las que casi un siglo después, en 1471, y por razones análogas, tuvo que convocar en Segovia Enrique IV.

En el invierno de 1465 a 1466... la guerra civil degeneró en una completa anarquía... Un movimiento general que tuvo su origen en Segovia, intentó agrupar las ciudades para conservar un resto de orden en aquel mundo de violencias <sup>13</sup>.

Por este motivo, el mismo escritor, uno de los mejores conocedores de esa época, declara:

Segovia, de nuevo reducto supremo, parecía ser la clave del dominio de la Monarquía <sup>14</sup>.

Juicio tan acertado tendrá la más rotunda, solemne y feliz confirmación en una efemérides singular que tendrá lugar el 11 de diciembre de 1474, cuando

estando ayuntados a concejo la justicia e regidores de la dicha cibdad en la tribuna de la iglesia de Sant Miguel de la dicha cibdad a campana tañida segund que lo han de uso e costumbre de se ayuntar... <sup>15</sup>

fueron proclamados como reyes de Castilla y León la Princesa Isabel y con ella su marido, el aragonés Príncipe Fernando.

Revalida la consideración segoviana de centro político, de notoria influencia, en este caso igualmente para la futura unidad de España, la llamada "*Concordia de Segovia*", de que luego hablaremos, reunión arbitral para determinar las funciones que habrían de corresponder a los Reyes Isabel y Fernando, según que actuasen juntos o por separado en la administración de justicia y en el gobierno de Castilla.

### *Corte poética*

En otra ocasión me he referido a que el Rey Juan II, gustoso de esta ciudad y de su Alcázar, en el que edifica la torre principal que lleva su nombre y en la que instala rica biblioteca, reúne en ella a su Corte, que se distinguirá a lo largo de la historia hispánica por la afluencia asombrosa de poetas que se reúnen en este reinado.

Juan II había sido iniciado en

la moral philosophia e lengua latina e arte oratoria e arte poetical<sup>16</sup>

por su preceptor el judío converso Pablo de Santa María, o el *Burgense*, por haber sido después Obispo de Burgos. Este es el autor de *Scrutinium Scripturarum*, incunable impreso en Roma por Ulrico Han en 1471.

Menéndez Pelayo refiere que Juan II no solamente fue aventajado discípulo de Pablo de Santa María, sino que llegó a ser el eje o centro de la escuela literaria, en la que brillan los humanistas Fernán Pérez de Guzmán, el Marqués de Santillana, Juan de Mena, etc.

La consideración de este grupo de humanistas viene ratificada por el testimonio de autoridad de Menéndez Pelayo cuando nos dice que Juan de Mena

fue puro hombre de letras, y en tal concepto el más antiguo de nuestra historia literaria<sup>17</sup>.

## Intuía que Juan de Mena pudo estar en Roma

a la sombra de algún mecenas eclesiástico que le deparó la fortuna <sup>18</sup>.

Se ha especulado sobre quién pudo ser este mecenas. F. Street <sup>19</sup>, en el año 1953, se inclina a situarle en la curia pontificia, al amparo del Cardenal Obispo de Segovia Juan de Cervantes, de quien el eminente bibliófilo Eneas Silvio Piccolomini, el futuro Papa Pío II, confiesa haberle servido de secretario.

Pudo haberle conocido, máxime tratándose de quien tenía relevante personalidad en el mundo de las letras. Pero ha sido el P. Beltrán de Heredia <sup>20</sup> el que descubrió la situación de Juan de Mena en el séquito y en la casa del Cardenal Juan de Torquemada, el autor de tantos incunables, llamados habitualmente *Turrecrematas*. Las relaciones del Cardenal Torquemada con Juan II y la Corte castellana le favorecerían para que el monarca nombrara a Juan de Mena *Secretario de cartas latinas*.

En “*El Alcázar de Segovia: su pasado, su presente, su destino mejor*”, su autor nos dice:

Cual si el Alcázar fortísimo se hubiera construido para mansión de placeres, en vez de levantarse para guardián y baluarte de la Ciudad, así resonaron en sus estancias alegres y bulliciosos los ecos de los banquetes, de las danzas y festines, de los músicos conciertos y poéticas aficiones, a que tan propicia se mostraba allí como en todas partes la fastuosa Corte de D. Juan <sup>21</sup>.

### *El Estudio General*

Una institución segoviana a la que debe dársele importancia capital en la formación de un grupo de humanistas de gran relieve es el *Estudio General*, que, por iniciativa del Obispo Arias Dávila, Enrique IV, por privilegio real de 30 de mayo de 1466, la dota con 30.000 maravedís anuales. El Obispo Arias Dávila se había destacado en sus estudios en lengua latina

y se hizo admirar por su aplicación y talento en la Universidad de Salamanca, según nos cuentan sus biógrafos:

Más adelante, aunque en edad poco avanzada, mereció grandes muestras de distinción de los sabios y magnates <sup>22</sup>.

Es a él a quien el Rey confía la intervención y superintendencia del *Estudio General*. Esta institución, donde se estudiaba gramática, lógica y filosofía moral, pronto se convertiría en un vivero de humanistas.

Recuérdese al respecto lo que nos dice el profesor Paul Oskar Kristeller, considerado hoy como la primera autoridad en el estudio de los manuscritos renacentistas. Declara que la frase *Studia humanitatis* de la antigua Roma la tomaron algunos escolares del primitivo Renacimiento italiano para designar al conjunto de los estudios que ellos cultivaban: gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral. Prontamente a quien enseñaba estas disciplinas se le llamaría *humanista*.

tenían su plaza fuerte en la Escuela secundaria, en la Cancillería y en la Corte. En las Universidades se atrincheraban en las cátedras de gramática, retórica, poesía y griego. A veces se atrincheraban también en la de filosofía moral, mientras las de lógica y filosofía natural permanecían en posesión de los aristotélicos <sup>23</sup>.

La creación del *Estudio General*, como se ha dicho en otra ocasión, se traduce en un fuerte impulso en la promoción de las ciencias y en el afán de saber despertado en las entonces jóvenes generaciones segovianas. De allí salen a estudiar para doctorarse y a veces ejercen cátedra en las Universidades de Salamanca, Alcalá, París, etc.

Lo que fuera Segovia en el siglo xv en su alto desarrollo intelectual e industrial lo puso de manifiesto nuestro recordado amigo el profesor y gran hispanista Marcel Bataillon al publicar la carta de cierto García de Rueda al Cardenal Cisneros. García de Rueda en 1502 introdujo la imprenta en

Alcalá de Henares, y a sus expensas Estanislao Polono imprimió la *Vita Christi* en castellano. En 1505 pretendió introducir varias industrias

de manera que muy pronto podría transformarse Alcalá en una nueva Segovia... 24.

### *El Obispo Arias Dávila*

La recia personalidad de este prelado bien merece que se le dedique una mayor atención.

De noble familia segoviana, humanista cultísimo 25, amigo de los Borgia y conocedor experto de la Italia del Renacimiento 26,

es para el historiador segoviano Diego de Colmenares

uno de los prelados a quien más debe esta silla... en su testamento mostró su mucha religión 27.

En efecto, no defraudó las esperanzas despertadas con su nombramiento, que se manifestó en

el recibimiento mayor de prelado, que nunca vio nuestra ciudad 28.

La importancia de su acción canónica y pastoral, para la reforma de las costumbres, para la formación e ilustración del clero, alcanza tal grado de aceptación, que las normas aprobadas en el Sínodo diocesano convocado y presidido por él, en la villa de Aguilafuente, en el año 1472, serán trasladadas en términos muy parecidos, en el siguiente año 1473, a los acuerdos adoptados en el Concilio provincial convocado y presidido por el Arzobispo de Toledo, Alfonso Carrillo.

Su actividad en el orden cultural ya ha sido referida en lo que concierne a la fundación y desarrollo del *Estudio General*. Hay una faceta

interesantísima de carácter bibliófilo. Los comentaristas de este obispo bibliófilo nos describen “la pequeña” colección de dieciséis incunables de su biblioteca privada. Libros reunidos por el obispo, gran señor y persona letrada, quien manifiesta sus gustos de humanista en formas muy variadas. En ocasión anterior me refería que aunque nos hablan de sus bellas encuadernaciones, de sus ex-libris heráldicos, etc., no nos dicen que esta biblioteca de dieciséis incunables no es más que una parte escasa de la extraordinaria biblioteca reunida y formada por él. El único que ha valorado su importancia fue Colmenares, quien nos dice que

su librería era rico tesoro y se ha desperdiciado <sup>29</sup>.

El prelado y la Princesa Isabel, educados ambos en la literaria y poética Corte de Juan II, compartían esta afición bibliófila. Buena muestra de la afición bibliófila de Isabel la Católica nos la proporcionó quien fue Director de nuestra Real Academia, Francisco Javier Sánchez Cantón, al publicar el catálogo de los libros que en el Alcázar de Segovia guardaba la Reina Isabel.

### *Relaciones con Roma*

Ya han aparecido en páginas anteriores algunos nombres como el del Cardenal Obispo de Segovia JUAN DE CERVANTES, quien en el Concilio de Basilea, en la representación de la Corte Castellana de Juan II, trató de evitar que entrara en

colisión con la embajada inglesa, cuyo estado de ánimo habíase conocido <sup>30</sup>

y que por el asiento preferente que ambas discutían motivó el conocido discurso sobre los privilegios del Rey de Castilla.

El Cardenal JUAN DE SEGOVIA representó a la Universidad salmantina ante el Papa Martín V para conseguir las nuevas constituciones para su go-

bierno, y actuó también en otras embajadas ante la Corte de Castilla y el Rey de Navarra.

Pío II, en el *De Gestis Concilii Basiliensis*, habla de su gran prestigio, al que califica de

Summa scientia virum<sup>31</sup>.

De su valiosa biblioteca hizo donación *postmortem* a la Universidad, pues creía que un libro en biblioteca privada

sicut passeret in monte ab arbore in arborem facile transmigrantes<sup>32</sup>.

El Cardenal JUAN DE TORQUEMADA, el *Iohannes Turrecremata* de tantas ediciones incunables, representó unas veces al Papa Eugenio IV ante la Corte de Juan II, como en otra ocasión, para responder al requerimiento que al monarca hiciera el Concilio de Basilea, es quien recibe de Juan II la carta que deberá leer públicamente ante el Concilio.

Del Obispo RODRIGO SÁNCHEZ DE ARÉVALO, natural de Santa María la Real de Nieva, de la diócesis de Segovia, según confesión propia, fue la Reina Catalina de Lancaster, la madre de Juan II, quien proveería a su educación primaria.

Richard H. Tame considera muy verosímil que en la Universidad de Salamanca coincidiese Sánchez de Arévalo con los ya citados Juan de Torquemada y Juan de Mena.

Luego de entrar en la Corte de Juan II va a Roma y en 1464 Sánchez de Arévalo es nombrado alcaide o gobernador del Castillo de Sant'Angelo, en la Ciudad Eterna.

El nombramiento del Nuncio Apostólico ANTONIO DE VENERIS obedecía a la preocupación del Papa Paulo II por la abierta hostilidad y luchas entre los partidarios del Rey Enrique IV y los del Infante Don Alfonso.

A su llegada a Medina, donde a la sazón se encontraba Enrique IV,

Habiendo conferido con el rey el estado de las cosas, se vio con los rebeldes... y yendo con ellos a Arévalo, desde allí con el arzobispo de

Toledo vino a nuestra ciudad... Concertados días y modo, se volvió el arzobispo, quedándose el legado con el obispo<sup>33</sup>.

Del Nuncio Veneris y del Obispo Arias Dávila nos comenta el profesor Le Flen, de la Sorbona:

Tous deux avaient sejourné a Rome, tous deux etaient des humanistes ouverts<sup>34</sup>.

Entre ellos existía una gran confianza y amistad, lo que explica la deuda contraída por Veneris con el Obispo Arias Dávila, conforme aparece relatada en el testamento del prelado segoviano. Al mismo tiempo que nos confirma el carácter voluble del monarca, hasta el extremo de temer por su suerte el mismo Antonio de Veneris:

el dicho Antonio temiendo la dicha yndinación e yra del rrey secretamente huyó y vino a la dicha ciudad de Segovia adonde dicho obispo aviendo piedad y misericordia de su calamidad y necesidad le ayudó para que se fuese luego e sin daño y para ayuda de las necesidades del camino le dió cien doblas las quales el dicho nuncio en nombre de la dicha Cámara le pidió<sup>35</sup>.

Esto debía ocurrir hacia el año 1469, en que Veneris cesó en su misión de Nuncio Apostólico.

El 29 de noviembre de 1470 se nombra al

venerable y circunspecto señor miçer LIANORO DE LIANORIS, nuncio apostólico<sup>36</sup>.

Era canónigo de Bolonia, doctor en leyes, muy aficionado a la lectura de los clásicos griegos y de sus manuscritos. Su formación clásica y humanística era muy apropiada a la misión diplomática como Nuncio en la Castilla polémica y dividida de los últimos años del reinado de Enrique IV. Más aún, en el solemne acto de la proclamación en Segovia de la Princesa

Isabel como Reina de Castilla y León el Nuncio Lianoris desempeñó la alta función de tomar los juramentos requeridos en aquella inusitada ceremonia.

Pero otra función que debía desempeñar unida a la Nunciatura era la de

collector general de los frutos e rentas e cosas devidas a la Camara apostolica en los Regnos de Castilla e de Leon, especial comisario de aver cobrar e recabdad todas las pecunias e sumas e quantias de maravedis provenientes de la Cruzada plenisima remision y indulgencia otorgada por el dicho señor Papa contra el turcho en los dichos Regnos de Castilla e de Leon <sup>37</sup>.

Misión ésta la menos adecuada a su formación y temperamento, pues suponía una dura brega con los poco escrupulosos personajes con los que en tantas ocasiones tuvo que habérselas, además del estado de desmoralización general y de inseguridad de las comunicaciones, de la que puede servir como muestra que el dinero obtenido de la recaudación de las bulas que había de trasladarse de lugar tuviera que ser en una ocasión escondido en el eje de un carro.

El Deán de Segovia JUAN LÓPEZ DE SEGOVIA estudió en Salamanca y llegó a ocupar una de sus Cátedras. Persona de gran autoridad, en el Concilio Nacional de Sevilla de 1478 es quien actúa de ponente en los temas que se trataron en las sesiones presididas por su Obispo Arias Dávila.

Para solucionar los asuntos de que luego hablaremos con mayor detalle, acude a Roma, y asiste a la reunión celebrada el 28 de marzo de 1470 en la iglesia de Santiago de Roma.

Sánchez Arévalo fue uno de los bienhechores más insignes de esta iglesia, según lo investigado por el infatigable estudioso de las actividades españolas en Roma Justo Fernández Alonso, quien me ha facilitado amablemente copia del acta de aquella reunión.

En cuanto al Obispo ARIAS DÁVILA, su comunicación con Roma fue constante, hasta el extremo de que tenía un procurador suyo con residencia fija en Roma, además de otras encomiendas personales, como la conferida en el año 1470 al Deán Juan López de Segovia.

### *La imprenta segoviana*

La imprenta se establece en Segovia como si fuera una más entre las ciudades italianas que en los años 1471-72 instalaron sus respectivas imprentas. El procedimiento fue el mismo, al difundirse desde Roma el arte tipográfico. Pese a la nacionalidad germana de muchos de los impresores, el gran centro de difusión del nuevo invento de la imprenta es primeramente Roma y luego toda Italia.

Allí es donde se sustituye la primitiva tipografía gótica germana por la de los humanistas de caracteres redondos.

Así como la imprenta en Italia se introduce gracias a la protección decidida del Corderal Torquemada dispensada a los prototipógrafos Conrado Sweynheyn y Conrado Pannartz, para que pudieran instalarse en el Monasterio de Subiaco, que de él dependía en su condición de Abad Comendatario, en España se establece por vez primera, gracias al mecenazgo de Arias Dávila, al instalar el taller tipográfico en una de las cinco casas conocidas con el nombre de *Obisपालia*, que había mandado construir en lugar muy próximo al Alcázar y del que ocupaba entonces la antigua Catedral. El prototipógrafo hispano Juan Parix de Heidelberg procedía de Roma, quien muy verosímelmente trabajó en el taller romano adonde se trasladaron desde Subiaco Sweynheyn y Pannartz.

A mi juicio, la introducción de la imprenta en un país suele responder a una apremiante necesidad cultural. En nuestro caso había que proveer de textos a los alumnos del *Estudio General*.

### *El maestro Osma*

El maestro de la Universidad de Salamanca Pedro Martínez de Osma es el primer profesor universitario que en España acude a la imprenta para que le publiquen un libro del que él es el autor. No sólo eso, sino que, como puede observarse en el incunable *Commentaria in symbolum quicumque*<sup>38</sup>, dio al impresor las instrucciones para que compusiera en versales, en forma

destacada, las frases más importantes que requerían la mayor atención por parte del lector. Osma es igualmente el autor de otro libro, *De Confessione*<sup>39</sup>, que fue objeto de censura por la Inquisición canónica y condenado al fuego.

Las avanzadas ideas que defendía en el libro censurado estaban en conexión con tesis defendidas en círculos extranjeros minoritarios, calificados de heterodoxos.

El maestro Osma, del que luego se hablará de nuevo, renunció a defender las tesis censuradas y mostró su acatamiento a la resolución recaída, pues quiso mantenerse dentro de la ortodoxia.

### *El floreciente humanismo*

Con profunda claridad y sentido poético, Huizinga nos expone el desarrollo del proceso penetrante del clasicismo “en el jardín del pensamiento mediterráneo” que configurará al renacimiento humanista. Kristeller apostilla que

el humanismo no ha intentado reemplazar la enseñanza tradicional, sino que quienes representan la enseñanza tradicional se han imbuido de las conquistas del humanismo<sup>40</sup>.

En Segovia, este proceso floreciente en el siglo xv tendrá su culminación, poco más tarde, con la penetración del pensamiento erasmista, cuando a principios del siglo xvi algunos de los que profesaron en el *Estudio General* fueron llamados a dictar sus lecciones en la Universidad de Alcalá.

### MENDOZA Y ARIAS DÁVILA

Mendoza y Arias Dávila, prelados ambos de destacada personalidad, se vieron obligados a concurrir en un gran número de los acontecimientos religiosos y políticos que tuvieron lugar en el Reino de Castilla en la se-

gunda mitad del siglo xv. Son vidas casi paralelas. Mendoza fallece el año 1495 y Arias Dávila muere en Roma en 1497.

La convivencia y comunicación entre ellos pudo nacer en la Universidad de Salamanca, donde ambos cursaron sus estudios. Si es que no surgió en anterior fecha, en la propia Corte de Juan II, en la que se educó Arias Dávila, y para la que Mendoza, terminados sus estudios universitarios, fue nombrado Capellán por aquel monarca.

### *La sucesión de Enrique IV*

Son sobradamente conocidos los detalles de este proceso sucesorio para aludir a ellos en esta ocasión. Aunque sí parece oportuno subrayar que este proceso se inicia con muchos años de antelación a que se produzca el hecho mortuario que llevará consigo la sucesión de la Corona. Como también que, contrariamente a lo que podría suponerse, la proclamación del nuevo monarca, en este caso de la Reina Isabel, se realiza con la mayor solemnidad, sin alteración ni violencia que de momento perturbara la transición. Luego es cuando se producirá incluso la guerra abierta y declarada por los partidarios de la infortunada Juana la Beltraneja.

En las luchas partidistas que enturbiaron el reinado de Enrique IV, uno de sus fieles, Pedro Arias Dávila, que, como su padre en tiempos de Juan II, desempeñó con Enrique IV el cargo de Contador, tuvo que huir de su lado por la persecución del voluble monarca.

Algunos historiadores confunden este suceso y envuelven en la reacción inamistosa hacia Enrique IV al propio Obispo, quien, pese a lo ocurrido con su hermano, supo mantenerse por encima del suceso y, cuando menos en apariencia, independiente de ambos bandos. Así me fue posible probarlo con la publicación del privilegio real de Enrique IV, expedido en Segovia el 20 de septiembre de 1472, a favor de los *Doscientos Ballesteros del Señor Santiago de la ciudad de Baeza*. Documento regio que aparece confirmado por el Obispo de Segovia Juan Arias Dávila y por Pedro González de Mendoza, Obispo de Sigüenza <sup>41</sup>.

La fecha en que fue expedido el privilegio real corresponde a un momento importante para ambos preladados, aunque lo fuera por motivos distintos.

Antes de esa fecha, el 6 de junio, Arias Dávila había clausurado la reunión sinodal de Aguilafuente, convocada y presidida por él. Para la publicación de sus Actas ya se encontraba establecida la imprenta en España, por su iniciativa y a sus expensas, en el taller del prototipógrafo hispano Juan Parix, instalado en una de las casas episcopales de Segovia.

Con anterioridad a la referida fecha, en la posición política de Mendoza se había producido un giro espectacular al adherirse al bando de los que defendían los derechos sucesorios de la Princesa Isabel. Hecho de gran trascendencia para la defensa de esta causa, pues desde la muerte de su padre el Marqués de Santillana

se convierte en el jefe de la poderosa familia de los Mendoza, haciendo su política particular para encumbramiento propio y de sus parientes <sup>42</sup>.

Los partidarios del príncipe aragonés, que había contraído matrimonio con la Princesa Isabel el 19 de octubre de 1469, movilizaron todos los resortes posibles para atraer a su bando a la familia Mendoza a través de la jefatura del prelado de Sigüenza.

Se encontraba en aquella ocasión próxima la designación de Cardenal en favor de alguno de los preladados españoles. Las candidaturas que contarían con mayores probabilidades serían las de Pedro Mendoza, si, aparte de sus cualidades personales, contaba con el apoyo aragonés, y la del Arzobispo de Toledo, Alfonso Carrillo, que entonces se encontraba entre los partidarios de la Princesa Isabel.

### *La legación de Rodrigo de Borja*

Al ascender al solio pontificio Sixto IV proyecta una gran cruzada contra el turco, y para levantar los recursos necesarios nombra cuatro *legados a latere*. Entre ellos al Cardenal Rodrigo de Borja, para que se traslade a

nuestra Península. Deberá celebrar en Segovia una gran *Congregación eclesiástica de Castilla y León*. El Papa le confía también la misión de procurar solucionar las tensiones producidas por la pugna sucesoria.

Borja era nominalmente titular de la diócesis de Valencia, en cuyo puerto desembarca el 18 de junio de 1472. Poco después se acerca a Barcelona, la ciudad sitiada. Se entrevista fuera de la ciudad, en Pedralbes, con el Rey de Aragón, Juan II, quien, luego de aceptar las condiciones impuestas para su capitulación, hará la entrada oficial en Barcelona el 17 de octubre siguiente.

#### El Cardenal Borja

regresó a Valencia, donde trató con D. Fernando y con Pedro González de Mendoza, obispo de Sigüenza. El legado y el heredero de Aragón procuraron atraer a la causa de Isabel a los Mendoza y a su partido <sup>43</sup>.

En efecto, Mendoza para recibir al Cardenal Borja se trasladó a Valencia al frente de un deslumbrante séquito, en el que destacaban el Conde de Tendilla, el hijo del Marqués de Santillana y varios sobrinos y familiares suyos <sup>44</sup>.

El 9 de julio, el Cardenal Borja celebra un sínodo en su diócesis de Valencia y probablemente más tarde celebraría otro en Gerona. Marcha después a Madrid para encontrarse con el Rey Enrique IV.

Para la celebración de la *Congregación eclesiástica de los Reinos de Castilla y León*, el asunto más importante de su viaje, permanecería en Segovia por espacio de unos dos meses.

Por esas fechas y en esos viajes se sabe de Mendoza, porque

fue amigo personal del cardenal Rodrigo de Borja, a quien acompañó en su legación castellana de 1472 y a quien debió su elevación al cardenalato, el 7 de mayo de 1473, en dura competencia con Carrillo, que aspiraba a la misma dignidad <sup>45</sup>.

Pese a todo lo dicho anteriormente sobre su cambio de criterio en torno a la solución sucesoria, sus dotes diplomáticas puestas en juego le valieron el que

Enrique IV le mandó llamar el Gran Cardenal de España y su Canciller <sup>46</sup>.

### *La concordia de Segovia*

Proclamada Reina de Castilla la Princesa Isabel, su marido, el Príncipe aragonés Fernando, vino presuroso al castillo de Turégano, donde en ocasiones ya había sido huésped del Obispo Arias Dávila, propietario del castillo.

En la ciudad de Segovia no pudo entrar hasta haberse comprometido a jurar sus fueros y privilegios. Pero ello no fue bastante, pues en los primeros años del reinado de los Reyes Católicos se suscitaron dudas y fricciones sobre la administración de justicia y gobernación del Reino.

Por quanto por quitar algunas dubdas que ocurrian e podian nacer çerca de la forma e orden que se devia tener en la administracion e governacion destos reynos de Castilla e de Leon entre nos la Reynna donna Ysabel legitima sucesora e propietaria de los dichos regnos o el Rey don Fernando mi sennor como mi legitimo marido acordamos de encomendar todo el dicho negocio e lo cometer al reverendísimo cardenal de Espanna don Pedro Gonzalez de Mendoça nuestro muy caro e muy amado primo e al muy reverendo don Alfonso Carrillo arçobispo de Toledo nuestro muy amado e muy caro tio...

y en el mismo documento del que hemos transcrito el anterior párrafo, a continuación figuraban en forma muy concreta y detallada las normas concertadas por ambos preladados, y

parece evidente que costó gran esfuerzo de diplomacia evitar una ruptura definitiva por parte de don Fernando.

Vencida la resistencia, el documento, que ya había sido firmado por los compromisarios, fue firmado también por los Reyes Católicos. Su original se conserva en el Archivo de Simancas. Publiqué en edición no venal su facsímil y la transcripción en la Navidad de 1975, en *El Ventalle, breve colección de bibliofilia* <sup>47</sup>.

Este importantísimo documento, expedido en Segovia el 11 de enero de 1475, acordado y firmado por Mendoza, nos muestra una vez más la estancia del Cardenal en la ciudad de Segovia.

En cuanto a las relaciones personales de Mendoza con Arias Dávila y el gran concepto en que tenía al Obispo de Segovia, existe el testimonio, ya recogido por Luis Moya <sup>48</sup>, en el artículo que ahora se comenta, con el que cerramos este capítulo.

El *Concilio Nacional de Sevilla* de 1478 es convocado por el Cardenal Mendoza a instancia de los Reyes Católicos, y el único prelado que presidió las sesiones en ausencia del Cardenal fue Arias Dávila. Los prelados reunidos depositan toda su confianza en Mendoza y Arias Dávila, a quienes suplican y ruegan

que escriban a Roma a sus procuradores para que tomen cargo de la expedición destes negocios <sup>49</sup>.

#### LA MÚSICA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XV

Sabido es que el siglo xv constituye un hito crucial en la historia patria como también allende las fronteras. Sobre su importancia y su misterioso proceso podemos invocar las palabras de Ortega:

Si no se entiende bien el siglo xv, no se entiende bien todo lo que ha pasado después <sup>50</sup>.

Al haber dedicado en el año 1976 un estudio precisamente a este período musical en España, forzoso será que algunas de las ideas y comenta-

rios que expuse en aquella fecha, que siguen conservando su vigencia, se traigan de nuevo a estas páginas.

La vida extremosa del final del medievo, que parece debatirse entre polos antagónicos, ha de dejar su impronta en la literatura y en el arte, y, como es lógico, también en la canción y en la música.

En ese vivir extremoso y radical del siglo xv, pocas cosas se conservan del lado luminoso y alegre de aquella época. Junto a la pintura, tan sólo en la *clara pureza de la música*<sup>51</sup> ha cristalizado lo que de felicidad y serenidad del alma del siglo xv ha llegado hasta nosotros.

En la baja Edad Media la sensación musical se transforma directamente en emoción. El sentido emocional es el que predomina de manera inconfundiblemente extremosa y radical. Alcanza un carácter ritual, casi místico, como señalan la mayoría de los autores, y entre ellos nuestro conocido segoviano Rodrigo Sánchez de Arévalo.

Aunque algún autor extranjero estudioso del comienzo de la época renacentista ha escrito que los tratados musicales copiaban las teorías de la antigüedad, por lo que enseñan muy poco sobre la manera de gozar la música en el siglo xv, tal aserto es firmemente contradicho con las ideas originales de nuestro compatriota Bartolomé Ramos de Pareja, citado por Luis Moya.

El sentido innovador de Ramos de Pareja, incluso en lo que concierne a la teoría acústica, tuvo el extraordinario mérito de haber justificado de manera científica la escala musical y los intervalos, terminando con la contradicción entre la práctica polifónica y las evaluaciones pitagóricas.

Interesa, pues, conocer el lugar que la música hispana ocupaba en la cultura y en la sociedad al declinar la Edad Media y cuando en muchas mentes preclaras alumbraba el Renacimiento.

### *Los reyes y el mecenazgo nobiliario*

En *Vergel de Príncipes*<sup>52</sup> Sánchez de Arévalo sitúa a la música, junto a las armas y a la caza, entre los más nobles ejercicios de reyes, príncipes y de todo virtuoso señor.

No existe, que nosotros sepamos, tratado alguno que incluya a la música junto a aquellos otros dos ejercicios, como exponente de la perfecta educación caballeresca y noble. Pero tal hecho permite destacar aún más cuál era la situación tanto en el Reino de Castilla y León como en el de Aragón en la segunda mitad del siglo xv.

En ambas Cortes reales, tan acertada y competentemente estudiadas por Higinio Anglés, existían bien dotadas capillas de música, pero eran además los propios reyes quienes conocían y practicaban el arte de la música.

Fernán Pérez de Guzmán, al tiempo que nos habla de la formación humanística de Juan II de Castilla, se refiere a su afición a la música:

... sabía el arte de la música; cantaba e tañía bien, e aun justaba bien... 53.

Otro cronista, Diego Enríquez del Castillo, nos refiere igualmente tanto de Juan II como de su hijo Enrique IV la afición musical de ambos. Y de este último Bernáldez añadía que

era gran músico, y tenía buena gracia en cantar y tañer 54.

Hay un notorio suceso histórico digno de mención, que son las paces que en Segovia, en diciembre de 1473, se establecen entre Enrique IV, su hermana la Princesa Isabel y su marido, el Príncipe aragonés Fernando. El suceso tiene lugar en las casas recién construidas por el Obispo Arias Dávila, donde se celebró el banquete para celebrar la reconciliación.

Menéndez Pidal, al referirnos este suceso, expresa que

de sobremesa, como Enrique se preciaba de tener dulce voz y de puntear bien el laúd, cantó ante su hermana aquellos romances y aquellos cantos tristes en que él tanto se deleitaba; a su vez, Isabel danzó para lucir algunas de sus habilidades coreográficas 55.

Muchos otros datos podrían aducirse al respecto de cuán bien dotadas estaban las dos capillas de música que tenían los Reyes Católicos, como la

de su hijo don Juan. En la de éste figuraba el compositor vasco Anchieta; y muy afecto al Príncipe lo fue Juan de la Encina.

De lo que significó la música en la Corte de los Reyes Católicos nos ha quedado ese monumento de la música española que es el *Cancionero Musical de Palacio*.

Capillas de músicos y cantores tuvieron también los nobles. En los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*<sup>56</sup> se nos refieren multitud de detalles de los instrumentos musicales empleados en las fiestas y actos que ordenaba el Condestable en la fortaleza de Jaén, que era nada menos que fronteriza a los árabes. En otra *Crónica* se nos relata la capilla de músicos y cantores que el Duque de Medina llevaba en su séquito al partir de Sevilla el 9 de enero de 1475 en su viaje a Segovia para el acto de fidelidad a la recién proclamada Reina Isabel<sup>57</sup>.

El mismo cronista, al hablarnos de la rendición de Granada, declara:

Fizose muy solemne fiesta con los instrumentos, musicas y cantores del Rey y de los grandes señores<sup>58</sup>.

### *La Iglesia*

La Iglesia en el siglo xv considera indispensable el canto en las ceremonias religiosas. Para ello disponían de escolanías y coros regidos por los maestros de capilla. Puede darnos una idea de la señalada importancia el trabajo realizado por José López Calo bajo el título *La música en las catedrales de Castilla*.

En la serie *Viejos Libros de Música*<sup>59</sup> se publicaron en edición facsímil numerosos trataditos de canto llano, y en los estudios que les acompañaban aparece el interés por considerar consustancial la música al acto religioso.

El aspecto ritual cobra todo su máximo valor acompañado de la música.

Huizinga<sup>60</sup> nos explica que cuando el mundo era cinco siglos más joven que hoy, cada acto, cada acontecimiento de la vida estaba rodeado de formas fijadas y expresivas elevadas a la categoría de rito.

En los reinos hispanos la declamación y el canto, es decir, la palabra, declamada o cantada, ejercen una influencia poderosísima en el espíritu del pueblo.

### *La canción popular*

Poco es lo que sabemos de la música con que solían cantarse los muchísimos romances y canciones de los que tan sólo nos llegó la letra. Salinas nos dice que una misma melodía servía para muchos romances viejos. Lo que sí nos consta, pese a la señalada pérdida de la música, es que el romance y la canción tradicionales nacen para ser cantados. La música es su soporte adecuado y esencial. Refiriéndose al Romancero, Menéndez Pidal subraya que

en las alas de la música volaba ya muy lejos durante la primera mitad del siglo xv <sup>61</sup>.

### *La imprenta*

Una vez establecida la imprenta en España se da cuenta del inagotable venero que se le ofrece en el Romancero y en estas poesías de carácter popular, por lo que los recoge y aprisiona en sus moldes para editarlos por la doble vía de los *cancioneros* y de los *pliegos sueltos*.

Pero el vehículo de su difusión será la música. Así lo explica Margit Frenk:

Los cortesanos de fines del siglo xv y comienzos del xvi gustan de los romances y villancicos, sobre todo en cuanto *canciones* y no por su poesía... <sup>62</sup>.

Son fundamentalmente Timoneda y otros impresores valencianos de *pliegos sueltos* quienes utilizan el sistema de la serie o pequeña colección

para presentar numerados ordenadamente varios pliegos, que para su mejor venta los anuncian así:

los más modernos que hasta hoy se han cantado.

La serie de los pliegos valencianos a que me refiero se conservan principalmente, en colecciones facticias, en las bibliotecas Universitaria de Pisa, Ambrosiana de Milán y del Estado de Baviera de Munich. Todos ellos fueron reimpressos en facsímil en la colección de *Pliegos Poéticos Españoles*.

### *La Enseñanza Primaria*

Estos *pliegos sueltos* sirvieron también a la instrucción de los niños en las escuelas primarias, lo que fue probablemente una de las causas de la destrucción masiva y desaparición de muchísimos de estos *pliegos*.

Espiguemos las referencias que se encuentran en los escritores que aprendieron las primeras letras en las palabras impresas en estos *pliegos*, cuyas canciones allí transcritas las habían aprendido de memoria.

Rodrigo Caro, al referirse a la poesía popular del *Marqués de Mantua*, su experiencia la versifica de esta manera:

¡Oh noble *Marqués de Mantua*!  
que de veces repetido  
fue tu caso lastimero  
que en la escuela deprendimos <sup>63</sup>.

Mateo Alemán vuelve a repetir la costumbre del uso escolar de

las coplas del *Marqués de Mantua* <sup>64</sup>.

Bermudes de Pedraza alude a

aquellas coplas con que comenzamos a leer en las escuelas <sup>65</sup>.

Años más tarde el mismo Lope de Vega se referirá a ello:

de los antiguos romances  
con que nos criamos todos <sup>66</sup>.

Ciertamente podemos concluir que de Rey a paje en los reinos hispanos, en el siglo xv, constituían un *pueblo cantor*.

### *La Universidad*

Al igual que otros procesos culturales, el desarrollo de la música en la vieja universidad salmantina no se produce por generación espontánea, sino que sus causas primeras yacen enterradas muy profundamente a la distancia probable de más de dos siglos. Con su gran autoridad y conocimiento, el maestro Joaquín Rodrigo nos alecciona:

Ya antes de que el rey Alfonso el Sabio fundara definitivamente en Salamanca la Universidad se impartía en ella la enseñanza de instrumentos. Después, y cuando se constituye el cuadro completo de disciplinas pedagógicas, la música se incorpora a ellas <sup>67</sup>.

Lo curioso es que aquel gran monarca se adelanta a su tiempo al dejarnos su propia definición de lo que debe entenderse por música:

el arte de cantar e de fazer sonos <sup>68</sup>.

Un espíritu tan agudo como el profesor de Florencia Clemente Terni ve en esta definición el principio a aquel proceso antiboeciano, que tiende a hacer desaparecer el hiato entre músico teórico y músico práctico, que precisamente en Salamanca habrá de encontrar la solución en la segunda mitad del siglo xv con Juan de la Encina y con Bartolomé Ramos de Pareja <sup>69</sup>.

Lo cierto es que la universidad salmantina se convierte en factor esencial del desarrollo musical del siglo xv.

### *Controversia musical en la Universidad*

En la Universidad de Salamanca profesaba la cátedra de Filosofía Moral el maestro Pedro Martínez de Osma, a quien se ha citado anteriormente al hablar de la imprenta segoviana de Juan Parix.

Nebrija, discípulo suyo, le reconocía

después del Tostado... la primacía de las letras <sup>70</sup>

y de su notoria fama y reconocido ingenio, nos dirá

quanto ingenio et eruditione fuerit magister Petrus Oxoniensis, nemo est ignoret... <sup>71</sup>.

Se trata, pues, de una figura intelectual de primer orden en la segunda mitad del siglo xv.

Las citas que de él hacen dos tratadistas musicales de aquel tiempo, Domingo Marcos Durán y Bartolomé Ramos Pareja, le llevaron al competente historiador de la música española Higinio Anglés a suponerle que era un "Petrus de Osma"

que hasta hoy era completamente desconocido <sup>72</sup>.

No supo identificarle con el filósofo y teólogo Pedro de Osma, a quien Menéndez Pelayo situaba como un predecesor de los heterodoxos españoles, y que, como puede leerse en páginas anteriores, había sido condenado por la Inquisición canónica.

Pues bien, la noticia de la controversia musical en la que una de las partes contendientes era el profesor de filosofía Pedro Martínez de Osma nos la da el oponente, que era nada menos que el profesor de música de la

misma Universidad Ramos de Pareja, quien nos aclara además que la controversia fue pública.

La figura de auténtico intelectual de Osma de nuevo resplandece en la controversia al reconocer que es superior la maestría y conocimientos de su contrincante, Bartolomé Ramos de Pareja, al declarar explícitamente:

No sum ego adeo Boetio familiaris sicut iste... <sup>73</sup>.

### *Bartolomé Ramos de Pareja*

La anterior declaración no puede ser más importante para apreciar la calidad del magisterio musical de Pareja, pues demostró tener un conocimiento muy completo de las doctrinas de Boecio.

Téngase presente que para rectificar o, si se quiere, revisar una teoría ajena el primer deber intelectual es el de llegar al conocimiento más completo de esa doctrina que se intenta modificar.

Las dos primeras o principales innovaciones que, a juicio de Terni, introduce Ramos de Pareja son, entre otras veintisiete:

- a) Nueva lectura de Boecio.
- b) El sonido siempre considerado como relación numérica, pero con una nueva relatividad <sup>74</sup>.

El propio Pareja, al referirse a la división boeciana del monocordo regular según los números y la medida,

... aparece dificultosa y ardua de entender para los cantores <sup>75</sup>

por lo que ha de tratar de

hacer lo más sencilla posible la división del monocordo... <sup>76</sup>

pero añade

que nadie piense que la hemos hallado con poca fatiga, antes la hemos alcanzado con muchas vigiliass, leyendo y relejendo los preceptos de los antiguos y procurando evitar los errores de los modernos <sup>77</sup>.

En cuanto al sonido:

Ya no se considerará en relación con la longitud de toda la cuerda, sino, una vez individuadas las relaciones en el ámbito de la octava y reducidas a formas simples, en relación con el segmento que contiene el octocordo <sup>78</sup>.

Entre los antecesores que Ramos de Pareja pudo tomar en lo que concierne al

medio expresivo y rítmico, son, respectivamente, Guido de Arezzo y Felipe de Vitry... <sup>79</sup>.

Ahora bien,

el elemento determinante en toda la obra parejiana es la situación de los músicos prácticos españoles de la segunda mitad del siglo xv, que daban vida a la música sin poderla administrar <sup>80</sup>.

Ese es el motor y la exigencia para introducir un cambio total, exigencia que también viene requerida por la misma evolución de los instrumentos musicales. Lo cierto es que Pareja percibe la importancia del momento, que, como define Terni, era el momento del paso del "especular" al "hacer" <sup>81</sup>.

En él era habitual el ejercicio constante del magisterio, tanto si ocupaba la cátedra universitaria *ad lecturam musicae* como si aprovechaba para ejercerlo la tienda boloñesa de su discípulo Spataro, o cualquier otro lugar

privado, donde, con la misma eficacia y vehemencia, explicaba su doctrina ante sus amigos y discípulos.

Hombre del Renacimiento, de formación platónica, conocedor tanto de la cultura grecolatina como de la cultura árabe,

no tardó en convertirse en un punto de referencia musical<sup>82</sup>

no solamente en España, sino también, y quizá de modo más notorio, en toda Italia, pero de modo más directo en Bolonia y en Roma.

#### CONSTRUCCIONES SEGOVIANAS EN EL SIGLO XV

Si todo cuanto llevamos escrito lo ha sido inspirado en amistosa correspondencia a las citas de mis publicaciones hechas por el profesor Luis Moya, en orden a la posible mediación de los humanistas segovianos, la amistad entre Mendoza y Arias Dávila y la importancia de la obra musical de Ramos de Pareja, publicada en Italia, y que todo ello unido facilitara el conocimiento de lo que era norma en las edificaciones en Italia, por “el desconocido autor de las trazas” para la construcción del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid, no dudamos en que puede ser interesante añadir, por propia iniciativa, algunos datos más sobre las edificaciones construidas en la ciudad y tierra de Segovia precisamente en ese siglo xv.

Lo que, dentro de la limitación de mis medios y competencia, quedará reducido a poco más que a la mención escueta de cada uno, sin adentrarme en el análisis técnico y crítico de estas edificaciones, lo que en mi caso sería totalmente improcedente.

Al referirme a Segovia en el siglo xv, no debo olvidar a una institución entonces en gran pujanza, no obstante haber padecido dolorosas desmembraciones de su patrimonio. Su creación es antiquísima y rebasaba con mucho el perímetro de la ciudad de Segovia.

## *La Comunidad y Tierra de Segovia*

No es posible determinar el origen con exactitud de esta poderosa organización que reúne a numerosos concejos segovianos, pero que por la valentía de sus habitantes la transforma en poderosa tanto para la defensa de sus moradores y administración en común de numerosas propiedades como para participar en las campañas de la reconquista del suelo peninsular.

Sus propiedades vastísimas y las que fueron sus fortalezas y castillos se organizaban a través de los sexmos y se administraban y gobernaban por sus Procuradores y sus Síndicos elegidos libremente.

Las desmembraciones que a lo largo de los tiempos sufrió este rico patrimonio le ha dejado muy mermado tanto en importancia como en rendimientos.

Tan rica e inapreciable era como que dentro de sus límites vinieron a construirse, por compra o por otros diversos títulos, los soberbios Sitios reales, levantados, para su solaz y esparcimiento, por Trastamaras, Austrias y Borbones, en el transcurso de cuatro o cinco siglos<sup>83</sup>.

## *Juan I y Enrique III*

En los últimos años del reinado de Juan I y finales del siglo XIV el monarca cede para la fundación y edificación del Monasterio del Paular unos terrenos de la Comunidad y Tierra de Segovia, al cual se unirá en el reinado de su hijo Enrique III su modesto palacio contiguo al Monasterio que se estaba construyendo.

Con tal motivo, el 20 de mayo de 1406 les concedió en un extensísimo albalá numerosos beneficios en

todo el pinar e montes del Valle de Lozoya, término de la ciudad de Segovia...<sup>84</sup>

que fueron causa y origen de numerosos perjuicios para Segovia y los pueblos de su Comunidad.

### *Juan II*

Nuevas mercedes fueron concedidas al Monasterio del Paular durante la minoridad de este monarca, entre las que se contaba el río Lozoya, abundantísimo en pesca.

La edificación más importante realizada en Segovia en el reinado de Juan II es la torre que lleva su nombre, levantada sobre la parte hundida con motivo del fuego que sufrió el Alcázar, estando en su recinto el Rey Alfonso X el Sabio.

La torre de Juan II se amplió notablemente sobre la que se había hundido,

que hasta entonces era sólo la cuarta parte de lo que fue después <sup>85</sup>.

### *Enrique IV*

Además de los modestísimos albergues o pabellones de caza que el monarca disfrutaba

en las espesuras de Valsáin o en los cerrados matorrales del Pardo... <sup>86</sup>

el reinado de Enrique IV se caracterizó por su predilección por Segovia, a la que dotó de tantos edificios que sus biógrafos lo ensalzan y sitúan muy en primer término.

Así, su cronista y capellán, Enríquez del Castillo, califica al monarca de

grande edificador de iglesias y monasterios, labraba ricas moradas y fortalezas <sup>87</sup>.

Lo mismo que el historiador Rodrigo o Ruy Sánchez de Arévalo nos dirá:

... eclesiae, monasteria et pia loca construit et abundanter dotat... <sup>88</sup>.

Entre todos ellos debemos citar el llamado Palacio de Enrique IV, del que quedan restos en la parte alta de la ciudad; el Monasterio de San Antonio el Real, con bellísimos artesonados, y, sobre todo, el Monasterio de Nuestra Señora del Parral de la Orden Jerónima. Este último con la colaboración o a instancia de su favorito, el Marqués de Villena, quien con su esposa yacen enterrados en el altar mayor, decorado con el soberbio retablo de alabastro de estilo plateresco.

### *Reyes Católicos*

En recuerdo de las penitencias que hiciera Domingo de Guzmán en la cueva que lleva su nombre, junto a ella los Reyes Católicos ordenaron, en el año 1491, levantar el Monasterio y la Iglesia de Santa Cruz, de estilo gótico, que adorna su fachada con ricos escudos regios.

### *Arias Dávila*

*La obispalia.* A lo largo de este escrito se ha hecho referencia en diferentes ocasiones a las cinco casas construidas por el Obispo Juan Arias Dávila, que se conocieron con el nombre de *obispalia*.

En el manuscrito de la *Historia de Segovia*, de Colmenares, con mayor precisión que en la edición impresa, se da cuenta de la construcción de la *obispalia*:

cuidadoso de todos los aumentos de su obispado, viendo las casas obispa-  
les mal paradas y casi inhabitables por el desamparo de los obispos an-  
teriores, que casi siempre ausentes esquilmaran y no cuidaban del re-

baño, determinado a asistir a su silla comenzó por estos años a labrar las casas obispales desde los fundamentos, adornolas de una muy buena portada de arco en la fachada de poniente, distante treinta pasos de la puerta principal de su iglesia catedral, puso en el patio sus armas que oi se ven para memoria y exemplo <sup>89</sup>.

### *El hospital*

El Obispo Juan Arias Dávila en su testamento señaló una dotación bastante elevada para levantar un hospital.

Iniciada la obra junto a la iglesia de San Esteban, tuvo que suspenderse, según se dice, por discusión y pleito con los herederos.

En 1563 se pasó la renta al *Hospital de la Misericordia* del que quedaron como patronos los obispos de la diócesis que lo son en la actualidad <sup>90</sup>.

Lo cierto es que hoy puede verse en el arco de entrada al hospital el escudo de los Arias Dávila.

### *La torre de los Arias Dávila*

Una de las hermosas torres, que son ornato de la ciudad, es esta de los Arias Dávila, que también luce en lo alto de la torre el escudo del águila, castillo y cruz propio de esta familia.

Quien no hace muchos años fue nuestro Director de la Academia, y al que me unían muy viejos vínculos de familiaridad y afecto, el Marqués de Lozoya, señalaba el gran parecido de esta torre con la de los Borgia en Roma. Lo cual no puede producir ninguna extrañeza, pues sabido es la gran amistad que al Obispo Arias Dávila dispensó Rodrigo de Borja, tanto cuando como Cardenal *Legado a latere* permaneció unos dos meses en Segovia como ya elevado al Solio Pontificio, con el título de Alejandro VI, al tener al prelado segoviano consigo en Roma hasta su fallecimiento en el año 1497.

### *El claustro de la catedral vieja*

En el mismo manuscrito de Colmenares citado anteriormente el historiador nos cuenta que el Obispo Arias Dávila

Propuso y solicitó al cabildo para que se labrase en la iglesia un claustro capacísimo y previniendo que el gasto sería excesivo se suplico al Papa que con indulgencias y gracias incitase a los fieles a que ayudasen la fábrica de sus limosnas, intento que llegó a efecto el año setenta <sup>91</sup>.

En efecto, en el año 1470 se concede la indulgencia para todos los fieles que

con limosnas señaladas ayudasen a la fábrica del claustro de nuestra Iglesia. Llegóse la limosna y aunque grande, no bastó para la fábrica. Ayudó con gran suma el rey, Cabildo y obispo, como refiere en su testamento, con que se acabó <sup>92</sup>.

\* \* \*

Hasta aquí cuantos datos nos ha sido posible reunir para someterlos al buen criterio de quien con su amistoso proceder me obliga más y más.

Finalmente, como resumen de lo que fue Segovia en el siglo xv, diremos con J. García Hernando:

El siglo xv es el siglo de oro de Segovia. Durante largas temporadas es asiento de la Corte y esto marca a la ciudad en todos los órdenes. Se levantan los monasterios del Parral (1447) y de San Antonio el Real. Se emprenden las obras del de Santa Cruz (1491)...

Predica San Vicente Ferrer (3-V-1411) y se levanta en recuerdo la ermita del Cristo...

Se termina la catedral vieja y se remata su bello claustro (1472). En la iglesia nueva de San Miguel es coronada reina de Castilla Isabel la Católica (1474) <sup>93</sup>.

## POST SCRIPTUM

En el mes de julio del año 1985 el profesor José Antonio Ruiz Hernando ha pronunciado una conferencia bajo el título *Pervivencia de la Arquitectura y Urbanismo góticos en Segovia: Estado de la cuestión*. Debo a su amistosa generosidad el conocimiento del texto íntegro de su discurso.

Del mismo extraigo los pormenores que pueden tener relación con el tema que nos ocupa. Alude, como es lógico, al Rey Enrique IV:

tan afecto al mundo oriental, que demostró su amor por Segovia, de la que era señor desde 1440, construyendo numerosos edificios. En los años comprendidos durante su reinado (1454-1474), el mudéjar alcanza su más alta expresión en Segovia y el Alcázar se transforma en un palacio oriental que deja fascinado al barón bohemio Rosmithal de Blatna.

A la sombra de la gallarda y poderosa torre gótica de Juan II, los alarifes moriscos llenan de yeserías y techumbres de oro las estancias reales: el gótico y el mudéjar armonizan felizmente el otoño de la Edad Media.

Entre las construcciones enriqueñas se encuentran: el palacio real de San Martín, el palacio de recreo a las afueras de la ciudad, hoy Monasterio de San Antonio el Real; el Monasterio de Santa María del Parral, y la renovación del Alcázar, la antigua Casa de la Moneda y del palacio de Valsaín.

Pasemos ahora revista a las arquitecturas de la época en Segovia. Al referirse Ruiz Hernando al contraste entre el estilo mudéjar que preside

las dependencias monásticas y el claustro grande del Monasterio del Parral, señala que

la iglesia, de piedra, es, sin embargo, el prototipo de las denominadas conventuales, que tan gran desarrollo han de alcanzar durante el reinado de los Reyes Católicos.

La traza general fue dada en 1459 por el arquitecto segoviano Juan Gallego, quien dirigió las obras hasta 1472, año de su muerte. Es entonces cuando aparece al frente de las mismas Juan Guas, que multiplicará su quehacer en Segovia hasta casi la fecha de su muerte, y con él Pedro Polido, segoviano converso.

La importante venida a Segovia de Juan Guas y la disposición de ánimo de la recién coronada en la misma ciudad Reina de Castilla, Isabel la Católica, contraria al favor concedido por su difunto hermano Enrique IV a los hábitos orientales y costumbres moriscas hacen que

las hasta entonces estructuras de tapial y ladrillo serán sustituidas por piedra y en las fachadas el esgrafiado —elemento característico de la arquitectura segoviana— irá perdiendo terreno en favor de los sillares de granito, que, reducidos en un principio a la portada, acabarán por dominar en toda la fachada, proceso que se afirma en el Renacimiento.

En todo ese tiempo, como expusimos anteriormente, se encuentra al frente de la sede diocesana una figura que marcará época en la ciudad y fuera de ella. Nos referimos a Juan Arias Dávila.

Muy unida a la figura del obispo —nos dice Ruiz Hernando— aparece la personalidad de Juan Guas, que había llegado a Segovia en 1472 para concluir la capilla mayor de El Parral, sufragada por el marqués de Villena. Al año siguiente construye el palacio episcopal, el claustro de la antigua catedral y la bóveda de la iglesia de San Miguel, todo a cargo del obispo.

... Fue maestro de obras de la Catedral hasta 1491, pero posiblemente siguió trabajando en la ciudad hasta 1494, pues en esa fecha Juan

Sebastián de Almonacid, colaborador de Guas en las obras de Segovia, se obliga a esculpir las imágenes de la portada de la iglesia del Parral, a vista y reconocimiento del Prior del Parral y de Juan Guas, vecino de Toledo.

Con todo acierto advierte el conferenciante el cambio que se va a producir en Segovia, luego que los Reyes Católicos

sufragan el convento dominico de Santa Cruz y algunas obras en San Antonio y en la Catedral, pero las fuerzas desencadenantes en el mundo de la cultura no dimanan ya, en el caso de nuestra ciudad, de la voluntad regia, como había sido en otro tiempo, sino de preclaras personalidades de ascendencia judía.

Ya hemos hablado del Obispo Arias Dávila. Recordemos de nuevo la afirmación del Marqués de Lozoya de la semejanza de la torre de los Arias Dávila segoviana con la romana de los Borgia.

Otras personalidades conversas de singular relieve lo serán Pablo Coronel y Andrés Laguna.

Hernán Pérez Coronel cambia por éste su antiguo nombre judaico cuando fue bautizado en un acto religioso que apadrinaron los Reyes Católicos. A esta prestigiosa familia pertenece Pablo Coronel, el más destacado colaborador en la redacción de la Biblia Políglota de Alcalá de Henares.

Andrés Laguna, luego médico del Emperador y del Papa, pronunciará en Colonia su gran discurso en pro de la unidad de Europa, del que hace años, en su celebración centenaria, publicamos por vez primera en España y traducido al castellano en versión bilingüe, gracias a la colaboración del académico López de Toro.

Estas familias de notables judíos conversos llegan a influir en el cambio que se opera en la arquitectura segoviana, pues, con la excepción señalada de los Arias Dávila, se produce

una radical transformación de sus viviendas en la antigua Judería. Son precisamente los palacios de los conversos los primeros en ofrecer ras-

gos renacentistas en Segovia. Hubo sin duda un deseo de olvidar los tiempos pasados y ocultar los orígenes judíos bajo el disfraz de la arquitectura más novedosa, de la que conocería si no la forma sí el espíritu, dado su alto grado de cultura, tal y como en otro sentido sugiere Moya.

Junto a ellos débese citar

al primer arquitecto del Renacimiento en España, Lorenzo Vázquez de Segovia...

Ahora bien, ¿quién fue el predecesor de Lorenzo Vázquez de Segovia en el oficio de arquitecto del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid y autor de las trazas de su patio? Puesto que la unidad de medida de que se sirvió fue el pie segoviano, debe pensarse que fuera también de Segovia.

Nada puede decirse con cierta seguridad de los datos que hasta ahora poseemos de quien fuera el aludido arquitecto segoviano "desconocido".

En la misiva que me dirige José Antonio Ruiz Hernando, al enviarme el texto de su discurso, del que cree que poco puede aportar al problema del descubrimiento de la personalidad del arquitecto segoviano "desconocido", es importante la nota final de su escrito, que también sirve de punto final a esta *addenda*:

Habría que investigar sobre el famoso Pedro Polido o Juan Gallego, aunque éste es muy anciano.

## NOTAS

- <sup>1</sup> LUIS MOYA, *Las proporciones...*, p. 117.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 105.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 106.
- <sup>4</sup> *Ibid.* pp. 106-107.
- <sup>5</sup> *Ibid.* p. 107.
- <sup>6</sup> *El Sinodal de Aguilafuente*. Joyas Bibliográficas. Madrid, 1955. I. Facsímil del incunable. II. Aportaciones para su estudio por EL APRENDIZ DE BIBLIÓFILO.
- <sup>7</sup> ANÓNIMO, *Expositiones nominum legalium* (s. l. s. a.). Juan Parix, pero Segovia, 1471-72. Hay edición facsimilar, Madrid, 1976.
- <sup>8</sup> MOYA, *Las proporciones...*, p. 107.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 107.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 111-112.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 115.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 116.
- <sup>13</sup> LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ, «Los Trastamaras de Castilla y Aragón en el siglo XV», Madrid, 1964, en *Historia de España*, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, tomo XV, p. 271.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 308.
- <sup>15</sup> Traslado que hizo el escribano Francisco García de la Torre del acta de testimonio extendida el día 13 de diciembre de 1474 por su padre, el anterior escribano de Segovia, Pedro García de la Torre. Publicada por MARIANO GRAU en *V Centenario de los Reyes Católicos*. Segovia, 1952. Y su transcripción la he publicado en la «breve colección» *El Ventalle*, VI, el 13 de diciembre de 1974.

- <sup>16</sup> MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de los poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*. Madrid, 1894. Véanse las pp. XXIV-XXV.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. CXLV.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. CL.
- <sup>19</sup> F. STREET, «La vida de Juan de Mena», en *Bulletin Hispanique*, 55 (1953), p. 504.
- <sup>20</sup> VICENTE BELTRÁN DE HEREDIA, «Nuevos documentos inéditos sobre el poeta Juan de Mena», en *Salmanticensis*, 3 (1965), p. 504.
- <sup>21</sup> TOMÁS BAEZA GONZÁLEZ, *Apuntes bibliográficos de escritores segovianos*, Segovia, 1887, p. 18.
- <sup>23</sup> PAUL OSKAR KRISTELLER, «Philosophical movements of the renaissance», en *Giornale critico della filosofia italiana*, XXXIX (1950). Puede consultarse en la compilación realizada por su autor de diversos artículos publicados anteriormente en *Studies in Renaissance thought and letters*, Roma, 1969, p. 24.
- <sup>24</sup> MARCEL BATAILLON, *Erasmus y España*, México, 1950, I, p. 14.
- <sup>25</sup> MARQUÉS DE LOZOYA, Prólogo a la biografía de *Pedrarias Dávila*, de PABLO ALVAREZ RUBIANO, Madrid, 1944, p. 10.
- <sup>26</sup> PABLO ALVAREZ RUBIANO, *o. c.*, p. 28.
- <sup>27</sup> DIEGO DE COLMENARES, *Historia de la ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla* (nueva edición anotada), Segovia, 1970, II, p. 138.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 138.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 140.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, p. 26.
- <sup>31</sup> ENEAS SILVIO PICCOLOMINI, *De Gestis Concilii Basiliensis*, II, p. 807.
- <sup>32</sup> JULIO GONZÁLEZ, *El maestro Juan de Segovia y su biblioteca*, Madrid, 1944, p. 143.
- <sup>33</sup> COLMENARES, *o. c.*, pp. 67-68.
- <sup>34</sup> JEAN PAUL LE FLEM, «La première version castillane du testament de Don Juan Arias Dávila évêque de Segovie», en *Estudios Segovianos*, 64 (1970-71), p. 26.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, p. 34.
- <sup>36</sup> Nombramiento por Paulo II de Lianoro de Lianoris, nuncio y colector en los reinos de Castilla y León. Reg. Vat. 643, f. 84v.-84c.

<sup>37</sup> Así se le nombra en el litigio entre Lianoro de Lianoris con Pedro López de Madrid, sobre la recaudación en Palencia. Se conserva en el *Archivio di Stato*, en Rmoa *Collet. Cameralis*. Reg. 136/C/1197, f. 42-43. La transcripción incluida en el texto la publica JUSTO FERNÁNDEZ ALONSO, «Los enviados pontificios y la colecturía en España de 1466 a 1475», separata del núm. 2 de *Anthologica Annua*, Roma, 1954.

<sup>38</sup> (s. l. s. a., uan Parix), pero Segovia, 1472.

<sup>39</sup> Citado como impreso incunable en los repertorios bibliográficos de Panzer y Hain. Me he referido a su impresión en Segovia en *El primer profesor universitario que en España acude a la imprenta*, Madrid, 1978, pp. 73-77. Criterio defendido anteriormente por DOM A. LAMBERT, «Jean Parix imprimeur en Espagne (¿1472-1476?), puis a Toulouse», en *Annales du Midi*, Toulouse, XLIII (1931), pp. 337-391.

<sup>40</sup> KRISTELLER, o. c., p. 14.

<sup>41</sup> Transcrito en el apéndice I, en *El Sinodal de Aguilafuente*, pp. 135-140.

<sup>42</sup> RAMÓN GONZÁLVEZ, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1972, II, p. 1037.

<sup>43</sup> MIQUEL BATLLORI Y MUNNÉ, en el *Diccionario...* (ver nota precedente), Madrid, 1972, I, pp. 36-37.

<sup>44</sup> ROSARIO DíEZ DEL CORRAL Y GARNICA, «Lorenzo Vázquez y la casa del cardenal D. Pedro González de Mendoza», en *Goya*, revista de arte, núm. 155, Madrid, 1980, pp. 280-285. En este interesante artículo dedicado al estudio de otros aspectos relativos al Cardenal Mendoza se menciona con mayor detalle el séquito que le acompañó en su viaje a Valencia cuando era todavía Obispo de Sigüenza.

<sup>45</sup> GONZÁLVEZ, o. c., p. 1037.

<sup>46</sup> GONZÁLVEZ, o. c., p. 1037.

<sup>47</sup> *El Ventalle*, VII, Madrid, 22 de noviembre de 1975: «Imprímese este ejemplar en homenaje conmemorativo de la Sucesión al Trono de Isabel y Fernando, de S. M. el Rey de España D. Juan Carlos de Borbón».

<sup>48</sup> MOYA, nota c, p. 107.

<sup>49</sup> FIDEL FITA, «Concilios españoles inéditos... el nacional de 1478», en *BRAH*, XXII, pp. 22 y ss.

<sup>50</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, «El hombre del siglo xv», lección XI del curso «En torno a Galileo», en *Obras Completas*, Madrid, 1947, t. V, p. 141: «... el siglo xv es el más complicado y enigmático de toda la historia europea hasta el día».

<sup>51</sup> JEAN HUIZINGA, *Le déclin du Moyen Age*, París, 1967, p. 52.

<sup>52</sup> Puede consultarse esta obra en la ed. de Francisco R. de Uhagón, Madrid, 1900; y en la de Mario Penna, publicada en el tomo 116 de la *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1959.

- <sup>53</sup> FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, «Generaciones y semblanzas», en *BAE*, II, p. 713.
- <sup>54</sup> EL CURA DE LOS PALACIOS (ANDRÉS BERNÁLDEZ), «Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel», en *BAE*, LXX, 569 a.
- <sup>55</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, «Doña Isabel, princesa heredera», en *Introducción a la España de los Reyes Católicos*, tomo XVII de su *Historia de España*, Madrid, 1969, p. CVI.
- <sup>56</sup> Puede consultarse la ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1940.
- <sup>57</sup> BERNÁLDEZ, *o. c.*, p. 113.
- <sup>58</sup> BERNÁLDEZ, «Crónica», en *BAE*, LXX, 620 b.
- <sup>59</sup> Puede consultarse *Introducción a los viejos libros de música*, Madrid, 1976, que publiqué con dicha significación para preceder a las dieciséis ediciones, realizadas en facsímil, de otros tantos tratados españoles de música, impresos a finales del siglo XV y primer tercio del XVI.
- <sup>60</sup> HUIZINGA, *o. c.*, p. 15.
- <sup>61</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Madrid, 1968, t. II, p. 88.
- <sup>62</sup> MARGIT FRENK, «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», en *Anuario de Letras*, México, 1962, II, pp. 29-30.
- <sup>63</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *o. c.*, II, p. 185.
- <sup>64</sup> *Ibid.*, p. 185.
- <sup>65</sup> FRANCISCO BERMÚDEZ DE PEDRAZA, *Apuntamientos hechos por el doctor...* Granada, 1629.
- <sup>66</sup> Jornada tercera de la ed. *BAE*, t. XX, p. 59a.
- <sup>67</sup> JOAQUÍN RODRIGO, «La música en la Universidad», en *Problemas actuales de la educación musical*, Madrid, 1970, p. 105.
- <sup>68</sup> CLEMENTE TERNI, *Juan del Encina. L'opera musicale*, Florencia, 1974, p. 22.
- <sup>69</sup> *Ibid.*, p. 22.
- <sup>70</sup> AELIUS ANTONIUS NEBRISSENSIS, *Apología earum rerum quae illi obiciuntur*, Granada, 1535, f. 5r.
- <sup>71</sup> *Ibid.*, 5r.
- <sup>72</sup> HIGINIO ANGLÉS, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Barcelona, 1960, p. 42.
- <sup>73</sup> BARTOLOMÉ RAMOS DE PAREJA, *Música práctica*, f. 16v.

- <sup>74</sup> CLEMENTE TERNI, *Música práctica de Bartolomé Ramos de Pareja*, Madrid, 1983, p. 37.
- <sup>75</sup> *Ibid.*, p. 154.
- <sup>76</sup> *Ibid.*, p. 154.
- <sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 154-155.
- <sup>78</sup> *Ibid.*, p. 64, nota 81.
- <sup>79</sup> *Ibid.*, p. 19.
- <sup>80</sup> *Ibid.* pp. 19-20.
- <sup>81</sup> *Ibid.*, p. 20.
- <sup>82</sup> *Ibid.*, p. 22.
- <sup>83</sup> CARLOS DE LECEA, *La Comunidad y Tierra de Segovia*, Segovia, 1893, pp. 156-157.
- <sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.
- <sup>85</sup> LECEA, *El Alcázar...*, p. 11, nota 1.
- <sup>86</sup> LECEA, *La Comunidad...*, p. 157.
- <sup>87</sup> DIEGO ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, *Crónica de Enrique IV*, Madrid, 1787, p. 300.
- <sup>88</sup> RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE ARÉVALO, *Compendiosa historia hispánica*.
- <sup>89</sup> COLMENARES, *o. c.*, pp. 76-77.
- <sup>90</sup> J. GARCÍA HERNANDO, en *Diccionario de Historia Eclesiástica*, Madrid, 1975, t. IV, pp. 2396-2400.
- <sup>91</sup> COLMENARES, *o. c.*, p. 77.
- <sup>92</sup> *Ibid.*, p. 84.
- <sup>93</sup> GARCÍA HERNANDO, art. cit., p. 2394.

UNA GARGOLA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA  
EL ELEFANTE TORREDO DEL ABSIDE

POR

JUAN BASSEGODA NONELL



«El mayor animal que huella el mundo  
es de los de esta especie el elefante,  
tiene pequeños ojos, poco pelo  
y una gran trompa, por nariz, delante»<sup>1</sup>

**J**UAN de Arfe y Villafañe encabezó con esta cuarteta la explicación de la figura del elefante en su “Varia Commesuración” editada en 1585 acompañándola de un grabado al boj que sirvió muchas veces de modelo en pinturas y esculturas, siendo de ello un buen ejemplo los murales existentes en la Casa del Conquistador en Tunja, en la provincia de Boyacá, en Colombia.

Por tratarse de un libro dedicado especialmente a la arquitectura, se comprende que el motivo del elefante sea un elemento utilizado frecuentemente en el arte.

Más adelante se verá que este proboscidio fue representado también en tiempos renacentistas y barrocos.

El caso es que en el ábside de la catedral de Barcelona, en el lado del Evangelio y justo encima de la capilla del Sagrado Corazón, que antes fue de San Felipe y San Jaime apóstoles e inicialmente de San Andrés<sup>2</sup>, en uno de los contrafuertes puede verse una graciosa gárgola que representa un elefante que lleva en sus lomos una torre o castillo a modo de palanquín.

Las gárgolas fueron utilizadas, según Viollet-le-Duc<sup>3</sup>, a partir del siglo XIII en las iglesias góticas con el fin de arrojar lejos de los muros el agua llovediza y pronto fueron objeto de decoraciones fantásticas por parte de los lapiscidas y maestros de obras.

Mosén Norberto Font y Sagué (1873-1910) en su delicioso libro sobre

las gárgolas barcelonesas <sup>4</sup> describe la del elefante del modo siguiente: “Un gran elefant amb llargues defenses y trompa, si be aquesta està trencada, està cobert amb una espècie de mantelleta subjectada per un cingle y porta dessorre el llom tota una iglésia ab son corresponent campanar.

¿Qui no veu en aquest exemple una imatge de la fortalesa de la Iglésia? ¿Qui no veu aquí una alegoria de tu ets pedra y sobre aquesta pedra edificaré ma iglésia?

Perquè l'elefant ha sigut sempre considerat com l'animal de més força; així vegem que entre les tradicions cosmogòniques de la India existeix la de que el món està sostingut per un elefant.

Además aquest animal pel fet de no doblegar mai els genolls era considerat com el símbol de la magestat del rey.

Y, ¿hi ha una idea més bonica i que més s'escaigue a les arrelades creències de la Edat Mitjana que la majestat real sostenint a l'iglésia, açò és contribuïnt a son millorament y esplendor?”

Como todo lo que dejó escrito mosén Norberto Font y Sagué, este fragmento no tiene desperdicio. En él se delimitan las dos partes de la escultura que, unidas, combinan un símbolo especial.

De una parte el elefante, animal que en Europa no era demasiado conocido en la Edad Media, aunque se sabe que Harún el Raschid, califa de Bagdad, le regaló uno a Carlomagno en 797 para enriquecer la *ménagerie* o casa de fieras imperial <sup>5</sup>.

Al elefante le han atribuido todas las mitologías antiguas gran cantidad de símbolos.

Para unos representa la templanza; para otros, la eternidad o la piedad, el soberano poder o hasta los juegos públicos. En una medalla de Filipo de Macedonia representa la eternidad y lleva a lomos un muchacho armado con flechas <sup>6</sup>.

Baco es fama que entró en Tebas montado en un carro arrastrado por elefantes, recordando su viaje a la India.

También aparece consagrado a Plutón o Hades, dios del Infierno o Tártaros.

En la India tuvo carácter divino; en Bengala es fama que comía en vajilla de plata dorada y cuando salía de paseo seis personas distinguidas sostenían un dosel sobre su cabeza en tanto le acompañaban los músicos sonando sus instrumentos.

Este respeto por el elefante deriva de la mitología hindú, especialmente de la cosmografía o descripción de los cielos y la tierra.

La tierra es un disco que tiene encima una semiesfera que es el firmamento, por encima de la cual están los dioses.

El origen del universo es el caos, la confusión de la que deriva el cosmos que está sostenido por un animal mítico que en Asia Central es un pez; en el Cáucaso, un toro; en el templo de Jerusalén, el enigmático mar de bronce sostenido por doce toros en cuatro grupos de tres enfrentados a los puntos cardinales, tal como lo describe Salomón <sup>7</sup>, y en el Tíbet, cuatro elefantes también debidamente orientados.

En todo caso el elefante, asimilable a la esfera, es decir, el cosmos debidamente ordenado por la exacta posición de las patas orientadas a Norte, Sur, Este y Oeste.

En ocasiones es la tortuga la que por su forma hemiesférica toma el papel de animal mítico soporte y ordenador del mundo, como sucede en la India <sup>8</sup>. De este punto se tratará más adelante.

Queda, pues, establecido que el elefante cósmico es el animal que simboliza el ordenamiento del mundo a partir del caos original, que figura igualmente en la mitología griega ( Χάος ) como vacío primordial antes de la implantación del orden en los elementos del mundo. Caos fue padre de Erebo o las Tinieblas y de la Noche, así como del Día y el Eter o cielo superior <sup>9</sup>.

Numerosas representaciones de elefantes figuran en la arquitectura medieval. Entre otras, cabe mencionar las de San Pedro de Aulnay (Poitou), San Pedro de Teverga (León), el cofre marfileño de Leyre (Navarra), la capilla de San Roperto (Périgord), las columnas del Zodiaco y de los Trabajos en San Pedro y San Pablo de Souvigny (Nivernais) y en Saint-Cydrone (Borgoña).

Pero el elefante de la catedral lleva a lomos una torre o un palanquín, por lo que aparece un complemento importante del símbolo.

Palanquín quiere decir en castellano mozo de cordel o ganapán<sup>10</sup>, y así llama Capmany a los “*macips de Ribera o de capçana*” o descargadores del muelle en sus Memorias del Comercio<sup>11</sup>, pero hay otra acepción de la palabra que se refiere a las andas para llevar personas en sillas de mano y, por extensión, a lomos de caballerías, camellos o elefantes.

Los árabes usaban palanquines para transportar a sus mujeres sobre camellos y les daban el nombre de Aatuch. Eran objetos de lujo, y en los combates los camellos con los palanquines se situaban en un altozano o alcor para que las mujeres con sus gritos animaran a los combatientes. El palanquín se adornaba en la parte superior con plumas de avestruz.

Fue muy utilizado en China, el Japón (kuruma), en Grecia (Phoreion) y en Roma<sup>12</sup>.

El palanquín se usó también como máquina de guerra situado sobre los elefantes, tal como explica la Biblia, en la lucha de Judas Macabeo contra el rey persa Antioco V Eupatas (164-162). Este rey reunió cien mil hombres de a pie, veinte mil de a caballo y treinta y tres elefantes junto a Betzacaría para atacar a los judíos.

Los elefantes fueron embriagados con zumo de uvas y de moras para excitarlos, partiendo al combate rodeados de mil soldados cada uno. Encima de cada elefante había una torre de fuerte madera en cuyo interior se escondían los arqueros.

Judas Macabeo se abrió paso hasta el elefante real y lo hirió en el vientre matándolo<sup>13</sup>.

También menciona el uso de los palanquines militares San Isidoro de Sevilla en sus Etimologías<sup>14</sup>. Describe el elefante cuyo nombre, dice, le pusieron los griegos por su inmensa mole que semeja un monte, pues en griego “lofos” quiere decir monte. Los indios lo llaman barrus, y de aquí que su bramido se llame barrito. Sus colmillos reciben el nombre de ebur o marfil. Los antiguos romanos los llamaban bueyes de lucas, ya que es el animal más grande, y porque Pirro lo empleó en Lucania por primera

La gárgola del elefante con la trompa, los colmillos y el palanquín, troceados. (Foto F. Ribera. Catedral Gaudí, diciembre 1984.)



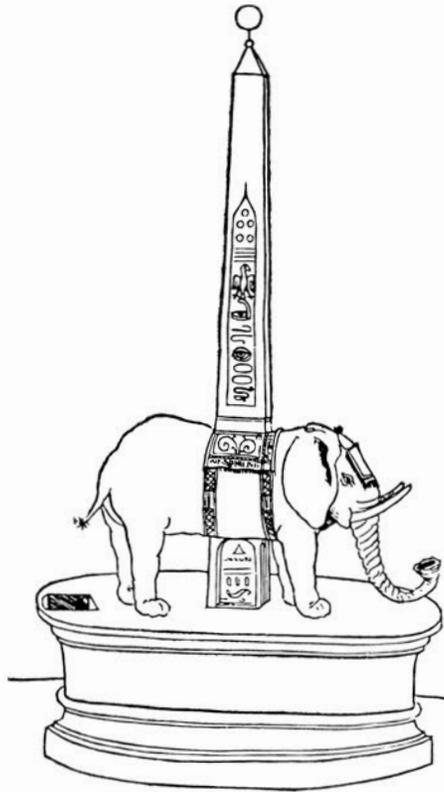
El elefante de la catedral de Barcelona desde el archivo de la Corona de Aragón. (Foto F. Ribera. Catedral Gaudí, diciembre 1984.)

El elefante del ábside de la catedral visto desde la azotea del deambulatorio. (Foto F. Ribera. Catedral Gaudí, diciembre 1984.)





Tortuga estilófora terrestre en el lado  
montaño de la puerta del Nacimiento  
de la Sagrada Familia.  
(Foto J. Matamala. Cátedra Gaudí.)



El elefante del sueño de Polifilo,  
de Francesco Colonna.  
Hyperotomachia Poliphili.  
Las Ediciones del Pórtico. Zaragoza, 1981.  
Fol. b VII verso.  
(Foto F. Ribera. Cátedra Gaudí.)

vez en guerra contra Roma. Son muy aptos para la guerra y los persas e hindúes arrojan flechas desde unas torres de madera colocadas en su dorso, estando defendidos como por un muro.

El palanquín aparece también en el juego del ajedrez, ya que Harún el Rachid, junto con el elefante, le regaló a Carlomagno un juego de ajedrez que durante largos años se guardó en la abadía de Saint-Denis. Los peones tenían forma de elefante palanquinado y son signo de fuerza imprescindible para defender a los reyes<sup>15</sup>. La torre del palanquín se asemeja a la *Turris* davidica del “Cantar de los Cantares”<sup>16</sup>: “Es tu cuello cual torre de David adornado con trofeos del que penden mil escudos de valientes guerreros”.

En la Edad Media el elefante torreado o palanquinado pudo significar la castidad y la fuerza de la Virgen siguiendo el Cantar de Salomón, o, como dijo Font y Sagué, la fortaleza de la Iglesia representada por la torre, que, a su vez, quiere simbolizar la Jerusalén celestial del Apocalipsis<sup>17</sup>.

Los modelos de los elefantes, que los escultores medievales no podían tomar del natural, eran los marfiles califales, como el ya citado de la arquilla de Leyre, los beatos miniados y especialmente los tapices sasánidas. En el “*Liber Pontificalis*”, escrito entre 536 y 1130, con carácter biográfico de los Papas, se contienen muchas descripciones de regalos de los Pontífices a diversas iglesias romanas, entre ellos tejidos de seda con bordados de oro confeccionados en Amalfi, Palermo, Lucca y Salerno, aunque los había que procedían de Oriente a través de Alejandría, y se llamaban “*vela alexandrina*”. Estos tapices servían para adornar o empaliar las iglesias en grandes ocasiones. Constan llegados de Siria tapices de seda con bordados en oro representando figuras de elefantes torreados “*vestys de Tyreo cum periclisin de fundato cum storia de elefantes*”.

Los tejidos sasánidas se conocieron desde la segunda mitad del siglo IV hasta el siglo VII, mientras que los de Sicilia, Campania y Toscana suelen ser de los siglos XI y XII siguiendo los modelos sirios. En la iglesia de Santa María de Foro Claudio en Venecia se guarda un tejido oriental con elefantes torreados enfrentados<sup>18</sup>.

Con tales modelos y antecedentes los escultores y pintores medievales

dejaron muestras de elefantes palanquinados en muchas iglesias y otros edificios.

Es muy notable el ejemplo pictórico de San Baudel de Berlanga (Soria)<sup>19</sup>, ahora en el Museo del Prado, el friso de San Salvador de Anlau (Alsacia)<sup>20</sup>, el bajorrelieve de la abadía de Todos los Santos de Schaffhouse (Suiza)<sup>21</sup> y en la capilla de Santa Engracia del Puerto en el Pirineo francés<sup>22</sup>.

Así, pues, la gárgola de la catedral de Barcelona tiene precedentes prerrománicos y románicos y continúa una temática oriental, posiblemente hindú, llegada a Europa a través de Siria, aunque, en su forma práctica militar, conocida ya en época bíblica, cartaginesa, por ejemplo los elefantes de Aníbal, y romana.

Anecdóticamente esta gárgola fue causa de un contencioso debido a que por estar rota la trompa el agua caía sobre la azotea de la sacristía de la capilla del Sagrado Corazón. El canónigo magistral titular de la capilla mandó colocar un tubo de cinc como apéndice de la trompa, con lo que el agua entonces empezó a caer contra la fachada del Archivo de la Corona de Aragón, justo al otro lado de la calle de los Condes de Barcelona. El director del Archivo protestó y la prensa se hizo eco del caso y un semanario barcelonés publicó un texto titulado "Al elefante de la catedral le ha crecido la trompa". Hubo de ser suprimido el aditamento metálico y el problema se resolvió más tarde, en 1969, con la impermeabilización de la azotea de la sacristía de la capilla del magistral.

### *Elefantes palanquinados renacentistas y barrocos*

En el famoso relato de Francesco Colonna "Hypnerotomachia Poliphili"<sup>23</sup> se describe a un elefante de piedra negra, brillante como un espejo, decorado con oro y plata. Entre las patas, atravesando su vientre y asomando encima del espinazo, puede verse un obelisco egipcio con jeroglíficos incisos.

En el pecho luce una tabla con texto latino donde se lee: "El cerebro

está en la cabeza”, y alrededor del cuello una correa con la inscripción griega “Fatiga e industria”. Este elefante estaba hueco y tenía una escalera por la que Polifilo pudo introducirse en la penumbra donde encontró una tumba con una estatua desnuda con dientes, ojos y uñas de plata, el cetro en la mano derecha y en la izquierda una leyenda trilingüe.

Según Mastrorocco <sup>24</sup>, este elefante con obelisco representa la tierra penetrada por un rayo de sol divino, que supone una alegoría de la resurrección.

Este elefante reaparece no ya en un texto, sino en el campo escultórico en el Jardín de los Monstruos de Bomarzo que mandó construir el Duque Pietro Francesco Vicino Orsini, casado con Giulia Farnese. El proyecto fue del arquitecto napolitano Pirro Ligorio (1513-1583), que contó con la colaboración de los escultores Simone Moschino de Orvieto, Raffaello de Montelupo y Curzio Maccarone. El Duque llamó Bosque Sagrado a este jardín cercano a Viterbo y a los jardines vignolescos de Caprarola y Bagnaia. Aprovechó el terreno rocoso para labrar los monstruos en las peñas que asoman en el suelo vegetal.

El elefante torreado de este jardín derrota a un centurión romano, lo que podría significar una alusión a la victoria de Pirro en Heraclea (280 a. C.) sobre los romanos, a la que alude San Isidoro, aunque también cabe la interpretación referida a los textos esotéricos, que tanto gustaban a los renacentistas, donde se explica que la sabiduría del elefante es más poderosa que la fuerza del guerrero romano.

Gian Lorenzo Bernini, el maestro de la escultura barroca, construyó frente a la iglesia de *Santa María sopra Minerva*, en Roma, entre 1665 y 1667, un elefante portador de un obelisco en homenaje al Papa Alejandro VII (Fabio Chigi, 1655-1667) <sup>25</sup> que constituye la versión barroca del elefante torreado oriental.

Una inscripción dice: “Quienquiera que seas, tú ves aquí los símbolos del espíritu esculpidos en el obelisco portado por el elefante, el más fuerte de los animales, y comprende esto: Una inteligencia fuerte es necesaria para poder sostener una ciencia sólida”.

Para incrementar el sentido misterioso del *Pulcin della Minerva*, como

le llaman los romanos jocosamente, el monumento se levanta sobre un antiguo templo dedicado a la diosa Isis.

### *Tortugas estilóforas*

Como se apuntó más arriba, la tortuga fue en China y en la India símbolo de la hemiesfera cósmica y soporte del mundo ordenado según la orientación de las patas o aletas hacia los puntos cardinales.

La tortuga fue animal sagrado en el Asia Central y Septentrional, así como entre los indios hurones y sioux de Norteamérica. Para los mongoles, este animal, que vivía en las aguas primordiales, era de oro y sostenía sobre su caparazón la montaña central del mundo. Así aparece el símbolo de la tortuga torreada o palanquinada paralelo al del elefante.

En la India Visnú es el soporte de la tierra bajo la encarnación de Kumavatara, la tortuga. Con el budismo, Bodhistara sustituyó a Visnú.

En China, según Yu, el gran emperador del siglo XXIII a. C., la tortuga es la imagen del universo y su gran poder deriva de la longevidad. Se la llama Kuei y es uno de los cuatro animales benéficos de la mitología china: el unicornio, el dragón, el ave fénix y la tortuga, identificados con las figuras elementales  $\equiv \equiv \equiv \equiv$ <sup>26</sup>.

Las tortugas no faltan en occidente en la decoración medieval y renacentista.

En el citado parque de los monstruos del Príncipe Orsini hay una figuración de una gran tortuga que lleva encima la figura femenina de la Fama trompetera.

Según Thacker<sup>27</sup>, representa el paso lento, pero seguro, de la fama mientras que Bouchart<sup>28</sup> opina que el caparazón con decoración geométrica supone un campo de meditación al estilo oriental, como los jardines de piedra de Rioan-ji en Kyoto. La tortuga avanza hacia la boca abierta de una ballena que simboliza el destino que se cumple con la muerte.

En el jardín mediceo de Boboli, detrás del palacio Pitti de Florencia, una gran tortuga sostiene a un gordo y desnudo enano, Pietro Barbino, que

invita a entrar en un lugar mágico donde puede hallarse con la revelación de los misterios que conducen a la verdadera ciencia. Este enano es el protagonista de "*Il nano Morgante*", poema caballeresco de Luigi Pulci (1461-1482), anterior al texto de Colonna, pero también lleno de símbolos y misterios<sup>29</sup>.

Un ejemplo moderno de tortuga barcelonesa es la que Domènech y Montaner situó, junto con las golondrinas, en el buzón de la casa del Arcediano, en la calle de Santa Lucía. Es un juego entre lentitud y velocidad que no entraña cábala ninguna.

Más interesantes son las tortugas de la puerta central de la fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia de Barcelona.

Allí las situó Gaudí, una de ellas marina, en el lado de mar de la puerta, y la otra, terrestre, en el lado de montaña, sosteniendo sendas columnas. Se trata, pues, de tortugas estilóforas como las figuras románicas de los basamentos en las iglesias, púlpitos o pergamos del arte gótico italiano en Pisa o en Siena o también en la tumba de Santa Eulalia en la cripta de la catedral de Barcelona.

Las tortugas gaudinianas sostienen columnas helicoidales que, a su vez, son el apoyo de las esculturas representando los misterios del Rosario y la vida de la Virgen.

El simbolismo es muy claro. El cosmos ordenado representado por la tortuga, hemiesférica por arriba y plana por debajo, cual es la imagen convencional del mundo antiguo, sirve de humilde soporte a los misterios de la religión desarrollados por encima de la columna<sup>30</sup>.

### *A modo de conclusión*

De una parte los símbolos permanecen a lo largo de la historia y los mitólogos, y también los mitómanos, los descifran, interpretan, retuercen y a veces inventan con verdadero frenesí.

En la otra cara de la moneda están los picapedreros, lapiscidas y escultores medievales que repiten modelos aprendidos de sus maestros y trans-

mitidos generación tras generación a partir de unos tejidos persas o de unos libros miniados. Es casi seguro que aquellos anónimos escultores o pintores ignoraban el origen y el simbolismo de aquellas extrañas figuras y se limitaban a labrar una pieza escultórica puramente decorativa.

Un caso típico son los alfarzones cerámicos de la cartuja de Montalegre en Tiana donde hay leyendas cúficas ilegibles, pues al copiar tantas veces el tema sin conocer el árabe se fue deformando la caligrafía hasta ser irreconocible como texto.

Puede que Gaudí conociera el símbolo mítico de la tortuga estilófora o puede que se limitara a repetir un estupendo motivo decorativo sacado de un libro de historia del arte.

No importa demasiado si tienen o no contenido simbólico. Tanto el elefante de la catedral como las tortugas de la Sagrada Familia constituyen obras de arte. No se puede pedir más <sup>31</sup>.

Si este escrito se inició con unos versos, bueno será cerrarlo con otros, populares, citados por el padre Coloma en una de sus novelas y puestos en boca de un mendigo andaluz:

Tres cosas hay en el mundo  
que causan espante:  
timulto, tirrimoto y el alifante.

## N O T A S

- <sup>1</sup> JUAN DE ARFE Y VILLAFANE, *Varia commensuración para la escultura y la arquitectura*, Sevilla, 1585, libro III, título 1, p. 3.
- <sup>2</sup> J. BASSEGODA, *El gremio de arquitectos en la catedral de Barcelona «San Jorge»*, Barcelona, diciembre de 1974.
- <sup>3</sup> E. E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture gothique française*, París, s. a., vol. VI, pp. 21-28.
- <sup>4</sup> N. FONT Y SAGUÉ, *Les gàrgoles de Barcelona*, Imp. Vives y Susany, Barcelona, 1898.
- <sup>5</sup> O. BEIGBEDER, *Lexique des symboles, Zodiaque, Sainte-Marie-de-la-pierre-qui-vire*, 1969, pp. 240-241.
- <sup>6</sup> B. G. P., *Diccionario Universal de Mitología*, Imp. I. Taulé, Barcelona, 1835, vol. I, p. 499.
- <sup>7</sup> I Reyes, 7, 23.
- <sup>8</sup> GÉRARD DE CHAMPEAUX-DOM SÉBASTIEN STECKX, OSB, *Introduction au monde des symboles, Zodiaque*, 1972, pp. 58-59.
- <sup>9</sup> PIERRE GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, E. Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1982, p. 85.
- <sup>10</sup> *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*, Ed. Montaner y Simón, Barcelona, s. a., vol. XV, p. 612.
- <sup>11</sup> A. DE CAPMANY, *Memorias Históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de Barcelona*, Imp. A. de Sancha, Madrid, 1779, vol. I, pp. 217-218.
- <sup>12</sup> PAUL ROUAIX, *Dictionnaire des Arts Décoratifs*, París, s. a., p. 242.
- <sup>13</sup> I Mac., 6, 31-46.

- <sup>14</sup> SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1951, p. 293.
- <sup>15</sup> *Lexique*, Zodiaque, 1977, p. 245.
- <sup>16</sup> Cant., 4, 4.
- <sup>17</sup> Apoc., 21, 2 y 10-27.
- <sup>18</sup> P. TOESCA, *Storia dell'Arte italiana. Il Medioevo*, Torino, 1927, p. 1088, fig. 788.
- <sup>19</sup> J. FONTAINE, *L'art préroman hispanique*, Zodiaque, 1977, p. 245.
- <sup>20</sup> R. WILL, *Alsace romane*, Zodiaque, 1965, p. 262, fig. 110.
- <sup>21</sup> A. BURMEISTER y otros, *Suisse romane*, Zodiaque, 1958, p. 280, fig. 10.
- <sup>22</sup> M. DURLIAT-V. ALLEGRE, *Pyrénées romanes*, Zodiaque, 1969, fig. 144.
- <sup>23</sup> FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499, Ed. facsímil Pórtico, Zaragoza, 1981.
- <sup>24</sup> MILA MASTROROCCHO, *La mutazione di Proteo*, Ed. Sansoni, Florencia, 1981, p. 28.
- <sup>25</sup> W. S. HECKSCHEN, «Bernini's Elephant and obelisc», *Art. Bulletin*, New York, 1974, pp. 155-182.
- <sup>26</sup> G. PRAMPOLINI, *La mitologia nella vita dei popoli*, Ed. Hoepli, Milano, XX-1942, pp. 280-281.
- <sup>27</sup> CH. THACKER, *Histoire des jardins*. Ed. Denoël, París, 1981, p. 109.
- <sup>28</sup> F.-X. BOUCHART, *Jardins fantastiques*, Ed. Moniteur, París, 1982, pp. 97-109.
- <sup>29</sup> A. BOSOLI, *Le Muse*, Novara, 1974, vol. VIII, p. 113.
- <sup>30</sup> J. BASSEGODA, «Restauración del sepulcro de Santa Eulalia», *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, primer semestre de 1984.
- <sup>31</sup> J. BASSEGODA, «Restauración del ábside de la catedral», *La Vanguardia*, Barcelona, 3 de marzo de 1981, p. 29.

LA LIBRERIA DEL ARQUITECTO JUAN DEL RIBERO RADA

POR

ALFONSO RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS



LA importancia del arquitecto Juan del Ribero Rada (1540-1600) se cifra en haber realizado durante la segunda mitad del siglo XVI en el antiguo reino astur-leonés (Asturias, León, Valladolid, Zamora y Salamanca) el tránsito de la arquitectura protorrenacentista, el Plateresco, al clasicismo con una firmeza y decisión que habían faltado a su maestro Rodrigo Gil de Hontañón. En este estudio no vamos a perfilar su biografía ni a catalogar su obra arquitectónica, cosa que ya ha sido realizada en otros lugares<sup>1</sup>. Nos atendremos a completar de pasada la primera a base de unos pocos datos inéditos obtenidos de la lectura de su testamento, pues nuestro objetivo primordial será presentar su librería tal como fue inventariada poco después de su fallecimiento. Si tenemos en cuenta que apenas se conocen más allá de media docena de bibliotecas de arquitectos a caballo de los siglos XVI y XVII —las de Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, El Greco y su hijo Jorge Manuel, Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora—, la relativamente copiosa de Juan del Ribero resulta un aliciente más para conocer cuáles eran las fuentes gráficas y literarias de nuestros artistas en aquella época.

Ribero otorgó testamento el 23 de octubre de 1600. De su texto se deduce que había nacido en Rada, diócesis de Burgos, en la Merindad montañesa de Trasmiera. Rada, escribe Fermín Sojo y Lomba, se encuentra junto a Bádames y tiene un barrio llamado Ribero de Rada por llegar hasta allí los pequeños barcos de vela que remontaban la ría, de suerte que el apellido de nuestro arquitecto sería toponímico<sup>2</sup>. Es posible que lo de Rada suene a topónimo, pero el primer apellido, Ribero, no lo debe ser, puesto

que abundan otros maestros canteros transmeranos llamados así. Para el mismo Sojo y Lomba, en efecto, nuestro Juan del Ribero era sobrino y discípulo de Nicolás del Ribero, con el cual anduvo asociado en una serie de obras por el centro de la península<sup>3</sup>. Realmente hay constancia de la presencia de Nicolás del Ribero y de su sobrino Juan del Ribero trabajando en la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares ya en 1551<sup>4</sup> y un poco más tarde, en 1559, en las iglesias aledañas de Meco, Alobera y Yunquera<sup>5</sup>. Ahora bien, si se tiene en cuenta que nuestro Juan del Ribero nació hacia 1540, ya que en 1588 confesaba tener cuarenta y ocho años<sup>6</sup>, es imposible que fuese el mismo Juan del Ribero, sobrino de Nicolás, que acabamos de mencionar.

Por otro lado, consta que nuestro Ribero Rada substituyó entre 1576 y 1584 a Gaspar de Vega en la maestría del puente de Segovia en Madrid, teniendo a sus órdenes como cantero a su supuesto tío Nicolás<sup>7</sup>. Demasiado hubiera tenido que progresar el sobrino en tan poco tiempo para superar de manera tan radical a su supuesto maestro. A mayor abundancia, el tándem formado por Nicolás y Juan del Ribero figuraban entre 1573-1583 como destajeros de cantería en la iglesia del Monasterio de El Escorial<sup>8</sup>, y en 1582 en obras de idéntico cariz en el Monasterio de El Paular, sin que en fechas tan avanzadas hubieran superado la escala profesional de canteros<sup>9</sup>. Por el contrario, en esos años la vida de Ribero Rada transcurría como maestro mayor por tierras de Oviedo, León, Valladolid y Salamanca. En conclusión, no se puede confundir a nuestro personaje con Juan del Ribero, sobrino de Nicolás del Ribero, como opina Sojo. A lo más, cabría afirmar entre ellos algún lazo más lejano de parentesco y, desde luego, la procedencia común del valle de Transmiera.

Volviendo al testamento de Juan del Ribero Rada, por lo que de su lectura se desprende éste estuvo casado con Catalina de Corlado, de la que tuvo cinco hijos: Pedro, ya difunto, en cuya sepultura de la Iglesia Mayor de Salamanca ordenaba ser enterrado; el licenciado Lucas, vecino entonces de Rada, en cuya persona fundó un mayorazgo al que vinculaba ciertas tierras adquiridas de los monjes benedictinos de San Vicente en Salaman-

ca; Catalina, casada con Miguel Río, escribano real y vecino de Bádames; María Sánchez del Ribero, viuda de Juan de la Puente y prometida en segundas nupcias con Leonardo de la Quejiga, vecino asimismo de Bádames, a quien se instaba vehementemente a realizar definitivamente el desposorio con la promesa de una dote de 400 ducados y la condonación del coste de los estudios realizados durante seis años por su hermano Diego en la Universidad de Salamanca; finalmente, Antonia del Ribero, casada con un Ortega de la Peña, a cuyo hijo Pedro de la Peña mandaba su abuelo le entregasen cada año 200 reales hasta que se licenciase en la Universidad.

El testamento fue otorgado, como dijimos, el 23 de octubre y el inventario de los bienes se efectuó el 3 de noviembre de 1600, por lo que el fallecimiento del arquitecto hubo de sobrevenir entre ambas fechas<sup>10</sup>. Dicho inventario arroja el balance de un hidalgo medianamente acomodado que, sin embargo, había declarado en diferentes ocasiones encontrarse en graves apuros económicos. Guardaba en un bufete un talego de lienzo conteniendo setenta doblones de a cuarto, setenta y cinco doblones de a dos y catorce escudos sencillos todo en oro. Tenía además en numerario contante otros trescientos dieciocho reales encontrados en una escribanía más una cédula en la que constaba estársele debiendo 24.000 maravedís de su último salario como maestro mayor de la Catedral de Salamanca. Otros documentos acreditaban a su favor deudas de otras obras que había dejado sin concluir, como los monasterios de San Vicente de Salamanca y Oviedo, la Universidad de esta última ciudad y el convento de Mínimos de San Francisco de Paula en Salamanca. También se consignaban cantidades adeudadas por personas particulares, como Alonso Díaz, caballero de Santiago, que le debía cien ducados; el licenciado Bueras, que le adeudaba 1.500 reales, y un joyero de Valladolid, otros cuatrocientos. Todo este dinero en metálico, un ajuar y un ropero no excesivamente abundantes ni lujosos y unas cuantas joyas de oro y plata era cuanto legaba a sus herederos, pues la casa en que había vivido en la ciudad del Tormes no era suya, sino alquilada al Cabildo.

A nuestro entender, Juan del Ribero, pese a no poseer una cuantiosa fortuna material y a haber vivido exclusivamente del trabajo de sus manos,

era de condición hidalga. No sólo por ser de cuna montañesa, sino por haber hecho profesión de ella, como puede comprobarse a través de varios indicios. Usaba escudo de armas en sus cartas, pues la que dirigió en 1589 al Cabildo salmantino aceptando el onbramiento de maestro mayor de la Catedral Nueva venía sellada y lacrada con él <sup>11</sup>. Sospechamos que los “cuatro platos grandes de armas de Talavera” que figuraban en el inventario estaban vidriados con sus cuarteles. Usaba rodela y dos espadas, “la una con sus tiros y la otra sin ellos”, y poseía dos pistoletes, “el uno de arta y el otro de arzón con sus fiadores”. Tenía también caballos y mulas, a juzgar por los libros de aibaitería y equitación que figuraban en su biblioteca. En ella había algunos volúmenes “de armas” y de “escudos de ellas” y otros que versaban sobre blasones y linajes <sup>12</sup>, y quién sabe si los numerosos libros de historia que contenía guardaban alguna relación sobre lo mismo. Como genuino hidalgo buscó, en fin, la promoción de los miembros de su familia a través de los canales habituales en los de su clase: los estudios universitarios, la administración del Estado y el servicio a la Iglesia. Así su hijo primogénito, Lucas, fue clérigo y licenciado en teología o cánones. A su nieto Pedro de la Peña legó una cantidad para que estudiase a discreción medicina, leyes, cánones o teología, es decir, cualquiera de los estudios mayores de la Universidad, con tal de que saliera licenciado. Al hermano de su yerno también le costeó los estudios superiores. Su otro yerno era escribano de número en Bádames. Es más, tenemos vehementes sospechas de que Ribero, bien acreditado como maestro mayor de la Catedral de León y con buenos encargos de obras en las provincias limítrofes de Oviedo y Valladolid, si buscó afincarse definitivamente en Salamanca fue buscando para sus hijos y parientes la cercanía de la Universidad más famosa del reino. Finalmente, como dijimos más arriba, fundó un mayorazgo en la cabeza de su primogénito, Lucas, al que vinculó cierto número de propiedad rústica.

En el inventario que venimos comentando se enumeraban algunos de los utensilios de que se valía Ribero en su profesión: picas y palanquetas de hierro, martillos de pico, azadones, paletas, poleas, guindaletas, niveles, escuadras, cartabones y compases. No fue nuestro arquitecto hombre que se

manchase excesivamente las manos con el polvo de las obras, pues su oficio fue preferentemente de trazador, lo que le permitió, como a su maestro Rodrigo Gil, dirigir a la vez multitud de ellas muy distantes geográficamente unas de otras. Por eso junto a aquellos instrumentos propios del trabajo mecánico y manual figuraba “un tablero de trazar de nogal con su pie” y gran número de trazas en pergaminos y papeles sueltos, seguramente de todos los muchos edificios que había diseñado a lo largo de su vida. Pero, además de sus trazas, había “treinta estampas de desinios del Escorial y de cosas romanas guarnecidas de badana colorada” y otras “veintidós estampas de papel guarnecidas de cuero negro”. Los diseños de El Escorial se referían sin duda a las estampas que, dibujadas por Juan de Herrera y grabadas por Pedro Perret, vieron la luz en Madrid en 1589. Las estampas de El Escorial son once, como se sabe<sup>13</sup>, de manera que el resto hasta completar las treinta del primer lote eran de modelos romanos. Además de estas estampas catalogadas en el inventario de bienes fuera de la librería, se registraban en ella otros lotes “de alzados de arquitectura y estampas de dibujo” y “otro de estampas y figuras en ytaliano<sup>14</sup>; eso sin contar “un libro de estampas de las figuras antiguas de Roma” que hemos aventurado identificar con el libro de Mario B. Gamucci *Libri quattuor dell' Antiquità della città di Roma... rappresentate con bellissime figure*<sup>15</sup>. Toda esta numerosa colección de grabados, estampas y figuras demuestran a las claras cuáles eran las fuentes gráficas en que se inspiraba nuestro arquitecto: El Escorial, de una parte, y las ruinas romanas y los edificios de la Roma moderna, de otra. De este modo resulta más sencillo comprender por qué Ribero realizó el tránsito desde el Protorrenacimiento ornamental hasta el Clasicismo pleno y maduro al que nos referíamos al principio.

Pero su entendimiento se nutría no sólo de estampas, sino de la lectura de numerosos libros, unos de su profesión de arquitectura, con la que la dotaba de una base intelectual y moral, otros de materias afines como matemáticas, geometría, cosmografía, mecánica e hidrología, que formaban el círculo de saberes de los que, según Vitrubio, debía estar adornado el genuino arquitecto, y otros, finalmente, de diversas disciplinas que convenían a quien por no haber cursado estudios en la Universidad, deseaba

obtener por su cuenta una sólida formación a la vez técnica y humanística. La librería de Ribero se componía de 151 títulos que se desdoblarían en unos cuantos más libros si tomásemos en cuenta que alguno de los títulos, como las obras de fray Luis de Granada, comprendían trece volúmenes. Era una biblioteca bastante copiosa si la comparamos con otras conocidas de arquitectos más o menos contemporáneos suyos<sup>16</sup>. No llegaba a las de Juan de Herrera y Juan Bautista de Monegro, compuestas por 750 y 610 títulos, respectivamente, pero estaba bastante por encima de las del Greco y su hijo Jorge Manuel —130 títulos—, y no digamos de las de Juan Gómez de Mora —68 títulos—, Juan Bautista de Toledo —41— y Juan de Arfe y Villafañe —23 títulos—<sup>17</sup>. La de Ribero se emparejaba con la de Diego Velázquez, que contenía casi el mismo número de títulos que la suya, 154, y eso que nuestro protagonista no tuvo contacto con las grandes bibliotecas cortesanas de El Escorial y del Alcázar de Madrid, como Herrera, Monegro y Velázquez, contacto que habría estimulado aún más su prurito de adquirir libros<sup>18</sup>. Esta afición debió despertarse tempranamente, se incrementaría con ocasión de la versión que Ribero hizo en 1578 para su uso personal de los *Quattro Libri dell'Architettura*, de A. Palladio<sup>19</sup>, y le duró hasta los últimos años de su vida, pues había volúmenes en su librería editados en 1595, 1597 y 1598, lo que supone que los había adquirido como quien dice en vísperas de su fallecimiento.

La distribución por materias era la siguiente: 46 libros de historia (30,46 %), 33 libros de arquitectura y perspectiva (21,85 %), 24 libros técnicos de matemáticas, geometría, geografía, cosmografía, mecánica, medicina, etc. (15,89 %), 21 libros piadosos y de devoción (14,56 %), 16 libros de literatura, poesía y entretenimiento (10,59 %), 6 libros de heráldica, emblemática y mitología (3,97 %), 4 libros jurídicos y de economía (2,64 %) y un diccionario de las lenguas toscana y castellana. De todos ellos quince estaban escritos en italiano, diez en latín, dos en francés y los demás en romance. No es probable que Ribero dominase el latín, pero se serviría de su hijo Nicolás, clérigo y licenciado probablemente en teología, para traducir lo que le interesase. Tampoco resulta probable que supiese el francés; en cambio, sí conocía el italiano, puesto que tradujo, según seña-

lamos ya, el tratado de Andrea Palladio, y entre sus libros figuraba el diccionario de ambos idiomas compuesto en 1570 por Cristóbal de las Casas <sup>20</sup>.

Parece lógico que nuestro protagonista tuviera un buen arsenal de libros de su profesión, la arquitectura. En este ámbito poseía prácticamente todos los tratados importantes publicados en Italia y en España hasta 1600. Así tenía tres ejemplares del príncipe de los tratadistas, Marco Vitrubio Polión, uno ciertamente en su lengua original latina y los otros dos seguramente traducciones en italiano y en español <sup>21</sup>. Entre los comentarios al escritor romano contaba con los de Guillermo Filandro, más filológico <sup>22</sup>, y de Daniele Barbaro, tan importante tanto por la glosa cuanto por las láminas; de este último tenía dos ejemplares <sup>23</sup>. Seguían dos ediciones de León Bautista Alberti, una probablemente la traducción al romance efectuada por Francisco Lozano <sup>24</sup>. De Sebastiano Serlio constaban en el inventario tres ejemplares diferentes sin que se nos alcance a saber si se trataba de tres de los diferentes libros que el escritor boloñés fue publicando en fechas escalonadas a partir de 1537 o si alguno de los ejemplares inventariados incluía ya las obras completas, bien los cinco primeros libros de la edición de 1566, bien los siete finalmente editados en 1584; con todo, no se puede excluir que uno fuese la traducción al castellano de los libros III y IV efectuada por Francisco de Villalpando <sup>25</sup>.

También atesoraba nuestro arquitecto los tratados, menos frecuentes entre sus colegas, de Antonio Labacco y Pietro Cataneo <sup>26</sup>. Del más común de Vignola sobre la construcción canónica de los Cinco Ordenes tenía en su poder tres ejemplares, uno de ellos casi con seguridad la versión al romance hecha por Patricio Cajés <sup>27</sup>. Del mismo Jacopo Barozzi poseía además el libro menos habitual sobre la perspectiva publicado póstumamente por el P. Ignacio Danti <sup>28</sup>. El interés de Ribero por los problemas de la perspectiva, piedra de toque para entender la construcción del espacio renacentista, venía subrayado por la presencia en su biblioteca de la monografía escrita sobre este asunto por Daniele Barbaro <sup>29</sup>. Tenía finalmente tres ejemplares del último de los tratados italianos difundidos regularmente por España, el célebre *I Quattro Libri dell'Architettura*, de Andrea Palladio. La abundancia de ejemplares del escritor vicentino se explicaría fácil-

mente por el deseo de Ribero de cotejar distintas ediciones en vistas a la traducción que hizo del mismo en 1578<sup>30</sup>. Más difícil, aunque no imposible, es que hubiera adquirido el libro de Grapaldi *De partibus Aedium*, que hemos tratado, no sé si muy felizmente, individuar en uno de los mencionados en su librería<sup>31</sup>. De otros escritos sobre arquitectura en idiomas extranjeros sólo contaba con el tratado del francés Philibert del'Orme<sup>32</sup>, pues el otro título en este idioma que aparece en la biblioteca, *Reyson d'architecture*, es, como se sabe, la traducción al francés de las *Medidas del Romano*, de nuestro Diego Sagredo<sup>33</sup>.

No podían faltar en la librería del avisado Ribero no sólo las traducciones al romance de Vitrubio, Alberti, Serlio y Vignola que ya hemos señalado, sino también las contadas obras que sobre arquitectura se habían compuesto en España y por autores españoles en el transcurso del siglo XVI. Contaba, efectivamente, con las mencionadas *Medidas del Romano* en su edición original de 1526<sup>34</sup>. Tenía, al parecer, una copia manuscrita del *Libro de Cortes de Cantería*, de Alonso de Vandelvira<sup>35</sup>, y el *De varia Conmesuración*, de Juan de Arfe y Villafañe<sup>36</sup>. En el inventario se enumeraban además dos ejemplares de una *Ynstrucción de Alarifes*<sup>37</sup>. No conocemos ningún impreso castellano con este o parecido título hasta el *Tratado de Alarifes* publicado en 1633 por Diego López de Arenas como apéndice a su conocida *Carpintería de lo blanco*; se trataba quizás de copias manuscritas de las secciones de las Ordenanzas de alguna ciudad (¿Toledo, Sevilla...?) que versaban sobre este punto.

Resulta comprensible que nuestro personaje hubiera comprado un buen lote de libros técnicos sobre materias complementarias de la arquitectura, tales como las concebía el tratadista romano Marco Vitrubio. Tenía, pues, bastantes títulos de matemáticas y geometría, cuyos principios elementales eran imprescindibles para el arte de la construcción, pero además se interesaba por la mecánica, la hidráulica, la cosmografía y la ciencia de los relojes. En el inventario, amén de varios libros sobre el último tema, se consignaban tres relojes y un astrolabio. Un indicio de su afición por la cosmografía y la astronomía lo encontramos en la precisa descripción que hizo del momento en que acabó de traducir el tratado de Palladio, momento

fijado seguramente mediante el astrolabio: “este año de 1578... a los 15 de diciembre y hora 4 después de comer, estando el sol en su verdadero lugar 4 grados de Capricornio, minutos 9, segundos 10”<sup>38</sup>.

Con la cosmografía y la astronomía corría parejo su interés por la geografía, interés que, como hijo de su siglo, debía extender a las regiones más remotas o recientemente exploradas por españoles y portugueses. La noticia geográfica de tales países la completaría Ribero con el conocimiento de su historia respectiva a tenor de los libros sobre esta especialidad que había en su biblioteca y que reseñaremos a continuación. Así no sólo atesoraba diversos títulos de geografía, tanto general como nacional y regional, sino entre sus enseres se anotaba “un mapa mundi general guarnecido en madera”.

Los libros sobre albeitería, equitación y agricultura obedecerían no sólo a curiosidad intelectual, sino al deseo de poseer algunos conocimientos prácticos de cómo curar los caballos y las mulas que poseía para desplazarse continuamente a las obras que dirigía en lugares remotos, o sobre la manera de cultivar un huertecillo o acaso las tierras que había vinculado al mayorazgo de su hijo primogénito. Otros, como la *Historia Medizinal* del célebre doctor sevillano Nicolás Monardes<sup>39</sup>, le servirían para conocer las propiedades de algunas yerbas raras traídas de América que, en la opinión de la época, eran la última palabra en cuestión de terapéutica. En fin, títulos como la *Silva de varia lección*, de Pedro Mexía; *Las Trescientas Preguntas*, de López de Corella, y la traducción de Polidoro Virgilio sobre la invención y el origen de todas las cosas<sup>40</sup>, venían a ser como enciclopedias que satisfacían a una serie de cuestiones teóricas y prácticas de toda índole.

Lo que sí resulta sorprendente es la existencia en la librería de Ribero de un cupo muy elevado de libros de historia que numéricamente superaban incluso a los de su profesión y a los títulos sobre técnica vinculada más o menos a la arquitectura. Como señalábamos más arriba, estos libros suponían más de un treinta por ciento del total. ¿A qué obedecía esto? Es difícil acertar con la causa. Quizás eran libros adquiridos más que para sí mismo para que sirviesen al estudio de alguno de sus hijos. Pero esto parece extraño, toda vez que su primogénito Lucas cursaría, como clérigo, la carrera

de teología o cánones y su nieto, Pedro Ortega de la Peña, era candidato a la de teología, cánones, leyes o medicina, pero no a la de artes. ¿Acaso Ribero, por cuyas venas corría sangre hidalga, se apasionaba por la historia de los linajes con el no confesado fin de averiguar la nobleza y antigüedad del suyo? Pero en este caso hubiera adquirido exclusivamente libros sobre la historia patria, lo que no fue así. Fuera de ello lo que fuese, lo cierto es que la curiosidad histórica de nuestro arquitecto era de carácter universal. Lo mismo se ocupaba de la historia antigua de griegos, romanos y judíos —punto que se explicaría en virtud del renovado interés que el Renacimiento suscitó por este tema— como de la historia medieval y contemporánea. Respecto a esta última se conoce que Ribero vivía con apasionamiento los últimos acontecimientos del reinado de Felipe II, pues tenía los libros del cronista Antonio de Herrera tanto sobre la Liga Católica capitaneada en Francia por los Guisa y sostenida y sufragada por el monarca español como sobre la conquista de Portugal y de las islas Azores realizada por este rey <sup>41</sup>.

Su avidez de conocimiento se extendía también a la historia de países tan exóticos como Persia, Turquía, Etiopía y Marruecos. Sólo de Turquía tenía tres libros, hecho explicable si se toma en consideración el formidable poderío otomano en aquel entonces, cuyos orígenes y desarrollo picarían la curiosidad de cualquier contemporáneo. Es lógico que atrajeran igualmente su atención los nuevos descubrimientos geográficos y la colonización llevada a cabo por sus compatriotas en el Nuevo Mundo, aunque sobre materia tan apasionante es cierto que Ribero sólo poseía tres títulos, uno el de Bartolomé de las Casas, otro la relación de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y en tercer lugar una vida y hazañas de Hernán Cortés, poema épico en doce cantos que dudamos si interesó a nuestro personaje más por su carácter poético que por su veracidad histórica <sup>42</sup>.

Efectivamente, aunque no muy numerosos, había en su librería algunos libros selectos de literatura y poesía, tanto antigua como contemporánea. Llama la atención el que entre estos pocos dos fueran de poesía italiana, los *Triunfos*, de Petrarca, y el *Orlando Furioso*, de Ariosto <sup>43</sup>, lo que apuntaría a una cierta predilección de Ribero por lo italiano, ostensible también en

otros sectores. La atmósfera humanista que respiró nuestro arquitecto le condujo a adquirir otros libros relacionados con la literatura como los de empresas, emblemas y mitología. Aunque su arquitectura, rigurosamente clasicista, no abusara casi nunca de la decoración figurativa, quería tener a mano algún libro de consulta sobre temas iconográficos. No es imposible que utilizara el *Prontuario de medallas de todos los más insignes varones*, de Martín Cordero<sup>44</sup>, para las que pensaba se tallasen en la escalera de la prioral de San Isidro de León. En otros casos apunta el carácter práctico de los libros adquiridos por Ribero. El tratado sobre las rentas de los beneficios eclesiásticos es probable que lo tuviese para uso de su hijo Lucas, pero el conocido *Tratos y contratos de mercaderes*, compuesto por el dominico fray Tomás de Mercado<sup>45</sup>, le serviría a él mismo para calibrar con honestidad moral los emolumentos que podía exigir en contratos, pujas, trasposos, peritajes y otros achaques de su profesión.

En fin, no podían faltar los libros de piedad y devoción, aunque no eran aluvión, como solía acontecer en las librerías del español medio de la época. Además entre ellos abundan particularmente las historias eclesiásticas y las vidas de santos, libros que tanto podían conceptuarse de religión como de historia. Incluso alguna de dichas vidas, como la de San Pedro, escrita en octavas reales por Pedro Adame de Montemayor<sup>46</sup>, corroboraría el gusto de Ribero por la poesía. Otros títulos versaban más sobre moral y buenas costumbres que sobre teología o devoción. Nuestro personaje buscaría en su lectura la tranquilidad y apaciguamiento de su conciencia, como lo atestiguaba este título bien significativo de uno de ellos: *Discursos morales... trátase de cómo vivirán los hombres de las Repúblicas... sin ser malquistos o enbidiados no faltando a lo que es policía y honra christiana y ensímismo se dan muchos avisos útiles para conservar la quietud del ánimo en esta vida*<sup>47</sup>. Aunque su sangre hidalga bullese y se inflamase con motivo acaso de calumnias y graves quebrantos de su honra, se apaciguaría leyendo el libro de don Artal de Aragón que proscribía el duelo y la venganza<sup>48</sup>. Por el contrario, su innata bondad y su desprendimiento se robustecerían con la lectura del tratado de fray Gabriel de Toro sobre la limosna<sup>49</sup>.

Al transcribir literalmente la librería de Juan del Ribero Rada, contenida en el inventario de sus bienes, como final y justificación de este trabajo, quisiéramos hacer previamente un par de advertencias. Resulta difícil atinar en la mayoría de los casos con los títulos precisos de los libros, bien porque los oficiales encargados de efectuar el inventario no escribían más que el nombre del autor, bien porque con la prisa lo abreviaban cuando no lo desfiguraban completamente, especialmente si los libros estaban escritos en lenguas extranjeras. A pesar de estos serios inconvenientes, nos hemos esforzado en averiguar cada libro con su autor y título exactos o, por lo menos, aducir aquellos que más se les aproximen. No albergamos la presunción de haber acertado en cada caso. Por otra parte, de cada título damos el lugar y fecha de impresión correspondientes a la primera edición conocida, pues sólo con las referencias del inventario resulta imposible saber la edición precisa de cada uno de los libros poseídos por Ribero.

*«Ynventario de los bienes que quedaron por fin y muerte de Juan del Rivero, obrero mayor de la Catedral de la ciudad de Salamanca, el qual se hizo por el racionero Martín del Puerto y Pedro Salcedo de Balera, racionero de la Catedral desta ciudad de Salamanca, como testamentarios que quedaron del dho. Juan del Rivero, los quales se ynventariaron de la forma siguiente:*

.....

Yten un tablero de trazar con su pie todo de nogal.

.....

- (1) Yten treinta estampas de desinios del Escorial y de cosas romanas guarnecidas de badana colorada.

*(Sumario y Breve Declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial, sacado a luz por Juan de Herrera... En Madrid por la viuda de Alonso Gómez 1589).*

Yten veinte y dos estampas negras de papel guarnecidas de cuero negro.

Yten un mapa mundi general guarnecido en madera.

.....

Yten una barra grande de yerro.

Dos rodajas de poleas de madera con sus barretas de yerro.

Yten cinco esquadras de yerro una grande y las quatro pequeñas.  
 Yten dos azadones y una batidera.  
 Yten tres martillos de cantero e otro de orejas de pico y dos esedas (*sic*).  
 Yten una pica grande.  
 Yten cinco picas la una grande y las quatro pequeñas.  
 Yten dos paletas de yerro.  
 Yten dos palanquetas de yerro.  
 Yten una guindaleta de cáñamo vieja.  
 Yten quatro platos grandes de armas de Talavera.  
 .....

Libros de arte.

- (2) Primeramente un libro ytaliano que por no tener título no se le puso lo que es encuadrado en paelón.
- (3) Yten otro libro de Agostino Gallo en tablas.  
 (Agostino Gallo, *Le vinti giornate dell'agricoltura et de'piaceri della villa di M. Agostino Gallo*, Venecia, 1575).
- (4) Comentarios del Patriarca Daniel Barbaro de Alquileya en tabla.  
 (*I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Daniele Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia*, Venecia, 1556).
- (5) Yten Antonio Labaco en tabla.  
 (*Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma*, Roma, 1552).
- (6) El Euclides en tabla.  
 (Se trata probablemente de la primera traducción al castellano de la Geometría de Euclides: *Los seis primeros libros de Euclides. Traduzidos en lengua española por Rodrigo Çamorano, Astrólogo y Matemático...*, Sevilla, 1576).
- (7) Prespetiva de Biñola en tabla.  
 (*Le due Regole della Prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i commentari del R. P. M. Egnatio Danti*, Roma, 1583).
- (8) Pedro Cataneo en tabla.  
 (*I Quattro Primi Libri di Architettura*, Venecia, 1554. La edición de 1567, también en Venecia, con el título *L'Architettura di Pietro Cataneo Senese*, añade otros cuatro libros más).

- (9) Filiberto en tabla.  
(Philibert Delorme, *Le premier livre de l'architecture...*, París, 1568. Podría también tratarse de *Nouvelles inventions pour bien bastir et a petits frais, trovées nagueres par M. Philibert de l'Orme*, París, 1578).
- (10) León Bautista Alberto.  
(*Leonis Baptistae Alberti De Re Aedificatoria...*, Florencia, 1485. Al no señalarse que se trata de la edición original latina, pudiera también tratarse de la versión italiana: *L'Architettura di Leon Battista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli*, Florencia, 1550).
- (11) Sebastiano Serlio.  
(Al no especificarse otra cosa, pudiera tratarse de cualquiera de los siete libros de arquitectura publicados por este autor a partir del cuarto, que vio la luz en Venecia en 1537. La edición veneciana de 1566 comprendía, reunidos, los cinco primeros libros; la de 1584, todavía asequible por Ribero, los siete a que se redujo hasta entonces la edición).
- (12) Sebastiano Serlio en otro cuerpo.  
(Acaso la traducción castellana *Tercero y Quarto Libro de Architectura de Sebastián Serlio boloñés...*, agora nuevamente traducido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando, Toledo, 1552).
- (13) Don Diego de Alava de perfecto capitán.  
(Diego de Alava Viamont, *El perfecto Capitán instruido en la disciplina militar y nueva ciencia de artillería*, Madrid, 1590).
- (14) Jometría de Obacio.  
(¿Higinio Severino Boecio, *Euclidis Megarensis Geometriae Libri Duo*, París, 1478?).
- (15) Juan de Arfe.  
(Juan de Arfe y Villafañe, *De varia Conmesuración para la Esculptura y Architectura*, Sevilla, 1585).
- (16) Andrés Palladio.  
(Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venecia, 1570).
- (17) Biñola.  
(Iacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli Cinque Ordini di Architettura*, Roma, 1562).

- (18) Aritmética de Moya.  
(Juan Pérez de Moya, *Aristmética práctica y especulativa*, Salamanca, 1562).
- (19) Pedro Ciruelo.  
(¿Pedro Sánchez Ciruelo, *Tractatus de Arithmetica qui dicitur Algorismus*, París, 1505?).
- (20) Paladio en otro cuerpo.  
(Véase núm. 16).
- (21) Ynstrucción de Alarifes de mano encuadernado en papelón.  
(¿Manuscrito de alguna de las ordenanzas de Toledo, Sevilla, etc., que trataban sobre este tema en algunos de sus epígrafes?)<sup>50</sup>.
- (22) Otro libro de cortes de mano.  
(Podiera tratarse de una copia manuscrita del *Libro de traças de cortes de piedras compuesto por Alonso de Vandelvira, arquitecto maestro de cantería*, no publicado, pero que corría de mano en mano)<sup>51</sup>.
- (23) Suma de Geografía.  
(Martín Fernández de Enciso, *Suma de Geografía que trata de todas las partes e provincias del mundo, en especial de las Indias, e trata largamente del arte de marear juntamente con la sphaera en romance, con el regimiento del sol e del norte*, Sevilla, 1519).
- (24) Bitruvio.  
(Al no especificarse el original latino, debe tratarse de la traducción al castellano *M. Vitruvio Pollión De Architectura, dividido en diez libros traduzidos de Latín en Castellano por Miguel de Urrea, architecto*, Alcalá de Henares, 1582).
- (25) Principios matemáticos de mano.  
(¿Copia manuscrita de Juan Pérez de Moya, *Fragmentos matemáticos en que se contienen cosas de Geometría, Aritmética, Cosmographía y Filosofía Natural, Esfera y Astrolabio y Navegación y Reloxes*, Salamanca, 1568?).
- (26) Otro cuerpo de Daniel Barbaro.  
(Véase núm. 4).
- (27) Bitruvio en latín.  
(¿*M. Vitruvius per Iucundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit*, edición de fray Giocondo de Verona, Venecia, 1511?)<sup>52</sup>.

- (28) Nobleza de Andalucía.  
(Gonzalo Argote de Molina, *La Nobleza de Andalucía*, Sevilla, 1588).
- (29) Otro libro de mano de nobles y ricos hombres que ubo en tpo. del rey don Pedro.  
(¿Pedro López de Ayala, *Crónica del rey don Pedro*, Sevilla, 1595?)
- (30) Crónica de las órdenes.  
(Francisco Rades y Andrada, *Crónica de las tres Ordenes y cavallerías de Sanctiago, Calatrava y Alcántara*, Toledo, 1572)<sup>53</sup>.
- (31) Triaca del Alma.  
(Marcelo de Lebrija, *Comiença la primera parte desta obra llamada Triaca del Alma compuesta por el muy noble caballero...*, Guadalupe, 1545).
- (32) Mar de ystorias.  
(*Mar de ystorias el qual copiló el noble caballero Hernán Pérez de Guzmán*, Valladolid, 1512).
- (33) Ystoria de Alejandro.  
(Quinto Curcio, *Historia de Alejandro Magno sacada en vulgar por Pedro Cándido*, Sevilla, 1496).
- (34) Bitá Christi.  
(Lodulfo de Sajonia, *Vita Christi, Cartuxano romançado... por fray Ambrosio de Montesinos*, Alcalá de Henares, 1502-1503)<sup>54</sup>.
- (35) De alzados de alquiteturas y estampas de dibujos.
- (36) Yten otro de estampas y figuras en ytaliano.
- (37) Laurencio Russo.  
(*Hippiatria sive Marescalia Laurentii Russi... in qua praeter varia ac saluberrima remedia, quadraginta tres commodissimae Frenorum formae excisae sunt*, París, 1531)<sup>55</sup>.
- (38) Otro de distribución de arquitectura pequeño.  
(¿*Lexicon de Partibus Aedium, Libri duo Francisci Mariae Grapaldi*, Parma, 1532?).
- (39) Yponita.  
(¿Pietro Lauro, *Geoponica sive de Re Rustica libri XX*, Venecia, 1542?).

- (40) El peregrino de la vida humana.  
(Guillaume de Guileville, *Pelerinage de la vie humaine*, traducido por fray Vicente de Mazuelo, *El peregrino de la vida humana*, Tolosa, 1490).
- (41) Otro libro de Sebastiano Serlio encuadernado en papelón.  
(Véanse núms. 10 y 11).
- (42) Pedro Apiano.  
(¿*La Cosmographía de Pedro Apiano, corregida y añadida por Gemma... con la manera de situar los lugares con el uso del anillo astronómico*, Amberes, 1548?).
- (43) Otro libro de relojes.  
(¿*Declaración y uso del reloj español... agora nuevamente compuesto por Hugo Helt, frisio, y romanizado con algunas adiciones por Francisco Sánchez de las Brozas*, Salamanca, 1549?).
- (44) Otro cuerpo de León Bautista Alberto.  
(Véase núm. 10; debe tratarse en este caso de la traducción española *Los diez Libros de Architectura de León Baptista Alberto. Traduzidos de Latín en Romance...*, por Francisco Lozano, Madrid, 1582).
- (45) La esfera de Ju.<sup>o</sup> del Sacrobosco en pergamino.  
(Jerónimo de Chaves, *Tractado de la Sphera que compuso el doctor Joannes de Sacrobosco con muchas adiciones*, Sevilla, 1545).
- (46) Otro libro de medidas del romano o Bitruvio en papelón colorado.  
(Diego de Sagredo, *Medidas del Romano necesarias a los oficiales que quisieren seguir las formaciones de las Basas, Colunas, Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*, Toledo, 1626).
- (47) Otro libro de relojes solares compuesto por P.<sup>o</sup> Ruiz.  
(*Libro de los relojes solares compuesto por Pedro Ruiz en el qual muestra a hacer relojes en llano y en las paredes... y otras cosas para ello necesarias*, Valencia, 1575).
- (48) Biñola de mano en estampa.  
(Véase núm. 17; debe tratarse de la traducción española *Regla de los Cinco Ordenes de Architectura de Jácome de Vignola agora de nuevo traduzida de Toscano en Romance por Patritio Caxesi*, Madrid, 1593).
- (49) Los diez libros de alquitetura de Bitruvio de mano en pergamino.  
(Véanse núms. 24 y 27).

- (50) Otro cuerpo de Palladio.  
(Véanse núms. 16 y 20. Acaso se registre aquí la traducción de Palladio hecha para uso personal por el propio Ribero, Biblioteca Nacional Ms. número 9.284, manuscrito de 160 folios fechado en León a 15 de diciembre de 1578).
- (51) Libro de medallas de ynsines barones en tabla.  
(Juan Martín Cordero, *Primera parte del Promptuario de las medallas de todos los más insignes varones que ha avido desde el principio del mundo con sus vidas*, Lyon, 1561).
- (52) Otro libro de medidas.  
(¿Cosimo Bartoli, *Del modo di misurare le distantie, le superficie, li corpi, le piante, le provintie, le prospettive...*, Venecia, 1564, o Nicolás de Tartaglia, *General Trattato di Numeri e Misure*, Venecia, 1556?).
- (53) Otro cuerpo de Daniel Barbaro de mano.  
(Véase núm. 4).
- (54) Otro cuerpo de Daniel Barbaro de prespetiba en tabla.  
(*La prattica della prospettiva di Monsignor Daniele Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, opera molto utile a pittori, scultori et architetti*, Venecia, 1568).
- (55) Arte de aritmética y jometría en abla.  
(¿*Libro de Algebra en Arimética y Geometría... compuesto por el Doctor Pedro Núñez, cosmógrafo mayor de Portugal*, Amberes, 1564, o *Arte breve de Aritmética*, de Juan Gutiérrez de Gualda, Toledo, 1539?).
- (56) Otro de jometría de Uclides.  
(Véase núm. 6).
- (57) Aristóteles, Mecánicas de mano.  
(*La Mechánica de Aristóteles traducida de griego en castellano por Don Diego Hurtado de Mendoza y dedicada al Duque de Alba*)<sup>56</sup>.
- (58) Ju.º Byllon de Arismética de mano y molde en tabla.  
(¿Juan de Celaya, *Liber Arithmeticae*, París, 1513?).
- (59) Bocabulario de las lenguas toscana y castellana.  
(Cristóbal de las Casas, *El vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana... en que se contiene la declaración de Toscano en Castellano y de Castellano en Toscano en dos partes*, Sevilla, 1570).

- (60) Arismética de Moya.  
(Juan Pérez de Moya, *Arithmética Práctica y Speculativa*, Salamanca, 1562).
- (61) Reyson de architectura.  
(Diego de Sagredo, *Reyson d'architecture, extracte de Victruve et aultres anciens Architecteurs nouvellement traduit de Spagniol en François*, París, 1537).
- (62) Regla de las cinco órdenes de arquitectura.  
(Véase núms. 17 y 48).
- (63) La segunda parte del uso del astrolabio de mano.  
(¿Juan Martín Población, *De usu astrolabii*, Valencia, 1526?).
- (64) Un libro ytaliano de fuegos y de tirar piedras.  
(¿*De la Pirotechnia libri X... composti per il S. Vannoccio Biringuccio Senese*, Venecia, 1540?).
- (65) Otro del tiempo en que se an de sacar la piedra y estampas de molde.
- (66) Otro libro de Guillermo sobre los libros de Bitruvio.  
(*Guglielmi Philandri Castilioni... in decen libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura annotationes ad Franciscum Valesium Regem Christianissimum*, Roma, 1544).
- (67) Otro libro del paso honroso de Quiñones.  
(*Libro del Paso Honroso defendido por el excelente Cavallero Suero de Quiñones. Copilado de un libro antiguo de mano por Fr. Juan de Pineda*, Salamanca, 1548).
- (68) Claros barones de España por Hernando de Pulgar.  
(*Libro de los Claros Varones de Castilla hecho por Hernando del Pulgar, dirigido a la Reina Nuestra Señora*, Sevilla, 1500).
- (69) Un libro de estampas de las figuras antiguas de Roma.  
(¿Mario Bernardo Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma rappresentate con bellissime figure*, Venecia, 1565?).
- (70) Dos o tres pliegos de tarjetas de molde.
- (71) Un libro de armas escrito de mano.  
(¿Camilo Agrippa, *Tratatto di scientia d'arme*, Roma, 1553?).
- (72) Otro de armas de escudos dellas.

- (73) El caballero determinado.  
(Olivier de la Marche, *El Cavallero determinado traduzido de lengua Francesa en Castellana por Don Hernando de Acuña*, Amberes, 1553).
- (74) Lucio Marineo Sículo.  
(*Obra de las cosas memorables de España. Compuesta por el doctísimo varón Lucio Marineo Sículo...*, Alcalá de Henares, 1530).
- (75) Crónica General de España que son los cinco libros de Florián de Ocampo en papelón.  
(*Los cinco primeros libros de la Crónica General de España que recopila el maestro Florián do Campo*, Medina del Campo, 1523).
- (76) Ynstrucción de alarifes.  
(Véase núm. 21).
- (77) Crónica de España de Morales en dos cuerpos.  
(*La Crónica General de España que continúa Ambrosio de Morales*, Alcalá de Henares, 1574).
- (78) Ystoria pontifical en dos cuerpos.  
(Fray Gonzalo de Illescas, *Historia Pontifical y Católica...*, Burgos, 1564).
- (79) Un libro de crónicas del Rey don Pedro, don Enrique el primero y del Zid Ruyz Díez en un cuerpo.  
(¿*Crónica del Rey don Pedro, del Canciller Lope de Ayala aumentada con las Crónicas de Enrique II y Juan II*, Toledo, 1536; Diego Ximénez de Ayllón, *Los famosos y heroycos fechos del invencible y esforçado cavallero el Cid... con los de otros varones ilustres*, Alcalá de Henares, 1579?).
- (80) Crónica de España por el doctor Antonio Bautel.  
(Pedro Antonio Beuter, *Crónica General de toda España y especialmente del Reino de Valencia*, Valencia, 1546).
- (81) Paulo Jovio.  
(¿*Diálogo de las empresas militares y amorosas compuesto en lengua italiana por Paulo Iovio en el qual se trata de divisas, armas, motes y blasones de linages, nuevamente traduzido en Romance Castellano por Alonso de Ulloa*, Venecia, 1558, o bien *Elogios y vidas breves de los Cavalleros antiguos ilustres en valor de guerra que están al bivo pintados en el Museo de Paulo Iovio... Tradúxolos de Latín en Castellano el licenciado Gaspar de Baeça*, Granada, 1568?).

- (82) Crónica del rey don Rodrigo.  
(Pedro del Corral, *Crónica del Rey Don Rodrigo con la destruyción de España*, Sevilla, 1511; también conocida como *Crónica Sarracina*).
- (83) Ystoria eclesiástica.  
(*Historia eclesiástica y flores de los Santos de España... Compuesta por el Rdo. Fr. Juan de Marieta*, Cuenca, 1594).
- (84) Crónica de España abreviada del rey don Fernando.  
(¿Fernando Sánchez de Valladolid, *Chrónica del rey don Fernando... hijo del rey don Alonso*, Valladolid, 1554?).
- (85) Crónica de los Reyes Católicos.  
(Hernando del Pulgar, *Chrónica de los muy altos y esclarecidos Reyes Cathólicos don Fernando y doña Ysabel*, Valladolid, 1565).
- (86) Balerio Masimo.  
(Publio Valerio Máximo, *De las historias romanas y cartagineses y de otras muchas naciones y reynos por orden de vicios y virtudes, adicionado y nuevamente corregido en romance... que traduxo Ugo de Urries*, Sevilla, 1514).
- (87) Epístolas de Guevara.  
(*Libro primero de las Epístolas familiares del illustre Señor Don Antonio de Guevara*, Valladolid, 1542).
- (88) Apiano Alejandrino.  
(*Historia de las guerras civiles que uvo en los romanos... agora nuevamente traduzida de Latín a nuestro vulgar castellano*, Alcalá de Henares, 1536; su puesta traducción del capitán Diego de Salazar).
- (89) Palinodia.  
(*Libro intitulado Palinodia de la nephanda y fiera nación de los Turcos y de su angañoso arte y cruel modo de guerrear, y de sus ymperios y provincias que an subiectado y poseen con inquieta ferocidad. Recopilado por Vasco Díaz de Tanco*, Orense, 1597).
- (90) Guerras de Turcos, problemas de Villalobos, todo en un cuerpo.  
(¿*Historia en la qual se trata del origen y guerras que han tenido los Turcos desde su comienço hasta nuestros tiempos... Recopilada por Vicente Roca*, Valencia, 1556? Francisco López de Villalobos, *Libro intitulado de los problemas de Villalobos, que trata de cuerpos naturales y morales y dos diálogos de medicina...* Sevilla, 1550).

- (91) Ynstrucción de caballería.  
(*¿Tractado de la cavallería de la Gineta compuesto y ordenado por el Capitán Pedro de Aguilar, Sevilla, 1570?*).
- (92) Probervios de Séneca.  
(Véase más abajo núm. 147).
- (93) Ystoria de Sevilla.  
(Alonso Morgado, *Historia de Sevilla en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas desde su fundación hasta nuestros tiempos, Sevilla, 1587*).
- (94) Crónica del rey don Juan el segundo.  
(*Crónica del serenísimo rey don Juan el segundo... por el doctor Lorenço Galíndez de Carvajal, Logroño, 1517*).
- (95) Jenofón.  
(*Obras de Xenophón... trasladadas en Romance por el Secretario Diego Gracián, Salamanca, 1552*).
- (96) Guerra del reyno de Nápoles.  
(*¿Crónica del gran Capitán don Gonçalo Fernández de Córdoba y Aguilar en la qual se contienen las dos conquistas del reyno de Nápoles..., Zaragoza, 1554?*).
- (97) Ystoria de Turcos en pergamino.  
(*¿Historia de la guerra entre Turcos y Persianos escrita por Juan Tomás de Minadoy de Rovigo en quatro libros... traduzida de Italiano en Castellano por Antonio de Herrera, Madrid, 1588?*).
- (98) Discreción del reyno de Galicia.  
(*Descripción del Reyno de Galizia y de las cosas notables del... compuesto por el Licenciado Molina, el qual va tratado en cinco partes..., Mondoñedo, 1551*).
- (99) Ystoria de los reyes de Aragón y de Barzelona de mano y molde.  
(*¿De primis Aragoniae Regibus, de Lucio Marineo Sículo, traducido al castellano por el licenciado Juan de Molina, Alcalá de Henares, 1539?*).
- (100) Relación del origen y sucesos de los Zarifes.  
(*Relación del origen y sucesos de los Xarifes y del estado de los Reynos de Marruecos, Fez, Tarudate y los demás que tienen usurpados. Compuesta por Diego de Torres, Sevilla, 1586*).

- (101) Catorze libros de las obras de fray Luis de Granada.  
(*Libro de la oración y meditación*, Salamanca, 1554; *Guía de pecadores*, Salamanca, 1556-1557; *Introducción al símbolo de la Fe*, Salamanca, 1585, etc.).
- (102) Ystoria de las cosas de Etiopía.  
(*Historia de las cosas de Etiopía en la qual se cuenta muy copiosamente el estado y potencia del Emperador della con otras infinitas particularidades así de la religión de aquella gente como de sus zeremonias, según dello fue testigo de vista Francisco Alvarez... traduzida por Miguel de Selves*, Toledo, 1588).
- (103) Diálogos de la verdadera onrra militar.  
(Jerónimo Ximénez de Urrea, *Diálogo de la Verdadera Honra Militar que tracta cómo se ha de formar la Honra de la conscientia*, Venecia, 1566).
- (104) Silva de barelición (*sic*).  
(*Libro llamado Silva de varia lección... compuesto por el cavallero de Sevilla Pero Mexía. En el qual a manera de silva sin guardar horden en los propósitos se tratan por capítulos muchas y muy diversas materias, historias, exemplos y questões de varia lección y erudición*, Sevilla, 1540).
- (105) Primera parte de las diferencias de los libros que ay en el universo.  
(*De las diferencias de los libros que hay en el Uniberso... por Alejo de Venegas*, Toledo, 1546).
- (106) Poesía Christiana.  
(Damián de Vegas, *Libro de poesía christiana moral y divina*, Toledo, 1590).
- (107) Tratado de las rentas de los beneficios eclesiásticos.  
(Martín de Azpilcueta, *Tractado de las Rentas de los Beneficios Eclesiásticos para saber en qué se han de gastar y a quién se han de dar y dexar*, Valladolid, 1566).
- (108) Reprobación de las echicerías.  
(Pedro Sánchez Ciruelo, *Reprovación de las supersticiones y hechizerías. Libro muy útil y necesario a los buenos christianos*, Salamanca, 1569).
- (109) Milagros de Sant Isidro.  
(*Libro de los milagros de San Isidro arzobispo de Sevilla, Primado y Doctor excelentissimo de las Españas... con la historia de su traslación y del glorioso Doctor San Martino, su canónigo e compañero... copilado por Don Lucas de Tuy*, Salamanca, 1525).

- (110) Tratos y contratos de mercaderes.  
(Fray Tomás de Mercado, *Tratos y contratos de mercaderes y tratantes des-  
cuidados y determinados*, Salamanca, 1569).
- (111) Concordia de las leyes divinas y humanas.  
(Don Artal de Aragón, conde de Sástago, *Concordia de Leyes Divinas y Hu-  
manas y desengaño de la iniqua ley de la vengança*, Madrid, 1593).
- (112) Primera y segunda y tercia parte de la ystoria medizinal.  
(*Primera y segunda y tercera parte de la Historia Medizinal; de las cosas que  
trahen de nuestras Yndias Occidentales que sirven de Medizina. Tratado de  
la piedra Bazaar y de la yerba escuerçonera. Diálogo de la grandeça del hierro  
y de sus virtudes medizinales, Tratado de la nieve y del beber frío, hechos  
por el Doctor Nicolás Monardes*, Sevilla, 1547).
- (113) Declaración del Credo.  
(S. Juan de Ribera, *Declaración del Credo, Símbolo de los Apóstoles y de la  
Oración del Pater Noster y de los preceptos de la caridad y de los diez man-  
damientos*, Madrid, 1591).
- (114) Discursos morales.  
(*Discursos morales compuestos por Don Juan de Mora... Trátase cómo bivi-  
rán los hombres en las Repúblicas y Casas de Reyes y grandes Señores sin  
ser malquistos o enbidiados no faltando a lo que es policía y honra Christiana.  
Y así mismo se dan muchos consejos y avisos útiles para conservar la quietud  
del ánimo en esta vida*, Madrid, 1589).
- (115) Agonía y tránsito de la muerte de Benegas.  
(Alejo de Venegas del Busto, *Agonía y tránsito de la muerte con los avisos y  
consuelos que cerca della son provechosos*, Toledo, 1537).
- (116) Ystoria de San Remualdo.  
(Fray Juan de Castañiza, *Historia de San Romualdo, padre y fundador de la  
Orden Camaldulense*, Madrid, 1597).
- (117) Ystoria de Nuestra Señora.  
(¿Miguel Pérez, *De la vida y excelencias de Nuestra Señora y de sus mila-  
gros*, Sevilla, 1531?).
- (118) Nacimiento, vida y muerte de San Pedro.  
(Francisco Adame de Montemayor, *Nacimiento, vida y muerte del Apóstol  
San Pedro*, Toledo, 1598. Se trata de un poema en octavas de 298 folios).

- (119) Ystoria de nra. Sra. de Guadalupe.  
*(Historia de Nuestra Señora de Guadalupe, consagrada a la soberana Magstad de la Reyna de los Angeles, milagrosa patrona deste Sanctuario, por fray Gabriel de Talavera, Toledo, 1597).*
- (120) Tesosro de Misericordia.  
*(Fray Gabriel de Toro, Tesoro de Misericordia Divina y Humanã sobre el cuidado que tuvieron los antiguos gentiles, hebreos y christianos de los necesitados, Salamanca, 1548).*
- (121) Jardín del alma cristiana.  
*(Vasco Díaz de Tanco, Jardín del alma christiana do se tracta de las significaciones de la misa y de las oras canónicas y de las nueve órdenes eclesiásticas con otras muchas cosas notables importantes a clérigos y eclesiásticos e a todos los christianos, Valladolid, 1552).*
- (122) Ystoria de la vida de San Segundo.  
*(Antonio de Cianca, Historia de la vida, invención y translación de San Segundo, primer Obispo de Avila y recopilación de los obispos sucesores, Madrid, 1593).*
- (123) Ystoria sacra de la legión Tebea.  
*(Historia Sacra de la Yllustrísima Legión Tebea. Compuesta por Doctor Guillermo Baldesano... traduzida de Italiano en lengua Castellana por don Fernando de Sotomayor, Madrid, 1593).*
- (124) Eroycos echos de barones griegos y romanos.  
*(Plutarco, Heroicos hechos y vida de varones yllustres griegos y romanos... resumidos en breve compendio por Thomás Espinosa de los Monteros, París, 1576).*
- (125) Ystoria del rey don Pedro.  
*(Pedro López de Ayala, Crónica del rey don Pedro, Sevilla, 1495).*
- (126) Declaración de la destruyción de las Yndias.  
*(Fray Bartolomé de las Casas, Brevisima declaración de la destruyción de las Indias, Sevilla, 1552).*
- (127) Salustio en romance.  
*(Cayo Crispo Salustio, El Salustio Cathilinario y Iugurtha en Romance... el qual fue traduzido de Latín en Romance Castellano por Maestre Francisco Vidal de Noya, Zaragoza, 1493).*

- (128) Las guerras ziviles de los romanos por Apiano Alejandrino.  
(*Historia de las guerras ziviles que uvo en los romanos... agora nuevamente traduzido...* Alcalá de Henares, 1536; véase núm. 88).
- (129) Relación de Albar Núñez Caveça de Baca de lo acaecido en las Yndias.  
(*La relación y comentarios del governador Alvar Núñez Cabeça de Vaca...* escriptos por Pedro Hernández, Valladolid, 1555).
- (130) Los cinco libros de la ystoria de Portugal por Antonio de Herrera.  
(*Cinco libros de Antonio de Herrera de la Historia de Portugal y conquista de Açores en los años 1582 y 1583*, Madrid, 1593).
- (131) Primera parte de Cortés, Marqués del Balle.  
(Gabriel Lobo Laso de la Vega, *Primera parte de Cortés valeroso o la Mexicana. Enmendada y añadida por su autor, dirigida a Don Fernando Cortés tercero Marqués del Valle*, Madrid, 1588. Crónica romana en doce cantos).
- (132) Ystoria de las grandezas de la yglesia de León.  
(Athanasio de Lobera, *Historia de las grandezas de la muy antigua e insigne Ciudad e Iglesia de León y de su obispo y patrón San Froylán con las del glorioso San Atilano, obispo de Çamora*, Valladolid, 1596).
- (133) Petrarca en romance.  
(*Los Triumphos de Francisco Petrarca agora nuevamente traduzidos en lengua Castellana en la medida, número y versos que tienen en el Toscano y con nueva glosa por Miguel de Herrera*, Medina del Campo, 1554).
- (134) Trescientas preguntas del licenciado Alonso.  
(*Trescientas preguntas de cosas naturales con sus respuestas y alegaciones de auctores, las quales fueron antes preguntadas a manera de por qué por el licenciado Alonso López de Corella, médico, y agora por él mismo respondidas y glosadas en este año de 1546*, Valladolid, 1546).
- (135) Balerio de las ystorias escolásticas.  
(Publio Valerio Máximo, *Valerio de las estorias escolásticas e de España...* traduzido de Diego Rodríguez de Almela, Salamanca, 1511).
- (136) Libro de agricultura.  
(Gabriel Alonso de Herrera, *Obra de agricultura copilada de diversos autores...*, Alcalá de Henares, 1513).

- (137) Ystoria de las cosas de Oriente.  
(*Historia de las cosas de Oriente, primera y segunda parte. Contiene una descripción de los Reynos de Asia con las cosas más notables dellos. Traduzido y recopilado de diversos y graves historiadores por Amaro Centeno, Córdoba, 1595*).
- (138) Ystoria de Antonio de Herrera de las cosas de Francia.  
(*Historia de Antonio de Herrera... de los sucesos de Francia desde 1588 que començó la Liga Cathólica hasta el fin del año 1594, Madrid, 1598*).
- (139) Los ocho libros de Polidoro Virgilio.  
(*Los ocho libros de Polidoro Virgilio de Urbino que trata de la invención y principio de todas las cosas. Nuevamente traduzido de Latín en Romance por el bachiller Francisco Thamara, Amberes, 1550*).
- (140) Emblemas de don Juan de Córdoba Covarrubias.  
(*Emblemas morales de Juan de Horozco Covarrubias, Segovia, 1589*).
- (141) Orlando el furioso.  
(*El Orlando furioso de Ludovico Ariosto, nuevamente traduzido de verbo ad verbum del vulgar Toscano en el nuestro Castellano... por Hernando Alcocer, Toledo, 1550*).
- (142) Filosofía secreta.  
(*Juan Pérez de Moya, La philosophía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos los estudios, con el origen de los ídolos o dioses de la Gentilidad, Madrid, 1585*).
- (143) Estatutos de la Yglesia de Obiedo.  
(Debe tratarse del Sínodo diocesano celebrado por el obispo don Cristóbal de Rojas y Sandoval en 1559, de cuyos estatutos impresos no se conservan ejemplares).
- (144) La Lusitada de Luis de Camoens.  
(*La Lusitada traduzida en verso castellano de portugués por el maestro Luis Gómez de Tapia, Salamanca, 1560*).
- (145) Crónica de España del canónigo Tarafa.  
(*Crónica de España del canónigo Francisco Tarapha, barcelonés, del origen de los reyes y cosas señaladas de ella y varones illustres, Barcelona, 1562*).

- (146) Los siete libros de Flavio Josefo.  
(*Los siete libros de Flavio Josefo los cuales contienen las guerras de los Judíos y la destrucción de Hierusalem y del Templo traducidos por Juan Martín Cordero*, Amberes, 1557).
- (147) Proverbios y sentencias de Lucio Séneca y de don Yñigo López de Mendoza.  
(*Proverbios y sentencias de Lucio Aneo Séneca y de don Yñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, glosados por Pedro Díaz de Toledo*, Amberes, 1552).
- (148) Libro intitulado de nuestra redención por el arzobispo de Granada.  
(Fray Hernando de Talavera, *Libro intitulado Memoria de nuestra Redención que trata de los sacratísimos mysterios de las Misas*, Salamanca, 1573).
- (149) Bida y milagros de San Julián obispo de Cuenca.  
(*Del nacimiento, vida y muerte con algunos milagros del glorioso confesor San Julián, segundo obispo de Cuenca. Compuesto por Bartolomé de Segura*, Cuenca, 1599).
- (150) Menosprecio de corte y alabanza de aldea.  
(Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Valladolid, 1539).
- (151) Dechado de barios sujetos por el Capitán Gerónimo de Contreras.  
(*Dechado de varios subiectos...*, Zaragoza, 1572).  
Un astrolabio.  
Un reloj de sol.  
Oraciones y ejercicios de debociones.

Demás de lo susodicho quedan muchas trazas y libros de quantas, las trazas en pergaminos y papeles sueltos y otros legajos de papeles en un talego de las quentas de Madrigal y otros cartapacios de quentas.

Yten una caja con un Beril dentro a modo de reloj.

Otro reloj de palo.

Un nivel de yerro.

Feneció el imventario por los dichos Martín del Puerto y Pedro Balera, racioneros de la dicha Catedral, testamentarios.»

## N O T A S

<sup>1</sup> Por no mencionar libros antiguos, como el de E. Llaguno, véase recientemente AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA, «En torno al Clasicismo. Palladio en Valladolid», A. E. A., 1977, pp. 35-54; JAVIER RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de León*, León, 1982; AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*, Valladolid, 1983; ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y ANTONIO CASASECA, «Juan del Ribero Rada y la introducción del Clasicismo en Salamanca y Zamora» (artículo en prensa). Deseamos agradecer vivamente la colaboración de Antonio Casaseca, profesor de la Universidad de Salamanca, que dio a conocer por primera vez, aunque sumariamente, la librería de Juan del Ribero en su libro *Los Lanestosa. Tres generaciones de canteros en Salamanca*, Salamanca, 1975, p. 13, nota 31.

<sup>2</sup> *Los maestros canteros de Trasmiera*, Madrid, 1935, pp. 155-56.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 154-55.

<sup>4</sup> JOHN D. HOAG, *Rodrigo Gil: Work and Writings. Late Medieval and Renaissance Architecture in Spain*, Michigan Univ, 1958, p. 230; RAMÓN GONZÁLEZ NAVARRO, *Universidad de Alcalá de Henares. Esculturas de la fachada*, Madrid, 1971, p. 27; PEDRO NAVASCUÉS PALACIOS, «Rodrigo Gil y la fachada de la Universidad de Alcalá», A. E. A., 1972, p. 105; MIGUEL ANGEL CASTILLO OREJA, *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares. Génesis de su desarrollo y construcción*, siglos XV-XVIII, Madrid, 1980, p. 72.

<sup>5</sup> La presencia de Nicolás y Juan del Ribero en Meco consta en el «Libro de Fábrica de la Iglesia 1559-1561», fols. 125 y ss. Sobre las iglesias de Alobera y Yunquera, cfr. JUAN CATALINA GARCÍA, *Catálogo Monumental de la Provincia de Guadalajara* (inédito), 1906, tomos I y II; AUREA DE LA MORENA, «Iglesias columnarias con bóvedas de crucería en la Provincia de Madrid», A. E. I. M., 1972, pp. 105 y ss.

<sup>6</sup> JAVIER RIVERA BLANCO, *Op. cit.*, p. 46.

<sup>7</sup> AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA, «En torno a Juan de Herrera y la arquitectura», B. S. A. A., 1976, pp. 228-50.

<sup>8</sup> GREGORIO DE ANDRÉS, *Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio de El Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca*, Madrid, 1972, pp. 30 y ss.

<sup>9</sup> MERCEDES AGULLO Y COBO, «El arte del Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional», A. I. E. M., 1978, p. 115.

<sup>10</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca, protocolo de Francisco de Zamora, sign. 5.312, fols. 697-708 v.º

<sup>11</sup> FERNANDO CHUECA GOITIA, *La Catedral Nueva de Salamanca*, Universidad de Salamanca, 1951, pp. 182-83.

<sup>12</sup> Véase al final Inventario, núms. 72 y 81.

<sup>13</sup> LUIS CERVERA VERA, *Las estampas y el sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, 1954.

<sup>14</sup> Véase Inventario, núms. 35 y 36.

<sup>15</sup> Inventario, núm. 69.

<sup>16</sup> Sobre el tema en general, cfr. HIPÓLITO ESCOBAR, *Historia de las Bibliotecas*, Madrid, 1985, pp. 241 y ss.; FERNANDO HUARTE MORTON, «Las bibliotecas particulares españolas de la Edad Moderna», R. A. B. M., 1955, pp. 555-76; MAXIME CHEVALIER, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI-XVII*, Madrid, 1976. Sobre bibliotecas específicamente de artistas, cfr. JUAN JOSÉ MARTÍN GOZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, pp. 224-29.

<sup>17</sup> FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, 1941; FERNANDO MARÍAS, «Juan Bautista Monegro, su biblioteca y De Divina Proportione», *Academia*, 1981, pp. 81-117; FERNANDO MARÍAS y AGUSTÍN BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, 1981, pp. 43-56; MERCEDES AGULLÓ Y COBO, «Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora», A. I. E. M., 1973, pp. 55-80; LUIS CERVERA VERA, «Libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo», *La Ciudad de Dios*, 1950, pp. 584-622, y 1951, pp. 160-88; JOSÉ LUIS BARRIO MOYA, «El platero Juan de Arfe y Villafañe y el inventario de sus bienes», A. I. E. M., 1982, pp. 23-32.

<sup>18</sup> FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, «La librería de Velázquez», *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1925, pp. 379-405.

<sup>19</sup> Véase a este respecto RAMÓN GUTIÉRREZ y GRACIELA MARÍA VIÑUALES, «La fortuna del Palladio in Spagna», *Bolletino del Centro Internazionale Andrea Palladio*, 1971, pp. 320-29.

<sup>20</sup> Véase Inventario, núm. 59.

- 21 Inventario, núms. 24, 27 y 29.
- 22 Inventario, núm. 66.
- 23 Inventario, núms. 4 y 53.
- 24 Inventario, núms. 10 y 44.
- 25 Inventario, núms. 11, 12 y 41.
- 26 Inventario, núms. 5 y 8.
- 27 Inventario, núms. 17, 48 y 62.
- 28 Inventario, núm. 7.
- 29 Inventario, núm. 54.
- 30 Inventario, núms. 16, 20 y 50.
- 31 Inventario, núm. 38.
- 32 Inventario, núm. 9.
- 33 Inventario, núm. 61.
- 34 Inventario, núms. 46 y 61.
- 35 Inventario, núm. 22.
- 36 Inventario, núm. 15.
- 37 Inventario, núms. 21 y 76.
- 38 RAMÓN GUTIÉRREZ y GRACIELA MARÍA VIÑUALES, *Op. cit.*, p. 321; AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA, «En torno al Clasicismo. Palladio en Valladolid», A. E. A., 1979, p. 40, nota. 31.
- 39 Inventario, núm. 112.
- 40 Inventario, núms. 104, 134 y 139.
- 41 Inventario, núms. 130 y 138.
- 42 Inventario, núms. 126, 129 y 131.
- 43 Inventario, núms. 133 y 141.
- 44 Inventario, núm. 51.
- 45 Inventario, núm. 110.
- 46 Inventario, núm. 118.
- 47 Inventario, núm. 114.

<sup>48</sup> Inventario, núm. 111.

<sup>49</sup> Inventario, núm. 120.

<sup>50</sup> En la librería de Juan de Herrera existía un título parecido, *Ordenanzas para el examen de alarifes en romance*; cfr. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, 1941, p. 38; LUIS CERVERA VERA, *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*, Valencia, 1977, p. 170, núm. 731.

<sup>51</sup> Véase sobre este punto GENEVIÉVE BARBE COQUELIN DE LISLE, *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, I, Albacete, 1977.

<sup>52</sup> De todas maneras las ediciones de Marco Vitrubio fueron muy numerosas. Hemos citado una de las más conocidas, ilustrada con láminas; cfr. LUIS CERVERA VERA, *El Códice de Vitrubio y sus primeras ediciones impresas*, Madrid, 1978.

<sup>53</sup> Hay otra *Crónica de las Ordenes Militares*, de un García de Medrano, citada por Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, II, p. 636.

<sup>54</sup> Podía tratarse también de la *Vita Christi* del beato Alonso de Orozco, Valladolid, 1551.

<sup>55</sup> Al haber una traducción al italiano titulada *Opera del arte del Mascalcio*, Venecia, 1548, es posible fuera ésta la que tenía Ribero.

UNA TABLA DEL MAESTRO DEL PAPAGAYO DESCONOCIDA  
DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO

POR

MATIAS DIAZ PADRON



EL Maestro del Papagayo es pintor que dio a conocer Friedländer en artículo publicado en 1949 en la revista *Phoebus*<sup>1</sup>, en uno de sus últimos trabajos, sin especial atención por los estudiosos en trabajos monográficos en los años que siguen.

Las referencias a obras de su mano las encontramos aisladas en noticias de carácter general o en catálogos de ventas, donde, por lo común, las tablas del Maestro del Papagayo se atribuyen al Maestro de las Medias Figuras, pintor afín en escuela, en asuntos y en fuentes de inspiración. Pero un estudio atento de la factura y los modelos nos permite distinguir diferentes maneras y diferente sensibilidad expresiva, sin dejar de reconocer un común sentimiento estético que explica el común vínculo de escuela. De esto tratamos ampliamente en trabajo de 1984<sup>2</sup>, donde fueron restituidas al pintor que nos ocupa un notable número de nuevas obras que añadir al catálogo de Friedländer, revisado en la segunda edición del Corpus de su mano<sup>3</sup>.

Igual que sucede con la producción del Maestro de las Medias Figuras, la obra del Maestro del Papagayo es abundante en España, a juzgar por la cantidad de las encontradas en museos y antiguas colecciones españolas. Hay motivos para pensar que fueron importadas en los años de actividad del pintor y en fechas donde los lazos con España son por todos bien conocidos. Nada de extrañar es la presencia de la tablita de la Virgen y Jesús Niño del Museo de Bellas Artes de Bilbao (Fig. 1), adquirida por su pro-

pietario en zona de paso de los puertos de los reinos de Castilla y Aragón y mercados de los Países Bajos.

Al Maestro del Papagayo restituimos esta tablita de pequeño tamaño: 30 × 22 cms., lamentablemente mutilada en sus bordes derecho y bajo, y engatillada con listones adosados con exceso de madera sobre el soporte original, con pérdida de zonas y barridos en la capa de color, fácilmente visibles por la observación directa. La tabla fue donada en estas condiciones en 1927. Formaba parte del lote que en estas mismas fechas donó al Museo de Bellas Artes de Bilbao don Laureano Jedo, uno de los benefactores más generosos de la institución del Museo <sup>4</sup>, institución modélica en España, alimentada por iniciativa de sus propios recursos y su gran voluntad.

La pintura figura catalogada como anónimo de escuela italiana del siglo XVI en 1932 <sup>5</sup>. Más racional es la catalogación de 1969 del Museo, donde figura a nombre de Pierre Coecke con dudas <sup>6</sup>. Es posible que se haya recordado la tabla del mismo asunto de este pintor donde el niño se lleva el dedo a la boca <sup>7</sup>. Muy similar, aunque invertidas son las versiones del Berlín Dahlem y Sanssusi. Pierre Coecke y el Maestro del Papagayo toman este modelo de Gossaert, como la Sagrada Familia del Museo de Huston, Texas (Fig. 3). La dependencia es muy notable con tablas del mismo Maestro del Papagayo, donde la Virgen se cubre el cabello con un tocado que lo oculta, como las repeticiones de las colecciones Perinat y Adanero <sup>8</sup>.

Pero el más próximo testimonio gráfico que refuerza la atribución al Maestro del Papagayo es la versión —que repite parcialmente la composición de la tabla que nos ocupa— de la Virgen, el Niño y San José, de colección privada de Londres (Fig. 2), que fue atribuida al Maestro de las Medias Figuras en 1950 por la galería Christie de Londres, siendo restituida por nosotros al Maestro del Papagayo en 1984 <sup>9</sup>. El Niño Jesús es similar a la versión de la colección Vila Varez <sup>10</sup>, volviendo el rostro hacia la izquierda, atento a la llamada de San José. En la tabla que nos ocupa lleva



FIG. 1. Maestro del Papagayo, *Virgen y Niño*.  
Museo de Bellas Artes de Bilbao.



FIG. 2. Maestro del Papagayo.  
*Sagrada Familia*.  
Londres. Colección privada.



FIG. 3. Gossaert.  
*Sagrada Familia*.  
Museo de Huston (Texas).

a su boca una uva del racimo que sostiene María. Hay en la mirada algo de inquietud y de vivacidad atenta al mismo tiempo a la madre y al espectador. Es más común en otras obras la mirada directa. No obstante, otros ejemplos de similar disposición de ánimo tenemos en las Vírgenes y Niño del Lázaro Galdiano <sup>11</sup> y colección Wetzlar <sup>12</sup>.

La pasividad y gentileza mundana de la Virgen corresponde al ambiente humanista del Renacimiento, como se hizo observar en otra ocasión, pero es más importante llamar la atención sobre la alta calidad, finura del dibujo y dicción del pincel de que hace gala el pintor en esta pieza a pesar del mal estado de su conservación. Los juegos de sombras y luces se acusan contrastados, valorando lo sustancial de los rasgos y sentimientos de las figuras, matizando los valores de la luz con mayor efectismo emocional que lo común en su contemporáneo, el Maestro de las Medias Figuras. La filtración de la luz entre los brazos del Niño y el fondo están sentidos con valores metálicos, típicos de Gossaert, con quien hemos apuntado valores de evidente dependencia. Las uvas que lleva la Virgen en sus manos es símbolo trágico de la Eucaristía <sup>13</sup>, alusión al sacrificio por los hombres, que el rostro de María no oculta a su pesar. La tristeza del rostro, abstraído en los adentros del alma, delata presagios futuros, de fácil entendimiento.

El rostro de la Virgen de la tabla del Museo de Bilbao es el más fino y gentil de los prototipos, que el pintor usa en sus personajes divinos. La dulzura, la contención del alma, la belleza y la gracia se conjugan acordes a los ideales erasmistas del humanismo cristiano. Valores que destacamos en nuestro trabajo anterior <sup>14</sup>. Esto se refleja sin reservas en la tabla que estudiamos, con mayor lujo que en tantas otras de las conocidas. El rostro que hemos visto repetido no es diferente en otras pinturas de asunto distinto, como en la Virgen de la colección Wetzlar citada, en colección privada madrileña reproducida por nosotros <sup>15</sup>, y, junto con Santa Ana, en el Wallraf-Richartz Museum de Colonia <sup>16</sup>.

## N O T A S

- <sup>1</sup> *Der Meister mit dem Papagei*, Phoebus, II, 1949, p. 49.
- <sup>2</sup> MATÍAS DÍAZ PADRÓN, *Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo, identificadas en colecciones españolas y extranjeras*, «Archivo Español de Arte», 1984, número 227, p. 257.
- <sup>3</sup> *Early Netherlandish Painting*, 1975, t. XII, p. 18.
- <sup>4</sup> Noticias de don Gregorio de Ybarra, en sus noticias históricas en el catálogo de 1969 (Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. XI).
- <sup>5</sup> *Catálogo del Museo de Bilbao*, 1932, p. 67, núm. 313.
- <sup>6</sup> Museo de Bellas Artes de Bilbao. *Catálogo descriptivo*. Sección de Arte Antiguo, 1969, p. 28, núm. 61. El texto dice: «La Virgen, vista sólo en busto, muestra una infantil expresión. Lleva la rubia cabellera ceñida por un hilo de perlas con broche de oro, a modo de diadema. Sostiene en sus brazos al Niño Jesús, al que ofrece un gran racimo de uvas, símbolo de la Eucaristía. Fondo negro».
- <sup>7</sup> MARLIER, *Pierre Coeck van Aelst*, 1954, p. 237, fig. 117. Se trata de la Sagrada Familia de la antigua colección Boström, en Estocolmo.
- <sup>8</sup> MATÍAS DÍAZ PADRÓN, *Ob. cit.*, 1984, núm. 227, p. 262.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, p. 261 (T. 45 × 36, Christie, 27-X-1950, núm. 33, Londres).
- <sup>10</sup> *Ibidem*, p. 261, fig. 2.
- <sup>11</sup> *Una tabla del Maestro del Papagayo en el Museo Lázaro Galdiano, Goya*. En prensa.
- <sup>12</sup> T. 21 × 16. Amsterdam, julio 1943, Catálogo, 1952, núm. 58. MATÍAS DÍAZ PADRÓN, *Ob. cit.*, 1984, núm. 227, p. 265.
- <sup>13</sup> FERGUSON, *Signos y símbolos del arte cristiano*, 1958, p. 37.
- <sup>14</sup> MARLIER, *Erasmus et la peinture flamande de son temps*, p. 163.
- <sup>15</sup> MATÍAS DÍAZ PADRÓN, *Ob. cit.*, 1984, núm. 227, p. 265.
- <sup>16</sup> I. HILLER y H. VEY, *Katalog der Deutschen in Niederländischen Gemälde bis 1550*, in «Wallraf-Richartz-Museum», 1969, p. 91.

LA INTRODUCCION DEL RENACIMIENTO EN TOLEDO:  
EL HOSPITAL DE SANTA CRUZ

POR

ROSARIO DIEZ DEL CORRAL GARNICA



**D**EBEMOS situar la fundación del hospital de la Santa Cruz por el Cardenal Don Pedro González de Mendoza dentro de la política hospitalaria que se está practicando durante estos años en España. Los Reyes Católicos, siguiendo la larga tradición de fundaciones hechas por sus antepasados, establecieron dos grandes hospitales en ciudades de características especiales: Granada, recién conquistada y con un gran significado político, y Santiago de Compostela, lugar máximo de peregrinaciones en la península. Ambos son hospitales generales dentro de la tendencia del momento en la que se pretende una mayor “racionalización”<sup>1</sup>.

Durante todo el siglo XVI Toledo fue un centro hospitalario importante con un gran número de instituciones. El hospital de San Juan Bautista, vulgarmente llamado de Tavera, comenzado a construirse en 1541, señala el final de este rico período de fundaciones, ya que las pocas que se realizaron posteriormente utilizaron edificios preexistentes. En la segunda mitad del siglo XVI se produce una mayor organización, mejorando lo existente, ampliando el número de camas o adaptándolas a enfermedades que hasta entonces no recibían tratamiento, como es el caso del hospital de San Nicolás, dedicado por la cofradía de Jesús a los enfermos de hidropesía y tisis. El cuidado de los enfermos y pobres no sólo se hacía en los hospitales, las cofradías jugaban un importante papel, y la Catedral y distintos conventos tenían varias partidas de dinero destinadas a estas necesidades<sup>2</sup>.

En el siglo XVI, como es sabido, el concepto de hospital dista mucho del que poseemos actualmente y existe una verdadera confusión entre el enfermo y el pobre. Los hospitales son un lugar donde conviven numerosas personas con problemas totalmente distintos, y así nos lo dice Luis Vives:

“Doy el nombre de hospitales a aquellas instituciones donde se sustentan un cierto número de necesitados, donde se educan los niños y niñas, donde se crían los hijos de nadie, donde se encierran los locos y donde los ciegos pasan la vida”<sup>3</sup>.

Viendo la multiplicidad de funciones que cumplen los hospitales no es de extrañar su elevado número. Blas Ortiz en 1549<sup>4</sup> nos dice que existen diecinueve en la ciudad, además de las dos grandes fundaciones del Cardenal Mendoza y Tavera. Algunos de ellos no eran tales en realidad, ya que se dedicaban exclusivamente a dar hospitalidad a los pobres y mendigos.

La preocupación de ambos cardenales por lograr la fundación de un hospital general se inscribe dentro del espíritu de la época. La ciudad toledana veía agrandado el problema por la existencia de multitud de pequeños “hospitalitos” (de esta manera eran denominados), algunos de ellos de origen muy antiguo y que muchas veces estaban dedicados a unos fines muy específicos: el de Santiago, para los que sufrían mal de bubas; el de la Misericordia, para todo tipo de enfermedades que no fueran contagiosas o incurables; el de San Lázaro, para las enfermedades de tiña y sarna; el del Nuncio, para los locos... Los enfermos vagaban de un hospital a otro hasta que por fin eran admitidos en el más adecuado para su enfermedad. Para resolver estos problemas surgió en 1510 la hermandad del Refugio, cuyo fin era lograr el ingreso de los enfermos en algún hospital y en caso de no poder conseguirlo los alojaban en el suyo propio hasta su traslado a Madrid<sup>5</sup>.

En su testamento, el Cardenal Mendoza deja al hospital de Santa Cruz como heredero universal de todos sus bienes. Ya con anterioridad había hablado con el Cabildo catedralicio acerca de su ubicación, decidiéndose por las llamadas casas del Deán y otras pertenecientes al Cabildo, muy cercanas a la Catedral<sup>6</sup>. El Cardenal deja muy claro que será para “curar los enfermos que a él quisieren venir” y para criar los niños expósitos. En definitiva, se trata de un gran hospital general, ya que incluso había conseguido anexionar “el hospital de los inocentes” (conocido bajo el nombre del Nuncio Viejo), que estaba bajo el patronazgo del Cabildo. Encarga tam-

bién a los albaceas testamentarios que procuren que el Papa “faga e mande fazer la unión de los dichos hospitales de la dicha cibdad de Toledo o de los que dellos les pareziere que se deve unir al dicho hospital”. El Papa accedió a ello permitiendo la anexión de todos los hospitales, menos el de la Misericordia, en una bula otorgada el 1 de octubre de 1496, concediéndole también las indulgencias del hospital de Sancti-Spiritus de Saxia en Roma <sup>7</sup>. Al llegar las bulas, según Salazar de Mendoza, los albaceas testamentarios (su sobrino el Arzobispo de Sevilla, Don Juan de León, protonotario apostólico, el Cardenal Cisneros y la Reina) comenzaron a poner en marcha la nueva fundación, celebrando distintas reuniones <sup>8</sup>. Decidieron que se daría nueva casa al Deán, que estuviera cerca de la Catedral, y en compensación el Cabildo daría para el hospital todas las casas del Refitor, situadas junto a las del Deán, libres de cualquier señorío y tributo. Tomada esta decisión en noviembre de 1497, el Cabildo lo aprobó al año siguiente, volviendo a ratificarlo el 4 de enero de 1501 <sup>9</sup>. La hospitalidad comenzó a ejercerse en distintos lugares de la ciudad antes de haber empezado a construir el nuevo edificio <sup>10</sup>.

Habiendo surgido problemas para la compra de la casa del Deán, intervino la Reina Isabel en el asunto como albacea del Cardenal y cedió el monasterio de San Pedro de las Dueñas y una parte de la Casa de la Moneda para edificar allí el gran hospital. Para lograrlo fue necesario un gran reajuste de conventos y órdenes religiosas que vivían en la zona <sup>11</sup>.

Causas del cambio de lugar fueron no sólo las dificultades que puso el Cabildo para la cesión de las casas del Deán y las contiguas, sino también cuestiones higiénicas, ya que el lugar escogido estaba enfrente de la Catedral, es decir, en el centro de la ciudad. La Reina Isabel así lo expresa:

“e otrosy que estando // el dicho ospital en el dicho sytio e tan çerca de la yglesia mayor donde concurre la mayor // parte de la gente de la dibcha çibdad en tiempos de pestilencias e de otras enfermedades con//tagiosas se ynfiçonaria la gente e resçebiria grand daño e detrimento en su salud // e que podría ser que en algund tiempo por evitar este ynconveniente el mismo pueblo proybiria // la ospitalidad en la dicha casa...” <sup>12</sup>.

Los teóricos del Renacimiento, especialmente Alberti, propugnan la ubicación de los hospitales en zonas batidas por los vientos y no en el centro de la ciudad<sup>13</sup>. El nuevo lugar escogido para la construcción del hospital toledano era más idóneo; situado muy cerca de Zocodover, se encontraba al mismo tiempo bastante apartado, batido por los vientos y dominando claramente el caserío circundante. Así nos lo expresa Pedro Salazar de Mendoza al tratar del emplazamiento:

“Goza de ayres frescos y limpios, por estar casi todo descubierto a los buenos y saludables de el Norte y Poniente, encubierto a los de Mediodía. Las vistas muy agradables y entretenidas por las riberas de el Tajo, hasta los reales bosques de Aranjuez, y aun hasta la villa de Chinchón, cuyas torres aunque a once leguas parecen en días claros y sosegados...”<sup>14</sup>.

El edificio se empezó a construir después de 1503, adoptando la tipología cruciforme con un gran crucero central que comprende las dos plantas y cubierto con cimborrio<sup>15</sup>. Esta tipología ya había sido utilizada con anterioridad en el hospital Real de Santiago de Compostela, y se volverá a utilizar en Granada<sup>16</sup>. Por ello me parece algo exagerado el querer atribuir a la planta un carácter emblemático, sobre todo cuando ni el propio Cardenal se preocupa del tema.

En cuanto al posible autor, si nos fijamos en el Toledo artístico de estos años, hay dos figuras que sobresalen por encima de los demás: los hermanos Antón y Enrique Egas. Ambos fueron los tracistas del hospital de Santiago. Los Reyes Católicos encargan en su memorial la obra a Antón<sup>17</sup>, aunque sea Enrique quien vaya posteriormente varias veces a ocuparse personalmente de las obras. Personaje muy oscuro, el profesor Azcárate ha puesto de manifiesto cómo en su época Antón fue considerado uno de los mejores arquitectos castellanos, y como tál es llamado repetidas veces por los Reyes. La enorme actividad de su hermano Enrique ha hecho que su figura pasara a un segundo plano. Quizás debido a una salud precaria, no quiso salir de Toledo, y solamente lo hará en contadas ocasiones, conociéndose hasta ahora muy pocas obras suyas por falta de documentación.

En el archivo de obra y fábrica de la Catedral toledana aparece nom-

brado repetidas veces. El 18 de septiembre de 1495 recibe el nombramiento de aparejador de las obras catedralicias, al morir su padre, Egas Cueman <sup>18</sup>. El nombramiento tiene carácter vitalicio, y será de 3.000 mrs., pagados en tres veces, y provienen de los cuarenta y dos florines que percibe Juan Guas como maestro de la obra <sup>19</sup>, lo mismo que sucedía en tiempo de su padre. A la muerte del maestro de obras lo lógico hubiera sido, como señala el profesor Azcárate, que Antón le sucediera, pero el nombramiento recae en su hermano Enrique, que como tal comienza a aparecer en todos los documentos, desapareciendo Antón de los libros de obra y fábrica. El propio Enrique asumirá también el cargo de aparejador <sup>20</sup>. A partir de 1496 los nombres de ambos hermanos aparecen unidos en numerosas ocasiones, bien en el convento de San Juan de los Reyes o en el hospital Real de Santiago. En la ciudad de Toledo aparece Antón como tracista de la capilla de Santa Fe y muy posiblemente sea también el maestro que trazó la capilla de la Epifanía en la Iglesia de San Andrés <sup>21</sup>.

En 1509 es llamado por el Rey para que acuda a Salamanca, y junto con otros maestros haga la traza de la nueva Catedral. Al llegar la cédula real a Toledo el 18 de diciembre, el maestro se encontraba en Torrijos, y no obedece al Rey, que vuelve a enviar otra cédula, dirigida esta vez al Deán y Cabildo Catedral: “yo por mi cédula mandé a Antón Egas, maestro de las obras de esa iglesia e... non quiso venir a entender en lo susodicho, diciendo que estaba ocupado en las obras desa iglesia... que luego fagáis que el dicho Antón Egas venga a entender en lo susodicho... su estada acá sería muy breve” <sup>22</sup>.

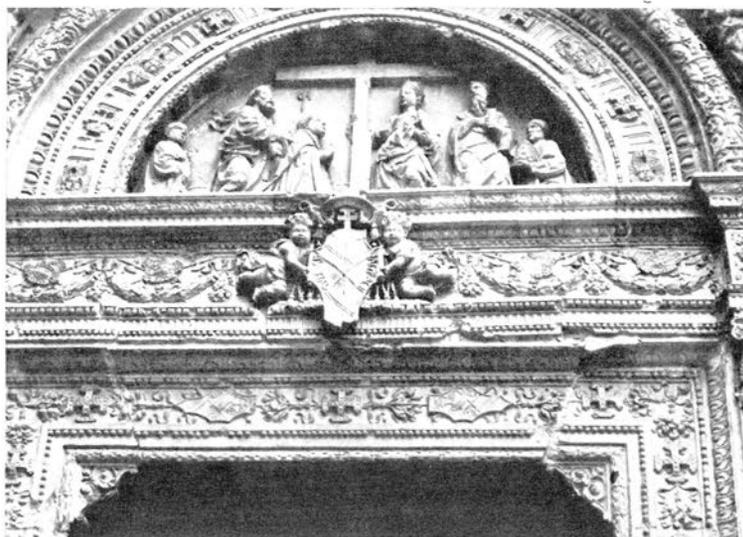
El Rey llama a Antón maestro de las obras de la Catedral, y afirma que estaba muy ocupado “en las obras desa iglesia”. José María Azcárate cree que la explicación se debe posiblemente a que ambos hermanos fueran conjuntamente maestros de las obras catedralicias. Después de haber consultado detenidamente los libros de obra y fábrica de estos años he comprobado que cuando se habla del maestro de la obra nunca se hace en plural, y muchas veces se refieren concretamente al maestro Enrique. ¿Qué sentido tendría que, siendo ambos maestros de la Catedral, nunca apareciera Antón? Creo que una explicación posible es que Antón Egas se encon-

trara al frente de las obras del hospital de Santa Cruz. Este dependía totalmente del Cabildo y varios de los testamentarios del Cardenal Mendoza encargados de llevar a cabo la última voluntad del arzobispo habían fallecido: su sobrino el Cardenal de Sevilla y la Reina Isabel, que tanto se habían preocupado por el hospital en sus inicios. Otro de los testamentarios, el Cardenal Cisneros, ocupaba la sede toledana. El Cabildo era quien nombraba el administrador y regía los destinos del hospital. Ya hemos visto cómo Antón y Enrique Egas intervinieron en las trazas del hospital compostelano por orden de la Reina; no sería de extrañar que muy poco tiempo después hicieran las trazas del de Toledo, estando además ambos muy vinculados a la Catedral. Parece bastante razonable pensar que el Cabildo pudo colocar a Antón, aparejador de las obras de la Catedral, al frente de la obra hospitalaria. Enrique estaba ocupado durante estos años en las obras reales granadinas, y no podía, por tanto, hacerse cargo de una obra de tal envergadura, y Antón, de esta manera, seguiría vinculado al Cabildo catedralicio, patrono del hospital. Esta hipótesis explicaría por qué el Rey se dirige a los canónigos para que hagan ir a Egas a Salamanca, y al mismo tiempo tendría sentido que éste se disculpara aduciendo que estaba muy ocupado, ya que el hospital se encontraba en pleno período constructivo. Ello no descartaría su posible trabajo en Torrijos, lugar muy cercano a la capital.

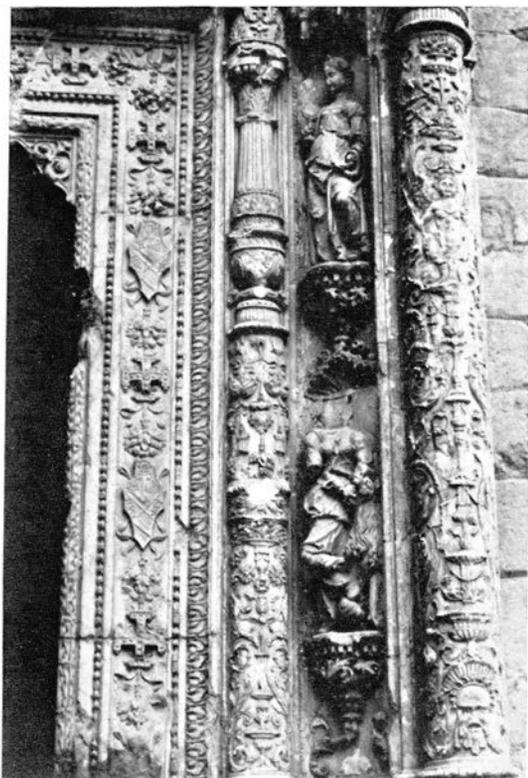
La vinculación de Antón con el hospital explicaría también muy fácilmente la colaboración de Covarrubias, casado con una parienta suya. Ambos están especialmente vinculados con Torrijos, al ser Covarrubias y su mujer naturales de allí, y en estos primeros años de su vida profesional el nombre de Alonso aparece muy vinculado al de Antón<sup>23</sup>. Incluso ambos acuden, como únicos maestros toledanos, a la famosa junta que se reunió en Salamanca el 26 de agosto de 1512 para dar su parecer sobre el emplazamiento de la nueva Catedral<sup>24</sup>. Covarrubias sólo tenía entonces veinticuatro años y no había realizado todavía ninguna obra importante que permitiera considerarle un maestro famoso. Su inclusión en la junta salmantina es muy posible que se deba al padrinazgo que sobre él ejerciera Antón. Sabemos documentalmente que Covarrubias interviene en importantes obras en el hospital unos años después, y la colaboración entre ambos maestros durará



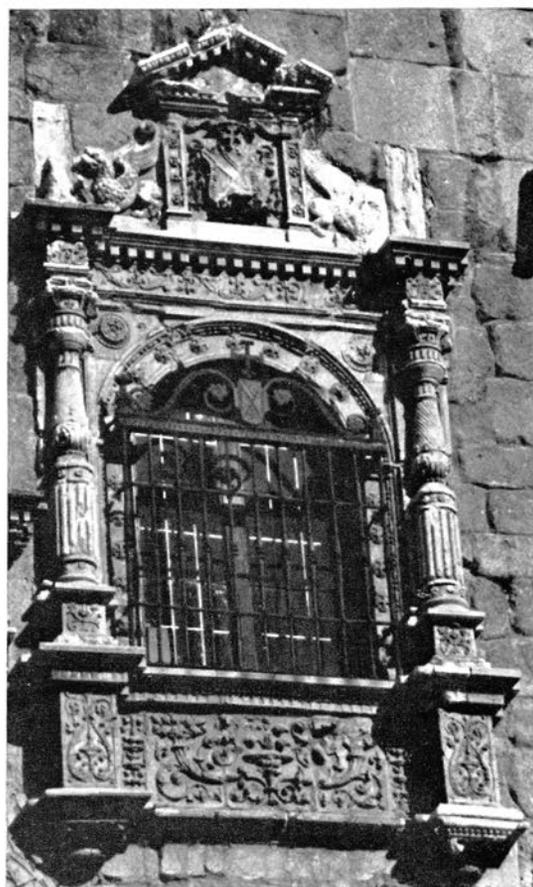
LÁM. I. Toledo. Fachada del hospital de Santa Cruz.



LÁM. II. Toledo. Grutescos de la portada del hospital de Santa Cruz.



LÁM. III. Toledo. Grutescos de la portada del hospital de Santa Cruz.



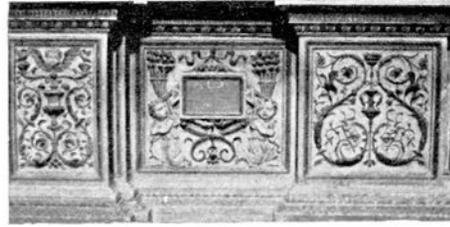
LÁM. IV. Toledo. Ventana de la portada del hospital de Santa Cruz.



LÁM. V. Toledo. Columna de la ventana de la portada del hospital de Santa Cruz.



LÁM. VI. Sigüenza. Altar de Santa Librada.



LÁM. VII. Sigüenza. Detalle de los grotescos del altar de Santa Librada.



LÁM. VIII. Sigüenza. Detalle de los grotescos del altar de Santa Librada.



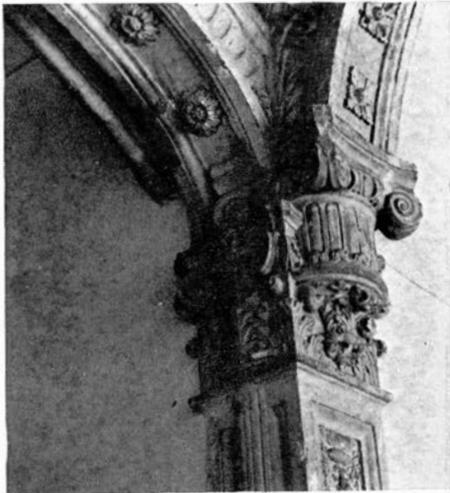
LÁM. IX. Catedral de Toledo. Sepulcro de D. Fernando del Castillo.



LÁM. X. Toledo. Patio del hospital de Santa Cruz.



LÁM. XI. Toledo. Arranque de la escalera del patio del hospital de Santa Cruz.



LÁM. XII. Toledo. Detalle del lado derecho del arranque de la escalera del patio del hospital de Santa Cruz.



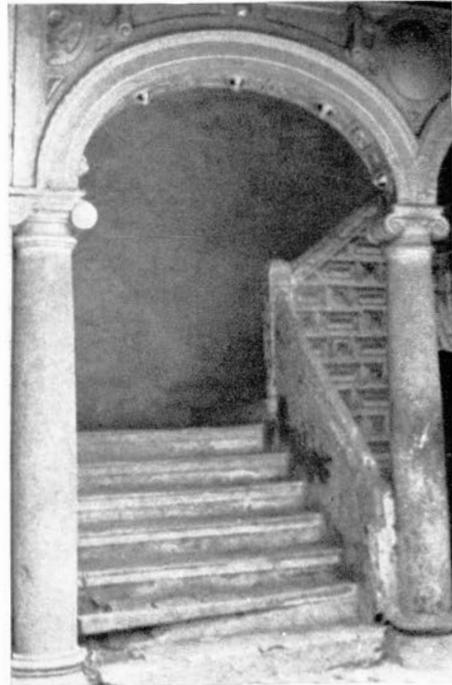
LÁM. XIII. Toledo. Detalle de la pilastra del lado izquierdo del arranque de la escalera del patio del hospital de Santa Cruz.



LÁM. XIV. Toledo. Detalle del arranque de la escalera del patio del hospital de Santa Cruz.



LÁM. XV. Toledo. Detalle de la decoración de la caja de la escalera del patio del hospital de Santa Cruz.



LÁM. XVI. Toledo. Escalera de la casa de la calle Núñez de Arce.

toda la vida. Así, en Guadalupe ambos darán una traza para el claustro de la Botica el 6 de febrero de 1525 <sup>25</sup>.

Desgraciadamente, no se conserva la documentación del hospital en estos años de su construcción. En los libros del archivo de obra y fábrica la única referencia que he encontrado se refiere al pago efectuado a la entidad en 1537 consistente en 34.000 mrs. pagados en tres tercios para ayudar a criar a “los niños de la piedra”, así llamados por el lugar en que eran depositados en la Catedral <sup>26</sup>.

En la España artística y monumental Pérez de Villamil nos ha dejado una curiosa vista del hospital. En primer término numerosos personajes de la España romántica suben y bajan con sus burros por el camino que, pasando justo por delante del hospital, bajaba hacia el puente de Alcántara. La fachada consta de una gran portada, situada en la zona izquierda de la composición, y delante del edificio se extiende una gran explanada delimitada por un murete bajo, y que utiliza las antiguas construcciones romanas como muros de contención. Un gran contrafuerte ayuda a sostener el edificio por la bajada hacia el convento de la Concepción Francisca. La fachada, imponente, destaca del entorno urbano, y tiene a su alrededor un espacio bastante considerable para ser vista en su totalidad, hecho que ocurre muy raras veces en Toledo. La fachada consta de dos tipos distintos de cantería. Uno, irregular y pequeño, que debe ser obra aprovechada de edificios anteriores, circunda la portada y parte inferior de la fachada; otro, correspondiente a la zona de ventanas, está compuesto por piedras regulares de mayor tamaño, y debió ser tallada especialmente para el edificio. Al encontrarse la portada en uno de los extremos, el resto del muro se halla adornado con unas ventanas grandes, y todo ello está rematado por una enorme cornisa decorada con la Cruz de Jerusalem, que logra dar una mayor sensación de clasicismo.

La portada es la parte más importante de toda la composición y se compone de la puerta propiamente dicha y dos ventanas en la parte superior, formando todo ello una unidad indisoluble. Toda la portada está recubierta por grutescos. Analizando éstos detenidamente, podemos descubrir su gran relación con las obras que por estos años se están realizando en la Cate-

dral seguntina: la capilla de Santiago el Zebedeo, capilla de Los Arce, altar de Santa Librada, etc.<sup>27</sup>. En este último encontramos dos grandes columnas adosadas que enmarcan toda la composición, las cuales están recubiertas por una decoración basada en elementos compuestos por distintos vasos agallonados que se van ensanchando y estrechando alternativamente, siendo interrumpidos dos veces, una por la figura de un ángel en cuclillas y otra por una cartela vacía. En las dos columnas adosadas que enmarcan toda la composición toledana encontramos una decoración que guarda gran parecido con la misma figura alada en cuclillas, con las extremidades inferiores terminadas en roleos y con sendos bastones en las manos, apareciendo también más abajo la misma cartela. Los capiteles de estas columnas están formados por cabezas de carnero de las que cuelgan unas guirnaldas de laurel, y con un pequeño tallo, que se convertirá en flor en el centro del ábaco. Este tipo de capitel es muy similar al del retablo de Santa Librada y al sepulcro de Don Fadrique de Portugal, y lo utilizará posteriormente Covarrubias en varias obras. Aparece también la máscara del hombre verde en el altar de Santa Librada, tema que luego tendrá un gran desarrollo<sup>28</sup>. La mezcla de los elementos animales y vegetales, tan característica de los grotescos, se hace patente en múltiples ejemplos, destacando los animales alados que aparecen en el friso, cuyas extremidades inferiores se convierten en roleos vegetales.

El tracista de esta obra era una persona que no dominaba todavía la composición renacentista, de tal manera que no duda en doblar la columna exterior que enmarca el tímpano semicircular, enderezándola posteriormente hasta alcanzar el friso superior. La cornisa también se doblará para cobijar la figura de la virtud. La unión con el cuerpo superior, donde se desarrolla la escena del abrazo ante la puerta dorada de San Joaquín y Santa Ana, se realiza mediante dos volutas en ese decoradas con estrías y hojarasca que parten de los flameros que sirven de remate del cuerpo bajo. En el altar de Santa Librada ya habían hecho su aparición los flameros y las volutas, y posteriormente alcanzará un enorme desarrollo en las primeras obras renacentistas del foco toledano.

Ya hemos indicado cómo junto a la puerta propiamente dicha existen

sendas ventanas laterales que invaden el espacio central y que son una de las causas de que las columnas se deban ceñir al tímpano, formando todo ello una verdadera unidad. Las ventanas tienen vano semicircular que reposa sobre un antepecho, hallándose todo ello inserto en una composición adintelada.

Volvemos a encontrar un motivo decorativo que ya ha aparecido en Si-güenza: los cuernos de la abundancia unidos por su parte inferior a un jarrón como motivo central<sup>29</sup>. Más relación guarda la decoración de los pedestales, donde se apoyan las columnas: dos volutas en ese formadas por delfines con elementos vegetales se encuentran colocadas de manera contrapuesta y están unidas a un motivo central. En los pequeños pedestales hallamos otro motivo que ya ha aparecido en el zócalo del altar de Santa Librada: dos pequeños cuernos de la abundancia que se entrelazan y unen a un elemento central.

El análisis formal de los grutescos realizado hasta el momento nos llevaría a la conclusión de que el tracista de la obra es alguien que está muy relacionado con el foco seguntino. Si comparamos ahora la portada del hospital con obras posteriores, veremos la enorme relación que guarda con distintas obras de un maestro toledano: Alonso de Covarrubias.

Este autor utilizará el tema de los flameros coronando el cuerpo inferior de una composición y las volutas en ese como elemento de unión de los dos cuerpos. En la portada del convento de la Piedad en Guadalajara, en el sepulcro del canónigo Gutierre Díaz y en el del obispo Castillo en la Catedral toledana, etc., existe la misma solución.

Si nos fijamos en los elementos decorativos descubrimos muchísimos que posteriormente utilizará Covarrubias. Concretamente en el patio del mismo hospital he observado en la escalera multitud de elementos comunes. Una bóveda de casetones cubre el espacio hasta la caja, y muestra gran semejanza con la que cobija el abrazo ante la puerta dorada en la portada. El tema de los cuernos de la abundancia unidos a un elemento común aparece repetidas veces, o los delfines afrontados, cuyo cuerpo está formado por roleos vegetales, lo mismo que los pajarillos picoteando en cuernos de la abundancia. Incluso en los grutescos que recubren la pilastra de la

caja de la escalera en el piso bajo o la que se encuentra en la desembocadura de la escalera en el piso superior descúbrense sargas de cuentas colgantes, cuernos de la abundancia entrecruzados o la figura humana alada cuyas extremidades inferiores se convierten en roleos vegetales. En los sepulcros del canónigo Gutierre Díaz y del obispo Castillo vuelve Covarrubias a emplear motivos decorativos muy similares. Pero en estas sepulturas la semejanza ya no sólo se refiere a pequeños motivos decorativos; las columnas son idénticas a las que encontramos en las dos ventanas de la portada del hospital, mostrando unas características tan peculiares que nos hacen pensar en una misma mano. Casi hasta la mitad del fuste la columna tiene una decoración formada por estrías verticales que termina en un anillo con rosetas separadas entre sí, seguido de un estrechamiento de la columna de donde surge un cogollo vegetal que da paso a un pequeño fuste con estrías en espiral que termina en varios anillos, uno de ellos decorado con molduras verticales, produciéndose un ensanchamiento hasta llegar al capitel. Este es igual también en los tres ejemplos y tiene las volutas formadas por eses decoradas con estrías verticales, en el centro de las cuales nos encontramos con un vaso, del que surge una flor que se situará en el ábaco <sup>30</sup>.

García Rey publicó los documentos que demostraban cómo Covarrubias era el autor del sepulcro del canónigo <sup>31</sup>, y hasta ahora se atribuía al mismo maestro el del obispo Castillo. He podido descubrir los documentos que lo prueban <sup>32</sup>.

Comparando la decoración de la portada del hospital con las obras seguntinas, se ha visto cómo existía una gran relación entre ellas. Sabemos que Covarrubias estuvo muy relacionado con esta Catedral a pesar de que los documentos conservados sean muy escasos <sup>33</sup>. En las primeras décadas del siglo se desarrolla en la Catedral seguntina un período constructivo de enorme importancia, con obras donde por primera vez se está introduciendo el nuevo lenguaje renacentista. Los autores de estas obras forman una piña, que la documentación conservada no nos permite distinguir <sup>34</sup>. Lo que sí es innegable es la vinculación de Alonso de Covarrubias con la Catedral seguntina en estos años, aunque no podamos determinar el papel que jugó.

Comparando la portada del hospital de Santa Cruz con obras anteriores y posteriores, aparece la figura de este maestro como muy probable tracista de la obra.

José María Azcárate publicó hace algunos años un importante documento <sup>35</sup> que nos habla de unas obras realizadas por Covarrubias en el hospital en 1524, por las que debía cobrar noventa y tantos mil maravedíes, de los cuales estaba dispuesto a percibir solamente 206 ducados (que equivalen a 77.250 mrs.). Las obras realizadas por el maestro debían ser de gran envergadura, a juzgar por la suma que se le adeuda. Al mismo tiempo es de destacar su gran interés por guardar buenas relaciones con el hospital, ya que está dispuesto a perder más de 22.000 mrs.

Por las fechas en que nos estamos moviendo es muy posible que esta gran cantidad de dinero fuese el pago por la portada del hospital. El que Covarrubias sea el tracista, en ningún momento presupone que fuera el único entallador; seguramente sería ayudado por otros, algunos de los cuales bien pudieran provenir del grupo de la catedral seguntina. Covarrubias al inicio de su carrera aparece como “ymaginario” y sabemos que sus primeras obras son fundamentalmente escultóricas. La portada es obra de alguien que, habiendo asimilado las nuevas formas, todavía no domina la composición renacentista. Covarrubias en otras obras suyas, prácticamente coetáneas <sup>36</sup>, nos deja patente cómo conoce los nuevos elementos “romanos” que llegaban en gran parte a través de los dibujos <sup>37</sup>.

El patio principal del hospital, junto con la escalera, han llamado poderosamente la atención de todos los historiadores. Ha sido considerado como una de las composiciones más bellas de todo nuestro renacimiento, a pesar de observarse que la unión entre patio y escalera se hacía de una manera bastante torpe, por medio de un gran arco rebajado con formas góticas <sup>38</sup>. Frente a esta unión extraña Wethey destacaba la unidad del patio del palacio arzobispal de Alcalá de Henares.

Se conserva un documento, ya citado por García Rey <sup>39</sup>, que nos revela datos muy interesantes sobre el patio y escalera que hasta ahora no se han tenido en cuenta. El documento trata de las condiciones de Juan de Plasencia, cantero, para reparar el patio principal, con fecha de 2 de mayo de

1535, apareciendo Alonso de Covarrubias como su fiador. El patio presentaba deterioros muy considerables, ya que se habla de grietas que superaban los tres dedos de anchura, molduras que había que enderezar, o incluso grapar, arcos que se debían limpiar, y “descostrar”, etc. Todo ello nos indica que el patio debía haber sido construido bastantes años antes de la fecha del documento. Como ejemplo de cómo debía quedar la obra se ponen “los tres arcos baxos de la entrada de la escalera”, lo cual indetectiblemente nos lleva a pensar que o bien acababan de ser construidos o contaban con muy pocos años. El patio y la escalera son indudablemente de la misma mano y es imposible, conociendo la obra de Covarrubias, pensar que hubiera podido construirlo muchos años antes de 1535, fecha del documento. Si nos fijamos en el patio del que se habla veremos que no se trata del mismo que existe en la actualidad. Se nos habla de un “atijaroz”, gárgolas, pilares y arbotantes. Ello nos llevaría a pensar en un patio gótico, que muy bien se pudo hacer en la fase de obras anterior a 1514, año en que se inaugura el hospital.

El patio situado más al norte data muy posiblemente de esta época y se construyó aprovechando en parte materiales de la antigua basílica de Santa Leocadia <sup>40</sup>. Es muy probable que el patio principal, lugar donde, según Salazar de Mendoza, estaba situada la botica y la vivienda del administrador, se hiciera en la misma época y de una manera muy rápida, lo que explicaría en parte el rápido deterioro.

El patio contaría con una escalera, a la que se accedería por un gran arco rebajado, que todavía permanece. Es muy posible que la escalera no se llegara a hacer, y de ahí que fuese lo primero que se le encargase a Covarrubias, siendo construida poco tiempo antes de 1535, según consta en el documento ya citado. Ya estudió H. Wethey cómo este tipo de escaleras de carácter muy español surge a partir de modelos tardogóticos, como el del colegio de San Gregorio de Valladolid <sup>41</sup>. En la propia ciudad de Toledo hallamos ejemplos tempranos, como el del claustro de San Juan de los Reyes.

No sabemos las causas por las que no se llegó a reparar el patio anterior, pero Covarrubias debió comenzar muy pronto la construcción del ac-

tual, logrando una mayor armonía con la escalera. El gran arco que da acceso a la escalera, y que hasta ahora se atribuía a los titubeos del arquitecto principiante, queda como único vestigio de la construcción anterior.

De esta manera, patio y escalera pertenecerían a la tercera década del siglo, muy próximos al gran patio y escalera del palacio arzobispal de Alcalá, tal como nos lo está mostrando la propia construcción. En Alcalá, Covarrubias, libre de todas las trabas, edificará el mismo tipo de escalera, pero ahora la unión se realizará de una manera más coherente.

Esta tipología de escalera tendrá repercusiones en la misma ciudad, donde ha subsistido un ejemplo muy hermoso en la calle Núñez de Arce, 3. La escalera, construida en una fecha más avanzada, utiliza el yeso como materia fundamental.

El hospital de Santa Cruz es uno de los primeros edificios en la España de comienzos del siglo XVI que adopta una tipología renacentista. Su portada, colocada en el acceso a la nave central, se convierte en uno de los primeros ejemplos de la arquitectura toledana donde los grutescos recubren toda la composición. Su estudio pone de manifiesto la gran relación existente entre el foco artístico de la Catedral seguntina y la toledana durante estos años. La figura de Alonso de Covarrubias surge como el personaje clave para la introducción del nuevo lenguaje renacentista en la ciudad y su posterior desarrollo.

Los distintos viajeros que visitan la ciudad en estos años no dudan en alabar el hospital de Santa Cruz como uno de los edificios más hermosos de la ciudad, y de esta manera se expresa Andrés Navajero, embajador de la República de Venecia ante el Emperador, en 1525:

“Dicho Cardenal (Don Pedro González de Mendoza) fundó también un bellissimo hospital en Toledo que se encuentra yendo hacia la puerta de Alcántara, muy bien construido y suntuosamente labrado, sin escatimar cosa alguna”<sup>42</sup>.

Por todo ello el hospital se convierte en el edificio fundamental para estudiar la introducción del renacimiento en Toledo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre este tema véase el artículo de R. DÍEZ DEL CORRAL y F. CHECA, «Typologie hospitalière et bienfaisance dans l'Espagne de la Renaissance», *Gazette des Beaux Arts*. París, marzo 1986.

<sup>2</sup> En el claustro de la Catedral se distribuía diariamente pan para treinta necesitados aproximadamente. Así nos lo dice LUCIO MARINEO SÍCULO en *De las cosas memorables de España*. Alcalá de Henares, 1533, pp. XII y ss.

«Danse desta sancta yglesia (Catedral) muchas limosnas cada día mayormente que se reparten cada día ocho hanegas de pan cozido a personas envergonçantes. Y más a comer a treynta pobres continuamente de la renta del perlado y otras limosnas muy grandes para casar huérfanas y para sustentar biudas y pobres necesitados.»

El monasterio franciscano y el de dominicos cumplían también sus funciones caritativas. Este último distribuía mil ducados provenientes de un legado de los Condes de Ribagorza. Otros muchos conventos jugaban también un importante papel en la atención a los pobres.

<sup>3</sup> VIVES, L., *De subventione pauperum*. Brujas, 1525, Ed. Madrid, 1974, tomo I, p. 1392.

En España GIGINTA en su *Tractado de remedio de pobres*, Coímbra, 1579, y PÉREZ DE HERRERA, C., en *Amparo de Pobres*, Madrid, 1598, tratan este tema.

CONCEPCIÓN FELEZ en *El hospital Real de Granada*, Universidad de Granada, 1979, estudia detenidamente este problema. Sobre este tema, ver también R. DÍEZ DEL CORRAL y F. CHECA, *Ob. cit.*

<sup>4</sup> ORTIZ, B., *Summi templi toletani*, 1549, folios 143 y ss.

<sup>5</sup> LÓPEZ FANDO, A., «Los antiguos hospitales de Toledo», *Toletum*, 1955, p. 107. Ver también MARTZ, L., *Poverty and welfare in Habsburg Spain*. Cambridge, 1983, pp. 165 y ss.

<sup>6</sup> El testamento está dado en Guadalajara el 23 de junio de 1494. Reproducido por la Diputación de Toledo (Toledo, 1915).

«Ordenamos e mandamos e es nuestra voluntad... sea fundada e edificada una casa grande e suntuosa acomodada para hospital en las dichas casas del Deán e en las casas del Cabildo de que desuso se fazen mención e en las otras casas que se juntan con ella si menester fueren así como se encierran dentro de las calles que están en torno a las dichas casas.»

<sup>7</sup> Sobre la vinculación de los hospitales españoles con el del Sancti Spiritus de Saxia, véase R. DÍEZ DEL CORRAL y F. CHECA, *Ob. cit.*

Las bulas de la fundación se conservan en el *Archivo de la Diputación de Toledo*, signatura 1495.

<sup>8</sup> De estas reuniones salieron distintas resoluciones. El hospital se llamaría de la Santa Cruz, como era la voluntad del fundador, y estaría bajo el patronazgo del Cabildo Catedralicio. El nombramiento de Rector sería anual, y debía recaer en uno de los canónigos sacerdotes, que viviría en el hospital con seis criados y con todo lo necesario. Se establecía también cómo las amas de cría debían ir en procesión a la Catedral desde el hospital el día de la Natividad de la Virgen.

<sup>9</sup> En el *Archivo Histórico Nacional*, sección de clero, leg. 7216-2 y 7217-3, se conservan varias cartas que se cruzaron entre el Cabildo toledano y el arzobispo de Sevilla, concernientes al nuevo hospital, que datan desde 1497 a 1501. Los canónigos mandan al licenciado Mañuecos para hablar con el Cardenal, y éste enviará al bachiller Vedoya «por que es persona que tiene buena noticia de semejantes edefiçios», y que fue enviado «a començar el hedeifiçio del hospital», y a su criado Alonso Vázquez. Para la transcripción completa de las cartas, ver R. DÍEZ DEL CORRAL, *Mecenazgo y arquitectura: los orígenes del Renacimiento en Toledo*. Tesis doctoral inédita, leída en la Universidad Complutense, junio 1985, Documentos 11-16.

<sup>10</sup> En un primer momento el hospital se estableció de una forma provisional en unas casas en la parroquia del Salvador que pertenecieron al Conde de Cifuentes, trasladándose en 1506 a otras en la parroquia de San Nicolás que se llamaban de Sandoval, pasando posteriormente a las casas de Juan de Silva, en la colación de San Cristóbal. Ver P. ALCOCER, *Hystoria o descripción de la imperial ciudad de Toledo*. Toledo, 1554, pp. 415 y ss.

<sup>11</sup> *Archivo General de Simancas*. Cámara de Castilla, leg. 20.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> ALBERTI, L. B., *De Re Aedificatoria*. Trad. de F. Lozano, 1582, libro V, p. 135.

<sup>14</sup> SALAZAR DE MENDOZA, P., *Crónica del Gran Cardenal de España Don Pedro González de Mendoza*. Toledo, 1625, p. 387.

<sup>15</sup> La mejor descripción del hospital es la de Pedro Salazar de Mendoza, *Ob. cit.*, p. 395: «Está en forma de una Cruz de Jerusalem quadrada, en el cuerpo de mediodía al Norte, se le miden de hueco trescientos y nueve pies, otros tantos en los tramos o braços. A la cabeçera que está al septentrion es la capilla y altares. En medio de este cruzero, en la nave que sirve de yglesia, un cymborio con media naranja

sobre cuatro arcos torales, y sus pechinas que la reciben con passamano por la parte de dentro de piedra blanca muy bien labrada, y con balaustre de mármol. Todos los techos están muy bien labrados de artesones de madera y talla. Esta madera fue la que primer navegó por el Tajo, y de ella mesma es toda la que se gastó en la fábrica. Toda la cruz está solada de losas blancas y negras, de mármol, a lo menos lo más porque por los lados están de ladrillo.

Encima de este crucero hay quatro salas, que todas tienen puertas al passamano de la media naranja, y la que cae sobre la capilla y altares, tribunas para oyr missa los enfermos: todo muy ricamente labrado y ataviado.»

<sup>16</sup> El profesor Azcárate cree que el hospital de Santiago no se planteó con cuatro brazos, sino sólo con tres. Ver su obra «La labor de Egas en el Hospital Real de Santiago de Compostela» (Amberes, 1957) y «El Hospital Real de Santiago: la obra y los artistas», *Compostellanum*, 1965. El Hospital Real de Granada cuenta con una estupenda monografía: CONCEPCIÓN FELEZ LUBELZA, *Ob. cit.*

<sup>17</sup> AZCÁRATE, J. M., «Antón Egas», *Seminario de estudios de arte y arqueología*, tomo XXIII, Valladolid, 1957, p. 8.

<sup>18</sup> *Archivo de la Catedral de Toledo, obra y fábrica*, leg. 791, año 1495. Papel cosido en la zona superior de la página. Folio XIV.

<sup>19</sup> *Archivo de la Catedral de Toledo, obra y fábrica*, leg. 791, año 1495, folio XIV.

«tiene de aver el dicho maestre Egas en cada año por toda // su vida de la obra tress mill maravedises pagados por los // terçios del año, los cuales se descuentan de los çarenta // e dos florines de Juan Guas tiene de aver por maestro de la obra //.

Pagas //

El XI de mayo el señor obispo a maestre Egas mill maravedises // del terçio de abril de su salario //

Antón Egas //

En XIII de septiembre pagó el señor obispo a maestre Egas // mill maravedises del terçio de agosto de su salario //

Antón Egas //

Yten que pagó más al dicho Antonio Egas mill // maravedises del terçio del noviembre de salario //

Antón Egas //».

<sup>20</sup> *Archivo de la Catedral de Toledo, obra y fábrica*, leg. 803, folio XX, año 1510. «Maestro de la obra

A de aver maestro Enrique por maestro de la obra de la Santa yglia ocho mill e çiento e treynta mrs. a de aver más por el ofiçio de aparejador tres mill mrs. asy que montan onze myll e çiento e treynta maravedís.» Siguen las pagas del año repartidas en tres veces y con la firma de Enrique.

<sup>21</sup> Ver AZCÁRATE, J. M., *Ob. cit.*, pp. 8 y ss.

<sup>22</sup> LLAGUNO, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España*. Madrid, 1829, tomo I, pp. 288-290.

<sup>23</sup> El profesor Azcárate cree posible la intervención de Covarrubias, al menos en la traza de la fachada y puerta lateral de la colegiata de Torrijos y en los sepulcros de Don Gutierre de Cárdenas y su mujer. *Ob. cit.*, p. 13.

López Rey ha probado cómo los sepulcros de la iglesia de San Andrés, cuya cabecera es muy posible que se deba a Antón, son de la mano de Covarrubias.

<sup>24</sup> CHUECA, F., *La Catedral Nueva de Salamanca*. Salamanca, 1951, p. 24.

<sup>25</sup> Los dibujos con las firmas de los arquitectos se conservan en el *Archivo Histórico Nacional*. Sección de clero. Dibujos y plano núm. 27. Citado en AZCÁRATE, J. M., *Ob. cit.*, p. 15.

<sup>26</sup> *Archivo de la Catedral toledana, obra y fábrica*, leg. 831, mayo 1537, folio XLIX.

<sup>27</sup> Para un análisis más detallado del tema ver mi memoria de licenciatura: *La etapa inicial de Alonso de Covarrubias*. Leída en la Universidad Complutense de Madrid, 1976, y mi tesis doctoral. *Ob. cit.*, pp. 312 y ss.

Quiero hacer constar mi agradecimiento a Margarita Fernández por haberme dejado leer su tesis doctoral inédita: *Los grutescos en la arquitectura española del proto-Renacimiento*, defendida en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. Junio 1984. En ella se analizan detenidamente estos grutescos.

<sup>28</sup> En el *Codex Excurialensis* encontramos repetidas veces este mismo tema: en el folio XIX aparece inserto dentro de toda una composición a candelieri. En el folio XXI aparece muy semejante al que vemos en el hospital de Santa Cruz, pero situado en un friso, en el folio 36 v aparece sujetando un cesto de frutas, etc.

En Toledo este tema alcanzará su paroxismo en la decoración de la casa de la calle de San Lorenzo.

<sup>29</sup> Ver FERNÁNDEZ, M., *Ob. cit.*, p. 612.

<sup>30</sup> En la portada de la capilla de los Arce de la Catedral de Sigüenza ya había aparecido un tipo de columna muy similar.

<sup>31</sup> El testamento del canónigo está otorgado el 7 de mayo de 1521 ante Alfonso Sánchez, notario apostólico y del Cabildo catedralicio. Publicado por García Rey: «El famoso arquitecto Alonso de Covarrubias». *Arquitectura*, 1957, pp. 418 y ss.

<sup>32</sup> R. DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, «La Catedral de Toledo como panteón: la capilla de San Eugenio». *Goya*. (En prensa.)

<sup>33</sup> Las noticias que se conservan en el archivo catedralicio respecto a esta época son muy escasas. En el libro de obra y fábrica siguiente al año 1516 se conservan unas noticias de Covarrubias. Estos folios tienen insertas unas cuentas del año 17,

mezcladas con otras del 19. No he podido saber con seguridad si estos pagos al maestro se refieren a uno u otro año, aunque Pérez Villaamil en su libro *La Catedral de Sigüenza*, Madrid, 1899, los incluya en el año 1517. El texto dice así:

«Pagó a Covarrubias doce reales por el balaustre que hizo para la pila del agua bendita porque se quebró otro que tenía». A continuación hay otro pago: «Por la piedra que hizo para la sepultura de la señora D.<sup>a</sup> Aldonza de Zayas por mandato de los señores provisor y dean diputados para avenir y mandar pagar las obras de la fábrica, siete ducados».

*Catedral de Sigüenza, archivo de obra y fábrica*, I, folio 115.

Del 27 de julio de 1514 se conserva otro dato: ese día se da al canónigo obrero del importe «de un mensajero enviado que fue a Toledo sobre cierto asunto para la obra sobre la capilla de Santa Librada».

*Catedral de Sigüenza, archivo de obra y fábrica*. Año de 1514, folio 104.

En los libros conservados no he podido encontrar ningún indicio seguro del autor del retablo de Santa Librada (1515-18).

<sup>34</sup> Los nombres de Sebastián de Almonacid, Talavera, Guillén, Peti-Juan y Pierres aparecen continuamente en las cuentas de estos años. Muchos de ellos habían trabajado en el retablo mayor de la Catedral toledana. Como maestro local aparece Francisco de Baeza numerosas veces. Este personaje parece situarse a la cabeza de los artistas locales.

<sup>35</sup> AZCÁRATE, J. M., «Alonso de Covarrubias en el hospital de Santa Cruz». *A. E. A.*, núm. 89, enero-marzo 1950.

Se trata de una carta del arzobispo de Toledo Don Alonso de Fonseca al Cabildo Catedralicio, firmada en Ocaña el 7 de noviembre de 1530. En ella el arzobispo insta al Cabildo para que pague a Covarrubias por ciertas obras que había hecho en el hospital seis años antes. La suma ascendía a noventa y tantos mil maravedises, pero el maestro había concertado hacía ya más de un año con algunos canónigos el que solamente le pagasen 206 ducados (equivalente a 77.250 mrs.), estando dispuesto a perder lo restante «por hacer buena obra al hospital». Pero a pesar de ello todavía no había cobrado.

<sup>36</sup> En el contrato firmado entre Doña Brianda de Mendoza y Covarrubias para la construcción de la iglesia de la Piedad en Guadalajara, firmado en esta ciudad el 31 de octubre de 1526 se nos habla de «molduras a lo romano», y respecto a los pilares de la capilla mayor se nos dice que «an de tener sus basas y sobasas y capiteles labrados de sus bolduras al romano en buena hordinación y de su talla y rosas al modo romano», y las «reprises que resciben las jarjas de las capillas... an de ser con la salida y alto que les conbiene, labradas con sus follajes al romano...» Al hablar de la puerta principal, que el propio Covarrubias se compromete a hacer personalmente los detalles «clásicos» aparecen continuamente:

«Labrada en buena piedra con sus pies derechos y arco de molduras al romano entalladas de pengüetas y cuentas, y a los lados dos columnas antiguas... y sus bue-

nos capiteles al romano con unos pilares cuadrados... y encima un alquitrabe de cuentas y ventanyllas con su friso y cornisa labrado de lengüetas y óvalos y dentellones y encima de la cornisa en sobre dhos. pilares dos candeleros antiguos...»

*Archivo Histórico Nacional*. Sección de Osuna, legajo 3.400, protocolo 2.º

Publicado por LAÍNA SERRANO, F., *Los antiguos conventos de Guadalajara*. Madrid, 1943, pp. 215 y ss.

<sup>37</sup> Algunos de los elementos decorativos de la portada aparecen en el Codex Excurialensis. Para más información sobre el tema, ver FERNÁNDEZ, M., *Ob. cit.* No creo que Covarrubias manejara este libro, uno de los pocos vestigios que ha llegado hasta nosotros de los numerosos libros y estampas que debieron circular entre nuestros artistas.

<sup>38</sup> WETHEY, H. E., *Escaleras del primer renacimiento español*. A. E. A., número 148, p. 298.

<sup>39</sup> GARCÍA REY, V., «El famoso arquitecto Alonso de Covarrubias». *Arquitectura*, 1927, p. 172.

F. MARÍAS en su artículo «Del gótico al manierismo: el hospital de Santa Cruz», presentado en el V Simposio del Toledo renacentista. Toledo, 1980, transcribe el documento.

<sup>40</sup> VIDAL, P., «Arquitectura latina». *Toledo*, núm. 5, primera época, 8 de mayo de 1889, p. 8.

<sup>41</sup> WETHEY, H. E., *Ob. cit.*

<sup>42</sup> NAVAGERO, A., *Viaje a España*. Valencia, 1951, p. 48.



LOS ORIGENES DEL “FENOMENO” DE LA PINTURA DE HISTORIA  
DEL SIGLO XIX EN ESPAÑA

POR

ENRIQUE ARIAS ANGLES



**A**L abordar el tema de la pintura de historia, el primer problema que se nos plantea es, aunque parezca paradójico, qué sea la pintura de historia, a qué podemos llamar en estricto sentido con tal calificativo.

Parecería en principio que queremos crear una problemática de algo que parece evidente, crear confusión donde no existe, pero la realidad es que, apenas intentamos indagar en el tema, el problema acaba por plantearse casi de inmediato. Lo que parecía en principio tan sencillo, acaba complicándose.

En realidad, pintura de tema histórico ha existido siempre, desde que el hombre aprendió que, a más de una aplicación y significado mágicos, la pintura de figuras aisladas podía servir, mediante agrupaciones racionales, para plasmar testimonios y narrar algún hecho destacable determinado; incluso antes que apareciese la historia escrita, e incluso antes de la invención de la misma escritura, a la que la pintura quizá avocó o ayudó a alumbrar.

A lo largo de la Historia han existido siempre creaciones pictóricas que han obedecido a esa ancestral tentación o intento de plasmar y narrar hechos históricos, en mayor o menor abundancia y bajo diversas características, acordes con los tiempos, que les han proporcionado diferente sabor y personalidad.

Ahora bien, el problema estriba en discernir qué sea pintura de tema histórico y a qué podemos llamar pintura de historia en estricto sentido. Y, aunque parezca a primera vista que no haya apenas o ninguna diferencia entre ambos términos, la realidad es que existe y que hay matices que dis-

tinguen uno y otro tipo de pintura. El problema aún se complicaría más con la entrada de otras inevitables componentes, como sería la de discernir y clarificar el concepto que de la pintura de historia se ha tenido en otras épocas y contrastarlo con el nuestro, que, al parecer, tampoco se halla muy clarificado.

Pero no vamos a rastrear los orígenes, ni siquiera a intentar de forma sintética historiar la pintura de historia (valga la redundancia) para poder aclarar su más estricto concepto, porque es algo que, a más de estar por hacer, excedería el marco de esta pequeña aproximación y nos obligaría a salirnos de nuestros propósitos. Bástenos dejar aquí constancia de ello, como planteamiento inexcusable de un problema hoy por hoy aún por dilucidar y que se encuentra en la base de cualquier intento de abordar con rigor el estudio de este tipo de pintura.

Lo que sí es un hecho, y con ello entramos de lleno en el tema que vamos a tratar, es que el siglo XIX es el siglo por antonomasia de la pintura de historia; y lo que inmediatamente llama nuestra atención es que en nuestra historia del arte se localice y califique con este nombre a un tipo de pintura concreto que se dio y floreció en el pasado siglo.

Así, pues, no hay duda de que, paralelamente al desarrollo de la ciencia histórica, fue también evolucionando y madurando la pintura que buscaba inspiración en esta temática, ya que la pintura de historia sólo puede ser consecuencia lógica del cultivo y auge de la primera. Y solamente los pueblos y las sociedades que en un momento determinado han desarrollado y creado una profunda conciencia histórica, que han intentado tener una precisa y clara visión de la evolución de su personalidad, indagando en su pasado y haciéndose cuestión de él, son los que han podido crear una pintura de historia en el más estricto y neto sentido del término. Sin un profundo conocimiento de la historia, no sólo es difícil que se dé un tipo de pintura basado en ésta, sino que, en el caso de intentarse, sus resultados serían mediocres, cuando no fallidos.

Pues bien, al llegar el siglo XIX, la Europa nacida de la desmembración del Imperio romano había alcanzado su madurez, tras largos siglos de evolución y cambio en todos los órdenes. Muchas nacionalidades estaban pro-

fundamente consolidadas y otras, fuertemente cimentadas en lo cultural, alcanzaron entonces su concreción política.

El espíritu nacionalista emanado de la Francia revolucionaria, unido a la posterior reacción contra la idea imperial napoleónica, acabará por despertar y exacerbar las conciencias nacionales de los pueblos de Europa que, volviéndose sobre sí mismos, intentarán buscarse y reconocerse, en un romántico narcisismo, en el espejo de su historia. Y así, las bases sentadas durante el período de la Ilustración para el desarrollo de los estudios históricos van a tener su gran motor, su lanzadera, en la época romántica, progresando dichos estudios, a lo largo del siglo, hasta alcanzar una amplitud y una madurez insospechada y hasta entonces desconocida que hicieron del pasado siglo una época historicista por excelencia.

Nacionalismo e historicismo, dos pilares básicos del Romanticismo, que sustentarán, a su vez, la pintura de historia.

Porque, aunque los orígenes de la pintura de historia decimonónica haya que rastrearlos a finales del siglo XVIII, no hay duda de que fue en la etapa romántica donde se dieron las circunstancias favorables para su desarrollo, donde se acrisolaron los elementos necesarios para su concreción.

Pero, como decimos, los orígenes de la pintura de historia, que tan ampliamente floreció en el pasado siglo, hay que buscarlos a finales del siglo XVIII, y concretamente en un revolucionario, tanto desde el punto de vista pictórico como político, nos referimos a David, que supo hacer confluír en su arte tendencias del pasado con una creatividad que pudo proyectar su sombra en el porvenir.

David, a pesar de su neoclasicismo, llegó a convertirse en historiador de su época, tratando temas de griegos y romanos con claves claramente alusivas a su actualidad <sup>1</sup>.

Pero, además de esto, David se preocupó de darnos una visión exacta, desde el punto de vista histórico, de cómo serían los griegos y romanos de la antigüedad clásica, incluso de su ambiente, mediante el estudio no sólo de la historia escrita, sino también de los restos arqueológicos que las modernas investigaciones y adelantos en este terreno le podían ya proporcionar. Lejos quedan ya, en su pintura, las arbitrariedades interpretativas barro-

cas, para atenerse, tanto en la ambientación, puesta en escena y detalles, a la más rigurosa traducción histórica. Ejemplos de ello encontramos en célebres obras suyas, como “El juramento de los Horacios”, “Bruto y sus hijos”, “El rapto de las Sabinas” y “París y Elena”, sólo por citar algunas.

Luego, sus discípulos más destacados, arrastrados por los acontecimientos grandiosos de la epopeya napoleónica, e imbuidos ya de aires prerrománticos, abren nuevos caminos hacia la pintura de historia, no sólo de carácter más o menos contemporáneo en relación con Bonaparte, sino incluso de temas históricos en el más estricto sentido de la palabra, tratados con todo rigor y reuniendo ya en sí todos los caracteres que distinguen a este tipo de pintura.

Así lo podemos ver en Granet, que realizó cuadros como “San Luis liberando a los prisioneros franceses en Damietta” o el “Ingreso de Jacques de Molay en la Orden de los Templarios”; o en el barón Gros, el más prerromántico de los llamados disidentes de la escuela de David, quien a más de realizar importantes cuadros glorificando la epopeya napoleónica, como “Bonaparte en el puente de Arcola”, “El Combate de Nazareth”, “Bonaparte con los apestados de Jaffa” y “Napoleón recorriendo el campo de batalla de Eylau”, pintó también grandes telas de tipo histórico, como la “Visita de Francisco I y Carlos V a San Dionisio”. Vemos, pues, que junto a temas de la historia reciente, aparecen ya en estos autores asuntos tomados de la historia de la Francia medieval y renacentista, marcándose ya las directrices románticas que va a seguir este tipo de pintura.

Esta inclinación por los temas de la Edad Media, nacionales, e incluso de orden literario, va a alcanzar su cumbre en Delacroix y, por supuesto, en el pintor de historia por antonomasia que fue Paul Delaroche, a quien tradicionalmente se le ha colgado el sambenito de ser en gran medida el culpable del fenómeno de la pintura de historia española, lo que sólo es una verdad a medias<sup>2</sup>.

Pero aunque no se trata aquí tampoco de exponer el desarrollo de la pintura de historia francesa, hemos querido esbozar sus posibles orígenes porque no hay duda de que esta escuela de pintura jugó un importante papel

en el arranque de la pintura de historia en España; pero no sólo a partir de 1856, fecha con la que tradicionalmente se da inicio al fenómeno de la pintura de historia en España, y que ocupa prácticamente toda la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, sino incluso mucho antes, porque habitualmente se olvida o desconoce que antes de 1856 hubo pintura de historia en el período romántico más estricto, el que va aproximadamente desde 1830 a 1860, e incluso antes, en la etapa neoclásica, lo que tampoco hasta ahora se había tenido en cuenta, y para lo que a continuación esperamos exponer razones convincentes.

Así, pues, llegados a este punto, pasamos a enfrentarnos con el problema de la pintura de historia española del siglo XIX, que nosotros creemos se da a lo largo del siglo, desde sus inicios hasta sus postrimerías, con epílogo incluso a principios del XX, articulándose sucesivamente en tres períodos: el neoclásico, el romántico y el aún no bien clarificado que va desde 1860 en adelante, donde reinaron las tendencias naturalistas y eclécticas, dentro del común denominador de historicistas para este tipo de pintura, y que es en el que, desde luego, alcanza su auge, tanto por la profusión de cuadros pintados, sus grandes tamaños y calidades, como por el enorme eco y apoyos oficiales otorgados al cuadro de historia.

Pero procedamos desde el principio. Que el tema de historia estaba ya presente en la mentalidad académica de finales del siglo XVIII, es cosa más que patente y hay abundantes pruebas de ello. Pero una cosa es querer y otra es poder, como bien nos muestra el ejemplo que traemos de Vicente López, que nos representa a "Los Reyes Católicos recibiendo a los embajadores de Fez" (Fig. 1). La intención histórica es clara, pero el tratamiento, la puesta en escena y el "attrezzo" se hallan aún muy lejanos de la necesaria e inevitable tramoya historicista que reviste de credulidad histórica a este tipo de composiciones y que lo caracterizan. El espíritu del cuadro se halla aún dentro del barroco y la arbitrariedad histórica en el escenario y los personajes es patente. Falta la información histórica y arqueológica que transforme a un cuadro de tema histórico en un cuadro de historia, tal como lo entendemos.

Esto era lo que se hacía en la España oficial y académica, referente a este género de pintura, en torno a 1790, cuando ya David, en Francia, había pintado muchos de sus importantes cuadros y abierto un nuevo camino al género.

¿Cuál fue entonces el punto de arranque, el motor, de la pintura de historia española decimonónica? A nuestro parecer, y en última instancia, el propio David, con quien fueron a formarse a París los principales pintores neoclásicos españoles. Estos, a pesar de las rígidas enseñanzas del maestro, tuvieron que convertirse en disidentes por necesidad, quizá muy a pesar suyo. Si ya las circunstancias obligaron a los más destacados discípulos franceses de David a apartarse, en cierta medida, del rígido catecismo neoclásico del maestro, mayores razones debieron de presionar a sus discípulos españoles. Si bien aclarando que ni unos ni otros abjuraron totalmente de su credo, ya que se mantuvieron dentro de las normas del estilo neoclásico, en mayor o menor medida, manifestándose fundamentalmente su emancipación en la elección de los temas.

Y esto no podía ser de otra forma dada la profundamente diversa realidad sociocultural y política española respecto de la francesa. Ya Caveda se dio cuenta de ello, y acertadamente así lo expresa, cuando, refiriéndose a la pintura de estos artistas, nos dice que “tal como la comprendían, y aunque hubieran sido mayores sus aciertos, y mayor también el mérito de la escuela de David, nunca entonces podría extenderse y arraigarse íntegra y pura en un país muy poco preparado para recibirla y concederle carta de naturaleza (...) no es todavía en la España monárquica y religiosa donde las doctrinas y los cambios de la revolución francesa pueden reproducir en los lienzos del pintor el espíritu republicano de Atenas y de Roma, sus héroes y turbulentas asambleas, y sus orgullosos patricios y sus entusiastas ciudadanos. El hombre de estado de la sociedad española no busca entonces un cambio de gobierno en las doctrinas de Platón y de Aristóteles; no pide a los antiguos historiadores de Grecia y de Roma hechos y reflexiones para variar las leyes fundamentales de su patria”<sup>3</sup>.

Vemos, pues, que el mismo Caveda se dio cuenta de que ni la tradición pictórica española ni su realidad socio-política eran el campo más apropia-

do para que arraigase en España el neoclasicismo davidiano, no sólo desde el punto de vista técnico, sino con mayor razón del temático, con las implicaciones políticas que llevaba. El trasplante, en este último aspecto, de Francia a España, era prácticamente inviable porque se trataba de dos situaciones, de dos realidades, fuertemente distintas.

A todo esto habría que añadir la idiosincrasia política de estos pintores neoclásicos españoles discípulos de David. Paradójicamente, tanto Aparicio como Madrazo o Ribera eran personas de lo más afectas al antiguo régimen absolutista, que si bien sintieron gran admiración por el maestro francés y se dejaron influir por el aspecto formal y técnico de su pintura, no lo permitieron, en cambio, por el trasfondo político revolucionario que conllevaba; aunque algo de la antigua moralidad republicana (en su aspecto más neutro y suave) debió de pegárseles, como veremos, aunque por breve tiempo <sup>4</sup>.

Expuestas estas premisas, nada tiene de extraño que Aparicio, el peor dotado de estos pintores, intente trasladar el sentido ético y heroico de los personajes de la antigüedad, por él visto en los cuadros de su maestro francés, a falsas composiciones que cantan un histriónico y farisaico heroísmo popular, como la de "El hambre de Madrid de 1811" (Fig. 2), o el triunfo del peor de los absolutismos, como el "Desembarco de Fernando VII con su comitiva, en el Puerto de Santa María, en 1823" (Fig. 3). Pero, aparte este tipo de cuadros que pretenden, más o menos, historiar hechos de la reciente historia de España y otros referidos al mundo de la antigüedad clásica, que con más dificultad calificaríamos como pintura de historia, Aparicio tiene una pronta y clara tentativa histórica en su cuadro del "Rescate de cautivos en tiempos de Carlos III", pintado en Roma durante el período de la Guerra de la Independencia.

De otro modo, pero presionados por las mismas premisas socio-políticas y culturales españolas, se verán abocados a actuar José Madrazo y Juan Antonio Ribera, si bien con mayor dignidad. ¿A dónde trasladar el sentido moral y heroico que la pintura de estilo davidiano conllevaba, si esa grandeza republicana no casaba con la mentalidad política oficial española del momento ni con la de ellos mismos? Madrazo y Ribera lo resuelven susti-

tuyendo a los personajes y héroes grecorromanos davídicos por figuras de la historia antigua nacional, a las que, por la proximidad, era relativamente fácil revestir con los atributos físicos de aquéllos, salvando así el ambiente propio de ese tipo de pintura, tan caro al Neoclasicismo.

Pero esta misma acción de adecuación llevaba ya en sí, consciente o inconscientemente, gérmenes historicistas.

Así, por ejemplo, la "Muerte de Viriato", de José Madrazo (Fig. 4), quizá el cuadro más famoso del neoclasicismo español (que no el mejor), en el que se nos muestra disfrazada con toda la parafernalia propia del neoclasicismo de raíz grecorromana, una escena de la historia antigua de España. Estamos de acuerdo en que la arbitrariedad arqueológica y ambiental es patente, ya que ni siquiera de romanos están disfrazados los guerreros lusitanos, sino de griegos, pero creemos que es una arbitrariedad probablemente buscada para conseguir la deseada etiqueta neoclásica.

No vamos a entrar en la crítica formal del cuadro, tan enaltecido como vilipendiado desde su conocimiento en España en 1818, y que tanta tinta a favor y en contra ha hecho correr; es cuadro, por todo ello, tan conocido y tan divulgados los juicios y versos críticos que en su tiempo despertó, que nos es excusado el repetirlos aquí una vez más. Sin embargo, esta obra, de acusadas características neoclásicas, que ha venido a ser de excepcional importancia en este momento de nuestra historia del arte, y que representa y resume todas las características de la tendencia neoclásica en España, encierra algo de paradójico que ya hemos apuntado.

La clave está en el tema: "La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos". Un tema de la historia nacional encubierto, enmascarado, disfrazado como si de un tema de la Grecia clásica se tratara. De no existir la constancia del título, un intento de lectura temática nos llevaría a pensar en la muerte de Patroclo o cualquier otro héroe de la "Iliada" o de la antigüedad griega. Esto, que aparentemente pudiera parecer nimiedad, es clave para el asunto. La reivindicación de Viriato tiene ya claros tintes románticos, como héroe nacional hispano contra la opresión de Roma; es nuestro primer héroe de la independencia, producto típico del historicismo, como Vercingetorix en Francia. ¿Hay alguna alusión aquí a los sucesos de la guerra de la Indepen-



Fig. 1.—Vicente López: **Los Reyes Católicos recibiendo a los embajadores de Fez.**



Fig. 2.—José Aparicio: **El hambre de Madrid de 1811.**

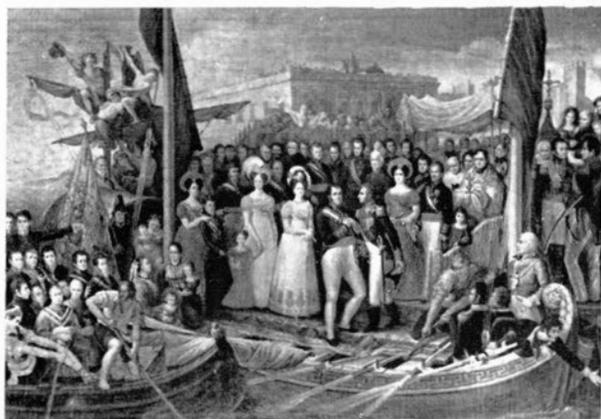


Fig. 3.—José Aparicio: **Desembarco de Fernando VII con su comitiva en el Puerto de Santa María en 1823.**



Fig. 4.—José de Madrazo: **La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos.**

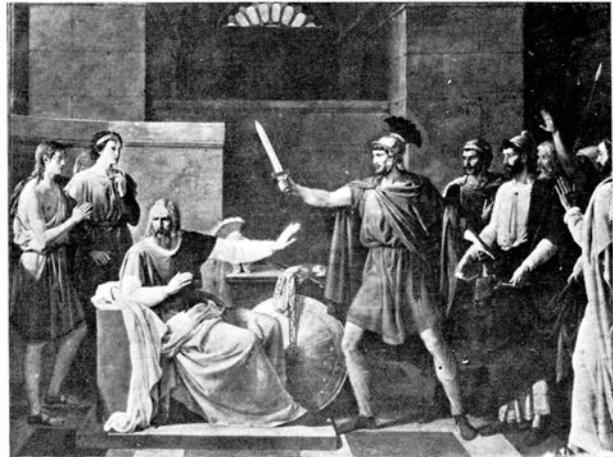


Fig. 5.—Juan Antonio Ribera: **Wamba, obligado a aceptar la corona de España.**



Fig. 6.—Juan Antonio Ribera: **Cincinato elevado al poder supremo de Roma.**



Fig. 7.—Juan Antonio Ribera: **La destrucción de Numancia.**



Fig. 8.—Juan Antonio Ribera: **Parnaso de los grandes hombres de España. Descubridores y conquistadores.**



Fig. 9.—Juan Antonio Ribera: **Parnaso de los grandes hombres de España: Homaje al Arte.**



Fig. 10.—Federico de Madrazo: **La continencia de Escipión.**



Fig. 11.—Carlos Luis Ribera: **Descubrimiento de la mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa.**



Fig. 12.—Federico de Madrazo: **El Gran Capitán contemplando el cadáver del duque de Nemours después de la batalla de Ceriñola.**



Fig. 13.—Federico de Madrazo: **La aparición de dos ángeles que inspiran a Godofredo de Bouillon la idea de ponerse al frente de los ejércitos cruzados.**

dencia contra la invasión napoleónica? Pudiera ser. De cualquier manera, aunque enmascarase alguna clave a hechos históricos nacionales del momento, al estilo de su maestro David, pensamos que no estaba en el estricto catecismo neoclásico de éste el tratar un tema de tinte nacionalista tan romántico como sería el muy similar de Vercingetorix. Aquí radica su novedad, su disidencia frente a las rígidas directrices davidianas, que, por otro lado, respeta en el aspecto técnico y formal, como pintor formado en el estilo neoclásico.

De igual forma que Madrazo actuó su compañero y amigo Juan Antonio Ribera, sólo que avanzando más en el tiempo, llegando a ofrecernos incluso un tema de la alta Edad Media, como es el del rey godo Wamba (Fig. 5), en su afán de trasplantar a la tradicional realidad española algo del mensaje moral y heroico de la pintura davidiana. Ya hemos dicho que el subterfugio consistió en disfrazar de héroes grecorromanos a personajes de la historia nacional. Pues Ribera elige otro tema claramente historicista también para la adecuación de la pintura davidiana al contexto español. Pero lo hace de forma tan sabia que el acontecimiento representado, sacado de la historia alto-medieval española, venga a mostrarnos las mismas o similares virtudes morales que un tema típico del Neoclasicismo como es el de Cincinato, asunto, por otra parte, tratado también tanto por José Madrazo como por él mismo en un hermosísimo cuadro, altamente elogiado por su maestro David, y que es de lo mejor del neoclasicismo hispano (Fig. 6).

En efecto, la relación compositiva entre el cuadro de Wamba y el de Cincinato es nula, pero la conexión temática es evidente. En ambos casos se trata de personas de virtudes sencillas, arrastradas al poder por el imperio y la necesidad de sus conciudadanos, que vieron en ellos, en su integridad, modestia y eficacia, a las personas idóneas para dirigirlos; y que, una vez en el poder, sin vanidad y sin brillo, pero con noble desinterés, supieron sacrificarlo todo al cumplimiento de su deber.

Pues bien, al igual que con el tema de Cincinato, que se le representa en el momento en que es interrumpido en su labranza para elevarlo a dictador de Roma, Ribera nos representa a Wamba forzado por los nobles godos a abandonar su vida sencilla y retirada para convertirlo en rey. La transposi-

ción temática de la antigüedad clásica al medievo es clara, si bien conservando las características técnicas y formales del neoclasicismo davidiano, tanto en la teatralidad de la composición como en el aspecto neutro del escenario que proporciona la sencilla y monumental arquitectura del fondo; incluso alguno de los personajes, como es el militar que, al centro derecha, levanta la espada, con atuendo y arma típicamente romanos, quiere recordarnos "El juramento de los Horacios" de David. Pero, aparte éste y los dos jóvenes que se encuentran en el extremo izquierdo del cuadro, vestidos también a la usanza romana, el resto de los personajes han sido caracterizados, con mayor o menor propiedad, con la pretensión de representar a próceres visigodos.

Si bien el cuadro en general mantiene aún un aspecto fuertemente davidiano, como si de una pintura claramente en la línea de la temática greco-romana de este maestro se tratara, Ribera, arrastrado quizá por la misma índole del asunto medieval, da un paso más allá de la pura trasposición temática e introduce en la obra elementos históricos en clara relación con la época del argumento.

Vemos, pues, cómo un pintor neoclásico no se puede entregar impunemente a este peligroso juego sin caer en la tentación histórica que el propio tema demandaba y exigía.

Otro paso más y estaremos ante una pintura de historia claramente expresiva del argumento con que se enfrenta, reflejando ya todas las características que definen este tipo de pintura decimonónica. Es decir, una pintura abiertamente de historia, alusiva a las diversas edades o etapas por las que ha pasado la historia nacional, preferentemente, la europea, en segundo lugar, y más restrictivamente, la de otras civilizaciones.

Y este paso lo acabarían dando estos dos pintores neoclásicos, Madrazo y Ribera, como consecuencia lógica del camino emprendido en su disidencia davidiana, cuyos ejemplos más característicos acabamos de analizar, pero que, desde luego, no fueron los únicos, pues conocemos al menos un cuadro de Ribera con el asunto de "La destrucción de Numancia" (Fig. 7) y sabemos que Madrazo esbozó un gran lienzo, que no llegó a terminar, con el mismo tema y realizó dos croquis sobre "Megara obligando a capitular a

los romanos” y “Las exequias de Viriato”, asuntos todos ellos alusivos a la antigua historia nacional.

Así, aparte otros temas grecorromanos típicos del neoclasicismo davidiano, algunos de los cuales son difíciles de clasificar en el concepto que hoy poseemos de la pintura de historia, salvo el citado “Cincinato”, asunto tratado tanto por Ribera como por Madrazo, o “La muerte de Lucrecia”, de este último, avanzando el tiempo, la disidencia de estos dos, pintores con respecto a su maestro David, se acentúa hasta el punto de llegar a bordear el prerromanticismo, si no en la técnica, que sigue siendo neoclásica, sí en los temas y en la forma de tratarlos.

El ejemplo más temprano de este paso hacia una pintura de historia de tintes románticos nos lo proporciona Juan Antonio Ribera, quien en 1825 decoró al fresco la Sala 6.<sup>a</sup> del Pardo con el tema del “Parnaso de los grandes hombres de España”, donde representó a la figura alegórica de España rodeada de los más destacados escritores, poetas, artistas y conquistadores de América (Figs. 8 y 9).

Aquí, impulsado por la misma índole del tema, y curado quizá ya bastante de la fiebre davidiana, lejos de representar a los diferentes personajes como si de prohombres de la antigüedad grecorromana se tratara, con el afán de magnificarlos, el pintor recurrió a la información histórica tanto para los rasgos fisonómicos de los personajes como para sus vestimentas, dándonos así una serie de retratos en cuatro conjuntos, compuesto cada uno como si de una obra independiente se tratara. Así, consecuentemente, cada personaje se halla representado de acuerdo con las características propias de la época que le tocó vivir, acentuándose este historicismo por el hecho de que la buscada verdad histórica, a más de reflejarse en las indumentarias y otros elementos de la moda, se refuerza con el factor de que los rasgos fisonómicos de los personajes sean retratos.

No hay duda de que la composición de este techo no representa una pintura de historia en el sentido de ofrecernos ningún hecho concreto del pasado, pero sí podemos ver en las composiciones de las cuatro partes que lo integran el deseo o intención de crear cuatro unidades semiautónomas, en cada una de las cuales se agrupan y componen los personajes como si de

un cuadro independiente, o semiindependiente, se tratara, aunque dichos personajes pertenezcan a épocas distintas. No es, pues, un cuadro de historia, pero sus cuatro partes están concebidas como tales, respondiendo, en general, a las características románticas de este tipo de pintura, “a esa búsqueda de la representación moralizante tan del gusto de la pintura de historia”, según ha calificado a este techo Pilar de Miguel <sup>5</sup>.

Un poco más tardíamente que Ribera, pero quizá de forma más decisiva, va a dar el mismo paso su amigo José Madrazo, quien en la exposición de la Academia de San Fernando de 1838 presentó un cuadro de historia de claro tinte y sabor románticos, al menos en lo referente a la temática y a su tratamiento histórico, si no en la técnica, cuyo título es el “Asalto de Montefrío por el Gran Capitán”, y del que la crítica del “Semanario Pintoresco Español” destacó “el gran partido que ha sabido sacar de una tela de pequeñas dimensiones para representar con figuras del tamaño natural un asunto como éste harto difícil y complicado. Son a nuestro ver excelentes las figuras que escalan la fortaleza cuyas armaduras resplandecen como si fueran heridas de los rayos del sol. Las cabezas de los árabes están bien pintadas y caracterizadas” <sup>6</sup>. Vemos, pues, claramente, cómo el mismo José Madrazo cae en la tentación romántica historicista, arrastrado sin duda ya por la nueva corriente, cuyos efectos empezaron a acusarse en España aproximadamente en torno a 1834, y de la que fueron verdaderamente pioneros, en lo referente a la pintura de historia, su hijo Federico y Carlos Luis, hijo también de su amigo y colega neoclásico Juan Antonio Ribera, que fueron también a formarse a París, como sus padres, pero ya bajo los nuevos dictados del Romanticismo. Y no sería descabellado particularizar aún más este influjo en su propio hijo Federico, quien prontamente imbuido de los ideales románticos, sabemos realizó, además, en 1835 el que podemos considerar el primer cuadro de historia español romántico que reúne ya todas las características del género, de acuerdo con las directrices establecidas en la pintura francesa del momento; nos referimos al “Gran Capitán contemplando el cadáver del duque de Nemours después de la batalla de Ceriñola”.

Sírvanos lo dicho sobre estos pintores neoclásicos españoles para ejemplificar el criterio de Caveda, quien en 1867 nos indica que andando el

tiempo los discípulos españoles de David modificaron gradualmente la imitación y alteraron un tanto las doctrinas y las prácticas de su maestro, debido al estudio y análisis de otros tipos de pintura, añadiéndonos que “conducidos por el propio criterio, si supieron apreciar las grandes cualidades de su maestro, al fin reconocieron también las faltas que amenguaban su mérito, y con satisfactorio resultado procuraron evitarlas, dando oídas a la buena crítica que empezaba ya a notarlas cuando todavía resonaban los aplausos que de aciertos los calificaban”<sup>7</sup>. Respetaron parte de las doctrinas de su maestro, sobre todo lo referente a la corrección del dibujo y a la composición, pero dieron acogida a otras doctrinas, lo que, más que en sus obras, se acabó reflejando en sus enseñanzas, aunque algo se traslució también en sus cuadros, como acabamos de ver, sentando así las bases sobre las que se produjo el posterior desarrollo pictórico decimonónico de corte academicista, del que la pintura de historia fue su máximo exponente.

De ellos el más destacado fue José Madrazo, cuyas avanzadas ideas artísticas dieron frutos generales, pero muy particulares en el que sería su discípulo privilegiado, su hijo Federico, con quien ya entramos en el período romántico del siglo.

Es curioso, como ya hemos dicho, que cuantos se refieren a la pintura de historia decimonónica lo hacen a la que se dio a partir de 1856, fecha de la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, aludiendo siempre al cuadro de Eduardo Cano de “Colón en el convento de la Rábida”, como si del primer cuadro de historia realizado en el siglo XIX se tratara, y el que inauguró toda la supuestamente malentendida y viciada senda histórica de la segunda mitad del siglo. Esto no puede ser más que debido a que en el mismo arranque de las exposiciones nacionales se consagró el triunfo oficial del cuadro de historia, produciéndose a partir de aquí una tal proliferación de cuadros de este tipo en busca del espaldarazo oficial, entre otras razones, que vino a configurar el llamado fenómeno de la pintura de historia de la segunda mitad del siglo. Y esta avalancha de producciones históricas ha hecho olvidar que en el siglo XIX se dio pintura de historia con anterioridad a 1856, como estamos tratando de establecer aquí.

Pues bien, esbozada, aunque sea ligeramente, la pintura de historia en

el período neoclásico hispano, pasemos a ver ahora la que se dio en el período romántico, recordando de paso algo que suele olvidarse cuando se habla de la pintura de historia decimonónica; y es que el mismo cuadro de "Colón en la Rábida", de Eduardo Cano (Fig. 24), con que se inicia dicho fenómeno en la Exposición Nacional de 1856, es cuadro aún plenamente romántico, como muchos otros de este género realizados en el inicial arranque de dichas exposiciones nacionales. Y esto, sin duda, debería de decirnos algo; inducirnos a pensar que debió de haber una pintura de historia romántica anterior que llevó a la consagración del género en la Exposición de 1856.

Ya Pilar de Miguel apunta este error, que quiere hacer coincidir el nacimiento de la pintura de historia en España con la aparición de las exposiciones nacionales en 1856, aportando el testimonio de obras anteriores de Carlos Luis Ribera concebidas plenamente dentro del concepto de este género de pinturas<sup>8</sup>.

Y, en efecto, no sólo hubo pintura de historia en el período romántico que va, aproximadamente, desde 1830 a 1856 ó 1860, sino que incluso se sientan en este lapso las bases que permitirán el posterior desarrollo y auge de este tipo de pintura en la segunda mitad del siglo, y que permitirán su consagración en esa inicial Exposición Nacional de 1856; cosa que hubiera sido difícil sin este período de preparación y de rodaje romántico, en el que se establecieron las directrices, se dieron las premisas y se concienció al artista y al público con respecto a lo que debía de ser la pintura de historia y en cuanto a su sobrevaloración con respecto a otros géneros.

Los primeros cultivadores de la pintura de historia en el período romántico español fueron los hijos de los grandes pintores neoclásicos, que gozaron de una situación privilegiada, tanto a nivel familiar como oficial, que les permitió pasar años fundamentales de su formación en el extranjero, en contacto directo no sólo con las ideas románticas entonces en boga, sino incluso con los maestros que las sustentaban.

Además, tanto Federico Madrazo como Carlos Luis Ribera, antes de pasar a Francia para perfeccionar sus estudios, llevaban ya un bagaje de

formación académica envidiable que sólo su privilegiada situación familiar podía proporcionarles. Formados, por tanto, dentro de la corriente académica de valoración del cuadro de historia, que hundía sus raíces en las postreras décadas del siglo XVIII, no encontraron en Francia la más mínima dificultad para contactar plenamente con un concepto estético que estaba ya latente en su formación familiar, unido a esto el hecho de que su formación académica francesa, desde el punto de vista técnico, fue la que tomó el relevo del Neoclasicismo, basada en teorías y tendencias que mantenían, con una nueva concepción, los valores dibujísticos que aquél representó. Esto se vio reforzado aún más en el caso de Federico Madrazo, con su adscripción al credo "nazareno" durante su posterior estancia en Roma, tendencia a la que tampoco fue ajeno Carlos Luis Ribera.

Así, pues, nada tiene de extraño que en 1831, antes de pasar a Francia, hubieran ya abordado ambos la pintura de historia; Federico con un cuadro de estilo y temática puramente neoclásicos, como fue "La continencia de Escipión" (Fig. 10), y Carlos Luis con el "Descubrimiento de la mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa" (Fig. 11), que, si bien es neoclásico en cuanto a la técnica, tiene ya claros tintes románticos en lo que respecta a la temática, con un evidente intento historicista de reconstrucción arqueológica, de veracidad histórica de la escena, al estilo de lo que su padre, Juan Antonio, hiciera en el "Parnaso de los grandes hombres de España", que pintó en 1825 para un techo del Palacio del Pardo, como vimos.

Podemos, por tanto, considerar este cuadro del "Descubrimiento de la mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa" como el prólogo de la pintura de historia de tinte romántico que vendría después e incluso de toda la que la siguió en la segunda mitad del siglo, ya que si bien es la obra primeriza de un principiante de dieciséis años, concebida aún muy en la forma tradicional, reúne ya elementos que preludian lo que vendría después, como es el saludable intento de reconstrucción histórica de la escena, de los personajes y de su indumentaria. Una presunción del romanticismo que él mismo practicaría después, y del que vuelve a darnos prueba con otro cuadro de historia ejecutado en 1835, anterior también a su salida a París, exhibido en la Academia, y que representaba la "Investidura de Enrique el Doliente

como Príncipe de Asturias”, cuyo tema de la historia medieval nos habla ya claramente de su militancia romántica, que le había llevado a colaborar desde ese mismo año en la revista “El Artista”, fundada por su amigo Federico de Madrazo, y que se convirtió en el órgano difusor del Romanticismo en España.

En ese mismo año de 1835, Federico de Madrazo, regresado ya de su primera estancia en París, que le puso en contacto con las corrientes estéticas del momento, expuso también en la Academia de San Fernando el que podemos considerar como el primer cuadro de historia español representativo de las nuevas tendencias: “El Gran Capitán contemplando el cadáver del duque de Nemours después de la batalla de Ceriñola” (Fig. 12), donde se concretizan todos los elementos característicos del cuadro de historia romántico y que tendrán larga progenie después <sup>9</sup>.

Aquí ha desaparecido todo vestigio neoclásico, sumergiéndose el artista en un decidido romanticismo, al que no son ajenas ciertas claves hispánicas, tanto en la técnica como en la composición, con cierto recuerdo de “Las Lanzas”, de Velázquez <sup>10</sup>.

Para darnos cuenta de hasta qué punto había ya calado en la sensibilidad artística española toda la tramoya del romanticismo historicista bastaría con leer la prolija y descriptiva crítica que la revista “El Artista” hizo de este cuadro, de la que tomamos un párrafo a guisa de ejemplo: “Viste Gonzalo luciente armadura de acero, bien tachonada, con sobrevesta de esquisito brocado de oro que cubre su peto y escarcela, y abriga graciosamente su cabeza bonete de terciopelo carmesí con presillas de pedrería. El jaez del caballo es sencillo; tal vez la sencillez es demasiada para aquellos tiempos en que los corceles de batalla iban por decirlo así forrados de hierro, pero este no es un defecto, puesto que el Gran Capitán era galán en extremo y no se curaría de celar las formas de su arrogante trotón” <sup>11</sup>. El empacho de arqueología histórica es patente, tanto en el crítico como en el artista, y nos muestra las directrices por las que el mundo oficial de las artes y la sensibilidad de la época querían encarrilar la pintura de historia. La documentación histórica del cuadro, dentro de la línea emprendida por la pintura neoclásica, será exigida al más mínimo detalle para que la pintura

sea un fiel retrato de la época que se desee plasmar. Así, los pintores, como diría Caveda más tarde, “prestan una particular atención a las circunstancias especiales del pensamiento artístico, al efecto del conjunto y a la verdad histórica de las escenas, en las cuales se advierte la propiedad de los trajes y de los caracteres, y el estudio de las costumbres y del espíritu de los pueblos”<sup>12</sup>.

Luego, Madrazo, en su segunda estancia en París, reafirmará el camino emprendido. Su admiración por Ingres sigue siendo principal, así como por Horacio Vernet, sufriendo también la sugestión de Delacroix; sin olvidar los estudios que había realizado sobre Gros, Deschamps, Delaroche, Scheffer y otros<sup>13</sup>.

Así, en esta segunda estancia parisina, que va desde 1837 a 1839, realiza otros cuadros de historia, esta vez de temas franceses, como era lógico. El gobierno francés le encargó, para el Museo de Versalles, “La Coronación de Godofredo de Bouillon como rey de Jerusalem”, asunto que el pintor tomó de la “Historia de las Cruzadas”, de Michaud, y que tuvo un gran éxito. Luego, animado por este triunfo, realizó otro cuadro sobre la misma temática, pero esta vez ya de gran formato, que representaba “La aparición de dos ángeles que inspiran a Godofredo de Bouillon la idea de ponerse al frente de los ejércitos cruzados” (Fig. 13), sacado también de Michaud, y que alcanzó éxito en la exposición de París de 1839. A la vez que realizaba estos lienzos, emprende los bocetos de otros dos cuadros de historia con temas nacionales y que, desgraciadamente, no llegó a efectuar; éstos eran “La muerte de D. Alvaro de Luna” y “La rendición de Granada”. Pero aún abordaría una vez más el tema de historia en Francia, por medio del encargo estatal que recibió de realizar varios plafones sobre hechos de la monarquía francesa, pintando, entre otros: “Hugo Capeto, proclamado rey por los Grandes del reino” y “Carlomagno”<sup>14</sup>.

A partir de aquí, Federico de Madrazo abandona la pintura de historia para dedicarse (salvo algún cuadro de composición como el de “Las Santas mujeres en el sepulcro de Jesús”) al retrato, en el que llegó a ser figura principal del siglo, después de haberle cabido la gloria de ser, en gran

medida, el definidor, el punto de arranque, de lo que sería la pintura de historia decimonónica española.

Su amigo y compañero, Carlos Luis Ribera, no le fue a la zaga en este inicial arranque de la pintura de historia del Romanticismo, como ya hemos visto, abordando, incluso antes de su salida a Francia, un tema tan comprometido, dentro de este género de pintura, como el de la "Investidura del primer Príncipe de Asturias", que se exhibió en la exposición de la Academia de 1835, y para el que debieron de ser de gran ayuda las directas referencias que su amigo Federico traía de su primera estancia en París. Pero será en esta ciudad donde acabe por consagrarse como gran pintor de historia. A París marchó en 1836 y allí permaneció hasta 1844, coincidiendo parte de este tiempo con su amigo Federico, que de 1837 a 1839 realizó su segunda estancia parisina. En París, Carlos Luis fue discípulo de Paul Delaroche, importante pintor de historia, discípulo, a su vez, de Gros, lo que vino naturalmente a incidir sobre su ya acusada vocación romántica de pintor de historia. Como resultado de todo ello, realizará en la capital francesa dos de sus más importantes cuadros de historia; uno, que obtuvo importante éxito en la exposición de París de 1839, representando a "Don Rodrigo Calderón en el acto de ser conducido al suplicio"; el otro, también premiado en el certamen parisino de 1845, con el tema del "Origen del apellido de los Girones" (Fig. 15), y donde nos relata el origen del apellido Girón en la batalla de la Sagra, cuando el conde Don Rodrigo Cisneros cede su caballo a Alfonso VI, cortando un jirón de la vestimenta real para ser luego reconocido y recompensado. Esta obra, a juicio de Pilar de Miguel, "vino a reiterar la completa identificación del pintor con el género histórico. Porque (...) reunía todos los ingredientes asumidos por la pintura de historia del momento": protagonismo heroico de las figuras centrales, que el artista pretende con fines moralizantes y didácticos, vigor dramático de la acción, pero alejando de los primeros planos las masas confusas y anónimas, empleando, en cambio, a éstas en los fondos del cuadro; sin olvidar el carácter teatral, tan definitorio de este tipo de pintura, así como la perfecta y detallista puesta en escena del asunto<sup>15</sup>.

Luego, regresado a España, siguió ocupándose del género histórico, so-

bre todo por el encargo que se le hizo en 1850 de pintar el techo del Salón de Sesiones del Congreso de los Diputados, donde representó, en torno a una "Alegoría de España", cuatro escenas alusivas a la "Historia de la legislación española" (Fig. 16), agrupando en cada escena a los personajes históricos como si de un cuadro con asunto propio se tratara; es obra que tiene en su programa lejana inspiración en el techo de la Escuela de Bellas Artes de París, de su maestro Delaroche, e influencias técnicas y conceptuales de origen "nazareno". Esta obra tiene un curioso paralelismo y precedente con el techo de "El Parnaso de los hombres ilustres de España", pintado por su padre en el palacio de El Pardo<sup>16</sup>.

Pero aún se ocuparon los pinceles de Carlos Luis Ribera en la realización de otro cuadro de historia, que vino a ser, a juicio de Pilar de Miguel, compendio de todos los atributos característicos de la pintura de historia y una de las mejores muestras de este género en la pintura española<sup>17</sup>. Nos referimos a "La conquista de Granada" (Fig. 17), cuadro de enormes dimensiones que, comenzado en 1853 (lo que justifica el citarlo aquí), no concluyó hasta 1890, un año antes de su muerte, tiempo que abarca casi todo el período en que se dio el fenómeno de la pintura de historia, la gran producción del género. Por ello, el cuadro presenta unas características bastante distanciadas de la inicial producción histórica del pintor, que lo hacen más representativo de la pintura de historia de la segunda mitad del siglo XIX que de este período romántico que estamos tratando.

Aunque Madrazo y Ribera no fueron pintores de producción histórica muy dilatada, no debemos de olvidar lo que vinieron a significar en la valorización del género, no sólo por el ejemplo que su prestigiosa carrera y encumbrada posición proporcionaron a los otros pintores nacionales, sino porque, al igual que sus neoclásicos padres, su influencia en la Academia y en las enseñanzas de ésta fue muy grande y dilatada, a lo que hemos de añadir la presión que debieron de ejercer, en favor del cuadro de historia, a través de los jurados de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, de las que reiteradamente formaron parte desde su iniciación en 1856.

Pues bien, aparte estos dos grandes artistas, otros pintores cultivaron la pintura de historia en el período romántico más estricto, si bien su

número y abundancia de obras realizadas nos es desconocido, por ser éste asunto que exigiría una detallada investigación, y que no es del todo esencial para lo que nos proponemos, que es el hacer constar que con anterioridad a 1856 se dio pintura de historia en el siglo XIX y tratar de demostrar cómo va tomando cuerpo el fenómeno, articulándose sucesivamente en las etapas neoclásica y romántica, en un “crescendo” que alcanza su culmen en la eclosión historicista de la segunda mitad de la centuria.

Para esto nos basta con constatar la persistencia del fenómeno y de su creciente interés en la vida artística nacional.

Así, a modo de sondeo, podemos ofrecer una muestra de destacados pintores del momento que realizaron pintura de historia en el período romántico con anterioridad a 1856. José Madrazo presentó a la exposición de la Academia de 1838 el “Asalto de Montefrío por el Gran Capitán”; a la exposición del Liceo de ese año concurrió Esquivel con “D. Sancho el Bravo persiguiendo al príncipe D. Juan en el momento en que éste se refugia al gabinete de la reina”, y a la exposición de la Academia de 1845 llevó su “Cristóbal Colón pidiendo pan para su hijo en el convento de la Rábida”, realizando, además, la “Muerte de Doña Blanca de Borbón” y “La campana de Huesca” (Fig. 18); José Gutiérrez de la Vega pintó la “Comunión de San Fernando” (Fig. 14) en 1832 para el concurso de la Academia de San Fernando; Rafael Tejeo llevó a la Exposición Universal de París de 1855 el cuadro de “Ibrahim-el-Djerbi o el moro Santo, cuando en la tienda de la marquesa de Moya se intentó asesinar a los Reyes Católicos, en el sitio de Málaga”; Valentín Carderera presentó a la exposición de la Academia de 1835 a “Los Reyes Católicos recibiendo a Colón a su vuelta del Nuevo Mundo”; José Utrera llevó a la exposición de la Academia de 1847 su “Guzmán el Bueno arrojando el puñal que ha de dar muerte a su hijo”; a la de 1848 presentó Contreras la “Rendición de Granada”; Pelegrín Clavé llevó a la de 1845 “Doña Isabel la Católica en el monasterio de Avila, rehusando la oferta de la Corona”; Joaquín Espalter concurrió a la exposición de París de 1855 con “El suspiro del moro”, y pintó “El descubrimiento de América” en 1853, por encargo del rey Francisco de Asís; Claudio Lorenzale llevó a la exposición de Barcelona de 1847 “Los espon-

sales de Berenguer IV con Petronila de Aragón" (Fig. 19) y "El Príncipe de Viana y la reina su madrastra en Villafranca del Panadés con la Diputación del Consejo General de Barcelona"; Francisco de Paula Van-Halen realizó en 1843 la "Llegada solemne de Isabel la Católica a la iglesia mayor de Segovia, después de haber sido proclamada reina", en 1847 "La batalla de los Siete Condes", en 1850 "La rendición de Granada", en 1852 "La batalla de las Navas de Tolosa" y otras muchas más (Fig. 20); Luis Ferrant pintó antes de su marcha a Italia el "Descubrimiento del mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa", y durante su estancia en dicho país realizó, para su protector el infante Don Sebastián Gabriel, a "Cervantes hecho prisionero y conducido a Argel" y "Miguel Angel encontrando al Papa Urbano a las puertas de Roma"; incluso el mismo Alenza abordó el género histórico con la "Muerte de Daoíz en el parque de Artillería". Bástenos estos ejemplos para nuestro propósito, ya que la relación podría llegar a ser prolija en exceso.

Podemos aún aportar más pruebas del alto grado de valoración que había ya alcanzado la pintura de historia durante este período romántico; valoración oficial académica y por parte de la crítica, que nos explican su eclosión a partir de la inauguración de las exposiciones nacionales en 1856, y que llevó a cultivar el género histórico incluso a pintores tan alejados de él como los paisajistas. Por ejemplo, Pérez Villaamil, que era académico de mérito por el paisaje, sólo pudo acceder al grado de Teniente Director de la Academia en 1845 por Real Orden, ya que dicha institución vedaba estos altos cargos a quienes no fuesen académicos de mérito por la pintura de historia<sup>18</sup>.

Así, impulsados por esta marginación académica, y buscando un mayor prestigio profesional y social, algunos paisajistas intentaron disfrazar su especialidad, en algunos momentos, mediante la introducción de temas de historia dentro del contexto general de su pintura. Cuadros éstos que, salvo excepciones, siguen estando tratados con una concepción global paisajista que enmarca una anécdota histórica, al estilo que estos pintores introducían también en sus paisajes elementos costumbristas. Valgan como ejemplo los cuadros de Pérez Villaamil que representan "Alvar Fañez de Minaya des-

pués de la conquista de Cuenca” (Fig. 21), “La toma de Jerusalem por los cruzados” y las dos escenas de “La batalla de Arlabán”; o los de Antonio Brugada sobre “El combate de Trafalgar”, “La toma de los fuertes de Balanguigi y Sipac, en las Filipinas” (Fig. 22), “Las carabelas de Colón llegando al Nuevo Mundo” (Fig. 23) y “El desembarco de Colón en América”, sólo por citar algunos<sup>19</sup>. Incluso este mismo artista, que era pintor honorario de Cámara de Isabel II, por el género de las marinas, llega en algún momento a titularse como pintor de historia marítima, en ese deseo de equiparación con el gran género de la pintura de historia, tan altamente considerado en el mundo del arte<sup>20</sup>.

Que la demanda de cuadros de historia estaba en el ambiente de la época romántica es algo no sólo patente en el mundo académico, sino también en la crítica. Bastará con echar una ojeada a las críticas de las exposiciones anuales de la Academia de San Fernando para comprobarlo, aunque sólo sea a través de la muestra que de algunas de ellas se hicieron en el “Semanario Pintoresco Español” entre 1836 y 1848. Ya en la de ese primer año se quejan de que, desgraciadamente, haya “una casi absoluta falta de cuadros de composición, históricos o fabulosos, en que principalmente brilla el genio filosófico del artista”<sup>21</sup>. En la de 1838, refiriéndose al cuadro de José Madrazo “Asalto de Montefrío por el Gran Capitán”, se alaba la elección del asunto histórico por parte del pintor, “elección tan digna de elogio como rara en un país a donde no se encargan por el gobierno ni por los particulares obras de esta especie. Además, este género exige grandes conocimientos artísticos y literarios; mucha filosofía y meditación y todas las dotes, en fin reunidas que constituyen un gran pintor”<sup>22</sup>. Igual queja por la escasez de cuadros de historia y encomio del género y del artista que lo cultiva encontramos en el encabezamiento de la crítica de la exposición de 1840, donde, tras lamentarse de ser pocas las obras de calidad presentadas, añade el anónimo crítico que “con el sentimiento además de no hallar, entre las que están en ese caso, ninguna perteneciente al género historial; a ese género que descubre a toda luz la extensión de los conocimientos artísticos de un profesor, su imaginación, su sensibilidad y el estudio que ha debido hacer del hombre moral, única fuente del idealismo y de

la sublimidad del pensamiento dominante en la ejecución de su obra”<sup>23</sup>. Aparte ensalzar el cuadro de historia como el más erudito y elevado de los géneros, está patente en esta crítica el afán moralizante y pedagógico que se pidió a este tipo de pintura desde tiempos de Diderot, y que aquí se concretiza en la evocación de la historia, preferentemente nacional.

En la crítica de la exposición de 1847, que corrió a cargo de Pedro Madrazo, se queja éste de que “a no ser por el cuadro de *Agar* del señor Esquivel y el *Guzmán el Bueno* del señor Utrera se hubiera dicho este año que la pintura histórica había muerto enteramente en España”; llama a la pintura de historia “el género sublime del Arte”, y distingue entre el cuadro de “historia profana” y el de “historia sagrada”<sup>24</sup>, teniendo, sin duda, en la mentalidad académica que representaba dicho crítico, el mismo valor sublime ambos tipos de pintura de historia; es decir, que para la mentalidad académica de entonces tanto el cuadro de historia sacra como el de la profana (el que hoy día entendemos como de historia en sí) eran considerados ambos como pintura de historia, según se desprende claramente del texto citado.

Esta insistencia en la demanda y valoración del género histórico, ni que decir tiene que acabaría produciendo sus frutos en una más que sobreabundante cosecha de cuadros de historia en la segunda mitad del siglo. Repitiéndose como una especie de consigna, como una muletilla aceptada, vuelve una y otra vez a la carga bajo los más variados pretextos. Así, en la exposición de 1848 la crítica llama la atención sobre la relegada colocación del cuadro de “Guzmán el Bueno” del malogrado Utrera: “Esa composición, ya muy conocida y apreciada del público, merecía un lugar más distinguido”; y refiriéndose a los retratos que expuso Federico Madrazo, dice: “Los apasionados del Sr. Madrazo lamentan que este talento privilegiado dedique principalmente su pincel a hacer retratos; nosotros preferiríamos también que pintase cuadros de historia *sagrada* y *profana*, pues en ellos desplegaría, como lo hizo en sus grandes composiciones de “Godofredo” y las “Marías”, dotes de que no son susceptibles los retratos”<sup>25</sup>.

Veamos, por último, la crítica que Pedro Madrazo hizo del cuadro “Agar despedida por Abraham”, de Esquivel, exhibido en la exposición de

la Academia de 1847, y que, aunque no es un cuadro de historia en el estricto sentido que hoy tenemos del término, lo era para la concepción que del género histórico tenía la mentalidad académica del momento, por lo que en dicha crítica están compendiados los requisitos exigidos a un buen cuadro de historia, en este caso de "historia sagrada", lo que entonces venía a ser lo mismo. Veamos lo que decía Madrazo: "Fiel el Sr. Esquivel a su escuela, ha reunido en el cuadro de la Historia Sagrada que ha expuesto las principales dotes del pintor naturalista que inspirándose de la lectura del texto histórico, y reuniendo todos los datos que suministran al pintor los adelantos de la ciencia moderna en sus diversos ramos, trata de ofrecer a los ojos del espectador la escena que elige, con la mayor verdad posible, como trasladándole a la época en que se verificó aquélla, y poniéndole en las condiciones de localidad, trajes, costumbres, ropa y demás circunstancias del hecho. En su "Agar despedida por Abraham" ha seguido en parte el Sr. Esquivel el mismo sistema que profesa en Francia Horacio Vernet, sistema de estudio, de conciencia, de trabajosas investigaciones, sistema en que el artista se cambia en cierto modo en anticuario para reconstruir lo pasado con todos sus accidentes. Así creemos que debe tratarse la historia (...) y ha podido en su cuadro ser a un mismo tiempo fiel historiador y poeta: historiador en todos los accesorios de su asunto, en el colorido local y en la conveniente vestidura de sus figuras; poeta en el modo feliz de concebir el argumento"<sup>26</sup>.

Vemos, pues, que el camino estaba ya preparado, sentadas las bases para la posterior eclosión de la pintura de historia. Sólo faltaban las circunstancias que propiciaran un mayor aliciente, un acicate, dentro del panorama artístico nacional. Y éste vino a darse con la creación de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, por Real Decreto de 12 de enero de 1854, si bien el primero de dichos certámenes no se realizó hasta 1856<sup>27</sup>. Fecha tardía para la creación de ese escaparate nacional que el mercado de las artes necesitaba perentoriamente, desde que, con la implantación de las concepciones liberales, los antiguos mecenazgos vinieron a ser sustituidos por un mercado artístico libre, sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. Este escaparate de la Exposición Nacional (que funcionaba desde hacía tiem-



Fig. 14.—José Gutiérrez de la Vega: **La comunión de San Fernando.**



Fig. 15.—Carlos Luis Ribera: **Origen del apellido Girón en la batalla de la Sagra.**



Fig. 16.—Carlos Luis Ribera:  
**Historia de la legislación española:**  
**Legisladores de la época**  
**de la restauración.**



Fig. 17.—Carlos Luis Ribera:  
**La conquista de Granada** (frag-  
mento central).

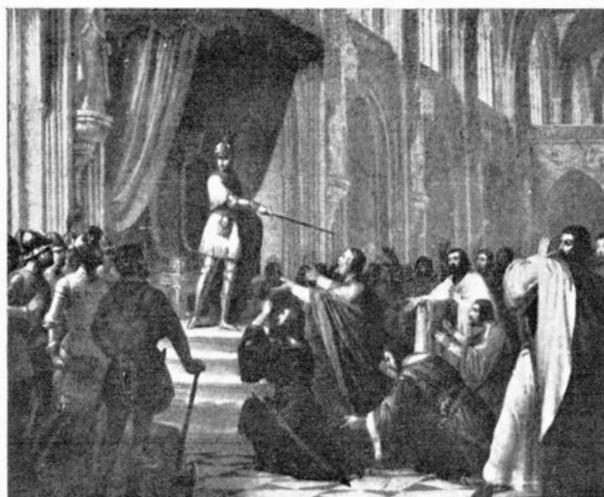


Fig. 18.—Antonio María Esqui-  
vel: **La campana de Huesca.**



Fig. 19.—Claudio Lorenzale:  
**Los esponsales de Berenguer IV  
con Petronila de Aragón.**



Fig. 20.—Francisco de Paula  
Van-Halen: **Wamba, obligado  
a aceptar la Corona de España.**

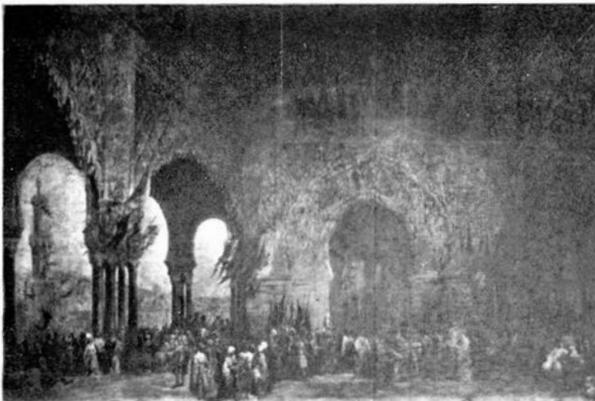


Fig. 21.—Jenaro Pérez Villaa-  
mil: **Alvar Fáñez de Minaya,  
después de la conquista de  
Cuenca.**

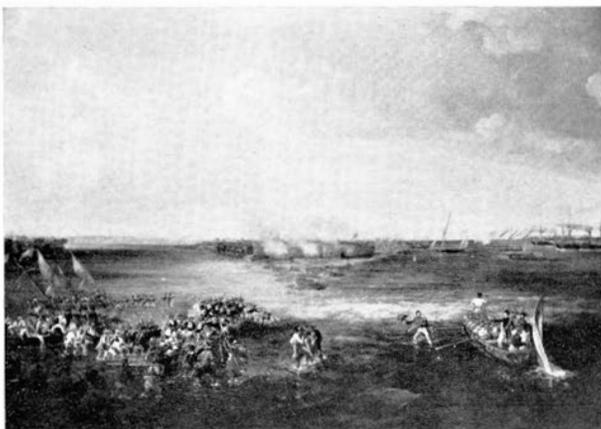


Fig. 22.—Antonio Brugada: La toma de los fuertes de Balanguigui y Sipac, en las Filipinas.



Fig. 23.—Antonio Brugada: Las carabelas de Colón llegando al Nuevo Mundo.



Fig. 24.—Eduardo Cano: Colón en el convento de la Rábida.

po en países como Francia, con gran eficacia) se había hecho imprescindible dentro de las nuevas concepciones artísticas del siglo. En vano las exposiciones de la Academia de San Fernando, con sus cortos recursos, tanto de locales como de premios, habían intentado suplirlo. Sólo el Estado, con sus poderosos recursos y sin que le fuera en exceso gravoso, podía emprender la creación e institución de tan importante “feria” de cuadros, bien entendido que empleamos este término sin ánimo de menosprecio, sino en el sentido de muestra promocional equivalente al de otras actividades.

Una vez creadas las exposiciones nacionales de Bellas Artes, se convirtieron en un medio eficaz para la promoción de los artistas; y si tenemos en cuenta que los jurados estaban compuestos por académicos de la de San Fernando e incluso, si era necesario, por otros más individuos elegidos por el gobierno<sup>28</sup>, comprenderemos enseguida el porqué del éxito de los cuadros de historia en estos certámenes. Ya hemos aducido pruebas suficientes de la valoración y alto concepto que tenía este tipo de pintura en el estamento académico y la crítica, cuya promoción se alentó a lo largo del siglo, sobre todo en el período romántico, como acabamos de ver. De hecho, el cuadro de historia, tal como sería concebido en la segunda mitad del siglo XIX, ya estaba creado. De aquí que los artistas, deseosos de los premios que se otorgaban y de la promoción que les proporcionaban, se volcasen en la producción de un tipo de pintura, de un género, que sabían primaba en la mentalidad oficial, de la que los jurados eran sus representantes.

Es decir, que la amplitud e insistencia del cuadro de historia está en muy clara relación con un direccionismo oficial del gusto, que actuó primero desde la Academia, sus enseñanzas y exposiciones, apoyado por la crítica, en muy directa conexión con el mundo académico, y se continuó luego por medio del Estado, a través de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, que vino a reforzar así la corriente en este sentido que de antiguo venía sustentando la Academia.

Lafuente Ferrari dice, con razón, que la pintura de historia de la segunda mitad del siglo XIX es un género “administrativo, producto de unas circunstancias históricas y estatales”, que no tuvo más clientela posible que el propio Estado, dadas las enormes dimensiones normalmente requeridas

por estos lienzos<sup>29</sup>. Lo que nos vuelve a señalar unas causas superiores, jerárquicas, quizá programáticas. Es una suposición, pero no debemos olvidar las circunstancias históricas que vivió España en el siglo. Una guerra de la Independencia que vino a trastocar y conmover los cimientos de la nación; una alteración de valores y concepciones de toda índole con la que, dolorosamente, entramos en la modernidad. Las luchas políticas que se derivaron y que tuvieron como consecuencia la escisión ideológica de la nación. El no menor trauma divisorio de la cuestión y guerras "carlistas". La pérdida de nuestro inmenso imperio americano y sus consecuencias, que da al traste con la tradicional razón de ser imperial, sentida, en parte, como un desmembramiento nacional... Una crisis de identidad nacional, en suma, con la que España se enfrenta en los albores de los tiempos modernos, en la época de los nacionalismos, y que, una vez más o menos remansadas las turbulentas aguas pasadas, hay que hacer frente y tratar de restañar.

El llamado "fenómeno" de la pintura de historia de la segunda mitad del siglo XIX puede tener sus últimas causas (aparte las indicadas u otras más), sus profundas razones, en lo apuntado, y formar parte de un programa (aunque fuese de una forma imprecisa en las altas esferas) de mayor amplitud oficial, en el que, de una forma más o menos consciente, estuviese puesta al servicio, obedeciese, a la contribución de la búsqueda y recuperación de la identidad nacional perdida o dañada, a través de más o menos enormes cuadros alusivos a hechos heroicos y temas destacados de nuestra historia, que contribuyesen desde las exposiciones nacionales y centros oficiales donde fuesen colocados, a regenerar en el público la autovaloración nacional y, con ello, la incorporación a la empresa patria común. Esto, por supuesto, entendido de una forma general, casos particulares y anecdóticos aparte. Que después las cuestiones partidistas se metieran por medio, es otro cantar, y que forma parte de las vicisitudes sufridas por el fenómeno del género histórico en su devenir, interesante aspecto falto de estudio y que contribuiría a clarificar el tema. Así, el Estado, heredero del mecenazgo de la realeza y la Iglesia, vendría también a comprender la gran importancia

programática y educadora que tuvo el arte a través de los tiempos, y que en la modernidad arranca de Diderot, de su sentido moralizante.

Así parece que, en cierto modo, quiso verlo también Caveda, quien nos dice, refiriéndose a este tipo de pintura: "Por ventura ejercieron sobre ellas una poderosa influencia los heroicos esfuerzos de la nación para sobreponerse a su triste destino; la elevación de los ánimos, impulsada por el cambio de las instituciones, y el espíritu y las tendencias generales de la época. Cuando las turbulencias y estragos de las discordias civiles produjeron en todos una profunda impresión, y la nacionalidad, más que nunca excitada y enérgica, pide a los tiempos pasados altos ejemplos de abnegación y patriotismo, cuando los presentimientos sombríos y los amargos desengaños se apoderan del ánimo, y por otra parte las ideas y las doctrinas dominantes le llevan a la meditación y la duda, preciso es que, elevado el pensamiento, y fuertes las impresiones del artista que no puede ser extraño a cuanto le rodea, recurra a los espectáculos conmovedores, a la energía de las grandes pasiones; que más de una vez el dolor y la amargura comuniquen a sus conceptos algo de grave y de sombrío; que no de la misma manera se preste su fantasía a las escenas tiernas y delicadas; que una insensibilidad fría y estoica derrame alguna vez cierto tinte melancólico sobre sus lienzos y deje traslucir las angustias de un alma ulcerada"<sup>30</sup>. Con lo que viene también a justificar el aspecto amargo y sombrío, la truculencia, que se manifestó en muchos cuadros de historia, sobre todo de la segunda mitad del siglo.

Ahora bien, con lo expuesto pretendemos dar una explicación al "fenómeno" de la pintura de historia de la segunda mitad del siglo, ver cuáles fueren las razones, las causas inmediatas, de semejante proliferación de cuadros de este género, y a lo dicho nos atenemos; pero no pretendemos que dichas causas expliquen el origen de la pintura de historia decimonónica en general, para lo que ya aportamos razones al principio de este estudio.

Hacemos esta aclaración porque una de las razones que se han señalado para tratar de explicar el "fenómeno" de la pintura de historia de la segunda mitad del siglo XIX ha sido el influjo que pudo ejercer sobre este

género pictórico el teatro histórico de la época. No pretendemos nosotros con lo expuesto negar este influjo, que debió de existir e incluso concretarse en algún caso; pero no creemos que sea la causa última, el origen, que nos explique la formación de dicho fenómeno pictórico, sino que es un problema colateral que, aparte de que debió de ejercer cierta influencia sobre los pintores para su inclinación hacia el género histórico, se concretaría más en el aspecto formal de las obras, en su tratamiento teatral. Es decir, que el teatro de la época, el drama histórico y la ópera, debieron de jugar importante papel en los cuadros de historia de la segunda mitad del XIX como un aspecto enriquecedor, como un tributo inevitable y ejemplificador que el arte de la pintura tuvo que pagar al literario ya desde la época romántica.

Pero este influjo del drama histórico no fue privativo de la pintura de historia de la segunda mitad del siglo XIX, sino que ya se venía ejerciendo, como decimos, en la etapa romántica más estricta (la que va aproximadamente de 1830 a 1860), como nos lo muestra el caso de Esquivel, cuyos cuadros de historia parece se inspiraron en dramas históricos de la época, según apuntó Guerrero Lovillo<sup>31</sup>.

No hay que olvidar los orígenes literarios del movimiento romántico, y que la batalla contra el clasicismo, tanto en Francia como en España, tuvo una primera línea netamente literaria, con especial protagonismo en el teatro. Y tampoco hemos de olvidar que el Romanticismo es la época del drama y la novela históricos, con especial atención a lo nacional y medieval. Parece, por tanto, lógico que, ante tales precedentes de historicismo literario, la pintura, la más literaria de las artes plásticas, se sintiera atraída, influenciada, por un teatro histórico que venía a responder, en cierta medida, a similares causas que la pintura de historia, pero que le precedía.

De todas formas este influjo del teatro no era novedad en la época romántica, ya que el mismo teatro clásico influyó sobre la pintura de historia neoclásica, como es el caso de David, cuyo "Juramento de los Horacios" tuvo su inspiración temática en la tragedia de Corneille<sup>32</sup>. Lo que sí va a ser novedad en el Romanticismo es esa mayor y más intensa relación entre

el drama histórico y la pintura de historia, concebidos ambos con la misma o similar parafernalia historicista. Esta relación, esta influencia del teatro histórico sobre la pintura de historia, patente ya en el Romanticismo, como decimos, va a persistir en la segunda mitad del siglo, según ya vimos, ya que en ella se proyectan y continúan las tendencias románticas, o al menos parte de ellas, siendo la pintura de historia en sí, por lo que respecta a su temática, una consecuencia del Romanticismo, por mucho que fuese abordada bajo el tratamiento de diversas técnicas o estilos.

Con todo esto hemos intentado dar una explicación, según nuestro modo de ver, al “fenómeno” de la pintura de historia decimonónica, esbozando las posibles causas que lo produjeron como consecuencia lógica del desarrollo de unas tendencias que, progresando a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, tuvieron su culminación en la segunda parte de la centuria, a partir de la inauguración de las exposiciones nacionales de Bellas Artes en 1856.

## N O T A S

<sup>1</sup> RÉAU, LOUIS, *La era Romántica. Las artes plásticas*, tomo CXXII de *La evolución de la humanidad*, México, 1958, p. 49.

<sup>2</sup> GAYA NUÑO, J. A., *Arte del siglo XIX*, vol. XIX de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1966, p. 323.

<sup>3</sup> CAVEDA, JOSÉ, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España...*, Madrid, 1867, tomo I, pp. 308 y 309.

<sup>4</sup> Ejemplificadora al respecto es la anécdota que Valentín Carderera cuenta, en un artículo dedicado a la vida de D. José Madrazo, de que habiéndose interesado el emperador de Austria por el pintor, ante su cuadro de «La muerte de Lucrecia», e informado de sus estudios con David, le dijo, aludiendo al credo político revolucionario de éste: «Espero que V. no haya aprendido sus máximas»; a lo que le respondió Madrazo: «Señor, mi maestro no enseñaba a sus discípulos más que la pintura». Añadiendo, a modo de explicación, Carderera, que «tal vez la coincidencia entre las ideas republicanas de David y el argumento del cuadro excitarían momentáneamente en el Emperador un reflejo de simpatía entre el maestro y su discípulo», agregando que otras personas también quisieron ver en aquel tiempo, un trasfondo político en dicho cuadro, de lo que el autor se quejaba. (V. C.: *Literatura. Galería de ingenios contemporáneos. D. José de Madrazo*, «El Artista», tomo II, 1835, p. 307.)

<sup>5</sup> MIGUEL EGEE, PILAR DE, *Frescos de Juan Antonio de Ribera en el Palacio de El Pardo y en el Palacio Real de Madrid*, «Reales Sitios», núm. 70, 1981, p. 18.

<sup>6</sup> ANÓNIMO, *Academia de Nobles Artes. Exposición de 1838*, «Semanario Pintoresco Español», tomo III, núm. 135, 1838, p. 753.

<sup>7</sup> CAVEDA, JOSÉ, *Op. cit.*, nota 3, pp. 314 y 327.

<sup>8</sup> MIGUEL EGEE, PILAR DE, *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*, Madrid, 1983, pp. 55 y 56.

- <sup>9</sup> CONTRERAS, JUAN DE (Marqués de Lozoya), *Historia del Arte Hispánico*, tomo V, Barcelona, etc., 1949, pp. 278 y 279.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, p. 279.
- <sup>11</sup> MADRAZO, PEDRO DE, *Exposición pública de pintura en la Real Academia de San Fernando*, «El Artista», tomo II, 1835, pp. 154 y 155.
- <sup>12</sup> CAVEDA, JOSÉ, *Op. cit.*, nota 3, p. 136.
- <sup>13</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, CARLOS, *Federico de Madrazo y Küntz*, Barcelona, 1981, pp. 26, 41, 43 y 44.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 32, 41, 42, 43 y 44.
- <sup>15</sup> MIGUEL EGEA, PILAR DE, *Op. cit.*, nota 8, pp. 57 y 58.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 59 y 60.
- <sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 62 y 63; Idem, *Un cuadro de historia en la catedral de Burgos*, «Archivo Español de Arte», núm. 223, 1983, pp. 294 y 297.
- <sup>18</sup> ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE, *Proceso y triunfo del paisajismo romántico en la Academia de San Fernando*, «Revista de Ideas Estéticas», núm. 134, 1976, pp. 131 a 146.
- <sup>19</sup> ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE, *Aportación al catálogo de la obra de Antonio Brugada: sus 23 cuadros de la Fundación Santamarca*, «Villa de Madrid», núm. 69, 1980-IV, pp. 18 y 78.
- <sup>20</sup> ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE, *Antonio Brugada pintor de la mar*, «Reales Sitios», núm. 61, 1979, p. 49.
- <sup>21</sup> ANÓNIMO, *Exposición de 1836*, «Semanario Pintoresco Español», tomo I, número 28, 1836, p. 225.
- <sup>22</sup> ANÓNIMO, *Academia de Nobles Artes. Exposición de 1838*, «Semanario Pintoresco Español», tomo III, núm. 135, 1838, p. 753.
- <sup>23</sup> ANÓNIMO, *Bellas Artes. Exposición de la Academia de San Fernando*, «Semanario Pintoresco Español», tomo II (segunda serie), núm. 43, 1840, p. 339.
- <sup>24</sup> MADRAZO, PEDRO DE, *Bellas Artes. Exposición de pintura de 1847. Artículo II*, «Semanario Pintoresco Español», núm. 46, 1847, p. 362; Idem, *Bellas Artes. Exposición de pinturas de 1847. Artículo III y último*, «Semanario Pintoresco Español», núm. 49, 1847, pp. 389 y 390.
- <sup>25</sup> M. S., *Exposición de Bellas Artes*, «Semanario Pintoresco Español», núm. 42, 1848, p. 332. (Vemos nuevamente en este texto la distinción, antes apuntada, entre cuadro de historia sagrada y profana, pero englobados ambos tipos en el común denominador de pintura de historia.)

<sup>26</sup> MADRAZO, PEDRO DE, *Exposición de pinturas de 1847. Artículo II*, «Semana-rio Pintoresco Español», núm. 46, 1847, pp. 362 y 363.

<sup>27</sup> PANTORBA, BERNARDINO DE, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980, pp. 25 y 26.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>29</sup> LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953, p. 478.

<sup>30</sup> CAVEDA, JOSÉ, *Op. cit.*, nota 3, pp. 139 y 140.

<sup>31</sup> GUERRERO LOVILLO, J., *Antonio María Esquivel*, Madrid, 1957, pp. 29 y 30.

<sup>32</sup> LANKHEIT, KLAUS, *Révolution et Restauration*, París, 1966, p. 104.

EL CLAUSTRO DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA  
DE BELLAS ARTES EN ROMA

POR

PEDRO PONCE DE LEON HERNANDEZ



## INTRODUCCIÓN

EL claustro de la Academia Española de Bellas Artes en Roma pertenece a esa categoría de construcciones menores, nacidas a la sombra de otros monumentos de mayor importancia, y que, debido a su sencillez y humildad, no han sido objeto de estudio minucioso hasta el presente<sup>1</sup>.

Por otro lado, este claustro, con sus dos plantas, aparece como elemento característico de lo que un día fue el complejo conventual de San Pietro in Montorio.

Esta función ha sido sustituida por las propias de la Academia Española de Bellas Artes, aunque los franciscanos continúan cuidando la iglesia y habitan las estancias situadas al sudoeste de la misma.

### I. DATOS SOBRE LA CONSTRUCCIÓN Y CRONOLOGÍA

La consideración de San Pietro in Montorio como lugar de la crucifixión de San Pedro, o, al menos, como lugar de veneración, viene de mucho tiempo atrás. En el siglo VII ya hay una referencia<sup>2</sup>, que señala la existencia de cierta "Fons Sancti Petri et carcer eius" cerca de la Puerta Aurelia; aunque la primera datación segura aparece en el *Liber Pontificalis* de Ravena (siglo IX), en donde el autor menciona una "Ecclesia de S. Petri Montis Aurei"<sup>3</sup>. Es lógico pensar que alrededor de dicha iglesia se desarrollara

también un núcleo de religiosos, que se mantiene durante los siglos XII y XIII, decayendo con el exilio aviñonense del Papa.

Después de la mitad del “quattrocento”, el convento queda casi abandonado y asociado con los conventos cistercienses de S. Clemente, S. Ambrosio y S. Pancracio.

Por medio de una bula del 18 de junio de 1472<sup>4</sup>, el Papa Sixto IV Rovere concede el conjunto de San Pietro in Montorio al beato Amadeo Menez de Silva y a su congregación franciscana. Con un breve de 15 de mayo de 1481 el mismo Papa libera al convento de la jurisdicción de los otros ya citados<sup>5</sup>. Cuando llega el beato Amadeo todo se reducía al piso bajo y primero del lado este del claustro que hoy ocupa el templete. A partir de este momento comienza la construcción de los principales componentes del conjunto de San Pietro.

De 1480 a 1490 se construye la iglesia, atribuida por unos a Baccio Pontelli, arquitecto del Papa Sixto IV, y por otros a Meo di Francisco del Caprino.

El templete del Bramante, encargado y sufragado por los Reyes Católicos, se construye en los tres primeros años del siglo XVI, constituyendo un hito dentro de la historia de la arquitectura.

El proyecto completo, redibujado por Serlio, no se concluye. Dicho proyecto preveía la construcción de un recinto porticado circular alrededor del templete y de otro claustro adyacente más o menos en el lugar que hoy ocupa el claustro objeto de nuestro estudio.

Según la *Memorie Istoriche*<sup>6</sup>, la mayor parte del segundo claustro —el primero es el de Bramante— fue construida por iniciativa de Clemente Dolera da Moneglia, genovés (1501-1568), Ministro General de los franciscanos, promovido Cardenal por Paulo IV el 15 de marzo de 1557, el cual acomodó y amplió el convento, residió en él periódicamente y en él falleció el 6 de enero de 1568<sup>7</sup>.

Vannicelli no presta mayor atención al claustro, y por ello no podemos saber si en la mencionada *Memorie Istoriche* constan la fecha exacta de la construcción, el tipo de los trabajos, el nombre del arquitecto, etc.

En cualquier caso, otros testimonios confirman la construcción, por estas fechas, de un claustro adyacente al ocupado por el templete (Fig. 1): Leonardo Bufalini fecha en 1551 un plano de Roma en que aparece el conjunto de San Pietro in Montorio con el templete, la iglesia y, al norte,



FIG. 1.

una serie de muros delimitando estancias. Sólo un año después Pirro Ligorio publica una perspectiva de la ciudad en la que se aprecia perfectamente la existencia de un claustro al norte del templete que coincide con los muros representados por Bufalini. Esta perspectiva nos muestra el claustro con una sola galería formada por tres arcos rematados inmediatamente por el tejado (Fig. 2).

Es probable que esta diferencia con respecto al número de arcos actual —cinco— se deba a la falta de rigor en el detalle, como puede apreciarse en el templete y en otros edificios romanos representados en el mismo plano.

Ello no quiere decir que en el intervalo de un año se construyera el claustro, ya que frecuentemente estos planos eran fruto de años tomando datos, y no se solían revisar y poner al día antes de su publicación.



FIG. 2.

Evidente es que en 1552 existía ya un claustro en el mismo lugar que el actual con un elemento en el centro que muy bien podría ser una fuente, hoy desaparecida, mencionada por Pesci, Lavagnino y otros autores.

En cualquier caso, en la planta Ignaciana de Roma (Fig. 3) y sobre todo en la de Giovanni Battista Falda (Fig. 4) aparece el claustro con su doble orden de arcos.

El otro testimonio es el de Vasari<sup>8</sup>.

Si Vasari en esta época habla de un primer claustro, quiere decir que hay un segundo, con lo cual sería posible que el claustro, tal como hoy lo

vemos, fuera regularizado y quizá ampliado por el Cardenal Dolera. De todos modos, las fábricas del claustro no presentan alteraciones ni huellas de diferentes fases.



VIT. QUÆQ. SOCIETAS SVÆ CVRÆ COMMISSA HABET.  
*antiqui atq; romanorum domicilia. G. Catechizantium. H. S. Marthe, hunc  
 S. Call. Germanicorum. I. Anglicanum. M. Seminarium Romanum. N. Maronitarum. 12.*

VISTA DE ROMA, LLAMADA "INADANA", VARIOS AUTORES GRABADO SOBRE COBRE. 1810.

FIG. 3.

A partir de entonces el claustro se convierte en espacio de encuentro y relación del convento. Con toda seguridad<sup>9</sup>, la congregación franciscana prefería el recogimiento y la sencillez de este claustro a la grandeza y espectacularidad del espacio alrededor del templo. No debemos olvidar que esta obra del Bramante supuso un impacto para su época, y sería casi continuamente visitado, medido y dibujado<sup>10</sup>.

Poco después de su construcción<sup>11</sup>, los lunetos se afrescan con pasajes de la vida de S. Francisco, obra de Circignani Nicoló (1516-1591). En

estas fechas el convento y su claustro se convertirán en un foco activo de la vida religiosa romana. El confesor de San Ignacio de Loyola habitaba en el convento, y el santo acudía frecuentemente a San Pietro, como recuerda una lápida colocada en el claustro.

En la primera mitad del siglo XVII sesenta franciscanos habitaban el convento <sup>12</sup>.



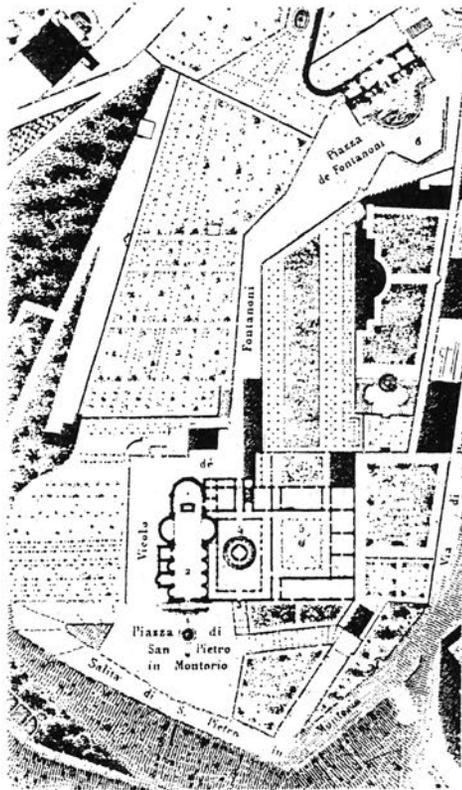
VISTA DE ROMA. DISEÑO E INGRESO DE GIOVANNI BATTISTA PALMA. GRABADO SOBRE COPIAS. AÑO DE 1870.

FIG. 4.

En 1650 Felipe III hace restaurar el templete y regulariza el espacio frente a la iglesia, formando unos muros de contención hoy en día existentes, con la ayuda de limosnas de benefactores.

El 3 de junio de 1622 el padre Tommaso Obicini de Novara instituye en San Pietro, con la conformidad de la Congregación de Propaganda Fide, un estudio de lengua árabe para los Frati Minori, a fin de mejorar y facilitar su labor misionera. En 1672 el árabe se sustituye temporalmente por

el albanés, de modo que el convento de S. Pietro in Montorio funciona como centro de enseñanza de lenguas extranjeras para los misioneros franciscanos hasta 1870.



PLANTA DE SAN PIETRO IN MONTORIO.

(SEGUN LETAROUILLY) -

FIG. 5.

A causa de las revueltas populares de 1789 la iglesia y el convento se abandonan, y los franciscanos se refugian en el de S. Francesco a Ripa, de la misma Orden, situado también en el Trastevere, con el que San Pietro

in Montorio guarda una estrecha relación a lo largo de la historia. Esto se refleja en una serie de aspectos edilicios y funcionales que más adelante veremos.

En 1802 se produce el regreso de los franciscanos al estabilizarse la situación.

Siete años más tarde se produce un saqueo por parte de los franceses, volviendo nuevamente a ocupar el convento los franciscanos en 1814.

En 1849, durante el sitio de Roma, el conjunto conventual es bombardeado por las tropas francesas mandadas por Oudinot.

En 1870 es cedido a España, y por Decreto de 5 de agosto de 1873 se convierte en sede de la Academia Española de Bellas Artes en Roma <sup>13</sup>.

El arquitecto Alejandro Herrero y Herreros, ex-pensionado y arquitecto de los lugares Píos, lleva a cabo la transformación del edificio conventual <sup>14</sup>.

En 1930 el arquitecto Jaime Blay, en colaboración con el arquitecto Rebecchini, de la obra Pía, lleva a cabo un segundo proyecto de acomodación y transformación <sup>15</sup>.

Como resultado de estas intervenciones, el claustro se nos presenta hoy con tres plantas y una galería sobre la última de ellas. Este exceso de altura no impide apreciar la sencillez y belleza del núcleo original, diferenciado de los pisos añadidos por medio de un "falso" alero.

## II. DESCRIPCIÓN FÍSICA. CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES Y CONSTRUCTIVAS

El claustro está definido por una doble galería de arcos que delimita un espacio libre de planta rectangular. Excluyendo el espesor de los muros perimetrales, las longitudes totales de los lados norte y sur son 22,79 y 22,80 metros y las de los lados este y oeste 20,13 y 20,12 metros, respectivamente.

El espacio libre interior actualmente es un jardín, cuyos lados norte y sur miden 16,35 y 16,33 metros y los lados este y oeste 13,66 y 13,65 metros (Fig. 6).

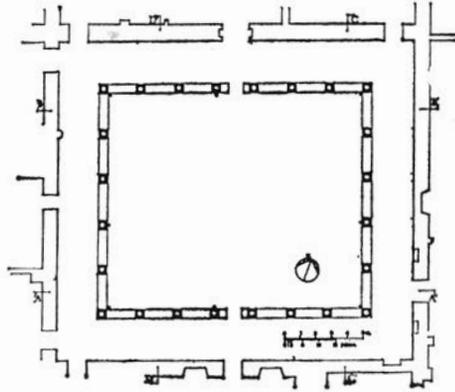


FIG. 6. Planta baja.

La doble galería que configura las cuatro pandas del claustro está formada en su planta baja por 24 arcos de medio punto, sustentados por otras tantas columnas de orden toscano apoyadas en un murete que hace las veces de pedestal.

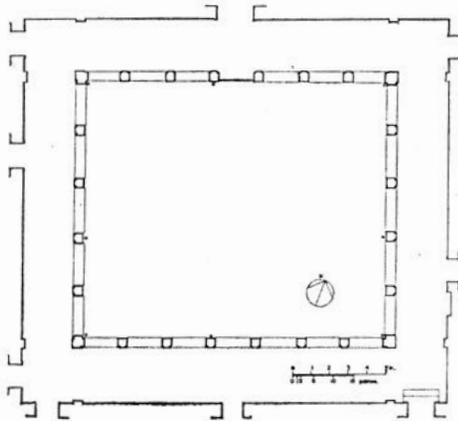


FIG. 7. Planta alta.

Esta galería baja aparece cubierta por bóvedas de arista, las cuales confluyen en las columnas mencionadas y en unas ménsulas existentes en los muros, con talla similar y del mismo material que los capiteles.

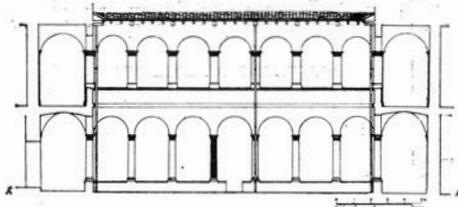


FIG. 8. Alzado A-A'.

De este modo los lunetos formados como intersección de los muros y bóvedas son prácticamente iguales a los arcos exteriores, conservándose en ellos los frescos sobre la vida de San Francisco que Blanco Freijeiro analiza.

Los materiales utilizados son diversos.

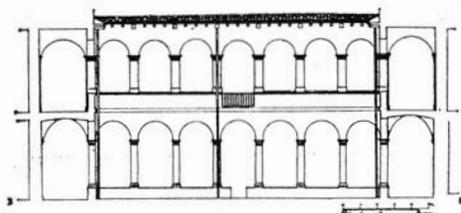


FIG. 9. Alzado B-B'.

Tanto el pavimento<sup>16</sup> como el remate superior del murete son de ladrillo. En cuanto a los muros, arcos y bóvedas, aparecen hoy día cubiertos por gruesas capas de "entónaco", a base de mortero de cal. Muy probablemente estarán construidas combinando fábricas de ladrillo y de "pictramo" o mampostería tosca, en el relleno de los macizos<sup>17</sup>.

Describimos las columnas por su especial interés en un cuadro adjunto (Fig. 15). Los fustes, de diámetros, longitudes y materiales diversos, son elementos reaprovechados de construcciones preexistentes. Sin embargo, las

basas y capiteles se ajustan a los fustes y tienen las medidas necesarias para que las alturas de las columnas sean prácticamente iguales.

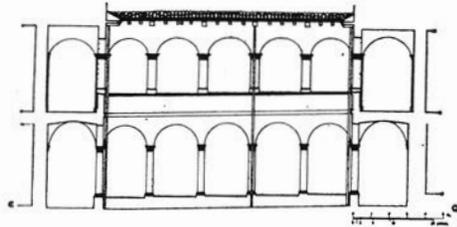


FIG. 10. Alzado C-C'.

Aun con ello existen unas irregularidades muy interesantes. Dos de las basas son de mármol y una de ellas presenta, en dos caras opuestas, a la altura del toro, restos de una talla en escocia, lo que indica que esta basa es fruto del retallado de otro elemento arquitectónico.

Finalmente, de las 24 columnas sólo hay una, en cuyo fuste, de granito gris, aparecen tallados el listelo (ánulo) y el astrágalo que en las demás encontramos tallados en los capiteles de travertino. La parte inferior de este fuste está dañada, de modo que ha perdido parte de su superficie exterior en todo su perímetro.

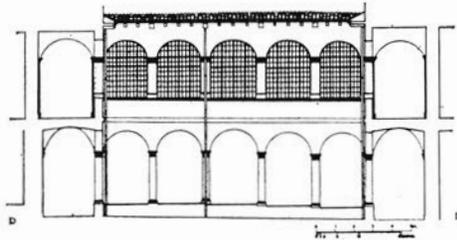


FIG. 11. Alzado D-D'.

Lo curioso de todo ello es que a no ser por esta irregularidad (y, naturalmente, la menor longitud del fuste), éste podría perfectamente ser de los del templete de S. Pietro in Montorio (Fig. 16).

Todo ello sugiere que el arquitecto del claustro aprovechó uno de los fustes que comenzaron a tallarse para el templete, que, al presentar dicho

defecto, fue abandonado "in situ". Quizá como una forma de "homenaje" y respeto al trabajo del Bramante (recordemos que es el único caso en todo el claustro), conservó las molduras que la pieza poseía, cortando el fuste únicamente por su parte inferior, para adaptarlo al orden y proporción que la nueva obra (el claustro) exigía.

La galería en planta primera (Fig. 7) aparece cubierta por una estructura de vigas de madera, excepto en las esquinas, que presentan, en cada una de ellas, dos arcos rebajados, que se apoyan en los muros concurrentes y en el pilar de la esquina.

Los arcos exteriores (hoy día cerrados con cristal) son rebajados en los lados menores y prácticamente de medio punto en los mayores. En esta primera planta las columnas vienen sustituidas por pilares de sección cuadrangular con capitel moldurado recubiertos, como la mayoría de los paramentos, de gruesas capas de "entónaco".

El pavimento está hecho a base de losas de travertino y baldosa cerámica. Esta primera planta aparece mucho más "retocada" a lo largo del tiempo que la baja.

Por último, del sistema de cubrición del antiguo claustro poco podemos saber, ya que fue desmontado en su día para construir otro piso en su lugar, que mantiene el mismo ritmo de huecos de las dos plantas primitivas.

### III. ESQUEMA GEOMÉTRICO, METROLOGÍA Y PROPORCIONALIDAD

Como se aprecia en la planta, el elemento generador de su traza es un cuadrado. Así la anchura del corredor perimetral es la diferencia entre su semidiagonal y su semilado, siendo, en general la  $\sqrt{2}$  el factor de proporcionalidad entre las partes (Fig. 12).

En cuanto a los alzados de la galería, están trazados de un modo similar (Figs. 8 a 11).

La existencia de un fuerte desnivel entre los lados norte y sur<sup>18</sup> del claustro (unos 30 cms.), que se mantiene prácticamente igual en la galería

superior, hace pensar que éste fue mantenido “ex profeso” para facilitar la evacuación de las aguas de lluvia y/o para enlazar construcciones pre-existentes que estaban a diferente nivel.

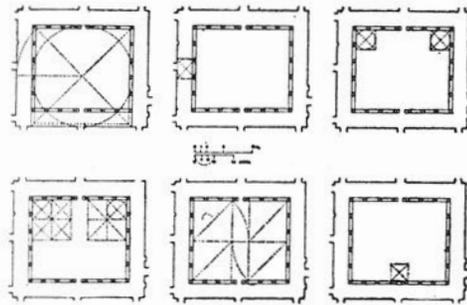


FIG. 12. Estudio de proporciones de la planta.

Constructivamente, esta inclinación de los lados este y oeste fue resuelta con el escalonamiento de los muretes donde apoyan las columnas. Como la altura del murete más la columna es casi invariable, son los arcos los que absorben el desnivel, de modo que sus líneas de arranque se van también escalonando.

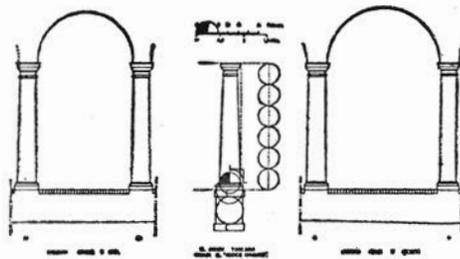


FIG. 13. Estudio de proporciones del orden.

Este hecho apenas se percibe, ya que los arcos tienen su centro por encima de la línea que une los plintos de las columnas, de modo que sobre

éstas se forma un “dado” que es la transición de la columna al arco, con lo cual el conjunto gana en esbeltez <sup>19</sup>.

En la planta primera de la galería, y siempre en los lados este y oeste, el desnivel persiste, reflejado por unas líneas de imposta exterior, una lisa y otra moldurada, de donde nacen los pilares. Los alféizares de esta planta, hechos con piezas de travertino, van compensando este desnivel. Su talla es reciente, y ajustan con la carpintería metálica existente.

EL CLAUSTRO DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA  
DE BELLAS ARTES EN ROMA, MCMLXXXIV

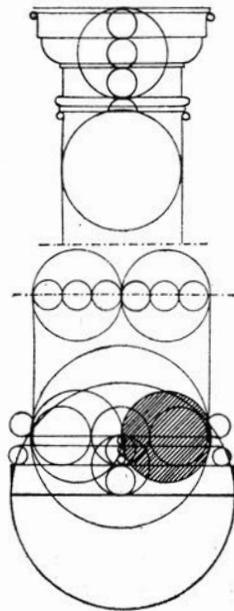


FIG. 14. Estudio de proporciones de la columna.

Como veremos en los planos, la unidad de longitud empleada en la construcción del claustro es el palmo (22,34 cms.) y sus unidades derivadas (“Canne” = 10 palmos, “Braccio” o “Passeto” = 3 palmos, “Oncie” =  $\frac{1}{12}$  de palmo).

Pasando al orden de las columnas, vemos que su altura total (basa + fuste + capitel) oscila entre 2,66 y 2,68 centímetros, longitud aproximadamente equivalente a 12 palmos. Los capiteles miden 25-26 centímetros de altura, que sensiblemente equivalen a  $\frac{7}{6}$  de palmo y la basa —compuesta de plinto, toro y listelo filete— oscila de los 15 ( $\frac{2}{3}$  de palmo) a los 22 centímetros <sup>20</sup>.

En los fustes, al ser de diferentes tipos <sup>21</sup>, los diámetros inferiores varían (Fig. 15). Pero en las columnas de esquina éstos oscilan entre 42 y 43,5 centímetros de diámetro. Dichos valores se aproximan con bastante exactitud a los 44,6 centímetros, equivalentes a dos palmos. Es decir, la relación diámetro de la base-altura total de la columna es  $\frac{1}{6}$ .

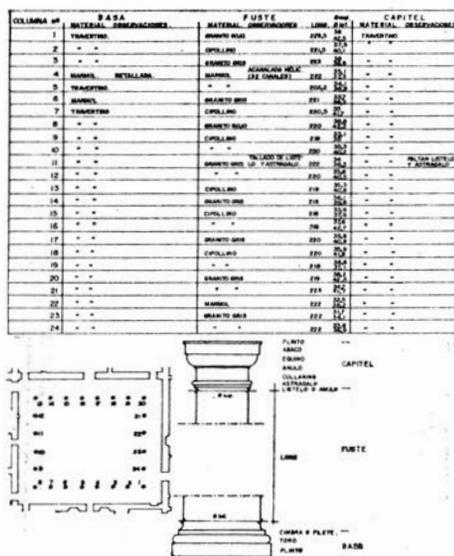


FIG. 15. Análisis de las columnas.

Si tomamos como obra de referencia el tratado *I Cinque Ordini Architettonici*, también llamado *Códice Chigiano* <sup>22</sup>, vemos que, en oposición a Vitruvio, que prácticamente no lo menciona, se define el orden toscano en primer lugar, diciendo además que es la “opera toscana” la que tiene

“maggiore fermeza e sostentamento”<sup>23</sup>. Plantea además por primera vez la altura total de la columna como seis veces el diámetro de la base, y no siete, como enuncia Vitruvio y como recogen la mayoría de los tratadistas más o menos contemporáneos (Filarete, Vignola, Francesco de Giorgio Martini). Nos encontramos, pues (Figs. 13 y 14), ante un arquitecto que, siguiendo el *Codice Chigiano*, utiliza un “orden toscano” de menor altura y mayor robustez que el descrito y difundido por los teóricos más prestigiosos de la época.

#### IV. ESTILO. VALORES FUNCIONALES Y PARALELOS

Estilísticamente, el claustro corresponde a un tipo de construcciones renacentistas, de uso claramente monástico y enmarcado dentro de la sobriedad y austeridad características del ala reformada de la Orden Franciscana.

Aparece como el elemento generador de la vida conventual; es el lugar de encuentro y comunicación de los miembros de la comunidad, y conforma un espacio abierto, pero protegido, a través del cual se accede a las diferentes estancias.

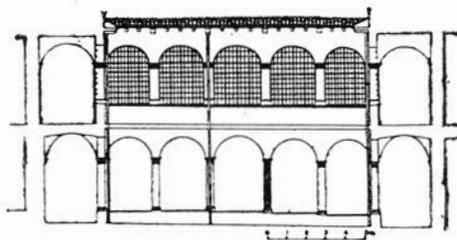


FIG. 16. Alzado oeste.

Todas las plantas consultadas que indican el esquema circulatorio del claustro (Létarouilly, Fig. 5, anónima del legajo 4.331 del Ministerio Español de Asuntos Exteriores, Blay), pese a sus contradicciones e inexactitudes, coinciden en describir el acceso desde el exterior por el extremo sur

del lado este, y la “caja” de escaleras trasdosada en el lado oeste. Hoy, en líneas generales, el esquema persiste.

Resulta curioso comprobar la similitud de dicho esquema con el planteado por Bramante (según Serlio) para el claustro que rodea el templete.

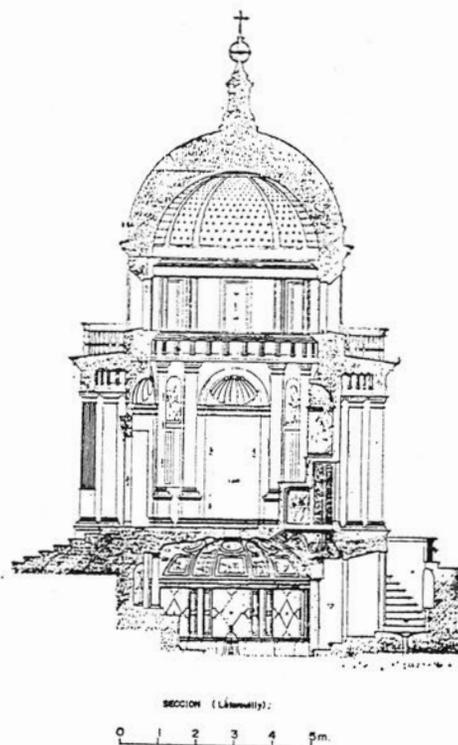


FIG. 16 bis. Sección del templete de San Pietro in Montorio.

Es, en fin, el lugar en que la meditación se asocia con la idea de andadura, de camino que hay que recorrer.

Fruto de ello, y como ya hemos visto, el claustro se articula en su doble galería con gran sencillez, simplificándose en su construcción soluciones y materiales, y eligiéndose para las columnas un orden toscano de proporciones poco corrientes y sin ninguna concesión a la ornamentación, excepto

el afrescado de los lunetos que refuerza incluso el espíritu general de sencillez y recogimiento.

Próximos a S. Pietro in Montorio y en la orilla oeste del Tíber (Trastevere), existen otros dos conjuntos conventuales franciscanos: San Francisco a Ripa y San Cosimato.

Aparte de su cercanía topográfica (un kilómetro aproximadamente), San Francesco a Ripa y San Pietro in Montorio aparecen históricamente emparentados por un conjunto de circunstancias y características que a continuación veremos:

Al igual que en S. Pietro, los franciscanos se asientan en S. Francisco por medio de una bula papal (en este caso, Gregorio X, el 23-7-1229), desplazando a una comunidad benedictina.

Aparece asimismo mecenas o benefactor, que en este caso es la familia Anguillara, instalada en el palacio de la Torre del Trastevere. Este patrocinio, aunque mucho más modesto, podría ser comparado al de los Reyes Católicos en San Pietro in Montorio.

El claustro, núcleo conventual, se construye a la derecha de la iglesia, como en San Pietro, apoyándose en la parte oeste en habitaciones existentes, y afrescándose asimismo parte de los lunetos con escenas de la vida de San Francisco. Estos frescos son obra de Pietro Cavallini, sin más relación aparente con los de San Pietro in Montorio que el asunto tratado.

Ambos conventos los ocupan los monjes reformados de la Orden Franciscana, ya que en 1445 San Francisco a Ripa es asignado al ala espiritual de los Frati minori, confirmándose dicha asignación en la segunda mitad del xvi por Pío V o Gregorio XIII.

En la segunda mitad del siglo xvi se amplían las capillas de la iglesia y los brazos del claustro, llegando a ser además sede de prelados importantes: el Ministro Provincial, el Procurador y el Postulador de la Reforma. A semejanza de San Pietro, que por esas fechas es sede frecuente del Cardenal Dolera.

Y es precisamente en esta segunda mitad del xvi cuando existe en ambos claustros una actividad edilicia <sup>24</sup>.

En San Francesco a Ripa el trabajo es más descuidado. La parte construida en esta época, mal conservada, tiene también dos pisos: el inferior, tapiado pero identificable, construido también a base de arcos de medio punto, también sobre "dados brunelleschianos" y cubierto por bóvedas de claustro análogas a las de San Pietro.

Los arcos de medio punto, de ladrillo, están sustentados por unas columnas formadas por un plinto irregular de piedra, que hace las veces de basa; el fuste y el capitel son producto de piezas reutilizadas, y este último, con una talla mucho más tosca que en S. Pietro, recuerda más el orden dórico que al toscano. Estas columnas de planta baja como en San Pietro, apoyan en un murete continuo, en este caso enteramente construido en ladrillo, que hace las veces de pedestal; en él están embebidos los plintos que actúan como basas. La altura total de la columna sobre el murete, unos 67 centímetros (3 palmos). Los intercolumnios, a ejes, oscilan alrededor de los 2,90 metros (13 palmos). La anchura del corredor perimetral es mayor que en S. Pietro (3,25 metros aproximadamente).

El piso alto está actualmente cegado y tapiado, con lo cual la idea de una arquería como la existente en S. Pietro es puramente hipotética.

S. Cosimato, el otro núcleo franciscano entre el Gianicolo y el Tíber, tiene también un claustro, cuya construcción obedece a cánones medievales.

Esta investigación pudo realizarse en la propia Academia Española de Bellas Artes de Roma de enero a junio de 1984, gracias a la beca concedida por la Fundación Juan March al autor para asistir al curso del I.C.C.R.O.M.

Nuestro agradecimiento a Venancio Blanco, Director de la Academia por aquellas fechas, a las autoridades que permitieron nuestra residencia y a las becas de la Academia; a Roberto Marta, arquitecto italiano, que nos facilitó documentación sobre el convento de S. Francesco; a Antonio Almagro Gorbea, miembro de la asamblea del I.C.C.R.O.M., y a Luis Cervera Vera, que con toda amabilidad nos ayudó a clarificar y ordenar el presente trabajo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Aparte de las descripciones generales más o menos frecuentes, existe un estudio del profesor Blanco Freijeiro sobre la decoración afrescada de los lunetos, que repasa además de modo somero el orden y la configuración del claustro. (Véase bibliografía.)

<sup>2</sup> LAVAGNINO, EMILIO, *San Pietro in Montorio*, pp. 3 y 55.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> «... Uniones, annexiones et incorporationes ecclesiae sive monasterii S. Petri, si quae sunt, quoad corpus ipsius ecclesiae S. Petri et illi contiguam domun, structuras et edilicia...» *Ibidem.* Tomado, a su vez, del Bullarium Franciscanum.

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> La fuente de información más fiable de esta época es una *Memorie Istoriche*, colección anónima de testimonios, inventarios y descripciones sobre el convento, que se encuentra depositada en el de San Francesco a Ripa.

Desgraciadamente, uno de los principales estudiosos del conjunto, PRIMO LUIGI VANNICELLI, autor del libro *San Pietro in Montorio e il tempietto del Bramante* (Roma, 1971), falleció hace poco tiempo, y, según el párroco de S. Francesco a Ripa, dicha memoria se encuentra entre sus pertenencias y no puede ser consultada. En el código número 7.400 de la Biblioteca Vaticana se halla un compendio de esta memoria con descripciones del terreno y datos secundarios de la construcción.

<sup>7</sup> LAVAGNINO, EMILIO, *San Pietro in Montorio*, pp. 52 y 55.

<sup>8</sup> En su obra *Vite*, dentro de *Le Opere di Giorgio Vasari*, dice de Bramante (p. 471): «... Fece ancora a S. Pietro in Montorio de travertino, nel primo chiostro, un tempio rotondo del quale non puó di proporzione, ordine e varietà immaginarsi».

<sup>9</sup> No olvidemos que el Beato Amadeo es, desde los treinta y tres años, monje jerónimo en Guadalupe, y precisamente en Roma (1472) funda la Reforma de Estrechez. Por tanto, sus compañeros franciscanos que habitaron en San Pietro lleva-

ron también la vida de recogimiento y oración propia de los «Fratr Minori». Esta congregación no supone un hecho aislado, ya que antes de su muerte, el 10-8-1482, el Beato Amadeo, según afirma D. Elías Tormo en su obra *Monumentos en Roma* (pp. 204 y ss.), llega a fundar 29 conventos en Italia. La congregación es absorbida en 1568 por decreto del Papa Pío V.

<sup>10</sup> Incluso en la ciudad de Venecia, el autor ha podido observar una representación del templete, con construcciones alrededor, en un fresco atribuido a Giovanni da Udine, compañero de Rafael en los trabajos de las Estancias Vaticanas. Dicho fresco, realizado poco después de la construcción del templete, se encuentra en la bóveda de la escalera del Palacio Grimani, actualmente en restauración.

<sup>11</sup> BLANCO FRELJEIRO, ANTONIO, *La vida de San Francisco de Asís*, Archivo Español de Arte, p. 162.

<sup>12</sup> Tanto este dato histórico, extraído de los Anales de Wadding, como los posteriores se encuentran en el libro de VANNICELLI, PRIMO LUIGI, *San Pietro in Montorio e il tempietto del Bramante*.

<sup>13</sup> *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, tesis doctoral de MARGARITA BRU ROMO, analiza y estudia la vida de la Academia a partir de su fundación hasta el año 1971.

<sup>14</sup> Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, Leg. 4.331. Desgraciadamente, los planos referentes a dicho proyecto no han aparecido. El mismo Alejandro Herrero y Herreros menciona en la memoria (firmada en Roma el 17 de septiembre de 1878) «que las partes a consolidar se han coloreado en negro, de amarillo las que se demolerán y de rojo las que se construirán por vez primera». Con las mediciones y presupuesto de dicho proyecto tampoco puede distinguirse la obra realizada en el claustro.

En el mismo legajo del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores existe un anteproyecto del mismo autor (esta vez completo) para acomodar la iglesia de Santiago de Roma como Academia. En los planos de dicho documento (nunca realizado) se repite el uso del código de colores, con un evidente respeto y conocimiento del carácter del edificio, aun tratándose sólo de un anteproyecto.

En el legajo se conservan, además, las facturas y los inventarios que dicho arquitecto firma, al comprar, a F. W. Brauer (de Stuttgart), los muebles que aún hoy día la Academia conserva, y que poseen un indudable valor.

Todo ello hace suponer que el método, el trabajo y los cuidados de dicho arquitecto en la conservación y rehabilitación de San Pietro serían irreprochables, y conforme incluso con los criterios modernos de la restauración de monumentos.

En el legajo mencionado sólo existen unos planos, confusos, sin firma ni fecha, que probablemente pertenezcan al período entre las dos intervenciones. En ellos aparece, como elemento central del claustro, un pequeño octógono que se correspondería con la fuente, hoy desaparecida.

<sup>15</sup> En dichos planos se aprecian bastantes diferencias con el actual estado del claustro y dependencias anejas.

Sin embargo, hay una coincidencia interesante: aparece una puerta, en el centro del lado oeste del claustro, en la planta baja, que se conserva hoy día y que muy probablemente sea la única que mantiene la forma original.

<sup>16</sup> Ambos elementos, así como el rodapié de travertino hoy día existente, son fruto de la última transformación del claustro, al menos en gran parte de su superficie.

<sup>17</sup> Este último punto no se ha podido comprobar totalmente al estar en uso el claustro, únicamente se ha hecho una pequeña «cata» en uno de los lados; en ella se han hallado, en un estrato oculto por la superficie actual, restos de pintura azul grisácea.

<sup>18</sup> San Pietro in Montorio está construido sobre una superficie aterrizada y escalonada en la ladera sur de la colina Gianicolense. Resultado de ello es que el pavimento del claustro del templete está situado 1,20 metros por encima de nuestro pavimento. Lo cual en cierto modo descarta la posibilidad de una relación o conexión directa entre ambos claustros.

<sup>19</sup> En el Renacimiento esta solución es empleada a menudo, y Brunelleschi parece ser el primero en utilizarla. De ahí el nombre de «dado Brunelleschiano».

<sup>20</sup> Esta diferencia de medidas es debida a que el plinto de la basa es de altura variable. La talla esmerada y el cuidado puesto en los demás elementos sugiere que la diferencia en un principio estaba compensada por el murete continuo sobre el que apoyan las columnas, característica que ha podido modificarse (por la erosión y las transformaciones posteriores).

<sup>21</sup> No olvidemos que se trata de una construcción monacal de características modestas, en la cual gran parte de los elementos son reaprovechados de lugares y construcciones diversas.

<sup>22</sup> Llamado así porque sólo se conserva un ejemplar manuscrito en el fondo chigiano de la Biblioteca Vaticana; ese códice es atribuido por unos a Alberti, por otros a Serlio. De todos modos, la difusión de esta obra se produce a principios del siglo XVI.

Este códice no contiene ilustraciones, pero se puede componer perfectamente el «orden» siguiendo la descripción escrita (ver planos).

<sup>23</sup> Citado en BORSI, F., *I Cinque Ordine Architettonici e L. B. Alberti*. Este autor a su vez lo recoge de la obra de JANITSCHKE, H., *Leone Battista Alberti's Kleinere Kunst theoretische Schriften*, Osnabrück, 1970, p. 209.

<sup>24</sup> Pese a las concordancias descritas, un elemento tan singular y extraordinario como el templete de Bramante forzosamente alteraría el esquema general. Así, mientras que en San Francesco el claustro del convento es continuo a la iglesia, en San Pietro está separado, manteniéndose el enlace a través del brazo de edificación situado al oeste del templete.

## BIBLIOGRAFIA

### DOCUMENTOS

LEGAJO NÚM. 4.331. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid.

CÓDICE VATICANO LAT. 7.400, cc 1-45 «Raccolta di diverse notizie del convento e chiesa di San Pietro in Montorio». Biblioteca Vaticana. Roma.

Memoria del Proyecto de restauración de la Iglesia de S. Francesco a Ripa. Roberto Marta, arquitecto. Roma.

### IMPRESOS

BLANCO FREIJEIRO, ANTONIO, «La vida de San Francisco de Asís», *Archivo Español de Arte*, núm. 41. Madrid, 1968.

BORSI, F., *I Cinque Ordini Architettonici e L. B. Alberti*. Teorema Edizioni. Firenze, 1972.

BRU ROMO, MARGARITA, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*. Dirección General de Relaciones Culturales. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid, 1971.

BULLARIUM FRANCISCANUM, Nova Series, tomo III (1471-1484). Quaracchi, 1949.

DELLA VALLE, ADRIANA & FONDI, DANIELA, «San Pietro in Montorio». *L'Architettura*, núm. 18. Roma, 1973.

FRUTAZ, AMADEO, *Piante di Roma*. Roma.

- LAVAGNINO, EMILIO, *San Pietro in Montorio. Roma. Le Chiese de Roma Illustrate.* Ed. Frat. Treves. Roma, 1930.
- LETAROUILLY, *Edifices de Rome.* John, Tiranti & Co. London.
- PERCIER, C. H. & FONTAINE, P. F. L., *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome.* Paris, 1798.
- PESCI, B. & LAVAGNINO, E., *San Pietro in Montorio. Roma.* Ed. Marietti. Roma, 1958.
- TIBERI, CLAUDIO, «Misure e contemporaneità...», *Studi Bramanteschi.* Roma, 1974.
- TORMO, ELÍAS, *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses hispanoamericanos.* Roma. Ed. Fratelli Palombi, 1940.
- VANNICELLI, PRIMO LUIGI, *San Pietro in Montorio e il tempietto del Bramante.* Roma, 1971.
- «Vita de Bramante», *Le Opere di Giorgio Vasari.* Firenze. Ed. David Passigli e Soci, 1832-1838.

**ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 1984 A LA  
FUNDACION MUSEO EVARISTO VALLE, DE GIJON**



*En la sesión pública y solemne celebrada el día 11 de mayo de 1986 se entregó la Medalla de Honor 1984 a la Fundación Museo Evaristo Valle, de Gijón.*

*Abierta la sesión por el Sr. Director de la Academia, el Secretario General dio lectura al acta de concesión redactada en los siguientes términos:*

**E**N sesión celebrada en 20 de mayo de 1985 por la Comisión de la Medalla de Honor, bajo la presidencia del Sr. Director, D. Luis Blanco Soler, y con asistencia de los Académicos Sres. D. Hipólito Hidalgo de Caviedes, D. Luis Cervera Vera, D. Antonio Fernández-Cid y el Secretario General, D. Enrique Pardo Canalís, vióse una propuesta firmada por los Sres. Don Luis Díez del Corral, D. Luis García-Ochoa y Duque de Alba a favor de la Fundación Museo Evaristo Valle, de Gijón.

Vista la documentación presentada al efecto, comprendiendo una nutrida documentación gráfica sobre el contenido del Museo y relación que se acompaña exponiendo un breve bosquejo de su realidad, antecedentes y futuro, resulta que el origen del Museo se remonta a 1951, fecha de fallecimiento del pintor gijonés Evaristo Valle.

Respondiendo al deseo familiar, singularmente personificado por Doña María Rodríguez del Valle, sobrina del pintor, de mantener el conjunto de obras conservadas en el ámbito familiar y después de diversas vicisitudes —entre las que no fue la menos importante la publicación del magistral

estudio de D. Enrique Lafuente Ferrari sobre el artista desaparecido— se iniciaron las obras del proyectado Museo en 1970, que después de la muerte de la fundadora, en 1981, sería inaugurado en 1983.

Dicho Museo, que se considera uno de los más notables conocidos entre los dedicados con carácter monográfico a un solo artista, comprende 119 obras y un considerable conjunto de apuntes y dibujos que, con muebles de la época, el caballete del pintor e innumerables recuerdos personales, rememoran el ámbito de trabajo del artista.

Aparte de ello, forma parte del Museo una valiosa colección de manuscritos que corresponden a la actividad literaria del pintor, sobresaliendo entre ellos los que con carácter autobiográfico piensa dar a conocer la Fundación que lleva su nombre. Como se hace constar oportunamente, “el objetivo principal del Museo Evaristo Valle es el de conservación, investigación y difusión” de su obra, sin perjuicio de promover y atender otras manifestaciones afines.

La acogida dispensada al Museo Evaristo Valle representa un exponente sumamente alentador de la aceptación alcanzada por tan loable empeño.

En consideración a lo expuesto, esta Comisión acuerda proponer por unanimidad la concesión de la Medalla de Honor 1984 a la Fundación Museo Evaristo Valle, de Gijón.

En sesión extraordinaria celebrada por la Academia en 27 de mayo de 1985, y de conformidad con la propuesta de la Comisión de la Medalla de Honor, se acordó la concesión de la Medalla de Honor correspondiente a 1984 a la Fundación Museo Evaristo Valle, de Gijón.

Así lo proclama el Sr. Director, levantando seguidamente la sesión convocada al efecto.

De todo lo cual, como Secretario General, doy fe.

*A continuación el Académico numerario, D. Alvaro Delgado Ramos, en nombre de la Corporación, dio lectura al siguiente discurso reproducido seguidamente:*

Sr. Director,  
Sres. Académicos,  
Señoras y Señores:

COMIENZO diciendo que en la alegría de estos momentos y en el agradecimiento por haber sido designado para pronunciar estas palabras en un acto de tanta justicia como el de hacer entrega de la Medalla de Honor de nuestra Academia a la Fundación Museo Evaristo Valle, de Gijón, existe una nube de pesar. Y es que el destino me haya hecho ocupar un puesto que correspondía a quien, desde su alto magisterio, ha sido el más profundo y destacado biógrafo del excelente pintor cuyo nombre da título a dicha entidad y nos reúne en este acto. Me refiero al ilustre Académico D. Enrique Lafuente Ferrari, gran amante de la obra de Valle y también impulsor entusiasta de este galardón. Lamento con tristeza que no sea nuestro recordado amigo quien desde su autoridad ocupe este lugar.

Y mi alegría nace de que, conociendo Asturias y sintiéndome identificado con sus hombres, esta Corporación, de la que soy miembro, haya distinguido con su máxima Medalla a la institución que guarda la obra de uno de los artistas más importantes de esa región.

“Sólo bajo la especie de región influye de modo vital la tierra sobre el hombre”, nos ha dicho Ortega en *El Espectador*. Y la identificación de Valle con la suya es tan total que condiciona toda su obra.

Sé, recogiendo unas palabras de otro gran asturiano, Ramón Pérez de Ayala, “donde está un asturiano está Asturias entera”, que en este acto no es únicamente la Fundación Evaristo Valle la distinguida, sino que Asturias toda hace suya esta distinción. Ello por amor a un pintor singular que la penetró tan hondamente y quizá también porque alguno de sus contemporáneos no siempre supo entenderle en vida. Su asturianía era demasiado profunda y, familiarizados con el tópico, estos contemporáneos no vieron lo claro de su visión.

“Me horroriza vivir en una gran ciudad”, había escrito Valle, y se refugia, después de haber residido y expuesto en varias capitales europeas, en Gijón, ciudad donde había nacido en 1873, sabiendo que para profundizar en el hombre, ese modelo constante en la obra de arte, no es necesario saltar fronteras, basta tener un ojo lúcido y mirar alrededor. Y en su obra surge como tema único el testimonio pictórico de la vida social de Gijón y del paisaje aledaño, sierras y prados, caleyas húmedas con el surco del carro y la huella aún caliente de la vaca, hórreos, los valles de la cuenca del carbón, los tristes y hermosos puertos pesqueros de color de pavón de arma... y, cómo no, también el “chigre”, donde el paisano bebe y habla después del trabajo o en los días lluviosos. Todo ello va a ser el escenario en que coloca a los hombres que le interesan, tipos irrepetibles, pescadores, mineros, curas de aldea, gentes que van al mercado, haraganes, agitadores políticos... Y para pintarlos no olvida lo que conoce de la pintura francesa. Toulouse Lautrec y Gauguin le prestan los colores planos, la levedad de la materia, la síntesis del dibujo, que en sus manos de asturiano se convierten en delicados grises, en leves rosas, en verdes casi soñados, apoyados formalmente por un dibujo incisivo y sostenido todo ello por una materia aterciopelada. Empapa a las broncas máscaras ahítas de vino de Solana del “orbayu”, la fina lluvia de Asturias, y las metamorfosea en poéticos fantasmas sumergidos en el gris azulado de las horas imprecisas. A veces, los pro-

tagonistas de la fiesta enmascaran sus rostros, y asumiendo forma de lobo o de oso dan lugar a las “Carnavaladas” de leyenda y misterio. Y cuando hace crítica de la sociedad que le rodea y no le comprende, es a Lautrec y a Daumier a quien nos recuerda, y lleva a sus personajes a la feria, al palco, al baile o a pasear por la calle Corrida, convirtiéndoles en leves acuarelas y en dibujos agilísimos y penetrantes.

“Valle, con facultades extraordinarias, pintaba de cejas arriba”, escribe Pérez de Ayala. Y Lafuente Ferrari: “El problema que se plantea Valle es el de la transfiguración de la realidad a través del color, el entrar en una nueva dimensión material donde el color rebase incluso al propio Cézanne e introduzca al espectador en un mundo mágico, soñado, como desde detrás de la propia realidad”.

A este sutil soñador, a este elegante visionario, la vida le echa un pulso difícil. El mal le acosa. “Trastornos. No puedo cruzar la calle. Siento el vértigo del espacio... Cuando pongo el pie en el portal me acomete una grave excitación nerviosa.” Y se encierra en su estudio, sin pintar, durante años. Escribe entonces. Y cuando se recupera: “Levanto mi cabeza, miro de nuevo y vuelven a impresionarme las cosas únicamente por su línea y por su color”, dice. Y pinta con ardor intenso. También le acosan las preocupaciones económicas hasta asociarse con el escultor Barrón, de Castro Urdiales, para hacer proyectos de sepulcros, pensando que esto puede asegurarle una manera de vivir. Fracasa. Ha de reutilizar cuadros, pintando sobre ellos, para poder seguir trabajando. Encuentra compensación en la amistad. Gerardo Diego, Pérez de Ayala, José Francés, Zuloaga, Ortega y otros le tratan. No oculta su admiración por la pintura de Picasso y de Vázquez Díaz.

“Era consciente de la belleza que lograba llevar a sus lienzos y sufría como los demás; a lo mejor las mismas personas que le habían encargado un cuadro no sabían verlo”, dice Enrique Lafuente, y el propio pintor lo confirma al terminar su autobiografía: “En el vacío que suele rodearme yo me emociono cuando oigo una voz armoniosa o cuando surgen unos ojos que ven como los míos. No sé si será una ilusión mía, pero me parece

cierto, por las pocas palabras que le he oído, que el Sr. Lafuente Ferrari coincide con Mr. Konody, al juzgar mi pintura; resumiendo: Poder de visión y sensibilidad artística”.

Valle, asturiano pasado por Europa, hacedor de una pintura que ahondando en los temas particulares de la región que amaba los universaliza, que impregna a Lautrec y a Gaugin del olor del prado y de la humedad del helecho, dice por boca de uno de sus personajes literarios: “¿Qué emperador hubo en el mundo digno de ser comparado a un rojo, a un amarillo o a un azul?” Y próximo a morir, responde a quien le pregunta: “¿No pintas?” “Quisiera, pero no puedo, me siento débil. Pero en sueños he pintado y he escrito cosas muy buenas, algunas magníficas...” El sueño definitivo le llegó a los setenta y siete años, el día 29 de enero de 1951.

\* \* \*

La Fundación Museo Evaristo Valle se inauguró el 5 de marzo de 1983. Fue fundada por Doña María Rodríguez del Valle, sobrina del pintor, con el propósito de exponer en ella no únicamente las obras que Valle conservó entre las que hubo pintado o las adquiridas por sus familiares, sino también los objetos que coleccionó a lo largo de su singular biografía, convirtiéndolo en un centro de manifestaciones culturales vivas y diversas, así como cumplir un deseo de justicia, la de reparar la incompreensión que en vida rodeó al pintor.

“Con la Fundación Museo Evaristo Valle se viene a romper la tradicional desidia con que ha obsequiado nuestra tierra a sus personalidades más ricas y profundas y a uno de los creadores más importantes de nuestro siglo al que por su carácter tímido, soñador y modesto, le fueron regateadas en vida la gloria y los honores”, nos dice el folleto explicativo editado por la propia Fundación. Palabras que tristemente nos llevan al recuerdo de Leopoldo Alas Clarín.

Ubicada en Somio, en la finca “La Redonda”, en un paraje próximo a Gijón, esta Fundación consta de dos edificios en cuyos jardines de arbo-

lado diverso y césped cuidado bien pudo situar Valle alguno de sus temas. El Museo está diseñado en su parte nueva por los arquitectos Joaquín Vaquero, quien lo comienza, y Joaquín Planell. El escultor Rubio Camín ha aportado elementos de hierro para la decoración. La parte antigua fue residencia de la fundadora hasta su muerte. William Perlington, vicecónsul de Inglaterra en Gijón, quien la compró en 1885, fue el creador de los jardines. Don José María Rodríguez, diputado del partido liberal, y marido de Doña María, la adquirió en 1915, contribuyendo a su mejora.

El Museo expone 120 cuadros, muchos dibujos, un montón de apuntes y los manuscritos de la obra literaria de Valle. También aquellos objetos personales de que se rodeó, incluida la colección de conchas iniciada por su padre en 1850, cuyo cromatismo tanta influencia tuvo en la paleta del pintor. Se ha querido con esta exposición recrear el ambiente del estudio donde Valle trabajó y vivió la mayor parte de su vida.

El Patronato y el Director del Museo, D. Guillermo Basagoiti, conduciéndola con mano acertada, han convertido a la Fundación en un centro cultural muy activo donde se han sucedido conferencias, conciertos, muestras de pintura, escultura y fotografía. En su corta existencia se han expuesto obras de El Greco, Rubens, Zurbarán, Van-Dyck, Ricci, Alonso Cano, Goya..., así como la de grandes autores contemporáneos en número tan largo que la brevedad a que estoy obligado me impide citar a todos. Destacaré a algunos señalados, como son Joan Miró, Antoní Clavé, Tapiés, Chillida y otros más.

La Fundación, cuyo Presidente de Honor es Su Alteza Real el Príncipe de Asturias, ha obtenido la Mención Especial "Museo del Año 1984", otorgado por el Consejo de Europa, y la Medalla de Honor de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ese mismo año, a cuya entrega asistimos en estos momentos, como justo premio a una labor activa e inteligente, cuya eficacia, carente de énfasis, ha conseguido que la obra de un pintor tan excepcional como Evaristo Valle esté presente entre nosotros, ratificando una calidad que da testimonio no únicamente del prodigioso hacer de un artista, sino también del amor a una tierra hermosa.

He dicho.



*Concluida la intervención anterior, el Sr. Director procedió a la entrega de la Medalla de Honor a la Señora Presidenta de la Fundación Museo Evaristo Valle, de Gijón, pronunciando a continuación las siguientes palabras:*

Excmo. Sr. Director,  
Excmos. Sres. Académicos,  
Excmos. Sres., Sras. y Sres.:

**P**ERMÍTANME expresar, en nombre del Patronato y cuantas personas han colaborado activa y desinteresadamente en la Fundación Museo Evaristo Valle, en unas breves palabras, breves pero muy sentidas, el reconocimiento a la Real Academia de Bellas Artes por la concesión de la Medalla de Honor correspondiente al año 1984 que acabamos de recibir.

Es la más alta distinción, muy apreciada, que fortalece nuestra presencia en la vida cultural.

En todo momento, desde que en mayo de 1981, por donación de María Rodríguez del Valle, realizando la iniciativa de José María Rodríguez y González, el Museo comenzó su actividad, hemos podido apreciar bien palpablemente la comprensión y simpatía con que éramos acogidos en esta ilustre Corporación.

Me complace mencionar, así debo hacerlo, la terna de distinguidos Académicos, *Excmo. Sr. D. Luis Díaz del Corral*, *Excmo. Sr. D. Luis García Ochoa* y *Excmo. Sr. Duque de Alba*, que elevaron la propuesta de concesión.

Y expresar mi agradecimiento al *Excmo. Sr. D. Alvaro Delgado* por su intervención, buena prueba de su interés, afecto y dedicación.

No puedo dejar de recordar entrañablemente al Académico *D. Enrique Lafuente Ferrari*, gran amigo de Evaristo Valle y conocedor de su obra, a la que dedicó mucho tiempo de estudio y reflexión, y fue siempre un decidido propulsor de cuantas iniciativas favorecieran la justa valoración de su arte.

Como muy bien reflejaba en su libro *D. Enrique Lafuente*, fue característica muy marcada de Evaristo Valle su modestia, incluso timidez, lo que supuso que su obra, muy importante y de indudable maestría, a la altura de los grandes creadores, no fuera en vida debidamente conocida.

La pintura de Valle, muy valorada en Asturias, donde nació, vivió y en parte se inspiró, sólo esporádicamente se había exhibido fuera del Principado, porque él prefería vivir en un círculo muy restringido.

Pero su sentido amor por Asturias quedó bien plasmado en sus telas, los cielos asturianos y los verdes prados, las brujas y las carnavales, obras geniales que reflejan sus originales vivencias.

Creo poder afirmar sin ningún apasionamiento que dominó todas las facetas del arte pictórico, desde sus inicios como dibujante —recientemente el Museo del Prado presentó una colección de dibujos y acuarelas— hasta la variedad de estilo y concepción en óleo, diferenciados a lo largo de los años, pero siempre con el sello de su inspiración y ejecutoria muy particular.

Como anécdota, recuerdo que un experto, al encargarle enmarcar una pequeña acuarela, me dijo: “Una sola de esas pinceladas prueba su maestría”.

La fundación del Museo fue un acto de justicia que los más próximos a Valle debían cumplir, y así en los estatutos como finalidad primordial se establece el dar a conocer la obra de Evaristo a cuantos puedan estar interesados.

Con modestos recursos se ha venido cumpliendo esa finalidad en varias exposiciones, no sólo en el propio Museo, siendo un buen ejemplo la que

seguidamente se va a inaugurar en la sala de esta docta Academia. Se han difundido ampliamente varias publicaciones, para lo que se han recibido colaboraciones muy estimadas.

Todos son por parte de la Fundación motivos de agradecimiento. En su corta vida ha recibido importantes distinciones, destacando la conferida por S. A. R. el Príncipe de Asturias, D. Felipe de Borbón y Grecia, aceptando el cargo de Presidente de Honor y visitando personalmente el Museo.

Finalmente he de citar la colaboración del Banco Hispano Americano como patrocinador de esta exposición y la que nos ha venido prestando en varias ocasiones, especialmente por la cesión de su importante colección de pinturas de grandes maestros y posteriormente de arte moderno, que pudimos exponer en los locales del Museo con enorme afluencia de visitantes. Cumplimos así con otro de los fines de la Fundación, contribuir a desarrollar cualquier actividad relacionada con el mundo del arte y de la cultura.

*Terminada la intervención precedente, se interpretó un concierto musical a cargo de la mezzo-soprano Isabel Rivas y la pianista María Acebes, interpretando composiciones de F. Schubert, J. Brahms, H. Wolf y Avelino Alonso.*

*Después de concluir las intervenciones anteriores se procedió a la inauguración de la exposición de pinturas de Evaristo Valle en la Sala de Exposiciones de la Real Academia.*



INVENTARIO DE LAS COLECCIONES DE ESCULTURA DE LA  
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

POR

LETICIA AZCUE BREA



**E**L presente inventario recoge las esculturas de esta Real Academia, y se publica como tal y en su totalidad por primera vez, como un avance de los catálogos que se están elaborando sobre los diferentes escultores y asuntos temáticos.

Las colecciones de escultura reúnen obras de diversa procedencia:

- Los premios y las obras para concursos, y para la obtención del reconocimiento de Académico de Mérito, esencialmente en los siglos XVIII y XIX.
- Las obras de los académicos escultores donadas al ingresar en la Corporación.
- Los vaciados de esculturas clásicas realizados en los siglos XVIII y XIX.
- Las esculturas de los becarios de la Fundación Conde de Cartagena y de los premios Molina Higuera.
- Las piezas presentadas en concursos para homenajes o fechas de relevancia para la Real Academia.
- Los encargos hechos directamente por la Real Academia.
- Las adquisiciones.
- Las obras donadas por particulares, familiares de escultores o por los autores mismos, tanto en vida como por legado testamentario, destacándose como conjunto el Legado Guitarte.
- Otros orígenes.

Se trata de un conjunto muy amplio, que testimonia la evolución escultórica española desde el siglo XVII hasta nuestros días, tanto a nivel estilístico como de autores.

Resultan de singular importancia por su carácter de conjunto y como reflejo de una determinada temática, de un modo de composición, de unas aptitudes o de un estilo concreto, los relieves de temas históricos y religiosos del siglo XVIII, la serie de bustos y retratos del siglo XIX, los vaciados y obras tomando como modelo los grandes escultores clásicos como ejercicios de aprendizaje, o el famoso conjunto de la Degollación de los Inocentes, obra del valenciano José Ginés, encargada por Carlos IV.

En algunos casos, y debido al material utilizado —barro cocido o esca-yola—, y a los diversos traslados sufridos, el estado de conservación que presentan ciertas obras es defectuoso.

Este inventario artístico incluye los datos siguientes: material, medidas (se expresan en metros y se especifica alto, ancho y profundo), firmas, inscripciones y etiquetas, autores y la procedencia de la obra.

Todas estas obras pueden ser examinadas en cualquier momento, facilitándose así los trabajos de investigación, conforme a las directrices del Académico Conservador de esta Real Academia, y contando con la colaboración de las licenciadas: Isabel Azcárate, Mercedes González Amezua, Blanca Piquero, María del Carmen Salinero y María del Carmen Utande.

Se ilustra con una selección de fotografías (realizadas por Carlos Manso y Ramón Azcue), y se acompaña con un índice de artistas y otro temático para facilitar su uso y consulta.

INVENTARIO DE ESCULTURA



- E- 1. LACTANCIA**  
Mármol.  $0,69 \times 0,48 \times 0,50$ .  
Firmado en la zona inferior derecha: "A. Marinas". Es un fragmento del grupo "Los hermanitos de leche" (jardines de la Biblioteca Nacional, Madrid).
- E- 2. ESTUDIO PARA SAN MARCOS**  
Bronce.  $0,77 \times 0,70 \times 0,44$ .  
Firmado en el lateral derecho: "AVALOS". En el lateral izquierdo: "FUNDICION / ARPOLESA / ALCORCON / (MADRID)". Donado por el autor al ingresar en la Corporación en 1974.
- E- 3. ROSITA**  
Piedra.  $0,53 \times 0,57 \times 0,27$ .  
Firmado en el frente, ángulo inferior derecho: "R. Ch. Vasconcel". Roberto Chauveau Vasconcel. Donado por su viuda en 1967.
- E- 4. INTERPRETACION AL RETRATO DE ANTONIO MACHADO**  
Bronce.  $0,64 \times 0,58 \times 0,58$ .  
Pablo Serrano. Réplica de la obra original localizada en Baeza, Jaén (1966), donada por el autor al ingresar en la Corporación en 1981.
- E- 5. RETRATO DE JOSE PIQUER**  
Escayola.  $0,67 \times 0,46 \times 0,27$ .  
En el frente: "JOSE PIQUER". Firmado en el lateral derecho: "J. ORTELLS".
- E- 6. CABEZA DE MIGUEL DE UNAMUNO**  
Bronce patinado en verde.  $0,46 \times 0,30 \times 0,35$ .  
En el borde lateral izquierdo: "MIGUEL DE UNAMUNO". En el borde lateral derecho: "VICTORIO MACHO". En la parte posterior: "CODINA Hnos. MADRID". Detalle del retrato del Colegio Anaya, Salamanca.
- E- 7. APOLINO**  
Barro cocido.  $0,68 \times 0,28 \times 0,175$ .  
En el frente etiqueta "47" y debajo a tinta "4?". En la parte posterior a lápiz: "Joseph Gines". De 1784.

- E- 8. RETRATO DE EDUARDO SANTANA**  
 Medalla en barro cocido.  $0,195 \times 0,19$ .  
 Firmado en la zona inferior: "JUSTO DE GANDARIAS / 1885". Donado en 1929 por Gabriel Vergara, Académico Correspondiente por Guadalajara.
- E- 9. BUSTO DE ALFONSO CLEMENTE DE AROSTEGUI**  
 Bronce.  $0,73 \times 0,50 \times 0,32$ .  
 Reproducción moderna del original en mármol de Felipe de Castro, existente en esta Real Academia (E - 16).
- E- 10. GANIMEDES**  
 Escayola.  $1,82 \times 0,94 \times 0,81$ .  
 José Alvarez Cubero, de 1804. Enviada desde París.
- E- 11. CAMPESINA**  
 Piedra artificial.  $0,58 \times 0,25 \times 0,24$ .  
 Firmado en el frente del pedestal, ángulo derecho: "MONTAGUT". En el lado izquierdo, sello: "REGUANT / BARCELONA".
- E- 12. LA DAMA DE LA MANTILLA**  
 Piedra negra.  $0,48 \times 0,35 \times 0,29$ .  
 Firmado en el lateral derecho: "R. Ch. Vasconcel". Roberto Chauveau Vasconcel. Donado por su viuda en 1967.
- E- 13. SINFONIA**  
 Bronce.  $2,05 \times 0,865 \times 0,925$ .  
 Firmado en el lateral derecho del pedestal: "Venancio 1977". Venancio Blanco. Donado por el autor al ingresar en la Corporación en 1977.
- E- 14. SOLDADO**  
 Barro cocido policromado.  $0,77 \times 0,36 \times 0,60$ .  
 José Ginés, de 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes".
- E- 15. MADRE E HIJO**  
 Escayola patinada en color tierra.  $0,83 \times 0,21 \times 0,28$ .  
 Firmado en el ángulo inferior derecho del pedestal: "ADSUARA".
- E- 16. BUSTO DE ALFONSO CLEMENTE DE AROSTEGUI**  
 Mármol.  $0,73 \times 0,50 \times 0,32$ .  
 Felipe de Castro.
- E- 17. CABEZA DE ANTONINO PIO**  
 Piedra.  $0,40 \times 0,26 \times 0,29$ .  
 Anónimo romano.

- E- 18. SAN BRUNO**  
Piedra.  $1,69 \times 0,70 \times 0,60$ .  
Manuel Pereira. Procede de la portada de la Hospedería del Paular en Madrid.
- E- 19. FIGURA FEMENINA**  
Barro cocido policromado.  $0,75 \times 0,48 \times 0,29$ .  
José Ginés, de 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes".
- E- 20. ANGELES TRANSPORTANDO EL MANTO DE LA VIRGEN**  
Barro cocido.  $0,28 \times 0,42 \times 0,16$ .  
"73" a tinta en el frente de la base. En la parte posterior, a lápiz: "Guerra".  
José Guerra.
- E- 21. INMACULADA CONCEPCION**  
Barro cocido.  $0,73 \times 0,34 \times 0,265$ .  
Isidro Carnicero.
- E- 22. MUJER ANGUSTIADA**  
Barro cocido policromado.  $0,53 \times 0,51 \times 0,25$ .  
José Ginés, de 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes".
- E- 23. LOS NIÑOS FERNANDO Y MARIA LUISA ROCA DE TOGORES Y MALDONADO**  
Bronce.  $0,67 \times 0,30 \times 0,23$ .  
En el frente del pedestal: "FERNANDO ROCA DE TOGORES Y MALDONADO". En el lateral izquierdo: "NACIO 18 MAYO 1913, MVRIO 11 ENERO 1920". En la parte posterior del pedestal: "MARIA LUISA ROCA DE TOGORES Y MALDONADO". En el lateral derecho: "NACIO 7 DE JUNIO 1916, MVRIO 16 ENERO 1920". Firmado en la superficie posterior derecha del pedestal: "M. Benlliure 921".
- E- 24. CABEZA DE EDUARDO ROSALES**  
Bronce patinado en verde.  $0,31 \times 0,22 \times 0,25$ .  
Mateo Inurria. Detalle de la figura de Rosales del "Monumento al pintor Rosales" (Parque del Oeste, Madrid). Donado por Don Manuel Comba en 1976.
- E- 25. EL NIÑO DEL PAJARO**  
Mármol.  $0,73 \times 0,26 \times 0,26$ .  
Anónimo neoclásico de "L'enfant al'oiseau", de Jean-Baptiste Pigalle. Donado por testamentaria de Félix Sagan en 1850.
- E- 26. CABEZA FEMENINA CLASICA**  
Mármol.  $0,40 \times 0,23 \times 0,23$ .  
Anónimo neoclásico.

- E - 27. SAN MATEO**  
Barro cocido.  $0,80 \times 0,43 \times 0,35$ .  
En el frente de la base, a lápiz: "Isidro Carnicero", y a tinta "30". Enviado desde Roma en 1763.
- E - 28. MUJER HUYENDO**  
Barro cocido policromado.  $0,58 \times 0,40 \times 0,25$ .  
José Ginés, de 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 29. BUSTO DE ISIDORO MAIQUEZ**  
Escayola.  $0,78 \times 0,25 \times 0,48$ .  
Valeriano Salvatierra. Donado por Mariano González Sepúlveda en 1841.
- E - 30. CABEZA DE VICENTE LOPEZ**  
Piedra.  $0,42 \times 0,27 \times 0,23$ .  
José Piquer. Donado por el nieto del autor en 1874.
- E - 31. RETRATO DE ANIBAL MORILLO**  
Medalla en escayola.  $0,30 \times 0,30$ .  
Firmado zona inferior derecha: "R<sup>EL</sup> RUBIO ROSELL". Lema: "EXCMO. SR. D. ANIBAL MORILLO PEREZ CONDE DE CARTAGENA 1869-1929". Concurso homenaje a la memoria del Conde de Cartagena en 1929.
- E - 32. VIRGEN CON EL NIÑO**  
Madera policromada.  $1,08 \times 0,50 \times 0,25$ .  
Anónimo Siglo XV. Cartela: "DONATIVO / DEL EXMO. SR. D. RICARDO VELAZQUEZ BOSCO / ACADEMICO DE NUMERO" en el frente.
- E - 33. SAN SEBASTIAN CURADO POR STA. IRENE Y STA. LUCIA**  
Relieve en alabastro.  $0,52 \times 0,53$ .  
Luis Bonifás Massó, de 1763.
- E - 34. ARCANGEL SAN GABRIEL**  
Relieve en mármol.  $0,28 \times 0,24$ .  
"228" en números rojos impresos en el centro lateral derecho. Anónimo, siglo XVIII. Pareja del E - 48.
- E - 35. GRUPO DE LAOCONTE**  
Barro cocido.  $0,80 \times 0,47 \times 0,30$ .  
En el pedestal adaptado a la figura, en el frente, etiqueta con "17" a tinta; debajo otra etiqueta y debajo a tinta "2?". Al lado a lápiz: "D.<sup>N</sup> Isidro Carnicero". De 1766.

- E - 36. DESNUDO DE MUJER**  
 Piedra.  $1,48 \times 0,65 \times 0,50$ .  
 Firmado en el lateral izquierdo: "MOISES DE HUERTA". Donado por el autor al ingresar en la Corporación en 1942.
- E - 37. MADRE CON NIÑO**  
 Barro cocido policromado.  $0,55 \times 0,50 \times 0,37$ .  
 José Ginés, de 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 38. SOLDADO ROMANO**  
 Barro cocido policromado.  $0,52 \times 0,30 \times 0,50$ .  
 Estilo Ginés.
- E - 39. ¿SANTA SUSANA?**  
 Barro cocido.  $0,64 \times 0,29 \times 0,22$ .  
 "25" a tinta en una etiqueta en el lateral izquierdo, y debajo a tinta "24".  
 ¿Antonio Primo?
- E - 40. RETRATO ECUESTRE DE CARLOS III**  
 Bronce.  $1,45 \times 0,50 \times 0,54$ .  
 Reproducción moderna del original en madera de Juan Pascual de Mena, que también posee esta Real Academia (E - 148).
- E - 41. BACO**  
 Barro cocido.  $0,72 \times 0,32 \times 0,30$ .  
 "3" a tinta en una etiqueta en el frente. Anónimo, s. XVIII.
- E - 42. MUJERES ATACANDO A UN VERDUGO**  
 Barro cocido policromado.  $0,80 \times 1,14 \times 0,59$ .  
 José Ginés, de 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 43. RETRATO DE MENGES**  
 Escayola.  $0,65 \times 0,40 \times 0,25$ .  
 ¿Christopher Hewetson?, de 1779. La obra en bronce está en el Museo de Artes Decorativas de Madrid.
- E - 44. DESNUDO FEMENINO**  
 Escayola.  $1,41 \times 0,46 \times 0,36$ .  
 Firmado en la base, lateral derecho: "JOSE VICENT".
- E - 45. RETRATO MASCULINO**  
 Escayola.  $0,72 \times 0,53 \times 0,33$ .  
 Anónimo neoclásico.

- E- 46. CANDELERO**  
Mármol.  $1,62 \times 0,60 \times 0,50$ .  
Anónimo renacentista (serie con E - 47, 103 y 104).
- E- 47. CANDELERO**  
Mármol.  $1,62 \times 0,60 \times 0,50$ .  
Anónimo renacentista (serie con E - 46, 103 y 104).
- E- 48. BUSTO DE LA VIRGEN**  
Relieve en mármol.  $0,28 \times 0,24$ .  
"105" en números rojos impresos en la parte inferior del lateral izquierdo.  
Anónimo, siglo XVIII. Pareja del E - 34.
- E- 49. RETRATO MASCULINO**  
Escayola.  $0,77 \times 0,55 \times 0,30$ .  
Anónimo, siglo XVIII.
- E- 50. CRISTO ATADO A LA COLUMNA**  
Escayola.  $0,71 \times 0,26 \times 0,33$ .  
Anónimo.
- E- 51. FERNANDO VII**  
Escayola.  $0,75 \times 0,55 \times 0,35$ .  
"1" a tinta, en una etiqueta en el frente. Anónimo, s. XIX.
- E- 52. DESNUDO MASCULINO**  
Escayola.  $1,47 \times 0,40 \times 0,43$ .  
Firmado en el lateral derecho del peldaño en el que se apoya: "S. VARGAS".
- E- 53. PEDESTAL CON MOTIVOS FLORALES**  
Mármol.  $0,18 \times 0,23 \times 0,25$ .
- E- 54. PEDESTAL CON MOTIVOS FLORALES**  
Mármol.  $0,18 \times 0,23 \times 0,25$ .
- E- 55. MAQUETA DEL PROYECTO DE RECONSTRUCCION DE UNA NAVE DE LA CATEDRAL DE SEVILLA**  
Escayola y cimbra de madera y metal.  $1,08 \times 0,65 \times 1,04$ .  
Anónimo. Siglo XIX.
- E- 56. NIÑA DE LAS SANDALIAS**  
Mármol blanco.  $0,52 \times 0,30 \times 0,50$ .  
Firmado en el lateral derecho: "R. Ch. Vasconcel". Roberto Chauveau Vasconcel. Donado por su viuda en 1967.

- E - 57. ELEFANTE**  
Escayola.  $0,27 \times 0,33 \times 0,17$ .  
Anónimo. Parte posterior "H. OM...?"
- E - 58. MEDITACION**  
Mármol blanco.  $0,46 \times 0,41 \times 0,35$ .  
Firmado en el lateral izquierdo: "R. Ch. Vasconcel". Roberto Chauveau Vasconcel. Donado por su viuda en 1967.
- E - 59. MANO DERECHA DEL PADRE DEL ARTISTA**  
Escayola patinada en verde.  $0,12 \times 0,18 \times 0,25$ .  
Firmado en el lateral izquierdo: "MIGUEL BLAY / 26 Mayo 1919".
- E - 60. MODELO DEL MONUMENTO A LA TREGUA DE TRUJILLO DE 1820**  
Mármol y planchas de metal.  $0,63 \times 0,36 \times 0,36$ .  
Cartela del frente: "EL TRATADO DE ARMISTI / CIO SOLICITADO POR EL G<sup>L</sup> EN / JEFE DEL EJERCITO EXPEDICIONARIO / ESPAÑOL DON PABLO MORILLO SE / FIRMO EN LA CIUDAD DE TRUJILLO / EL 25 DE NOVIEMBRE DE 1820 / EL TRATADO DE LA REGULARIZACION DE LA GUERRA PROPUESTO Y REDACTADO / POR EL LIBERTADOR BOLIVAR SE / FIRMO EN LA MISMA CIUDAD EL 26 / DE NOVIEMBRE DE 1820 / Y EN ESTE SITIO SE VERIFICO LA / ENTREVISTA ENTRE ELLOS EL LIBERTADOR Y / EL G<sup>L</sup> MORILLO EL 27 DE NOVIEMBRE DE 1820".  
Parte posterior: "ERIGIDO / DURANTE LA PRESIDENCIA DEL GRAL / JUAN VICENTE GOMEZ / EN EL CENTENARIO DE / LA INDEPENDENCIA / NACIONAL / 1911".  
Y en el obelisco: "RAMON CORREA / JUAN RODRIGUEZ / DEL TORO Y / FRANCISCO GONZALEZ-LINAREZ COMISIONADOS DE ESPAÑA".  
Lateral izquierdo: "ESTE / TRATADO / SERA / ETERNO / COMO EL MAS / BELLO / MONUMENTO / DE LA / PIEDAD / APLICADA / A LA GUERRA / "BOLIVAR" / En el lateral derecho: "CASTIGUE / EL CIELO / A LOS / QUE NO / ESTEN / ANIMADOS / DE LOS / MISMOS SENTIMIENTOS / DE PAZ / Y DE AMISTAD / QUE / NOSOTROS / "MORILLO". Y en la parte posterior: "ANTONIO JOSE / DE SUCRE / PEDRO BRICEÑO MENDEZ / Y JOSE GABRIEL / PEREZ COMISIONA / DOS DE COLOMBIA". Siglo XX.
- E - 61. DESNUDO FEMENINO**  
Bronce.  $0,78 \times 0,29 \times 0,32$ .  
Firmado en la parte posterior con el monograma de Cristino Mallo. Donado por el autor en 1973.
- E - 62. CABEZA FEMENINA**  
Bronce.  $0,36 \times 0,16 \times 0,22$ .  
Firmado en el lateral derecho: "TORRE / ISUNZA". En la parte posterior: "45"?

- E- 63. DESNUDO**  
 Bronce. 0,53 × 0,30 × 0,34.  
 Firmado en el ángulo derecho de la base: "Orduna". En la parte posterior de la base: "ANGEL / FUNDIDOR / MADRID". Donado por el autor al ingresar en la Corporación en 1963.
- E- 64. RETRATO DE D. JOSE JOAQUIN HERRERO Y SANCHEZ**  
 Bronce. 0,46 × 0,40 × 0,35.  
 En el hombro izquierdo: "M. A. Trilles". En el hombro derecho: "FUNDICION ARTISTICA / MASRIERA Y CAMPINS / S<sup>DAD</sup> AN<sup>MA</sup> BARCELONA". Donado por el hijo del retratado en 1982.
- E- 65. RETRATO DE LEON BONNAT**  
 Bronce. 0,60 × 0,33 × 0,29.  
 En el frente, franja inferior: "1833 LEON BONNAT 1922". En el lateral izquierdo: "A la Real Academia / de Bellas Artes de San / Fernando / M. Benlliure 1925".
- E- 66. CABEZA DE AULO VITELIO**  
 Mármol blanco. 0,40 × 0,27 × 0,27.  
 Anónimo romano. Donado en 1841 por testamento de Blas Atmeller.
- E- 67. LA VOLUNTAD**  
 Bronce. 0,38 × 0,26 × 0,30.  
 Firmado en el lateral derecho: "J. Clará". En la parte posterior: "M. BALLARIN / BARCELONA". Donado por el autor al ingresar en la Corporación, en 1925.
- E- 68. RETRATO DE LA ESPOSA DEL ARTISTA**  
 Cabeza de mármol y cuerpo de bronce. 0,75 × 0,64 × 0,50.  
 Aniceto Marinas. Donado por su sobrina.
- E- 69. CABEZA DE AFRODITA**  
 Mármol blanco. 0,44 × 0,22 × 0,22.  
 Anónimo neoclásico.
- E- 70. AMAZONA**  
 Mármol blanco. 0,71 × 0,26 × 0,23.  
 Carlo Albacini.
- E- 71. LA NIÑA DEL NIDO**  
 Mármol blanco. 0,76 × 0,36 × 0,21.  
 Anónimo neoclásico. Copia de "L'enfant à la cage" de Jean-Baptiste Pigalle. Pareja del E - 25. Donado por la testamentaria de Félix Sagan en 1850.

- E- 72. AMOR Y PSIQUIS**  
Mármol blanco.  $0,72 \times 0,29 \times 0,24$ .  
Carlo Albacini.
- E- 73. ENSUEÑO**  
Piedra.  $0,48 \times 0,49 \times 0,54$ .  
Firmado en el lateral derecho: "M. YNURRIA". Donado por el autor al ingresar en la Corporación en 1922.
- E- 74. RETRATO DE SABINO DE MEDINA**  
Mármol blanco.  $0,56 \times 0,34 \times 0,27$ .  
En el frente, con letras rojas: "SABINO DE MEDINA / ESCULTOR / N.º 1812". Firmado en el lateral derecho: "C. Nicoli fecit / 1878". Donado por el autor en 1879.
- E- 75. BACO Y ARIADNA**  
Mármol blanco.  $0,70 \times 0,32 \times 0,30$ .  
Carlo Albacini.
- E- 76. SENSITIVA**  
Mármol blanco.  $0,65 \times 0,68 \times 0,55$ .  
Firmado en el frente, a la derecha de la base: "Miguel Blay".
- E- 77. RETRATO DE JULIAN AQUILINO PEREZ**  
Mármol blanco.  $0,74 \times 0,37 \times 0,275$ .  
En el frente de la base: "J. AQUILINO / PEREZ". En el lateral izquierdo: "J. VILCHES. ROMA". En la parte posterior: "EXMO. SR. D. JULIAN / A. P., SENADOR DEL REINO. / N. EN ESCARAY EL 4 DE ENERO / 1783. / F. EN MADRID EL 15 ENERO 1857".
- E- 78. MADRE E HIJO**  
Barro cocido policromado.  $0,25 \times 0,41 \times 0,84$ .  
José Ginés, de 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".
- E- 79. RETRATO DE LUIS LANDECHO URRIE**  
Bronce.  $0,54 \times 0,50 \times 0,35$ .  
En el frente: "A LUIS DE LANDECHO URRIE / HOMENAJE DE ADMIRACION Y GRATITUD / PERDURABLES REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO". En el lateral derecho: "M. Benlliure 1941".
- E- 80. EVA**  
Bronce sobre pedestal de mármol.  $0,90 \times 0,34 \times 0,34$ .  
Firmado en el lateral derecho de la base: "ADSUARA". En el lateral derecho del pedestal: "MIR Y FERRERO / FUNDIDORES - MADRID". Donado por el autor al ingresar en la Corporación en 1948.

- E - 81. RETRATO DE FRANCISCO DE GOYA**  
 Bronce.  $0,48 \times 0,25 \times 0,22$ .  
 Cayetano Merchi, de su período español: 1795-1812. Comprado en 1858 al nieto del pintor.
- E - 82. RETRATO DE JESUS DE MONASTERIO**  
 Barro cocido.  $0,49 \times 0,33 \times 0,23$ .  
 En el frente del pedestal: "Jesús de Monasterio recuerdo de Venancio Vallmitjana / 1880".
- E - 83. DOLOROSA**  
 Madera policromada y ojos de vidrio.  $0,68 \times 0,65 \times 0,54$ .  
 Pedro de Mena.
- E - 84. RETRATO DE MARI LOLI**  
 Piedra.  $0,44 \times 0,45 \times 0,25$ .  
 En el frente: "MI HIJA MARI-LOLI". Firmado en el lateral derecho: "Jacinto Higuera 1944". Donado por el autor al ingresar en la Corporación en 1944.
- E - 85. RETRATO DE ESTEBAN DE AGREDA**  
 Bronce.  $0,60 \times 0,46 \times 0,25$ .  
 Fundido del original en yeso (E - 187) de José Alvarez Cubero.
- E - 86. RETRATO DE MARIANO FORTUNY**  
 Bronce.  $0,80 \times 0,55 \times 0,36$ .  
 En el frente: "FORTUNY". Firmado en el lateral izquierdo: "P. D'Epina / Roma 1874". Donada por el autor quien mandó la obra desde Roma en 1877.
- E - 87. MINERVA**  
 Mármol blanco.  $0,77 \times 0,42 \times 0,20$ .  
 Carlo Albacini.
- E - 88. MINERVA**  
 Bronce.  $0,43 \times 0,20 \times 0,13$ .  
 Anónimo neoclásico.
- E - 89. ESBIRRO**  
 Barro cocido policromado.  $0,68 \times 0,27 \times 0,34$ .  
 José Ginés. 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes"
- E - 90. VIRGEN CON EL NIÑO**  
 Bronce.  $1,02 \times 0,29 \times 0,32$ .  
 Firmado en el frente de la base: "JOSE / CAPUZ". En la parte posterior de la figura: "CODINA H<sup>NOS</sup> / MADRID". Donado por el autor al ingresar en la Corporación en 1927.

- E - 91. CRISTO CRUCIFICADO**  
 Marfil y cruz de madera.  $0,86 \times 0,65$ .  
 Firmado en la parte posterior del paño: "CLAVDIUS / BEISSONAT / FECIT: NEAPOLI".
- E - 92. TUMBA DE GREGORIO XIII**  
 Barro cocido.  $0,62 \times 0,60 \times 0,21$ .  
 En el frente: GREGORIVS / XIII P-O-N", y "38" a tinta a la izquierda. Isidro Carnicero.
- E - 93. FIGURA FEMENINA**  
 Bronce.  $0,63 \times 0,79 \times 0,15$ .  
 Firmado en la parte posterior: "T. FERRANDIZ - LONDRES 53". Fundación Conde de Cartagena: beca en Inglaterra en 1953.
- E - 94. RETRATO DE PIO VI**  
 Escayola.  $0,60 \times 0,40 \times 0,34$ .  
 En el frente: "Pío VI". ¿Felipe de Castro?
- E - 95. MATERNIDAD**  
 Piedra artificial patinada.  $0,44 \times 0,17 \times 0,26$ .  
 Firmado en el lateral izquierdo: "C. Valle".
- E - 96. NIÑOS MUERTOS**  
 Barro cocido policromado.  $0,15 \times 0,45 \times 0,49$ .  
 José Ginés, de 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 97. MADRE CON SU HIJO MUERTO**  
 Barro cocido policromado.  $0,18 \times 0,23 \times 0,20$ .  
 Estilo Ginés.
- E - 98. RETRATO DEL PADRE MARTIN SARMIENTO**  
 Escayola.  $0,65 \times 0,50 \times 0,38$ .  
 Felipe de Castro.
- E - 99. CABEZA DE BACO**  
 Mármol.  $0,66 \times 0,35 \times 0,41$ .  
 Pascual Cortés.
- E - 100. RETRATO DE BERNARDO LOPEZ**  
 Mármol.  $0,46 \times 0,31 \times 0,24$ .  
 José Piquer. Donado a la Real Academia por el hijo del retratado a la muerte de éste, en 1874.

- E - 101. FERNANDO VI**  
Mármol.  $0,66 \times 0,64 \times 0,33$ .  
Juan Domingo Olivieri.
- E - 102. RETRATO DEL GENERAL CASTAÑOS**  
Escayola.  $0,75 \times 0,56 \times 0,33$ .  
José Piquer. La obra en bronce, de 1855, se conserva en el Museo del Ejército.
- E - 103. CANDELERO**  
Mármol.  $1,60 \times 0,59 \times 0,49$ .  
Anónimo renacentista. (Serie con el E - 104, 46 y 47.)
- E - 104. CANDELERO**  
Mármol.  $1,60 \times 0,59 \times 0,49$ .  
Anónimo renacentista. (Serie con el E - 103, 46 y 47.)
- E - 105. DESNUDO**  
Bronce.  $0,83 \times 0,19 \times 0,19$ .  
Firmado en el lateral derecho: "José PLANES". Donado por el autor al ingresar en la Corporación en 1960.
- E - 106. RETRATO DE D. JOSE HERNANDEZ DIAZ**  
Bronce.  $0,30 \times 0,23 \times 0,24$ .  
Enrique Pérez Comendador.
- E - 107. RETRATO DE D. MANUEL GOMEZ MORENO**  
Bronce.  $0,29 \times 0,20 \times 0,25$ .  
Firmado en el lateral izquierdo: "COMENDADOR", y en el derecho: "1962".  
Enrique Pérez Comendador.
- E - 108. VESTAL**  
Piedra.  $0,42 \times 0,36 \times 0,27$ .  
Firmado en el lateral izquierdo: "LUIS / SR", y en el lateral derecho: "CAR-MONA". Luis Salvador Carmona.
- E - 109. JUVENTUD**  
Bronce.  $0,83 \times 0,50 \times 0,27$ .  
Firmado en un pliegue del frente: "COMENDADOR". Donado con motivo de su ingreso a esta Corporación en 1957, por el autor, Enrique Pérez Comendador.
- E - 110. DESNUDO MASCULINO**  
Bronce.  $1,10 \times 0,33 \times 0,46$ .  
Firmado en el frente de la base, a la derecha: "MARES". Donado por el autor con motivo de su ingreso a esta Corporación en 1965.

- E - 111. BUSTO DE FRANCISCO SANZ**  
 Bronce.  $0,68 \times 0,50 \times 0,37$ .  
 En la parte posterior del pedestal: "CODINA / FUNDICION - MADRID".  
 Siglo XX.
- E - 112. ANGEL**  
 Bronce.  $0,25 \times 0,10 \times 0,08$ .  
 Anónimo, siglo XIX.
- E - 113. PLACA HOMENAJE A GOYA EN EL PRIMER CENTENARIO DE SU MUERTE**  
 Relieve en bronce.  $0,955 \times 0,655$ .  
 En el ángulo superior derecho: "A / GOYA / ACADEMICO DE / SAN FERNANDO / EN SV PRIMER / CENTENARIO / MADRID ABRIL / MCMXXVIII / SIENDO DIRECTOR / DE ESTA ACADEMIA / EL SEÑOR CONDE DE / ROMANONES". En el ángulo inferior derecho, firmado: "JOSE / CAPVZ". En el ángulo inferior izquierdo: "CODINA H<sup>nos</sup> / MADRID". Encargo de la Real Academia en 1928.
- E - 114. SAN JUAN EVANGELISTA**  
 Barro cocido.  $0,70 \times 0,40 \times 0,28$ .  
 En el frente del pedestal, a la izquierda, a tinta: "32". Juan Adán. Envío de Roma.
- E - 115. SANTA BIBIANA**  
 Barro cocido.  $0,73 \times 0,30 \times 0,20$ .  
 En la base, a tinta, "41", y a lápiz, "Ysidro Carniz<sup>o</sup>". Isidro Carnicero. Envío desde Roma.
- E - 116. SANTIAGO EL MAYOR**  
 Barro cocido.  $0,95 \times 0,45 \times 0,31$ .  
 En el centro del frente de la base, "111" a tinta, y encima etiqueta con número "14" a tinta. Antonio Primo.
- E - 117. RETRATO DE MARIA PRODAN**  
 Bronce.  $0,30 \times 0,25 \times 0,24$ .  
 Firmado en la parte posterior: "Donaire 59". Donado con motivo de su ingreso en esta Corporación por el autor, Joaquín García Donaire, en 1985.
- E - 118. RETRATO DEL ARTISTA MANUEL DOMINGUEZ**  
 Escayola patinada en beige.  $0,64 \times 0,48 \times 0,28$ .  
 Firmado en la parte posterior: "M. Benlliure / 78". Donado por la viuda e hijos de Domínguez en 1907.

- E - 119. EFEBE CON UN PIE SOBRE UNA ROCA**  
Barro cocido.  $0,66 \times 0,34 \times 0,22$ .  
En el ángulo derecho del pedestal, a tinta, "36", y encima etiqueta con número a tinta, "28". Jaime Folch.
- E - 120. MUJER INTENTANDO RECUPERAR A SU HIJO**  
Barro cocido policromado.  $0,47 \times 0,44 \times 0,30$ .  
Estilo Ginés.
- E - 121. MUJER ARRODILLADA**  
Barro cocido policromado.  $0,22 \times 0,29 \times 0,15$ .  
Estilo Ginés.
- E - 122. APARICION DE LA VIRGEN A SANTIAGO**  
Relieve en barro cocido.  $0,665 \times 0,33$ .  
José Ramírez de Arellano, de 1758. Le valió su ingreso como Académico de Mérito.
- E - 123. RETRATO FEMENINO**  
Escayola.  $0,51 \times 0,45 \times 0,25$ .  
Siglo XIX.
- E - 124. APOLO DE BELVEDERE**  
Barro cocido.  $0,75 \times 0,40 \times 0,16$ .  
En el frente, a tinta, ¿"12"?, y en la parte posterior, a tinta, "2". S. XVIII.
- E - 125. VIEJA GRITANDO**  
Barro cocido policromado.  $0,69 \times 0,30 \times 0,48$ .  
José Ginés, de 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 126. SOLDADO CON UN PUÑAL**  
Barro cocido policromado.  $0,60 \times 0,33 \times 0,52$ .  
José Ginés, de 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 127. ANTINOO**  
Barro cocido.  $0,72 \times 0,25 \times 0,24$ .  
En el frente: "ESTATVA DE ANTINO". En la parte posterior de la base: "Isidro Carnizero lo copió en Roma año 1760". En el frente, a tinta, "27", y a lápiz: "Ysidro Carnizero".
- E - 128. MUJER**  
Barro cocido policromado.  $0,39 \times 0,13 \times 0,13$ .  
Estilo Ginés.

**E - 129. LA JUSTICIA**

Bronce.  $0,205 \times 0,09 \times 0,09$ .  
Siglo XIX.

**E - 130. FLORA**

Barro cocido.  $0,70 \times 0,28 \times 0,17$ .  
En el frente de la base, a tinta, "72". Juan Pérez de Castro.

**E - 131. LOBA CAPITOLINA**

Bronce.  $0,18 \times 0,275 \times 0,105$ .  
Firmado en la parte posterior de la base: "Venancio VII/20". Venancio Blanco. Donada por el autor en 1981.

**E - 132. ANGEL DE LA CARIDAD**

Barro cocido.  $0,52 \times 0,26 \times 0,15$ .  
Inscripción en el frente: "CHA / RI / TAS". Siglo XVIII.

**E - 133. CRISTO MUERTO ELEVADO POR LOS ANGELES QUE PORTAN LOS INSTRUMENTOS DE LA PASION**

Relieve en barro cocido.  $0,61 \times 0,40$ .  
En el ángulo inferior derecho, a tinta, "101". José Guerra, de 1783.

**E - 134. MUJER CON PUÑAL**

Barro cocido policromado.  $0,68 \times 0,34 \times 0,56$ .  
José Ginés, de 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes".

**E - 135. RETRATO DE FRANCISCO BELLVER**

Escayola.  $0,74 \times 0,50 \times 0,38$ .  
Ricardo Bellver.

**E - 136. ALEGORIA DE MINERVA ENCAMINANDO A LA JUVENTUD**

Relieve en barro cocido.  $0,98 \times 0,68$ .  
En el frente, franja inferior: "Minerva acompañada de la Prudencia encamina a la Juventud al Templo de la Inmortalidad. La Escultura la admite y la anima a / que como Hércules venza las dificultades para conseguir el premio de la buena Fama a pesar y despecho de la Embidia / Francisco Sanchis lo hizo en Valencia 1779". En el centro inferior, a tinta, "23". Le valió su ingreso como Académico de mérito.

**E - 137. ESAU Y JACOB**

Relieve en barro cocido.  $0,62 \times 0,56$ .  
En el centro inferior, a tinta, "95". Julián de San Martín, de 1781, premiado.

- E - 138. PRISION DE SANSON**  
 Relieve en barro cocido. 0,59 × 0,70.  
 En el frente, a tinta, "100". Por detrás, a lápiz: "...nasterio". Angel Monasterio, de 1796, premiado.
- E - 139. EL REY MORO DE GRANADA ENTREGA A SAN FERNANDO LAS LLAVES DE JAEN**  
 Relieve en barro cocido. 0,57 × 0,60.  
 En la parte superior izquierda, a tinta, "166". José Guerra, de 1778, premiado.
- E - 140. DIOGENES EN LA CUBA**  
 Relieve en barro cocido. 0,47 × 0,57.  
 En el centro superior, a tinta, "169". Manuel Pacheco.
- E - 141. CONVITE DE DIONISIO EL TIRANO A DAMOCLES**  
 Relieve en barro cocido. 0,59 × 1,00.  
 En el frente, a tinta, "44". José Ginés.
- E - 142. BOCETO PARA EL ALTAR DE LA ASUNCION DE LA VIRGEN EN LA CAPILLA DEL PILAR DE ZARAGOZA**  
 Relieve en barro cocido. 0,43 × 0,82.  
 En el frente, a tinta, "151". En el frente, a lápiz: "Tránsito de la... Carlos Salas". Carlos Salas, de 1766.
- E - 143. EL PONTIFICE CONCEDIENDO UN PRECIOSO CINGULO AL INFANTE CARLOS CLEMENTE, ARMANDOLO CONTRA LA INFIDELIDAD Y LOS VICIOS**  
 Relieve en barro cocido. 0,66 × 0,58.  
 En la zona inferior derecha, a tinta, "98". Cristóbal Salesa, de 1772, premiado.
- E - 144. DESESPERACION**  
 Barro cocido policromado. 0,73 × 0,55 × 0,74.  
 José Ginés, de 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 145. DESEMBARCO DE COLON EN LAS INDIAS, EN LA ISLA DE SAN SALVADOR**  
 Relieve en barro cocido. 0,58 × 0,94.  
 En el ángulo inferior izquierdo, muy perdido, a tinta, "46". Manuel Alvarez, de 1752, premiado.
- E - 146. WAMBA RENUNCIA A LA CORONA**  
 Relieve en barro cocido patinado en verde. 0,61 × 0,97.  
 En el frente: "MANVEL ALVAREZ / AÑO DL 1754".

- E - 147. FELIPE V A CABALLO**  
 Estuco, arreos de metal y pedestal de madera.  $1,09 \times 1,15 \times 0,44$ .  
 En el frente del pedestal: "ESTE MODELO DEL CABALLO ESTA ARRE-  
 GLADO ALA SIMETRIA Y PROPORCION QUEDA EL NATURAL / DEL  
 CABALLO ACEITUNERO DEL PRINCIPE N° SR". Manuel Alvarez, de  
 1778-80. Modelo para concurso.
- E - 148. CARLOS III A CABALLO**  
 Madera, corona de metal y bridas de tela.  $1,45 \times 1,60 \times 0,54$ .  
 Juan Pascual de Mena. 1778-80. Modelo para concurso.
- E - 149. FELIPE V A CABALLO**  
 Escayola, espada de metal y pedestal de madera.  $1,14 \times 1,00 \times 0,37$ .  
 En el frente, etiqueta con "5" a tinta. En el lateral izquierdo "54" a tinta, y  
 en la base etiqueta con "52" a tinta. Roberto Michel, de 1778-80. Modelo  
 para concurso.
- E - 150. EL CONSUL CAYO HOSTILIO MANCINO ENTREGADO A LOS NU-  
 MANTINOS POR SU SUCESOR PUBLIO LUCIO FURIO**  
 Relieve en escayola.  $0,61 \times 0,94$ .  
 Pedro Soraje, de 1760, premiado.
- E - 151. EL SITIO DE NUMANCIA**  
 Relieve en escayola patinada en verde.  $0,43 \times 0,68$ .  
 En el ángulo inferior izquierdo, a tinta, "45".  
 Antonio Valeriano Moyano.
- E - 152. SACRIFICIO DE ISAAC**  
 Relieve en barro cocido.  $0,86 \times 0,60$ .  
 José Guerra.
- E - 153. CONSTRUCCION DEL PUENTE DE ALCANTARA EN TOLEDO POR  
 MANDATO DE TRAJANO**  
 Relieve en barro cocido.  $0,62 \times 0,56$ .  
 En la zona inferior izquierda, a tinta, "96".  
 José Arias, de 1766, premiado.
- E - 154. CRISTO DANDO LA VISTA A UN CIEGO**  
 Relieve en barro cocido.  $0,53 \times 0,59$ .  
 En la zona superior izquierda, a tinta, "21". José Guerra.
- E - 155. FIGURAS ABRAZADAS**  
 Relieve en escayola patinada en rosa.  $1,23 \times 0,77$ .  
 Siglo XX.

- E - 156. RETRATO DE VIRGINIA DE NOGALES**  
Escayola.  $0,53 \times 0,51 \times 0,31$ .  
En el frente: "A Virginia Mariano 1941". Mariano Benlliure.
- E - 157. MADRE DEFENDIENDO A SU HIJO**  
Barro cocido policromado.  $0,57 \times 0,50 \times 0,29$ .  
Estilo Ginés.
- E - 158. MUJER CON NIÑO**  
Barro cocido policromado.  $0,45 \times 0,75 \times 0,53$ .  
José Ginés, de 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 159. NEGRA DESCANSANDO**  
Barro cocido policromado.  $0,40 \times 0,59 \times 0,40$ .  
José Ginés, de 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 160. RETRATO DE MANUEL GODOY**  
Mármol blanco.  $0,72 \times 0,53 \times 0,32$ .  
Juan Adán. Procede de los bienes del Príncipe de la Paz.
- E - 161. NIÑA CON TIRABUZONES**  
Mármol blanco.  $0,41 \times 0,28 \times 0,24$ .  
Siglo XIX.
- E - 162. MARMOL**  
Mármol blanco de Carrara.  $0,68 \times 0,62 \times 0,44$ .  
Firmado en el lateral derecho: "JVAN LVIS / VASSALLO". Donado por el autor al ingresar en la Corporación en 1968.
- E - 163. DESOLACION**  
Barro cocido policromado.  $0,60 \times 1,43 \times 0,70$ .  
José Ginés, de 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 164. SOLDADO ARREBATANDO A UN NIÑO DE SU MADRE**  
Barro cocido policromado.  $0,90 \times 0,46 \times 0,60$ .  
José Ginés, de 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 165. SOLDADO**  
Barro cocido policromado.  $0,48 \times 0,35 \times 0,24$ .  
Estilo Ginés.
- E - 166. TRES MUJERES Y UN NIÑO**  
Barro cocido policromado.  $0,76 \times 0,70 \times 0,51$ .  
José Ginés, de 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".

- E - 167. SOLDADO ATACANDO A UNA MADRE CON SU HIJO**  
Barro cocido policromado.  $0,59 \times 0,50 \times 0,55$ .  
José Ginés, de 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 168. MUJER LUCHANDO POR SU HIJO**  
Barro cocido policromado.  $0,62 \times 0,74 \times 0,34$ .  
José Ginés, de 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 169. LUCHA**  
Barro cocido policromado.  $0,75 \times 0,77 \times 0,70$ .  
José Ginés, de 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 170. MUJER ARRODILLADA**  
Barro cocido policromado.  $0,28 \times 0,19 \times 0,23$ .  
Estilo Ginés.
- E - 171. MADRE E HIJO**  
Barro cocido policromado.  $0,735 \times 0,36 \times 0,54$ .  
José Ginés, de 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 172. SOLDADO ENFURECIDO**  
Barro cocido policromado.  $0,495 \times 0,27 \times 0,37$ .  
Estilo Ginés.
- E - 173. MADRE**  
Barro cocido policromado.  $0,40 \times 0,18 \times 0,18$ .  
Estilo Ginés.
- E - 174. MUJER HUYENDO**  
Barro cocido policromado.  $0,44 \times 0,28 \times 0,40$ .  
José Ginés, de 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 175. NIÑO ASUSTADO**  
Barro cocido policromado.  $0,38 \times 0,29 \times 0,18$ .  
José Ginés, de 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 176. MUJER INCLINADA**  
Barro cocido policromado.  $0,40 \times 0,19 \times 0,15$ .  
Estilo Ginés.
- E - 177. MUJER A LA DEFENSIVA**  
Barro cocido policromado.  $0,42 \times 0,21 \times 0,19$ .  
Estilo Ginés.
- E - 178. MUJERES DESESPERADAS CON SUS HIJOS MUERTOS**  
Barro cocido policromado.  $0,56 \times 0,75 \times 0,55$ .  
José Ginés, de 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".

- E - 179. MUJER SUPLICANTE**  
Barro cocido policromado. 0,50 × 0,36 × 0,57.  
José Ginés, de 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 180. MUJERES DEFENDIENDO A UN NIÑO DE UN SOLDADO**  
Barro cocido policromado. 0,51 × 0,70 × 0,40.  
Estilo Ginés.
- E - 181. MUJER**  
Barro cocido policromado. 0,37 × 0,25 × 0,35.  
Estilo Ginés.
- E - 182. RETRATO DE FERNANDO VI**  
Escayola. 0,69 × 0,56 × 0,35.  
Pegada a la base, etiqueta: "Exposición Nacional de Retratos / EXPOSITOR D. Academia de / S. Fernando / núm. inscripción 779". Felipe de Castro.
- E - 183. RETRATO DE MORATIN**  
Escayola. 0,53 × 0,28 × 0,24.  
En el frente, "MORATIN". ¿Esteban de Agreda?
- E - 184. RETRATO DE ISABEL DE BRAGANZA**  
Escayola. 0,84 × 0,55 × 0,38.  
En el frente de la base, etiqueta con número "3" a tinta. Siglo XIX.
- E - 185. RETRATO FEMENINO**  
Escayola. 0,86 × 0,50 × 0,30.  
En el frente, a tinta, "42". En el interior, etiqueta: "Exposición Nacional de Retratos / 38 / EXPOSITOR D. Academia de S. Fernando / núm. inscripción 812". Siglo XIX.
- E - 186. BUSTO DEL CARDENAL BENTIVOGLIO**  
Bronce. 0,73 × 0,71 × 0,42.  
Siglo XIX.
- E - 187. RETRATO DE ESTEBAN DE AGREDA**  
Escayola. 0,60 × 0,46 × 0,25.  
José Alvarez Cubero. Donado por su sobrino Valentín Martínez de la Piscina en 1865.
- E - 188. RETRATO DE COMODO**  
Escayola. 0,77 × 0,47 × 0,27.  
Siglo XVIII.

- E - 189. RETRATO DE BARBARA DE BRAGANZA**  
Escayola.  $0,73 \times 0,61 \times 0,30$ .  
Debajo, en la base, etiqueta: "Exposición Nacional de Retratos / EXPOSITOR D. Academia de / S. Fernando / Inscripción núm...". Felipe de Castro.
- E - 190. RETRATO DE JUAN MELENDEZ VALDES**  
Escayola.  $0,75 \times 0,55 \times 0,32$ .  
En el frente, "MELENDEZ", y a lápiz en la base, "Meléndez Valdés". Siglo XIX.
- E - 191. RETRATO DE JOSE DE MADRAZO**  
Escayola.  $0,56 \times 0,42 \times 0,30$ .  
En el interior etiqueta: "Exposición Nacional de Retratos / 47 / EXPOSITOR D. Academia de / S. Fernando / Inscripción núm. 801". Ponciano Ponzano.
- E - 192. RETRATO DE JOSE MARIA QUEIPO DE LLANO**  
Escayola.  $0,50 \times 0,32 \times 0,25$ .  
En el lateral derecho, a tinta, "23", y en el interior, etiqueta: "Exposición Nacional de Retratos / 43 / EXPOSITOR D. Academia de / S. Fernando / Inscripción núm. 797". José Piquer.
- E - 193. CABALLO**  
Escayola.  $0,65 \times 0,58 \times 0,24$ .  
En el frente del pedestal: "MONTI". Siglo XVIII.
- E - 194. CRISTO**  
Piedra.  $0,88 \times 0,69 \times 0,30$ .  
Firmado en el extremo del antebrazo izquierdo: "R. Ch. Vasconcel". Roberto Chauveau Vasconcel. Donado por su viuda en 1967.
- E - 195. SACRIFICIO DE CALIROE**  
Relieve en mármol.  
Damián Campeny. Depositado en la Academia de S. Jorge de Barcelona.
- E - 196. CABEZA DE CRISTO**  
Bronce sobre pedestal de mármol gris.  $0,31 \times 0,21 \times 0,24$ .  
Firmado en un mechón del pelo: "A. CANO 42". En el lateral derecho: "E. CAPA / FUNDIC. / Madrid".
- E - 197. JOVEN SENTADA**  
Escayola patinada en bronce.  $0,30 \times 0,09 \times 0,19$ .  
Siglo XX.
- E - 198. CAMPESINA CON SU HIJA**  
Barro cocido patinado en rojo.  $0,40 \times 0,195 \times 0,245$ .  
Firmado en el lateral derecho de la base: "AGULLO / 54", y en el lado derecho de la base: "AGULLO - 54". Premio Molina Higuera 1954.

- E - 199. CABEZA FEMENINA**  
Mármol. 0,35 × 0,18 × 0,20.  
Siglo XVIII.
- E - 200. RETRATO DE D. ELIAS TORMO**  
Relieve en bronce patinado en ocre sobre placa de mármol negro. 0,245 × 0,195.  
Firmado en el traje del retratado: "COMENDADOR". En la zona inferior:  
"1869 † 1957 / DON ELIAS TORMO Y MONZO". Enrique Pérez Comendador. Donado por el autor en 1969.
- E - 201. VIRGEN CON EL NIÑO**  
Barro cocido. 0,38 × 0,195 × 0,20.  
Firmado en el frente de la base, a la izquierda: "FERRANDIZ".
- E - 202. FIGURAS**  
Relieve en escayola. 0,60 × 0,41.  
Firmado en el lateral derecho: "Fausto Blázquez".
- E - 203. MADRE E HIJO**  
Barro cocido rojo. 0,43 × 0,13 × 0,20.  
Firmado en el frente de la base a la derecha: "AZPEITIA".
- E - 204. RETRATO DE PRINCE HOARE**  
Barro cocido. 0,49 × 0,36 × 0,22.  
Firmado en la parte posterior: "CHRUS. / HEWETSON / fet. 1777". En el frente, a tinta: "C. 7".
- E - 205. LEDA Y EL CISNE**  
Barro cocido. 0,71 × 0,20 × 0,22.  
En el frente, a tinta, "17", y encima, etiqueta con número "5" a tinta. También en el frente, a lápiz, "Juan Adán". Juan Adán, de 1775.
- E - 206. RETRATO DE ANTONIO TEXEIRA**  
Bronce patinado en marrón. 0,43 × 0,33 × 0,30.  
En el frente: "ANTONIO TEXEIRA LOPEZ". En el lateral derecho: "Gloria de la Escultura / Portuguesa / M. Benlliure / 1938".
- E - 207. SAN FRANCISCO DE PAULA**  
Barro cocido. 0,70 × 0,30 × 0,30.  
En el frente, centro inferior, a tinta, "37", y a la izquierda, a lápiz, "José Guerra". José Guerra.
- E - 208. MOISES**  
Barro cocido. 0,67 × 0,32 × 0,30.  
En el frente, a la izquierda, a tinta, "20", y a la derecha, a lápiz, "D<sup>n</sup> Juan Adán". Juan Adán, de 1775.

- E - 209. SANTA CLARA**  
Barro cocido.  $0,64 \times 0,35 \times 0,24$ .  
En el frente, a tinta, "31", y a lápiz, "Antonio Primo". Antonio Primo, de 1764.
- E - 210. SANTIAGO EL MENOR**  
Barro cocido.  $0,65 \times 0,33 \times 0,28$ .  
En el lateral derecho, a tinta, "Guerra 1783". En el frente, a tinta, "23". José Guerra, de 1783.
- E - 211. DESNUDO FEMENINO**  
Escayola.  $1,25 \times 0,55 \times 0,44$ .  
Firmado en el frente del pedestal: "Benjamín Mustieles".
- E - 212. PRIAMO Y HECTOR**  
Barro cocido.  $0,75 \times 0,50 \times 0,35$ .  
En el centro del frente, etiqueta pegada con número ilegible y debajo a tinta "22". Firmado en el lateral izquierdo: "Juan Adán / Hisp.". De 1771.
- E - 213. SAN ANDRES ATADO A LA CRUZ**  
Barro cocido.  $0,81 \times 0,35 \times 0,22$ .  
En el frente, a tinta, "80". Humberto Dumandre.
- E - 214. SANTA SUSANA**  
Barro cocido.  $0,90 \times 0,35 \times 0,26$ .  
A tinta, en el frente, "29", y encima etiqueta con número a tinta, "15". En el frente de la base, a lápiz: "Ysidro Carniz". Isidro Carnicero.
- E - 215. RETRATO DE PEREZ CASAS**  
Escayola patinada en marrón-verdoso.  $0,60 \times 0,34 \times 0,27$ .  
En el frente, banda inferior: "PEREZ CASAS". En el lateral derecho, firmado: "J. ORTELLS / 1922".
- E - 216. BAÑISTAS**  
Escayola.  $0,60 \times 0,60$ .  
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. MENDEZ. 68. BAÑISTAS".
- E - 217. PIEDAD**  
Barro cocido.  $0,62 \times 0,59 \times 0,40$ .  
En el frente de la base, "¿14?", a tinta. Firmado en el lateral izquierdo: "Joannes Adan Hisp. sculp / ...oma anº 177...". De 1774. Enviado desde Roma.
- E - 218. RETRATO DEL MARQUES DE CASTELL DOS RIUS**  
Hierro bronceado.  $0,71 \times 0,57 \times 0,30$ .  
En la parte posterior, sello de la fundición Trubia. En el interior, etiqueta

arrancada de la Exposición Nacional de Retratos con núm. de inscripción "189". Francisco Pérez Valle. Fundido por C. Bertrand y cincelado por Delmez. Donado por la viuda del retratado en 1842.

**E - 219. DESNUDO FEMENINO**

Escayola. 1,13 × 0,41 × 0,29.  
En el frente, inscripción ilegible. Siglo XX.

**E - 220. MUCHACHO**

Escayola. 1,62 × 0,47 × 0,52.  
Siglo XX.

**E - 221. EGIPCIO**

Barro cocido. 0,76 × 0,23 × 0,30.  
En el frente, a tinta, "164". Juan Pérez de Castro.

**E - 222. MARSIAS**

Barro cocido. 0,98 × 0,15 × 0,28.  
Firmado en el lateral izquierdo, en el corte de una rama del árbol: "Juan / Adan". De 1771.

**E - 223. SOLDADO ATACANDO A DOS MUJERES**

Barro cocido policromado. 0,78 × 1,15 × 0,45.  
José Ginés. De 1789-94. Grupo de la "Degollación de los Inocentes".

**E - 224. FAUNO**

Barro cocido. 0,565 × 0,24 × 0,17.  
A tinta en el frente, "71". Siglo XVIII.

**E - 225. SILENIO Y BACO**

Barro cocido. 0,75 × 0,32 × 0,26.  
En el frente, a tinta, "16". Siglo XVIII.

**E - 226. FAUNO**

Barro cocido. 0,63 × 0,27 × 0,19.  
En el frente del pedestal, "¿18?". ¿Esteban de Agreda?

**E - 227. HERMAFRODITA**

Mármol blanco. 0,15 × 0,225 × 0,43.  
Anónimo neoclásico.

**E - 228. GANIMEDES**

Barro cocido. 0,565 × 0,225 × 0,17.  
En el frente a tinta, "7", y encima una etiqueta con un "5" a tinta. Joseph Rodríguez, de 1781.

- E - 229. APOLINO**  
Barro cocido.  $0,87 \times 0,24 \times 0,17$ .  
En el frente, etiquetas con números a tinta "46" y encima "25". Por detrás, a lápiz: "Antº P... 176...". Antonio Primo.
- E - 230. JINETE A CABALLO**  
Escayola.  $0,80 \times 0,80 \times 0,30$ .  
Firmado en la base: ".B.C. Marochetti". A lápiz: "Filberto de Saboya".
- E - 231. ISABEL II**  
Barro cocido.  $0,54 \times 0,28 \times 0,28$ .  
Siglo XIX.
- E - 232. GLADIADOR**  
Barro cocido.  $0,50 \times 0,15 \times 0,38$ .  
En el tronco, etiqueta con "1" a tinta. En la parte posterior, a tinta, "63".  
Ramón Villodas, de 1772.
- E - 233. NIÑO JESUS CON LA CRUZ**  
Mármol blanco sobre pedestal de mármol rosado.  $0,40 \times 0,20 \times 0,24$ .  
En el frente del pedestal, a tinta, "33". Andrés Bertrand.
- E - 234. APOLINO**  
Barro cocido.  $0,69 \times 0,26 \times 0,20$ .  
En el frente del pedestal, a tinta, "77". Siglo XVIII.
- E - 235. LA CARIDAD ROMANA**  
Barro cocido.  $0,69 \times 0,45 \times 0,25$ .  
En el frente de la base, etiquetas con números a tinta "10" y "43". En el lateral izquierdo de la base firmado: "B. Fl. Fº A 1779". Presentado para su recepción en la Academia por Basilio Fumo.
- E - 236. APOLINO**  
Barro cocido.  $0,79 \times 0,33 \times 0,21$ .  
Siglo XVIII.
- E - 237. ANDROMEDA Y PERSEO**  
Barro cocido.  $0,66 \times 0,50 \times 0,40$ .  
En el frente, a tinta, "142". Pascual Cortés. 1801. Presentado para su nombramiento como individuo de mérito.
- E - 238. BUSTO MASCULINO**  
Alabastro.  $0,56 \times 0,46 \times 0,255$ .  
Anónimo neoclásico.

- E - 239. APOLO DE BELVEDERE**  
Barro cocido. 0,68 × 0,41 × 0,22.  
En el frente, etiqueta con "15" a tinta. En el lateral izquierdo, a tinta, "9".  
En la parte posterior, a tinta, "4". ¿Fernando Sorrentini?
- E - 240. ALEGORIA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE S. FERNANDO**  
Medalla en escayola. 0,305 × 0,305.  
Leyenda: "ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO 16 Junio 1929". Firmado en el lateral derecho: "R<sup>EL</sup> RUBIO ROSELL". Concurso-Homenaje a la memoria del Conde de Cartagena. 1929. Anverso.
- E - 241. SAN SEBASTIAN**  
Relieve en barro con pátina dorada. 0,73 × 0,35 × 0,23.  
En el centro inferior izquierdo, a tinta, "24". José Arias, de 1783.
- E - 242. VACA AMAMANTANDO UN TERNERO**  
Escayola. 0,24 × 0,37 × 0,19.  
Firmado en el frente: "P. J. MENE". Pierre Jules Mène.
- E - 243. ALEJANDRO A CABALLO**  
Escayola. 0,49 × 0,50 × 0,23.  
En el frente, a tinta, "85", en el borde de la base. Por debajo: "Antonio Redes...on".
- E - 244. LA MUERTE DE SENECA**  
Relieve en barro cocido. 0,62 × 0,76.  
En el frente, en la zona inferior izquierda, a tinta, "42". Jaime Folch, de 1783.
- E - 245. FERNANDO VII**  
Escayola. 0,80 × 0,60 × 0,30.  
Siglo XIX.
- E - 246. EL EMPERADOR TEODOSIO ANTE EL TEMPLO DE MILAN**  
Relieve en escayola patinada en dorado. 0,49 × 0,66.  
En el frente, a tinta, "19". José Tomás o Francisco Alexandro Voge.
- E - 247. TAJON PRESENTA A CHINDASVINTO LAS MORALES DE SAN GREGORIO**  
Relieve en barro cocido. 0,62 × 0,54.  
En la zona inferior central, a tinta, "92". En lo alto del marco, a tinta, "44".  
Luis Manjarrese, de 1760.
- E - 248. JULIO CESAR ANTE LA CABEZA DE POMPEYO**  
Relieve en barro cocido. 0,69 × 0,65.  
En la zona inferior central, a tinta, "119". Pedro Monasterio o Matías Muñoz.

- E - 249. RENDICION DEL REY DE GRANADA ANTE SAN FERNANDO**  
 Relieve en barro cocido. 0,65 × 0,56.  
 En el ángulo superior derecho, a tinta, "165". Cosme Vázquez.
- E - 250. SAN CARLOS BORROMEIO AUXILIANDO A LOS APESTADOS**  
 Relieve en mármol blanco con marco de madera dorada. 0,65 × 0,46.  
 En el ángulo inferior derecho del marco, a tinta, "25". Francisco Bonifás Masso.
- E - 251. INSTITUCION DE LA ORDEN DE CARLOS III**  
 Relieve en barro cocido. 0,58 × 0,79.  
 Firmado en ángulo inferior derecho: "Franc<sup>cus</sup> Brû fa<sup>t</sup>. Val". En el respaldo del sillón del rey, a tinta, "139".
- E - 252. ALEGORIA**  
 Relieve en barro cocido. 0,63 × 0,44.  
 En el frente, a tinta, número ilegible, y a lápiz, "Maximo Salazar".
- E - 253. LA ANUNCIACION DE NUESTRA SEÑORA**  
 Relieve en escayola patinada en bronce. 0,515 × 0,33.  
 En el marco, a tinta, "90". Antonio Valeriano Moyano.
- E - 254. EL REY MORO DE GRANADA ANTE SAN FERNANDO EN EL CERCO DE JAEN**  
 Relieve en barro cocido. 0,67 × 0,58.  
 "167" a tinta en el centro de la zona superior. Pedro Estrada o Cosme Vázquez.
- E - 255. ALEGORIA DE LAS ARTES**  
 Relieve en pasta sobre mármol negro. 0,82 × 0,62.  
 En el centro inferior: "Quo rariora quaeque honorabiliora. / Favea ut habeas stabili connubio. / Fruetus aut excidium. / Ynza Fac<sup>t</sup> anno M.DCC.LVIII".  
 "13" a tinta blanca. Felipe Inza.
- E - 256. LA FABULA DE PIGMALION**  
 Relieve en mármol blanco. 0,53 × 0,48.  
 "122" a tinta en el centro lateral izquierdo. En el marco: "Fabu / la Pig / maleón / LX / HVBERTVS A DE / MADRE LOTA RINGUS FA / CIEBAT ANNO DNI / 1754". Humberto Dumandre. Donado por el autor en 1755.
- E - 257. RETRATO DE BARBARA DE BRAGANZA**  
 Relieve en mármol. 0,62 × 0,49.  
 "41", a tinta, en el ángulo inferior derecho. Juan Domingo Olivieri. Donado por la viuda del autor.

- E - 258. RETRATO DE FERNANDO VI**  
 Relieve en mármol. 0,62 × 0,49.  
 Juan Domingo Olivieri. Donado por la viuda del autor.
- E - 259. RETRATO DE JOSE DE CARVAJAL Y LANCASTER**  
 Relieve en mármol. 0,63 × 0,49.  
 "1" a tinta muy perdido. Juan Domingo Olivieri.
- E - 260. INMACULADA CONCEPCION**  
 Relieve en mármol blanco con marco de mármol gris. 0,40 × 0,31.  
 Siglo XIX. ¿Donado por testataria de Félix Sagan en 1850?
- E - 261. MONUMENTO A FERNANDO I MEDICIS**  
 Bronce. 0,66 × 0,30 × 0,30.  
 En el frente, a tinta, "41" y "S. FER/DINAN/DVS H- / RVM / ISPANIA / REX". Siglo XVIII.
- E - 262. V FERIA DEL CAMPO**  
 Boceto de medalla en escayola. 0,08 × 0,08.  
 Lema: "V Feria del Campo". Anverso de la medalla conmemorativa. Rodolfo Conesa.
- E - 263. JUEGOS OLIMPICOS DE MEXICO**  
 Boceto de medalla en escayola. 0,08 × 0,08.  
 Lema: "1968 / MEXICO". Fausto Blázquez. Anverso.
- E - 264. JUEGOS OLIMPICOS DE MEXICO**  
 Boceto de medalla en escayola. 0,25 × 0,25.  
 Fausto Blázquez (como E - 265).
- E - 265. JUEGOS OLIMPICOS DE MEXICO**  
 Boceto de medalla en escayola. 0,25 × 0,25.  
 Fausto Blázquez.
- E - 266. V FERIA DEL CAMPO**  
 Boceto de medalla en escayola. 0,25 × 0,25.  
 Rodolfo Conesa. Molde.
- E - 267. V FERIA DEL CAMPO**  
 Boceto de medalla en escayola. 0,25 × 0,25.  
 Rodolfo Conesa.
- E - 268. CRISTO CRUCIFICADO**  
 Madera policromada. 1,90 × 1,90.  
 Etiqueta en la parte inferior: "Conv<sup>to</sup> de la Soledad / Pompeo Alioni". Antón de Morales, de antes de 1622.

- E - 269. BUSTO DE CARLOS IV**  
Mármol.  $0,83 \times 0,62 \times 0,36$ .  
Firmado en la parte posterior de la base: "Adan". Encargo de la Real Academia en 1794.
- E - 270. BUSTO DE CARLOS III**  
Mármol.  $0,77 \times 0,58 \times 0,34$ .  
Firmado en el extremo de su brazo derecho: "D. JUAN / PASCUAL / DE / MENA / 1764".
- E - 271. BUSTO DE S. M. DON JUAN CARLOS I**  
Poliéster patinado en verde.  $0,90 \times 0,53 \times 0,32$ .  
Firmado en la parte posterior derecha: "Juan de Avalos". Donado por el autor en 1984.
- E - 272. LA CIRCUNCISION DEL SEÑOR**  
Relieve en barro cocido.  $0,67 \times 0,50 \times 0,10$ .  
En el centro, a tinta, "160". Juan Fita.
- E - 273. BUSTO FEMENINO**  
Mármol.  $0,47 \times 0,29 \times 0,29$ .  
Anónimo romano.
- E - 274. BUSTO DE CARLOS III**  
Bronce. Reproducción del E - 270.
- E - 275. BUSTO DE BARBARA DE BRAGANZA**  
Relieve en escayola.  $0,62 \times 0,45$ .  
En el centro inferior, a tinta, "105". Felipe de Castro.
- E - 276. BUSTO DE FERNANDO VI**  
Relieve en escayola.  $0,62 \times 0,45$ .  
En el ángulo inferior derecho, a tinta, "88". Felipe de Castro.
- E - 277. RETRATO DE OSCAR ESPLA**  
Piedra.  $0,45 \times 0,30 \times 0,26$ .  
En el frente, zona inferior: "OSCAR ESPLA". Firmado en el lateral derecho: "V. Bañuls". Donado por los herederos del retratado en 1984.
- E - 278. RETRATO DE NARCISO PASCUAL Y COLOMER**  
Mármol.  $0,36 \times 0,22 \times 0,16$ .  
En la parte posterior: "F<sup>o</sup> Moratilla regaló á / la Academia de S<sup>n</sup> / Fernando = 1874". Felipe Moratilla.
- E - 279. RETRATO DE MARTIN FERNANDEZ DE NAVARRETE**  
Escayola.  $0,48 \times 0,29 \times 0,22$ .  
Firmado en el lateral izquierdo: "Fran<sup>co</sup> perez fecit 1845". Donado por Narciso Pascual y Colomer en 1853.

- E - 280. RETRATO DEL DUQUE DE GOR**  
Escayola.  $0,54 \times 0,37 \times 0,25$ .  
En el frente, franja inferior: "EXMO. SR D<sup>N</sup> MAURICIO ALBAREZ / DE BOHORQUES Y CHACON / DUQUE DE GOR". Firmado en el lateral derecho: "PONCIANO PONZANO / LO MODELO ANO 1845 / Y LO ESCULPIO ANO 1849". Donado por el autor en 1852.
- E - 281. RETRATO DE CARLOS LUIS DE RIBERA**  
Escayola.  $0,67 \times 0,37 \times 0,30$ .  
En el frente, franja inferior: "CARLOS L. DE RIBERA". Firmado en el lateral izquierdo: "J. S. Perez / 1843".
- E - 282. RETRATO DE JUAN FACUNDO RIAÑO**  
Escayola.  $0,66 \times 0,43 \times 0,30$ .  
En el frente, franja inferior: "EXMO. Sr. D. JUAN / F. RIAÑO". En el lateral izquierdo, firmado: "Ricardo Bellver / 1901".
- E - 283. RETRATO DE ANTONIO GIL Y ZARATE**  
Escayola.  $0,55 \times 0,32 \times 0,24$ .  
En el frente, franja inferior: "A. GIL Y ZARATE / S. MEDINA. MODELO". Firmado en la parte posterior: "Sabino de Medina f<sup>o</sup> / 1853". Donado por los profesores de la escuela especial de arquitectura en 1853.
- E - 284. RETRATO DE P. CASTELLO**  
Escayola.  $0,56 \times 0,39 \times 0,29$ .  
En el frente, franja inferior: "P. CASTELLO". Firmado en la parte posterior: "PONCIANO PONZANO / ZARAGOZANO - HIZO / AÑO - 1851".
- E - 285. RETRATO DE FEDERICO RUBIO**  
Escayola.  $0,505 \times 0,32 \times 0,60$ .  
Firmado en el lateral derecho: "A. SUSILLO".
- E - 286. RETRATO DE MARIANO BENLLIURE**  
Escayola.  $0,54 \times 0,44 \times 0,28$ .  
Firmado en el frente de la base, lateral derecho: "A mi Fraternal / amigo. M. Benlliure / A. Marinas". 1943.
- E - 287. RETRATO DE JOSE AMADOR DE LOS RIOS**  
Escayola.  $0,515 \times 0,325 \times 0,25$ .  
Firmado en el lateral izquierdo: "J. Trilles 1879 / A la Re / al Academia de Bellas Artes / de S<sup>n</sup> Fernando".
- E - 288. ¿RETRATO DEL CONDE DE TORENO?**  
Escayola patinada en bronce.  $0,59 \times 0,32 \times 0,26$ .  
Firmado en la parte posterior: "1846 / fran<sup>o</sup> Perez".

- E - 289. SAQUEO**  
Relieve en barro cocido. 0,64 × 1,09.  
Siglo XVIII.
- E - 290. LOS CRUCIFICADOS EN EL COLLADO DE GAVAA**  
Relieve en barro cocido. 0,76 × 1,28.  
A tinta, sobre una piedra de la parte inferior: "Sepelierun ea cum assibus / Saul... in sepulcr? cis / Rey II cap XXI". Juan Enrich, de 1782, por el que fue nombrado académico de mérito.
- E - 291. APARICION DE LA VIRGEN A SAN FELIPE NERI**  
Relieve en barro cocido. 0,83 × 0,57.  
En el ángulo inferior izquierdo, a tinta, "143". Siglo XVIII.
- E - 292. MOISES Y EL BECERRO DE ORO**  
Relieve en barro cocido. 0,70 × 0,63.  
Siglo XVIII.
- E - 293. APOLO Y DAFNE**  
Escayola. 1,25 × 0,57 × 1,00.  
Francisco Pérez Valle, de 1838, por el que fue nombrado académico de mérito.
- E - 294. MILON DEVORADO POR EL LEON**  
Relieve en barro cocido. 0,62 × 0,475.  
En la zona superior derecha, a tinta, "162". Siglo XVIII.
- E - 295. SANTA IRENE Y SANTA LUCIA CURANDO A SAN SEBASTIAN**  
Relieve en escayola patinada en dorado. 0,70 × 0,49.  
¿Luis Bonifás Masso?
- E - 296. MOISES ARROJANDO LAS TABLAS DE LA LEY**  
Relieve en barro cocido. 0,70 × 1,15.  
Pedro Bussou del Rey, de 1796, premiado.
- E - 297. HERCULES AHUYENTANDO A LA IGNORANCIA Y LOS VICIOS**  
Relieve en escayola. 0,64 × 0,91.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Fernz. Guerrero inventó y Modeló / Cadiz a° 1790".
- E - 298. PRESENTACION DEL REY NIÑO ALFONSO XI A LA REINA Y AL INFANTE DON PEDRO**  
Relieve en barro cocido. 0,61 × 0,95.  
En el centro inferior, a tinta, "24", y más abajo, a lápiz, "1834". Ponciano Ponzano, de 1832, presentado para obtener una pensión en Roma.

- E - 299. EL GENIO DE LA ESCULTURA**  
Escayola.  $0,72 \times 0,42 \times 0,35$ .  
En el frente de la base, a tinta, "61". Roberto Michel, de 1759.
- E - 300. COMPOSICION**  
Relieve en escayola patinada en rosa.  $1,16 \times 0,84$ .  
En el ángulo superior derecho, etiqueta: "Sección Escultura / Autor: Dionisio Page / Título: Composición Relieve".
- E - 301. ALEGORIA DE LA FUNDACION DE LA ACADEMIA**  
Relieve en escayola patinada en dorado.  $1,86 \times 0,47$ .  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Franº Gutiérrez / ACT en 1764".
- E - 302. FIRMA DE UN TRATADO**  
Relieve en barro cocido.  $1,03 \times 1,52$ .  
En el centro de la zona inferior, a tinta, "103". Siglo XVIII.
- E - 303. ARTABACES, REY DE ARMENIA, CONDUcido EN TRIUNFO POR MARCO ANTONIO ANTE CLEOPATRA**  
Relieve en escayola.  $1,20 \times 1,53$ .  
En el centro inferior, a tinta, "145". Cosme Velázquez.
- E - 304. ALEGORIA DEL NACIMIENTO DEL INFANTE CARLOS EUSEBIO**  
Relieve en barro cocido.  $0,61 \times 1,00$ .  
Cosme Velázquez o Martín Gutiérrez.
- E - 305. LUCHA DE HORACIOS Y CURIACEOS**  
Relieve en escayola.  $0,68 \times 0,80$ .  
Andrés Adán, de 1802.
- E - 306. ESTHER DESMAYADA ANTE EL FARAON**  
Relieve en barro cocido.  $0,55 \times 0,40$ .  
En el centro inferior, a tinta, "13?". Antonio Capellani, de 1812. Ejecutado para su nombramiento como académico de mérito.
- E - 307. EL REY DON FERNANDO EL GRANDE ARMANDO CABALLERO AL CID**  
Relieve en barro cocido.  $0,35 \times 0,72$ .  
En el centro inferior, a tinta, "91". José Martínez Reina, de 1769.
- E - 308. BATALLA DEL SALADO**  
Relieve en barro cocido.  $0,64 \times 0,91$ .  
En un escudo, a tinta, "99". Firmado en el centro superior: "D<sup>N</sup> FHELIPE CASTRO / AÑO DE = 1757".

- E - 309. CENTAURO JUNTO A UNA FIGURA**  
Relieve en barro cocido. 0,485 × 0,585.  
En el ángulo inferior derecho, a tinta, "2". Siglo XVIII.
- 
- E - 310. ELEFANTE**  
Escayola. 0,59 × 0,52 × 0,31.  
En el lateral derecho, a tinta, "5", y encima etiqueta "5". Siglo XVIII.
- E - 311. FUENTE**  
Barro cocido. 0,65 × 0,65 × 0,65.  
En el frente, en el interior de la fuente, "35", a tinta. Jaime Folch.
- E - 312. AMOR Y PSIQUIS**  
Escayola. 0,76 × 0,30 × 0,35.  
En la base firmado: "Joseph Guerra en Roma. 1783". En el frente, a tinta, "59".
- E - 313. EFEBO**  
Escayola. 0,68 × 0,37 × 0,24.  
En el frente de la base, a tinta, "138", y encima etiqueta con "120" a tinta. Siglo XVIII. Vaciado del E - 119.
- E - 314. FRAGMENTOS DE LA ENTRADA TRIUNFANTE DE LOS REYES CATOLICOS EN GRANADA**  
Relieve en barro cocido. 0,68 × 0,65.  
En el ángulo superior derecho, a tinta, "127", y en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz, "Conquista de ...". Manuel Tolsa, de 1784, premiado.
- 
- E - 315. PROMETEO PICADO POR EL AGUILA**  
Relieve en escayola. 0,645 × 0,725.  
A tinta, "29", y encima dos etiquetas con números a tinta, "5" y "4". Juan Adán.
- E - 316. RETRATO DE MANOLETE**  
Escayola. 0,47 × 0,52 × 0,21.  
Firmado en el lateral derecho: "AVALOS". Fundación Conde de Cartagena, 1942.
- E - 317. RETRATO MASCULINO**  
Escayola. 0,36 × 0,20 × 0,25.  
Firmado en el lateral derecho de la base: "Antonio López / 1941 / La Coruña". Fundación Molina Higuera, 1943.
- E - 318. NIÑA CON CANTARO**  
Escayola. 0,60 × 0,33 × 0,30.  
Firmado en el lateral derecho: "MARTINEZ BUENO". Fundación Conde de Cartagena, 1949.

- E - 319. CAIDA DE CRISTO CON LA CRUZ**  
Relieve en escayola patinada en rosa. 1,19 × 1,07.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "García Don... ¿52?". Joaquín García Donaire.
- E - 320. TRES FIGURAS DESNUDAS**  
Relieve en escayola. 1,76 × 1,63.  
Firmado en el centro inferior con anagrama, y en el lateral izquierdo: "Floren/cia / 1927".
- E - 321. JOVEN**  
Escayola. 0,95 × 0,48 × 0,55.  
Firmado en el lateral derecho: "Carmelo Pastor".
- E - 322. CERES**  
Escayola. 0,33 × 0,44 × 0,29.  
Leonardo Martínez Bueno. Fundación Conde de Cartagena, 1942.
- E - 323. SANSON**  
Escayola. 1,82 × 0,81 × 0,96.  
En el frente de la base: "...ANSON". En el lateral derecho, firmado: "A. Marinas".
- E - 324. RETRATO DE HOMBRE**  
Madera revestida de yeso. 0,48 × 0,58 × 0,21.  
En el frente, a tinta, "188". Juan Pascual de Mena.
- E - 325. MODELO DEL MONUMENTO PASCUAL DE LA CATEDRAL DE SEVILLA**  
Mármol. 1,15 × 0,55 × 0,55.  
Leyendas en los cuatro lados mayores: "Modelo de / el Monumento / de la Catedral / de Sevilla". "En dicha Ciudad / Año de / M.D.C.C.X.C.I.V.". "Lo hacia Tomás Manuel / Alvarez Arquitecto / Andalucía". "Dedicado a el / Exmo. S. Príncipe / de la Paz. Protector / de los Nobles Artes".
- E - 326. RETRATO MASCULINO**  
Escayola. 0,47 × 0,285 × 0,25.  
En el frente de la base, a tinta, "19", y encima etiqueta con "57" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 327. CABEZA MASCULINA**  
Escayola. 0,47 × 0,275 × 0,25.  
En el frente de la base, a tinta, "42". Siglo XVIII.
- E - 328. LA ACADEMIA PROTEGIENDO LAS BELLAS ARTES**  
Relieve en escayola. 1,60 × 1,78.  
Franja superior: "REINAN<sup>DO</sup> FELIPE. V AÑO DE 1744". Lorenzo Coullaut Valera, premio del concurso de 1906.

- E - 329. ¿TRABAJOS DE HERCULES?**  
Relieve en escayola. 1,47 × 2,02.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: "A. RODRIGUEZ".
- E - 330. ESCENA MITOLOGICA**  
Relieve en escayola. 1,54 × 1,92.  
¿Andrés Rodríguez?
- E - 331. DIANA CAZADORA**  
Escayola. 1,90 × 0,70 × 1,40.  
Manuel Alvarez Laviada.
- E - 332. BUSTO DE MUJER**  
Madera policromada. 0,51 × 0,55 × 0,27.  
En el pedestal, a lápiz: "G. Bueno".
- E - 333. FIGURA MASCULINA**  
Relieve en escayola. 1,23 × 0,60.  
En el ángulo superior derecho, a lápiz: "José M.<sup>a</sup> Porta de la Lama / 1954".  
Fundación Molina Higuera, 1950.
- E - 334. DESNUDO FEMENINO**  
Escayola. 0,91 × 0,30 × 0,23.  
Firmado en el frente del pedestal, a la derecha: "Julio Gutiérrez".
- E - 335. LA PRIMAVERA**  
Escayola. 1,45 × 0,50 × 0,60.  
En el frente de la base: "LA PRIMAVERA. J. Toledo".
- E - 336. JOVEN CON GATO**  
Escayola. 1,15 × 1,05 × 0,60.  
¿José Toledo?
- E - 337. CAIN**  
Escayola. 0,78 × 0,35 × 0,58.  
Firmado en el lateral derecho de la base: "A. Ballester Besalduch".
- E - 338. DIANA**  
Escayola. 1,27 × 0,47 × 0,41.  
Firmado en el lateral derecho del pedestal: "S. V. CORTINA". Salvador Vicent Cortina.
- E - 339. PADRE E HIJA**  
Escayola. 1,44 × 0,50 × 0,63.  
Firmado en el frente de la base, a la derecha: "M. Bethencourt".

- E - 340. RETRATO MASCULINO**  
Escayola.  $0,70 \times 0,50 \times 0,27$ .  
En la parte posterior, números impresos "1063" y "Medardo Sanmartí".
- E - 341. VIRGEN**  
Escayola.  $0,50 \times 0,50 \times 0,25$ .  
María Alonso López. Fundación Molina Higuera, 1951.
- E - 342. RETRATO DE ANTONIO TUDELA**  
Barro cocido.  $0,40 \times 0,18 \times 0,20$ .  
En el lateral derecho: "Madrid / 1958 / A mi amigo / y paisano / Antonio Tudela / Molina de Haro".
- E - 343. CABEZA DE CARLITOS**  
Escayola.  $0,48 \times 0,23 \times 0,25$ .  
En la parte posterior: "A CARLI / TOS DE / J. MORENTE / ALGECIRAS 23 - 9 - 958".
- E - 344. CABEZA MASCULINA**  
Escayola.  $0,50 \times 0,30 \times 0,40$ .  
En el frente, a tinta, "59", y encima etiquetas con números a tinta, "156" y "50". Siglo XVIII.
- E - 345. RETRATO DE JOVEN**  
Escayola con pátina rosa.  $0,35 \times 0,19 \times 0,25$ .  
Firmado a lápiz en el lateral derecho: "L. Bartolomé". Fundación Molina Higuera, 1944.
- E - 346. PIEDAD**  
Escayola.  $0,57 \times 0,65 \times 0,40$ .  
Firmado en el lateral derecho: "M. Timón". Fundación Conde de Cartagena, 1941.
- E - 347. CABEZA DE CRISTO**  
Escayola.  $0,42 \times 0,25 \times 0,28$ .  
Firmado en el frente, a la derecha: "Cano 1944". Fundación Conde de Cartagena, 1943.
- E - 348. MUJER CON MANZANA**  
Escayola.  $0,65 \times 0,51 \times 0,43$ .  
Firmado a la derecha del frente del pedestal: "PENELLA". 1949. Antonio Martínez Penella.
- E - 349. RETRATO DE HOMBRE**  
Mármol.  $0,50 \times 0,33 \times 0,25$ .  
¿Siglo XX?

- E - 350. MUJER**  
Escayola. 0,87 × 0,26 × 0,28.  
Firmado en el lateral izquierdo del pedestal: "PENEL... / LONDR...". Antonio Martínez Penella. Fundación Conde de Cartagena, 1947.
- E - 351. DAFNIS Y CLOE**  
Relieve en escayola. 1,17 × 0,94.  
En el frente: "SALVADOR OCTAVIO / VICENT DAFNIS Y CLOE". A tinta: "194?".
- E - 352. RETRATO DE CARMEN QUEVEDO PESSENHA.**  
Escayola patinada en amarillo. 0,55 × 0,33 × 0,24.  
Firmado en el centro del frente: "M. Benlliure". De 1933.
- E - 353. ¿LAS DELICIAS DE LAS CIENCIAS Y LAS ARTES?**  
Relieve en escayola. 0,57 × 1,47.  
¿Alfonso Bergaz?
- E - 354. MUCIO SCEVOLA QUEMANDOSE LA MANO**  
Relieve en escayola. 0,69 × 1,24.  
Damián Campeny.
- E - 355. GUERREROS EN LA TIENDA**  
Relieve en escayola. 0,905 × 0,87.  
Siglo XVIII.
- E - 356. RETRATO DE HOMBRE**  
Escayola. 0,70 × 0,54 × 0,35.  
Siglo XIX.
- E - 357. RETRATO DE HOMBRE**  
Escayola. 0,71 × 0,54 × 0,35.  
Siglo XIX.
- E - 358. RETRATO DE NARCISO PASCUAL Y COLOMER**  
Escayola. 0,54 × 0,305 × 0,27.  
En el frente: "N. PASCUAL Y COLOMER". Siglo XVIII.
- E - 359. RETRATO DE ALEJANDRO MON**  
Escayola. 0,50 × 0,33 × 0,30.  
En el interior, etiqueta: "Exposición Nacional de Retratos. 44. / EXPOSITOR D. Academia de / S. Fernando / Inscripción núm. 796". José Piquer.
- E - 360. RETRATO DE PEDRO JOSE PIDAL**  
Escayola. 0,47 × 0,35 × 0,28.  
En el interior, etiqueta: "Exposición Nacional de Retratos. 44. / EXPOSITOR D. Academia / San Fernando / Inscripción núm. 798". José Piquer.

- E - 361. LA TOMA DE TOLEDO**  
Relieve en mármol blanco de Badajoz. 0,84 × 1,23.  
Humberto Dumandré. Proviene del Palacio Real.
- E - 362. ALEGORIA DE LA MUSICA**  
Relieve en mármol blanco de Badajoz. 0,84 × 1,23.  
Antonio Dumandré, de 1759. Proviene del Palacio Real.
- E - 363. EL CONSEJO DE LA INQUISICION**  
Relieve en mármol blanco de Badajoz. 0,84 × 1,23.  
Antonio Valeriano Moyano, de 1758. Proviene del Palacio Real.
- E - 364. EL MARTIRIO DE SAN LORENZO**  
Relieve en mármol blanco de Badajoz. 0,84 × 1,23.  
Juan de León, de 1758. Proviene del Palacio Real.
- E - 365. RENDICION DE SEVILLA A SAN FERNANDO**  
Relieve en mármol blanco de Badajoz. 0,84 × 1,23.  
Andrés Beltrán, de 1758. Proviene del Palacio Real.
- E - 366. EL CONSEJO DE LAS ORDENES MILITARES**  
Relieve en mármol blanco de Badajoz. 0,84 × 1,23.  
Alejandro Carnicero, de 1755. Proviene del Palacio Real.
- E - 367. RETRATO DE FRANCISCO ALMEIDA**  
Medalla en escayola. 0,355 × 0,35.  
Firmado en la parte inferior: "Mariano Benlliure". Lema: "A FRANCISCO ALMEIDA MORE".
- E - 368. MAQUETA DE LA CAPILLA MAYOR DE LA CATEDRAL DE SAN ISIDRO**  
Cartón. 0,74 × 1,21 × 0,85.  
Donada por el Cura-Párroco de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen en 1892.
- E - 369. ACADEMIA**  
Mármol blanco. 0,76 × 0,36 × 0,51.  
Firmado en el lateral derecho del pedestal: "P. Gargallo / 1934". Adquirido con cargo al legado Guitarte en 1981.
- E - 370. SANTO FRANCISCANO**  
Madera policromada. 0,33 × 0,14 × 0,09.  
Anónimo barroco. Legado Guitarte, 1978.
- E - 371. ESCENA TRAGICA**  
Relieve en escayola. 1,85 × 2,10.  
Firmado en el centro del lateral derecho: "ORTELLS / PARIS - 1915".

- E - 372. NIÑO JESUS**  
Madera policromada y ojos de vidrio. 0,42 × 0,20 × 0,13.  
Anónimo siglo XVIII. Legado Guitarte, 1978.
- E - 373. LA POESIA**  
Bronce patinado en verde. 0,25 × 0,14 × 0,22.  
Firmado en el lateral derecho del pedestal: "Julio Antonio / MCMXIV". En la parte posterior: "MIR Y FERRERO / FUNDIDORES - MADRID". Legado Guitarte, 1978.
- E - 374. SANTO OBISPO.**  
Madera policromada. 0,66 × 0,18 × 0,14.  
Anónimo medieval. Legado Guitarte, 1978.
- E - 375. SANTO OBISPO**  
Pareja del anterior.
- E - 376. NIÑO JESUS BENDICIENDO**  
Plomo esmaltado. 0,40 × 0,20 × 0,14.  
Anónimo escuela barroca andaluza. Legado Guitarte, 1978.
- E - 377. SOBREPUERTA DE ANGELES**  
Madera tallada. 0,17 × 1,60.  
Siglo XX. Legado Guitarte, 1978.
- E - 378. ROLEOS**  
Madera policromada. Dos piezas de 0,27 × 0,415.  
Legado Guitarte, 1978.
- E - 379. SAN JUAN BAUTISTA**  
Madera policromada. 1,00 × 0,29 × 0,30.  
Anónimo siglo XVI. Legado Guitarte, 1978.
- E - 380. SANTO**  
Madera policromada. 0,62 × 0,29 × 0,10.  
Talla barroca. Legado Guitarte, 1978.
- E - 381. SANTO**  
Pareja del anterior.
- E - 382. VIRGEN SENTADA**  
Madera policromada. 0,68 × 0,20 × 0,14.  
Talla gótica. Legado Guitarte, 1978.

- E - 383. SANTA RELICARIO**  
Madera policromada. 0,37 × 0,29 × 0,15.  
Anónimo. Siglo XIV. Legado Guitarte, 1978.
- E - 384. SAN JUAN BAUTISTA**  
Madera policromada. 0,44 × 0,22 × 0,19.  
Anónimo siglo XVIII. Legado Guitarte, 1978.
- E - 385. VIRGEN CON NIÑO**  
Madera policromada. 0,52 × 0,24 × 0,18.  
Anónimo siglo XVII. Legado Guitarte, 1978.
- E - 386. LAS HIJAS DEL SOL**  
Relieve en escayola. 2,00 × 2,15.  
Vicente Beltrán, de 1928, envío de su pensión en Roma.
- E - 387. DESNUDO DE MUJER**  
Escayola. 1,68 × 1,80 × 0,47.  
Vicente Beltrán.
- E - 388. RETRATO DEL CONDE DE CARTAGENA**  
Medalla en escayola. 0,30 × 0,30.  
"DON ANIBAL MORILLO - CONDE DE CARTAGENA / 1865 - 1929".  
En el centro, "LEMA - FILANTROPIA". Concurso homenaje a la memoria del Conde de Cartagena en 1929.
- E - 389. ALEGORIA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTE DE SAN FERNANDO**  
Medalla en escayola. 0,30 × 0,30.  
Lema: "ACADEMIA DE BELLAS ARTE DE / SAN FERNANDO 16 junio 1929". Firmado en la zona izquierda: "REL RUBIO". Concurso homenaje a la memoria del Conde de Cartagena en 1929.
- E - 390. PERRO EN REPOSO**  
Escayola. 0,72 × 0,67 × 0,44.  
Firmado en la base: "E. FREMIET".
- E - 391. ALEGORIA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO**  
Medalla en escayola. 0,30 × 0,30.  
Lema: "ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO 16 junio 1929". Reverso del E - 388.
- E - 392. PEQUEÑO FRAGMENTO DEL PASO MILAGROSO DE LOS DISCIPULOS DE SANTIAGO POR EL RIO TAMBRE**  
Relieve en barro cocido. 0,30 × 0,34.  
Alfonso Chaves.

- E - 393. SANTA LEOCADIA AZOTADA**  
Relieve en barro cocido. Varias piezas.  
En el centro inferior, a tinta, "20". Manuel Llorente.
- E - 394. JUANELO TURRIANO**  
Escayola. 0,90 × 0,65 × 0,36.  
Inscripción ilegible en el frente, y a lápiz, "Juanelo...". En el interior, etiqueta: "Exposición Nacional de Retratos / EXPOSITOR D. Real Academia / de S. Fernando / ...". Vaciado del original de Alonso de Berruguete.
- E - 395. MOISES**  
Escayola. 0,69 × 0,34 × 0,34.  
En el centro del frente de la base, a tinta, "172". Siglo XVIII.
- E - 396. FRAGMENTOS DE SAN FRANCISCO DE PAULA CON VARIOS ANGELES QUE SOSTIENEN EL ESCUDO DE LA CARIDAD**  
Relieve en barro cocido. Varias piezas.  
José Guerra.
- E - 397. CRISTO ATADO A LA COLUMNA**  
Escayola. 0,56 × 0,29 × 0,26.  
En la parte posterior: "F. BTI". Siglo XVIII.
- E - 398. SAN MARCOS**  
Relieve en barro cocido. 0,48 × 0,46.  
En el ángulo superior derecho, a tinta, "39". Juan Pérez de Castro.
- E - 399. ¿FIGUEROA GOBERNADOR DEL CONSEJO DE CASTILLA?**  
Escayola. 0,53 × 0,34 × 0,20.  
En el frente, a tinta, "118", y encima otra etiqueta con "62" a tinta. ¿José Rodríguez Dfáz?
- E - 400. RETRATO MASCULINO**  
Escayola. 0,87 × 0,50 × 0,35.  
En el frente del pedestal: "INDEPENDENCIA / NACIONAL / 1808". Siglo XIX.
- E - 401. BUSTO DE MINERVA**  
Escayola. 0,69 × 0,35 × 0,35.  
En el frente, a tinta, "111", y encima una etiqueta con "22" a tinta muy perdido. Siglo XVIII.
- E - 402. BUSTO DE HOMBRE BARBADO**  
Escayola. 0,49 × 0,27 × 0,22.  
En el centro del frente, a tinta, "23", y encima etiqueta con "206" a tinta, y encima otra etiqueta, "99". Vaciado siglo XVIII.

- E - 403. CABEZA DEL BACO DE LA TAZA**  
Escayola.  $0,40 \times 0,28 \times 0,20$ .  
En el frente del pedestal, a tinta, "48". Siglo XVIII.
- E - 404. CABEZA DE MILON**  
Escayola.  $0,63 \times 0,43 \times 0,37$ .  
En el frente de la base, a tinta, "138", y encima etiqueta con número a tinta "36" muy perdida. Siglo XVIII.
- E - 405. BUSTO DE JOVEN**  
Escayola.  $0,48 \times 0,30 \times 0,24$ .  
En el frente, a tinta, "20", y encima etiquetas con números "88" y "88" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 406. BUSTO DE MUJER**  
Escayola.  $0,67 \times 0,47 \times 0,28$ .  
En el frente, a tinta, "140", y encima etiquetas con números "78", "149" y "43" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 407. CABEZA DE LA POETISA SAFO**  
Escayola.  $0,44 \times 0,22 \times 0,22$ .  
En el frente de la base, a tinta, "201", y encima etiquetas "36" y "36" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 408. BUSTO DE NIÑO**  
Escayola.  $0,50 \times 0,23 \times 0,20$ .  
En el frente del pedestal, a tinta, "161", y encima etiquetas "49" y "49" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 409. CABEZA DE HOMBRE**  
Escayola.  $0,50 \times 0,19 \times 0,25$ .  
En el frente de la base, a tinta, "77". Siglo XVIII.
- E - 410. CABEZA DE NIÑO**  
Escayola.  $0,45 \times 0,24 \times 0,23$ .  
En el pecho del niño, "131", a tinta. Siglo XVIII.
- E - 411. CABEZA DE CLODIO ALBINO**  
Escayola.  $0,50 \times 0,22 \times 0,23$ .  
En el frente de la base, a tinta, "61", y encima etiquetas "43" y "43" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 412. BUSTO MASCULINO**  
Escayola.  $0,66 \times 0,36 \times 0,31$ .  
En el frente de la base, a tinta, "16". Siglo XVIII.

- E - 413. NIÑO**  
Escayola.  $0,42 \times 0,23 \times 0,19$ .  
En el frente de la base, a tinta, "217". Siglo XVIII.
- E - 414. CABEZA CLASICA**  
Escayola.  $0,60 \times 0,33 \times 0,30$ .  
En el frente del pedestal, etiquetas con números "76" y "76" a tinta. S. XIX.
- E - 415. BUSTO DE SOCRATES**  
Escayola.  $0,51 \times 0,33 \times 0,24$ .  
En el centro del frente de la base, a tinta, "31". Siglo XVIII.
- E - 416. BUSTO DE ESCULAPIO**  
Escayola.  $0,58 \times 0,36 \times 0,31$ .  
En el centro del frente de la base, a tinta, "27". Siglo XVIII.
- E - 417. JOVEN**  
Escayola.  $0,52 \times 0,24 \times 0,24$ .  
En el centro de la base, a tinta, "73". Siglo XVIII.
- E - 418. CABEZA DE NERON**  
Escayola.  $0,47 \times 0,22 \times 0,22$ .  
En el centro de la base, a tinta, "74", y encima etiquetas con los números "48" y "48" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 419. CABEZA DE DRUSO**  
Escayola.  $0,42 \times 0,20 \times 0,23$ .  
En el frente de la base, a tinta, "199" y encima etiquetas con los números "184" y "77" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 420. MASCARILLA CLASICA**  
Escayola.  $0,39 \times 0,23$ .  
En el arranque del cuello, a tinta, "206", y encima etiquetas "75" y "75" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 421. CABEZA DE HOMERO**  
Escayola.  $0,42 \times 0,21 \times 0,25$ .  
En el centro del frente de la base, a tinta, "82". Siglo XVIII.
- E - 422. BUSTO DE FAUNO**  
Escayola.  $0,42 \times 0,38 \times 0,33$ .  
En el centro del frente de la base, a tinta, "117". Siglo XVIII.
- E - 423. CABEZA FEMENINA**  
Escayola.  $0,45 \times 0,30 \times 0,30$ .

En el centro del frente del pedestal, a tinta, "64", y encima etiquetas con los números "63" y "63" a tinta. Siglo XVIII.

**E - 424. CABEZA DE HOMBRE IMBERBE**

Escayola.  $0,55 \times 0,28 \times 0,23$ .

En el centro del frente de la base, a tinta, "54". En la parte inferior, inscripción en griego. Vaciado siglo XVIII.

**E - 425. CABEZA DE MARTE**

Escayola.  $0,39 \times 0,20 \times 0,25$ .

En el centro del frente del cuello, a tinta, "75". Vaciado siglo XVIII.

**E - 426. BUSTO DE GLADIADOR COMBATIENTE**

Escayola.  $0,56 \times 0,60 \times 0,31$ .

En el lado derecho del pecho, a tinta, "153". Siglo XVIII.

**E - 427. CABEZA DE BACO**

Escayola.  $0,65 \times 0,35 \times 0,25$ .

En el centro del frente de la base, a tinta, "68". Siglo XVIII.

**E - 428. ¿BUSTO DE TOLOMEO II?**

Escayola.  $0,68 \times 0,33 \times 0,34$ .

En el centro del frente de la base, a tinta, "17". Siglo XVIII.

**E - 429. CABEZA DE JUNO**

Escayola.  $0,72 \times 0,31 \times 0,33$ .

En el centro inferior del frente del pedestal, a tinta, "101". Siglo XVIII.

**E - 430. BUSTO MASCULINO**

Escayola.  $0,79 \times 0,50 \times 0,34$ .

En el centro del frente de la base etiquetas con números "111" y "5" a tinta. Siglo XVIII.

**E - 431. CABEZA CLASICA**

Escayola.  $0,34 \times 0,22 \times 0,19$ .

En el centro inferior del frente, a tinta, "162", y encima etiquetas con los números "210" y "103" a tinta. Siglo XVIII.

**E - 432. CABEZA FEMENINA**

Escayola.  $0,39 \times 0,22 \times 0,19$ .

En el centro inferior del frente, a tinta, "164". Siglo XVIII.

**E - 433. CABEZA MASCULINA**

Escayola.  $0,40 \times 0,28 \times 0,19$ .

En el centro inferior de la base, a tinta, "34". Siglo XVIII.

- E - 434. CABEZA DE JUPITER**  
Escayola.  $0,42 \times 0,29 \times 0,25$ .  
En el centro inferior del frente, a tinta, "41". Siglo XVIII.
- E - 435. BUSTO DE HOMBRE**  
Escayola.  $0,41 \times 0,27 \times 0,22$ .  
En el centro inferior, a tinta, "22", y encima etiquetas con los números "88", "192" y "85" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 436. CABEZA DE CESAR OCTAVIANO AUGUSTO**  
Escayola.  $0,53 \times 0,33 \times 0,27$ .  
En el centro inferior del frente, a tinta, "25", y en la parte inferior inscripción en griego. Siglo XVIII.
- E - 437. HOMBRE BARBADO**  
Escayola.  $0,55 \times 0,32 \times 0,23$ .  
En el centro del frente de la base, a tinta, "38". Siglo XVIII.
- E - 438. CABEZA DE CASTOR**  
Escayola.  $0,49 \times 0,22 \times 0,22$ .  
En el centro del frente de la base, a tinta, "189" y encima etiqueta con número "60" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 439. BUSTO DE MARTE**  
Escayola.  $0,41 \times 0,28 \times 0,18$ .  
En el centro inferior de la base, a tinta, "36". Siglo XVIII.
- E - 440. BUSTO DE HOMBRE BARBADO**  
Escayola.  $0,55 \times 0,35 \times 0,26$ .  
En el centro de la zona inferior, a tinta, "32". Siglo XVIII.
- E - 441. ¿MERCURIO?**  
Escayola.  $0,47 \times 0,31 \times 0,22$ .  
En la zona inferior de la base, a tinta, "26". Siglo XVIII.
- E - 442. BUSTO DEL HIJO DE NIOBE**  
Escayola.  $0,79 \times 0,39 \times 0,20$ .  
En el centro del frente del pedestal, a tinta, "190", y encima etiquetas con los números "116", "116" y "10" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 443. BUSTO DE ROMA**  
Escayola.  $0,89 \times 0,53 \times 0,25$ .  
En el centro del frente del pedestal, a tinta, "87", y encima etiqueta con "5" a tinta. Siglo XVIII.

- E - 444. NIÑO DORMIDO**  
Escayola. 0,41 × 0,50 × 0,35.  
Firmado en el lateral derecho de la base: "E. DE NIEVAS".
- E - 445. CABEZA DE MUJER**  
Escayola. 0,45 × 0,22 × 0,28.  
Firmado en la parte posterior: "boursuet - b".
- E - 446. CABEZA DE JOVEN**  
Escayola. 0,55 × 0,19 × 0,20.  
Firmado en el lateral derecho de la base: "Corredor".
- E - 447. NIÑO**  
Escayola. 0,61 × 0,50 × 0,27.  
En el centro del frente de la base, a tinta, "120". Vaciado siglo XVIII.
- E - 448. BUSTO DE ANTINOO**  
Escayola. 0,85 × 0,65 × 0,36.  
En la zona inferior del pecho, a tinta, "154", y encima etiquetas con los números "108", "108" y "2", a tinta. Siglo XVIII.
- E - 449. CABEZA**  
Escayola. 0,67 × 0,32 × 0,25.  
En el centro superior de la base, a tinta, "35", y debajo inscripción en griego. Siglo XVIII.
- E - 450. CABEZA DE GLADIADOR COMBATIENTE**  
Escayola. 0,73 × 0,44 × 0,33.  
En el lado derecho de la base del pecho, a tinta, "13?". Siglo XVIII.
- E - 451. CABEZA DE PEDRO GROS**  
Piedra. 0,50 × 0,24 × 0,32.  
Firmado en el lateral izquierdo: "JOSE PLANES". Donado por la viuda del autor en 1986.
- E - 452. PROMETEO Y LAS OCEANICAS**  
Escayola. 3,00 × 1,49 × 1,39.  
En la parte posterior: "EDUARD MÜLLER aus Coburg / in Rom / Erfunden 1868 / Vollendet 1879". Vaciado del grupo del mismo autor en Berlín.
- E - 453. SATIRO Y JOVEN**  
Escayola. 1,35 × 0,67 × 0,57.  
En la parte lateral izquierda: "EDUARD MÜLLER".
- E - 454. ¿DAMIAN FORMENT?**  
Relieve en escayola. 0,43 × 0,43.

- E - 455. RETRATO DE JERONIMA ALBOREDA**  
 Relieve en escayola. 0,42 × 0,43.  
 En el lateral izquierdo, inscripción: "ECCE MVLIER MAGISTER / OVIA OPVS FECIT".
- E - 456. RETRATO DE HOMBRE**  
 Escayola. 0,65 × 0,35 × 0,32.  
 Siglo XIX.
- E - 457. FAUNO CON EL MACHO CABRIO**  
 Escayola. 0,71 × 0,80 × 0,70.  
 A la izquierda del frente del pedestal, a tinta, "50", y encima etiquetas con los números "?" y "2" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 458. BUSTO DE EVARISTO SAN MIGUEL**  
 Escayola. 0,49 × 0,32 × 0,26.  
 En el interior, etiqueta: "Exposición Nacional de Retratos / EXPOSITOR D. Academia de / San Fernando / Inscripción núm. 794". José Piquer.
- E - 459. LUCHA DE FLORENCIA**  
 Barro cocido. 0,36 × 0,40 × 0,28.  
 Juan Adán.
- E - 460. RETRATO DE JOSE APARICIO**  
 Escayola. 0,65 × 0,48 × 0,30.  
 En el frente: "J. APARICIO". Debajo de la base, etiqueta: "Exposición Nacional de Retratos...". Valeriano Salvatierra. Donado por el Sr. Don Esteban Aparicio en 1895.
- E - 461. REPRODUCCION DEL CONSEJO DE LAS ORDENES MILITARES (E - 366)**  
 Pasta de mármol.
- E - 462. REPRODUCCION DE LA RENDICION DE SEVILLA A SAN FERNANDO (E - 365)**  
 Pasta de mármol.
- E - 463. REPRODUCCION DE LA TOMA DE TOLEDO (E - 361)**  
 Pasta de mármol.
- E - 464. REPRODUCCION DEL CONSEJO DE LA INQUISICION (E - 363)**  
 Pasta de mármol.
- E - 465. REPRODUCCION DEL MARTIRIO DE SAN LORENZO (E - 364)**  
 Pasta de mármol.

- E - 466. REPRODUCCION DE LA ALEGORIA DE LA MUSICA (E - 362)**  
Pasta de mármol.
- E - 467. RETRATO MASCULINO**  
Escayola. 0,50 × 0,26 × 0,27.  
Siglo XIX.
- E - 468. RETRATO DE JORGE JUAN**  
Escayola. 0,66 × 0,37 × 0,20.  
"173" a tinta en el frente, y encima una etiqueta con el número "10" a tinta.  
¿Felipe de Castro?
- E - 469. RETRATO DE MUZQUIRIZ**  
Escayola. 0,52 × 0,29 × 0,25.  
"114" a tinta en el frente. José Rodríguez Díaz.
- E - 470. CABEZA DE MENELAO**  
Escayola. 0,57 × 0,27 × 0,40.  
"108" a tinta en el frente del cuello. Siglo XVIII.
- E - 471. NIÑA**  
Barro cocido. 0,30 × 0,24 × 0,22.  
Siglo XX.
- E - 472. RETRATO MASCULINO**  
Barro cocido. 0,37 × 0,30 × 0,20.  
Firmado en el lateral izquierdo : "L. COULLAUT VAL...RA".
- E - 473. CABEZA MASCULINA**  
Escayola. 0,57 × 0,36 × 0,26.  
Siglo XVIII. Vaciado del E - 474.
- E - 474. CABEZA MASCULINA**  
Barro cocido. 0,42 × 0,29 × 0,23.  
"170" a tinta en el frente. Siglo XVIII.
- E - 475. RETRATO DE HOMBRE**  
Barro cocido. 0,35 × 0,23 × 0,26.  
Siglo XVIII.
- E - 476. RETRATO MASCULINO**  
Barro cocido. 0,44 × 0,28 × 0,25.  
En el interior, etiqueta: "Exposición Nacional de Retratos / EXPOSITOR D.  
Academia de / San Fernando / Inscripción núm. 787". Siglo XIX.

- E - 477. FRAGMENTO DE ESPAÑA CON LOS DOS HEMISFERIOS Y EL LEON**  
Relieve en barro cocido. 0,25 × 0,35.  
"103" a tinta en el frente de la base, a la derecha. Antonio Primo.
- E - 478. NEPTUNO CON UN TRITON TOCANDO LA BOCINA MARINA**  
Escayola. 0,80 × 0,45 × 0,45.  
"112" a tinta en el frente de la base. Siglo XVIII.
- E - 479. AGUSTIN**  
Barro cocido policromado. 0,25 × 0,19 × 0,17.  
En el frente: "AGUSTIN". Firmado en el lateral izquierdo: "M. A. Trilles".
- E - 480. RETRATO DE EUGENIO LUCAS**  
Barro cocido. 0,48 × 0,30 × 0,23.  
En el interior, etiqueta: "Exposición Nacional de Retratos /núm. 19 / EXPOSITOR D. Academia de / San Fernando / Inscripción núm. 793". José Piquer.
- E - 481. RELIEVE CON LA CANONIZACION DE LOS SANTOS PEDRO JUSTINIANO, JUAN CAPISTRANO, JUAN DE SAN FACUNDO Y PASCUAL BAILON**  
Barro cocido. 0,85 × 0,54.  
Firmado en el frente, a la derecha: "Juan Adán Pa<sup>o</sup>". Encima, a tinta, ¿"13"?
- E - 482. RETRATO DE JORGE JUAN**  
Escayola. 0,49 × 0,30 × 0,25.  
En la parte posterior, a lápiz: "Jorge Juan". En el interior, etiqueta sin rellenar de la Exposición Nacional de Retratos. Siglo XIX.
- E - 483. RETRATO DEL PADRE MANUEL RISCO**  
Escayola. 0,56 × 0,46 × 0,26.  
Siglo XIX.
- E - 484. MUJER**  
Barro cocido policromado. 0,73 × 0,35 × 0,38.  
José Ginés. 1789-94. Figura de la "Degollación de los Inocentes".
- E - 485. RETRATO FEMENINO**  
Escayola. 0,56 × 0,35 × 0,25.  
¿Mariano Benlliure?
- E - 486. BOCETO DE MONUMENTO**  
Escayola. 0,88 × 0,43 × 0,31.  
Mariano Benlliure.

- E - 487. CABEZA MASCULINA**  
Escayola patinada en rosa. 0,60 × 0,50 × 0,26.  
Siglo XX.
- E - 488. MATERNIDAD**  
Escayola. 0,66 × 0,60 × 0,52.  
Mariano Benlliure.
- E - 489. PAREJA**  
Escayola. 0,60 × 0,30 × 0,25.  
Firmado en el lateral izquierdo: "J. Ortells / 1915".
- E - 490. RETRATO MASCULINO**  
Barro patinado en verde. 0,25 × 0,19 × 0,22.  
Firmado en el lateral derecho: "MACIAS / SALAMANCA 41".
- E - 491. CAIDA DE CRISTO**  
Escayola. 0,49 × 0,74 × 0,34.  
Firmado en el frente de la base, ilegible, y la fecha: "15 - XI - 5?".
- E - 492. PERRO**  
Escayola. 1,20 × 0,72 × 0,95.  
Siglo XVIII.
- E - 493. CRISTO CRUCIFICADO**  
Madera policromada y ojos de vidrio. 0,44 × 0,09 × 0,09.  
Talla barroca.
- E - 494. CONDE DE CARTAGENA**  
Boceto en escayola de medalla patinada en negro. 0,30 × 0,30.  
Firmado en la zona inferior derecha: "SORIANO / MONTAGUT. Lema:  
"ANIBAL MORILLO CONDE DE CARTAGENA 1865 - 1929". Concurso-  
Homenaje a la memoria del Conde de Cartagena.
- E - 495. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO**  
Boceto en escayola de medalla patinada en negro. 0,30 × 0,30.  
Lema: "ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO 16 JV-  
NIO DE 1929". Reverso de la medalla anterior.
- E - 496. CONDE DE CARTAGENA**  
Boceto en escayola de medalla. 0,30 × 0,30.  
Firmado en la zona inferior izquierda: "ORTELLS". Lema: EXCMO. SR  
DON ANIBAL MORILLO CONDE DE CARTAGENA 1865 - 1929". Con-  
curso-homenaje a la memoria del Conde de Cartagena.

- E - 497. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO**  
Escayola. 0,30 × 0,30.  
Lema: "ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO 16 DE JUNIO DE 1929". Reverso de la medalla anterior.
- E - 498. FRAGMENTOS DE LA FIGURA DE UNA SANTA**  
Barro cocido. 0,60 × 0,25 × 0,28.  
Siglo XVIII.
- E - 499. FRAGMENTOS DE DAMA**  
Barro cocido. 0,58 × 0,25 × 0,14.  
Siglo XVIII.
- E - 500. COLON**  
Medalla en escayola. 0,30 × 0,22.  
Lema: "COPIA DE LA ESTATVA DE COLON DEL MRIO DE ULTRAMAR POR VICENTE DIAZ PACHON".
- E - 501. FRAGMENTOS DEL NACIMIENTO DE UN PRINCIPE**  
Relieve en barro cocido. 0,55 × 0,40.  
Siglo XVIII.
- E - 502. FRAGMENTOS DE SOLDADOS Y CLERIGOS EN ACTITUD REVERENTE**  
Relieve en barro cocido. 0,57 × 0,42.  
Siglo XVIII.
- E - 503. FRAGMENTO DE FIGURA SENTADA**  
Relieve en barro cocido. 0,24 × 0,28.  
En la zona inferior, a lápiz: "... copiado por Guerra". Siglo XVIII.
- E - 504. FRAGMENTO DE MORO ARRODILLADO**  
Relieve en barro cocido. 0,22 × 0,32.  
Siglo XVIII.
- E - 505. FRAGMENTO DE UN SOLDADO**  
Relieve en barro cocido. 0,35 × 0,30.  
Siglo XVIII.
- E - 506. BOCETO DE MONUMENTO A MANUEL CORTINA**  
Escayola. 0,58 × 0,55 × 0,55.  
Inscripción: "A / MANUEL CORTINA / EL ILUSTRE COLEGIO / DE ABOGADOS / DE / MADRID". En la parte posterior: "EDIFICADO / EN / MCMXIII". En la base, a la izquierda, firma del concursante: "LEMA / UNO".

- E - 507. BOCETO DE MONUMENTO FUNERARIO**  
Escayola.  $0,42 \times 0,30 \times 0,40$ .  
A lápiz, en el lateral izquierdo: "Melida, Arturo".
- E - 508. REPRODUCCION DEL E - 481**  
Escayola, en innumerables piezas.  
Siglo XVIII.
- E - 509. ATRIL**  
Hierro forjado y repujado.  $1,82 \times 0,71 \times 0,68$ .  
Firmado en el frente, ángulo inferior izquierdo: "JVAN / JOSE / 1924". Juan José García García.
- E - 510. ¿BOCETO DE MONUMENTO A EMILIA PARDO BAZAN?**  
Escayola.  $0,77 \times 0,83 \times 0,40$ .  
Concursante "lema uno". Siglo XX.
- E - 511. NOBLE**  
Escayola.  $0,76 \times 0,42 \times 0,40$ .  
Dos etiquetas con números a tinta, "44", y encima "123". Siglo XIX.
- E - 512. VIEJO CON ESCUDILLA**  
Relieve en escayola.  $0,42 \times 0,36$ .  
En el centro inferior, a tinta, "68", y encima etiqueta con un "5" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 513. HIGEA DANDO DE COMER A LA SERPIENTE**  
Relieve en escayola.  $0,44 \times 0,33$ .  
En el centro inferior, a tinta, "7?", y encima dos etiquetas pegadas, la superior con el número "111" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 514. JUICIO A UNA MUJER**  
Relieve en escayola.  $0,62 \times 0,92$ .  
Siglo XVIII.
- E - 515. HERCULES**  
Relieve en escayola.  $0,48 \times 0,34$ .  
En el centro inferior, a tinta, "67", y en el lado izquierdo, etiqueta con el número "11" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 516. CABEZA DE LOPE DE VEGA**  
Escayola, con el pedestal.  $0,45 \times 0,20 \times 0,20$ .  
En el frente de la base, a tinta, "198". ¿Antonio Herrera?
- E - 517. DEGOLLACION DE LOS INOCENTES**  
Relieve en barro cocido.  $0,60 \times 0,96$ .  
Siglo XVIII.

- E - 518. FRAGMENTOS DE SOLDADOS EN UNA TIENDA**  
Relieve en barro cocido. 0,69 × 0,89.  
Siglo XVIII.
- E - 519. RETRATO DE MARIA LADVENANT "LA DIVINA MARIA"**  
Escayola. 0,63 × 0,45 × 0,28.  
A lápiz, en el lateral izquierdo: "María". En la base interior, etiqueta: "Exposición Nacional de Retratos / EXPOSITOR D. Academia de / San Fernando / Inscripción núm. 818". Siglo XIX.
- E - 520. FRAGMENTO DE GUERREROS ROMANOS**  
Relieve en barro cocido. 0,90 × 0,40.  
Siglo XVIII.
- E - 521. LA PRINCESA LEONORA**  
Escayola. 0,76 × 0,55 × 0,45.  
En el frente: "LEONORA". Vaciado del original de León Leoni. Siglo XIX.
- E - 522. DOLOROSA**  
Escayola. 0,48 × 0,50 × 0,30.
- E - 523. CORZO**  
Escayola. 0,90 × 0,78 × 0,20.  
En el frente del pedestal, a tinta: "1". Siglo XVIII.
- E - 524. NIÑO TIRANDO UN DARDO**  
Escayola. 0,50 × 0,26 × 0,22.  
En un pliegue, a tinta, "152". La cabeza de ¿Juan Adán?
- E - 525. CUPIDO Y LAS NINFAS**  
Relieve en escayola. 0,56 × 0,80.  
¿Siglo XX?
- E - 526. CABEZA DE DIOSA**  
Medallón en barro cocido. 0,33 × 0,33.  
Siglo XX.
- E - 527. BOCETO PARA E - 528**  
Relieve en escayola. 0,42 × 0,32.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "PEREZ JAVALOYAS / 1961".
- E - 528. VIDA DE TOULOUSE LAUTREC**  
Relieve en escayola. 0,56 × 0,40.  
Angulo inferior izquierdo: "VIDA / DE TOULOUSE / LOTREC". Angulo inferior derecho: "PEREZ JAVALOYAS".

- E - 529. CABALLO**  
Escayola.  $0,41 \times 0,45 \times 0,17$ .  
Siglo XVIII.
- E - 530. SOLDADO**  
Barro cocido policromado.  $0,43 \times 0,29 \times 0,20$ .  
Estilo Ginés.
- E - 531. MADRE CON HIJO EN BRAZOS**  
Barro cocido policromado.  $0,40 \times 0,20 \times 0,20$ .  
Estilo Ginés.
- E - 532. CAIN**  
Escayola.  $1,22 \times 0,49 \times 0,50$ .  
Firmado en el ángulo izquierdo de la base: "Eliseo / Rivas".
- E - 533. DESNUDO FEMENINO**  
Escayola.  $1,35 \times 0,50 \times 0,65$ .  
Firmado a la derecha de la base, borroso: "V. MENDEZ".
- E - 534. DESNUDO FEMENINO**  
Escayola.  $1,19 \times 0,33 \times 0,35$ .  
Firmado en el lateral izquierdo del pedestal: "M. González".
- E - 535. HERCULES**  
Relieve en escayola.  $0,91 \times 1,65$ .  
Siglo XVIII.
- E - 536. APOLO SENTADO**  
Escayola.  $0,72 \times 0,31 \times 0,54$ .  
En el lateral izquierdo, a tinta, "44", y encima etiquetas con números a tinta "39" y "118". Siglo XVIII.
- E - 537. APOLO DE BELVEDERE**  
Barro cocido.  $0,65 \times 0,40 \times 0,26$ .  
Siglo XVIII.
- E - 538. PERSEO Y ANDROMEDA**  
Relieve en escayola.  $1,30 \times 0,97$ .  
En el ángulo superior derecho, etiqueta con número "1" a tinta. Siglo XVIII.
- E - 539. JOVEN CON PERRO**  
Relieve en escayola.  $1,21 \times 0,84$ .  
¿Siglo XVIII?

**E - 540. RENDICION**

Relieve en barro cocido.  $0,82 \times 0,69$ .  
Siglo XVIII.

**E - 541. GLADIADOR COMBATIENTE**

Escayola.  $1,55 \times 1,65 \times 0,83$ .  
En el centro del frente de la base, a tinta, "?0", y encima etiqueta "121". En el tronco del árbol, inscripción en griego. Siglo XVIII.

**E - 542. TORSO DE MUJER**

Escayola.  $0,92 \times 0,57 \times 0,33$ .  
En el centro de la base, en la zona inferior, etiqueta "74", y debajo, otro número a tinta. Siglo XIX.

**E - 543. LUCHA DE FLORENCIA**

Escayola.  $0,93 \times 1,20 \times 0,77$ .  
En el frente de la base, a tinta, "36", y encima etiqueta "3". Siglo XVIII.

**E - 544. RETRATO DE JOVELLANOS**

Escayola.  $0,45 \times 0,30 \times 0,23$ .  
Angel Monasterio.



## INDICE DE ESCULTORES

- Adán, Andrés (xviii-xix). 305.  
 Adán, Juan (1741-1816). 114, 160, 205, 208, 212, 217, 222, 269, 315, 459, 481.  
 Adsuara Ramos, Juan Bautista (1891-1973). 15, 80.  
 Agreda, Esteban (1759-1842). 183, 226.  
 Agullo Sanchis, Vicente (siglo xx). 198.  
 Albacini, Carlo (siglo xviii). 70, 72, 75, 87.  
 Alonso López, María (siglo xx). 341.  
 Alvarez, Tomás Manuel (siglo xviii). 325.  
 Alvarez Cubero, José (1768-1827). 10, 85, 187.  
 Alvarez Laviada, Manuel (1894-1958). 331.  
 Alvarez de la Peña, Manuel (1727-1797). 145, 146, 147.  
 Arias, José (1743-1788). 153, 241.  
 Avalos, Juan de (\* 1911). 2, 271, 316.  
 Azpeitia Ureña, José (siglo xx). 203.
- Ballester Besalduch, Agustín (\* 1900). 337.  
 Bañuls, Vicente (1865-1934). 277.  
 Bartolomé Somoza, Luis (siglo xx). 345.  
 Beissonat, Claudio (siglo xvii). 91.  
 Beltrán, Andrés (siglo xviii). 365, 462.  
 Beltrán Grimal, Vicente (1895-1963). 386, 387.  
 Bertrand, Andrés († 1772). 233.  
 Bellver, Ricardo (1845-1924). 135, 282.  
 Benlliure, Mariano (1862-1947). 23, 65, 79, 118, 156, 206, 352, 367, 485, 486, 488.  
 Bergaz, Alfonso (1745-1812). 353.
- Bethencourt, Manuel (\* 1931). 339.  
 Blanco, Venancio (\* 1923). 13, 131.  
 Blay, Miguel (1866-1936). 59, 76.  
 Blázquez, Fausto (siglo xx). 202, 263, 264, 265.  
 Bonifas Masso, Francisco (1735-1806). 250.  
 Bonifas Masso, Luis (1730-1786). 33, 295.  
 Bergaz, Alfonso (siglo xviii). 393.  
 Bru, Francisco (1733-1803). 251.  
 Bueno, G. (siglo xx). 332.  
 Bussou del Rey, Pedro (1765-1806). 296.
- Campeny, Damián (1771-1855). 195, 354.  
 Cano Correa, Antonio (\* 1909). 196, 347.  
 Capellani, Antonio (siglo xix). 306.  
 Capuz, José (1884-1964). 90, 113.  
 Carnicero, Alejandro (1693-1756). 366, 461.  
 Carnicero, Isidro (1736-1804). 21, 27, 35, 92, 115, 127, 214.  
 Castro, Felipe de (1711-1755). 9, 16, 94, 98, 182, 189, 275, 276, 308, 468.  
 Clara, José (1878-1958). 67.  
 Conesa, Rodolfo (\* 1941). 262, 266, 267.  
 Corredor (siglo xx).  
 Cortés, Pascual († 1814). 99, 237.  
 Coullaut Valera, Lorenzo (1876-1932). 328, 472.
- Chauveau Vasconcel, Roberto (1886-1965). 3, 12, 56, 58, 194.  
 Chaves, Alonso (\* 1741-). 392.

- Díaz Pachón, Vicente (siglo XIX). 500.  
 Dumandre, Antonio (1700-1761). 362, 466.  
 Dumandre, Humberto (1701-1781). 213, 256,  
 361, 463.
- Enrich, Juan (1743/4-1795/6). 290.  
 Epinay, Prosper D' (\* 1836). 86.  
 Estrada, Pedro (\* h. 1750). 249, 254.
- Fernández Guerrero, José (siglo XIX). 297.  
 Ferrándiz, Tomás (siglo XX). 93, 201.  
 Fita, Juan († 1784). 272.  
 Folch, Jaime (1755-1821). 119, 244, 311.  
 Frémiet, Emmanuel (1824-1912). 390.  
 Fumo, Basilio († 1797). 235.
- Gandarias, Justo de (\* 1846). 8.  
 García Donaire, Joaquín (\* 1925). 117, 319.  
 García García, Juan José (1893-1962). 509.  
 Gargallo, Pablo (1881-1934). 369.  
 Ginés, José (1768-1823). 7, 14, 19, 22, 28,  
 37, 42, 78, 89, 96, 125, 126, 134, 141, 144,  
 158, 159, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 171,  
 174, 175, 178, 179, 223, 484.  
 Guerra, José (1756-1822). 20, 133, 139, 152,  
 154, 207, 210, 312, 503.  
 Gutiérrez, Francisco (1727-1782). 301.  
 Gutiérrez, Julio (siglo XX). 334.
- Herrera, Antonio (siglo XVIII). 516.  
 Hewetson, Christopher (1739-1798). 43, 204.  
 Higuera, Jacinto (1877-1954). 84.  
 Huerta, Moisés de (1881-1962). 36.
- Inurria, Mateo (1867-1924). 24, 73.  
 Inza, Felipe (siglo XVIII). 255.
- Julio Antonio (Antonio Rodríguez Hernández) (\* 1889). 373.
- León, Juan de († 1800). 364, 465.  
 López Rodríguez, Antonio (siglo XX). 317.
- Llorente, Manuel (siglo XVIII). 393.
- Macías (siglo XX). 490.  
 Macho, Victorio (1887-1966). 6.  
 Mallo, Cristino (\* 1908). 61.  
 Manjarrese, Luis (1742-1794). 247.  
 Marés, Federico (\* 1893). 110.  
 Marinas, Aniceto (1866-1953). 1, 68, 286,  
 323.  
 Marochetti, Barón Charles (1805-1867). 230.  
 Martínez Bueno, Leonardo (1915-1977). 318,  
 322.  
 Martínez Penella, Antonio (siglo XX). 348,  
 350.  
 Martínez Reina, José (1748-1783). 307.  
 Medina, Sabino de (1812-1878). 283.  
 Melida, Arturo (1849-1902). 507.  
 Mena, Juan Pascual de (1707-1784). 40, 148,  
 270, 274, 324.  
 Mena, Pedro de (1628-1688). 83.  
 Méndez, J. (siglo XX). 216.  
 Mené, Pierre Jules (1810-1879). 242.  
 Merchi, Cayetano (1747-1823). 81.  
 Michel, Roberto (1720-1786). 149, 299.  
 Molina de Haro (siglo XX). 342.  
 Monasterio, Angel (1777-1810). 138, 544.  
 Monasterio, Pedro (\* 1767). 248.  
 Montagut, Inocencio Soriano (\* 1893). 11,  
 494, 495.  
 Morales, Antón de (h. 1559-desp. 1625). 268.  
 Moratilla, Felipe (\* 1823). 278.  
 Morente, J. (siglo XX). 343.  
 Moyano, Antonio Valeriano († 1772). 151,  
 253, 363, 464.  
 Müller, Johann Eduard (1828-1895). 452,  
 453.  
 Muñoz, Matías (\* 1766). 248.  
 Mustieles, Benjamín (siglo XX). 211.
- Nicoli, Carlos (\* h. 1850). 74.  
 Nievas, E. de (siglo XX).

- Olivieri, Juan Domingo (1708-1762). 101, 257, 258, 259.
- Orduna, Fructuoso (1893-1973). 63.
- Ortells, José (\* 1887). 5, 215, 371, 489, 496, 497.
- Pacheco, Manuel (siglo XVIII). 140.
- Page, Dionisio (siglo XX). 300.
- Pastor, Carmelo (siglo XX). 321.
- Pereira, Manuel (1588-1667). 18.
- Pérez, J. Siro (siglo XIX). 281.
- Pérez de Castro, Juan (1749-h. 1773). 130, 221.
- Pérez Comendador, Enrique (1900-1981). 106, 107, 109, 200.
- Pérez Javaloyas (siglo XX). 527, 528.
- Pérez Valle, Francisco (1804-1884). 218, 279, 288, 293.
- Piquer, José (1806-1871). 30, 100, 102, 192, 359, 360, 458, 480.
- Planes, José (1891-1974). 105, 451.
- Ponzano, Ponciano (1813-1877). 191, 280, 284, 298.
- Porta de la Lama, José María (\* 1930). 333.
- Primo, Antonio (1735-1798). 39, 116, 209, 229, 477.
- Ramírez de Arellano, José († 1770). 122.
- Redes..., Antonio. 243.
- Rivas, Eliseo (siglo XX). 532.
- Rodríguez, Andrés (siglo XIX). 329, 330.
- Rodríguez, José (siglo XVIII). 228.
- Rodríguez Díaz, José (\* h. 1746). 469.
- Rubio Rosell, Rafael (siglo XX). 31, 240, 389.
- Salas Viraseca, Carlos (1728-1788). 142.
- Salazar, Máximo (siglo XVIII). 252.
- Salesa, Cristóbal (\* 1755). 143.
- Salvador Carmona, Luis (1709-1767). 108.
- Salvatierra, Valeriano (h. 1790-1836). 29, 460.
- Sanchiz, Francisco († 1791). 136.
- Sanmartí, Medardo († 1892). 340.
- San Martín, Julián (1762-1801). 137.
- Serrano, Pablo (1910-1985). 4.
- Soraje, Pedro (1744-h. 1765). 150.
- Sorrentini, Fernando (siglo XVIII). 239.
- Susillo, Antonio (1857-1896). 285.
- Timón Ambrosio, Mariano (\* 1905). 346.
- Toledo, José (\* 1941). 335, 336.
- Tolsa, Manuel (1760-1816). 314.
- Tomás, José de († 1770). 246.
- Torre Isunza, Pedro de (\* 1892). 62.
- Trilles y Badenes, José (siglo XIX). 287.
- Trilles, Miguel Angel (1866-1936). 64, 479.
- Valle, Cándida (siglo XX). 95.
- Vallmitjana, Venancio (1828-1919). 82.
- Vargas, S. (siglo XX). 52.
- Vassallo, Juan Luis (1908-1986). 162.
- Velázquez, Cosme (siglo XVIII). 249, 303, 304.
- Vicent, José (siglo XX). 44.
- Vicent Cortina, Salvador Octavio (\* 1913). 338, 351.
- Vilches, José (siglo XIX). 77.
- Villodas, Ramón (siglo XVIII). 232.
- Voge, Francisco Alexandro (\* h. 1731). 246.

\* Nacimiento.

† Muerte.



## INDICE DE TEMAS

- Academia. 328, 369.  
Afrodita. 69.  
Agreda, Esteban de. 85, 187.  
Agustín. 479.  
Albino, Clodio. 411.  
Alboreda, Jerónima. 455.  
Alcántara, puente. 153.  
Alegoría de la música. 362, 466.  
Alegoría de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 240, 301, 389, 391, 495, 497.  
Alegoría de las Artes. 139, 255.  
Alejandro. 243.  
Alfonso XI. 298.  
Almeida, Francisco. 367.  
Alvarez de Bohorques, Mauricio. 280.  
Amador de los Ríos, José. 287.  
Amazona. 70.  
Amor. 72, 312.  
Andrómeda. 237, 538.  
Angel. 34, 112.  
Angel de la Caridad. 132.  
Angeles. 20, 377.  
Antinoo. 127, 448.  
Antonino Pío. 17.  
Anunciación, la. 34, 48, 253.  
Aparicio, José. 460.  
Aparición de la Virgen. 122, 291.  
Apolino. 7, 229, 234, 236.  
Apolo. 293, 536.  
Apolo de Belvedere. 124, 239, 537.  
Ariadna. 75.  
Aróstegui, Alfonso Clemente. 9, 16.  
Artavaces. 303.  
Asunción de la Virgen. 142.  
Atril. 509.  
Aulo Vitelio. 66.  
Baco. 41, 75, 99, 225, 403, 427.  
Bañistas. 216.  
Becerro de oro. 292.  
Bellver, Francisco. (135).  
Benlliure, Mariano. 286.  
Bentivoglio, Cardenal. 186.  
Blay, Mano del señor. 59.  
Braganza, Bárbara de. 189, 257, 275.  
Braganza, Isabel de. 184.  
Bonnat, León. 65.  
Caballo. 193, 529.  
Cabeza femenina. 62, 423, 432, 445.  
Cabeza femenina clásica. 26, 199, 273, 431, 542.  
Cabeza masculina. 327, 409, 414, 424, 430, 431, 433, 435, 437, 446, 449, 473, 474, 487.  
Cain. 337, 532.  
Caliroe. 195.  
Campesina. 11, 198.

- Candelero. 46, 47, 103, 104.  
 Canonización. 481, 508.  
 Capistrano, San Juan. 481.  
 Caridad romana, la. 235.  
 Carlitos. 344.  
 Carlos III. 40, 148, 251, 270, 274.  
 Carlos IV. 269.  
 Carlos Clemente, Infante. 143.  
 Carlos Eusebio, Infante. 304.  
 Cartagena, Conde de. 31, 388, 494, 496.  
 Carvajal y Lancaster, José. 259.  
 Castaños, General. 102.  
 Castell Dos Rius, Marqués de. 218.  
 Castelló, Vicente. 284.  
 Castor. 438.  
 Catedral de Sevilla. 55, 325.  
 Cayo Hostilio Mancino. 150.  
 Centauro. 309.  
 César Octaviano Augusto. 436.  
 Ceres. 322.  
 Cid, el. 307.  
 Circuncisión. 272.  
 Cleopatra. 303.  
 Clérigo. 483.  
 Clodio Albino. 411.  
 Cloe. 351.  
 Colón. 145, 500.  
 Cómodo. 188.  
 Conde de Cartagena. 31, 388, 494, 496.  
 Consejo de Inquisición. 363, 464.  
 Consejo de Ordenes Militares. 366, 461.  
 Cortina, Manuel. 506.  
 Corzo. 523.  
 Cristo. 50, 91, 133, 154, 194, 196, 268, 319,  
 347, 397, 491, 493.  
 Crucificados. 290.  
 Cupido. 525.  
 Curiáceos. 305.  
  
 Chindasvinto. 247.  
  
 Dafne. 293.  
 Dafnis. 351.  
 Dama. 499.  
 Dama de la mantilla, la. 12.  
  
 Damocles. 141.  
 Degollación de los inocentes. 14, 19, 22, 28,  
 37, 38, 42, 78, 89, 96, 97, 120, 121, 125,  
 126, 128, 134, 141, 144, 157, 158, 159, 163,  
 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172,  
 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181,  
 223, 484, 517, 530, 531.  
 Delicias de las Ciencias y las Artes, las. 353.  
 Desnudo femenino. 36, 44, 61, 63, 80, 105,  
 109, 211, 219, 321, 334, 387, 533, 534.  
 Desnudo masculino. 52, 110, 220.  
 Diana. 331, 338.  
 Diógenes. 140.  
 Dionisio. 141.  
 Diosa. 526.  
 Dolorosa. 83, 522.  
 Domínguez, Manuel. 118.  
 Druso. 419.  
  
 Efebo. 119, 313.  
 Egipcio. 221.  
 Elefante. 57, 310.  
 Ensueño. 73.  
 Esaú. 137.  
 Esculapio. 416.  
 España. 477.  
 Esplá, Oscar. 277.  
 Esther. 306.  
 Eva. 80.  
  
 Faraón, Esther ante el. 306.  
 Fauno. 224, 226, 422, 457.  
 Felipe V. 147, 149.  
 Feria del Campo, V. 262, 266, 267.  
 Fernández de Navarrete, Martín. 279.  
 Fernando I Médicis. 261.  
 Fernando el Grande, Rey. 307.  
 Fernando VI. 101, 182, 258, 276.  
 Fernando VII. 51, 245.  
 Figueroa. 399.  
 Figura femenina. 93.  
 Figura masculina. 333.  
 Figura sentada. 503.  
 Flora. 130.

- Florencia. 459, 543.  
 Forment, Damián. 454.  
 Fortuny, Mariano. 86.  
 Fuente. 311.
- Ganimedes. 10, 228.  
 Gaváa, Collado de. 290.  
 Genio de la escultura, el. 299.  
 Gil y Zárate, Antonio. 283.  
 Gladiador. 232, 426, 450, 541.  
 Godoy, Manuel. 160.  
 Gómez Moreno, Manuel. 107.  
 Gor, Duque de. 280.  
 Goya, Francisco de. 81, 113.  
 Granada. 139, 314.  
 Gregorio XIII. 92.  
 Gros, Pedro. 451.  
 Guerreros. 355, 520.
- Héctor. 212.  
 Hércules. 297, 329, 515, 535.  
 Hermafrodita. 227.  
 Hernández Díaz, José. 106.  
 Herrero y Sánchez, José Joaquín. 64.  
 Higea. 513.  
 Higuera, Mari Loli. 84.  
 Hijas del sol, las. 386.  
 Hoare, Prince. 204.  
 Homero. 421.  
 Horacios. 305.
- Indias. 145.  
 Inmaculada Concepción. 21, 260.  
 Inquisición. 363, 464.  
 Isaac. 152.  
 Isabel II. 231.
- Jacob. 137.  
 Jaén. 139, 254.  
 Jorge Juan. 468, 482.  
 Jovellanos. 544.  
 Joven con gato. 336.  
 Joven con perro. 539.  
 Joven sentada. 197.
- Juan Capistrano, San. 481, 508.  
 Juan Carlos I. 271.  
 Juan de San Facundo. 481, 508.  
 Juegos Olímpicos de México. 263, 264, 265.  
 Juicio. 514.  
 Julio César. 248.  
 Juno. 429.  
 Júpiter. 434.  
 Justicia, la. 129.  
 Justiniano, San Pedro. 481.  
 Juventud. 109.
- Lactancia. 1.  
 Ladvénant, María. 519.  
 Landecho Urrie, Luis. 79.  
 Laocoonte. 35.  
 Leda y el Cisne. 205.  
 Leonora, princesa. 521.  
 Loba capitolina. 131.  
 Lope de Vega. 516.  
 López, Vicente. 30.  
 Lucas, Eugenio. 480.
- Machado, Antonio. 4.  
 Madrazo, José de. 191.  
 Madre e hijo. 15, 21, 95, 203, 488, 531.  
 Máiquez, Isidoro. 29.  
 Manolete. 316.  
 Mari Loli. 84.  
 Marco Antonio. 303.  
 Marinas, Señora de. 68.  
 Mármol. 162.  
 Marsias. 222.  
 Marte. 425, 439.  
 Martirio de San Lorenzo. 364, 465.  
 Medina, Sabino de. 74.  
 Meditación. 58.  
 Meléndez Valdés, Juan. 190.  
 Menelao. 470.  
 Mengs. 43.  
 Mercurio. 441.  
 Milagro. 154.  
 Milán. 246.  
 Milón. 294, 404.  
 Minerva. 87, 88, 136, 401.

- Mitológica, escena. 330.  
 Moisés. 208, 292, 296, 395.  
 Mon, Alejandro. 359.  
 Monasterio, Jesús de. 82.  
 Monumento, boceto de. 486, 506, 510.  
 Monumento, modelo de. 60, 261.  
 Monumento funerario. 507.  
 Moratín. 183.  
 Morillo, Aníbal. 31, 388, 494, 496.  
 Moro. 504.  
 Motivos florales. 53, 54.  
 Muchacho. 220.  
 Mujer. 348, 350, 484.  
 Mujer, busto de. 332.  
 Música, alegoría de la. 362, 466.  
 Muzquiriz. 469.
- Nacimiento de un príncipe. 501.  
 Neptuno. 478.  
 Nerón. 418.  
 Niña. 471.  
 Niña con cántaro. 318.  
 Niña con tirabuzones. 161.  
 Niña de las sandalias. 56.  
 Niña del nido, la. 71.  
 Niño. 408, 410, 413, 444, 447, 524.  
 Niño Jesús. 233, 372, 376.  
 Niño del pájaro, el. 25.  
 Niobe, el hijo de la. 442.  
 Noble. 511.  
 Nogales, Virginia. 156.  
 Numancia. 151.
- Oceánicas. 452.  
 Orden de Carlos III. 251.  
 Ordenes militares, Consejo de. 366, 461.
- Padre e hija. 339.  
 Pardo Bazán, Emilia. 510.  
 Pareja. 489.  
 Pascual, monumento. 325.  
 Pascual Bailón, San. 481, 508.  
 Pascual y Colomer, Narciso. 278, 358.  
 Paso milagroso. 392.
- Pedro, Infante don. 298.  
 Pérez, Julián Aquilino. 77.  
 Pérez Casas. 215.  
 Perro. 390, 492.  
 Perseo. 237, 338.  
 Pidal, Pedro José. 360.  
 Piedad. 217, 346.  
 Pigmalión. 256.  
 Pío VI. 94.  
 Piquer, José. 5.  
 Poesía, la. 373.  
 Pompeyo. 248.  
 Príamo. 212.  
 Primavera, la. 335.  
 Prince Hoare. 204.  
 Príncipe. 501.  
 Prodán, María. 117.  
 Prometeo. 315, 452.  
 Psiquis. 72, 312.  
 Publio Lucio Furio. 150.
- Queipo de Llano, José María. 192.  
 Quevedo Pessenha, Carmen. 352.
- Real Academia de Bellas Artes de San  
 Fernando. 240, 301, 389, 391, 495, 497.  
 Rendición. 249, 365, 462, 540.  
 Retrato femenino. 62, 123, 185, 199, 406,  
 485.  
 Retrato masculino. 45, 49, 238, 317, 324,  
 326, 340, 344, 345, 349, 356, 357, 400, 402,  
 412, 431, 440, 456, 467, 472, 473, 474, 475,  
 476, 480, 490.  
 Rey moro de Granada, el. 249, 254.  
 Reyes Católicos. 314.  
 Riaño, Juan Facundo. 282.  
 Ribera, Carlos Luis de. 281.  
 Risco, Manuel. 483.  
 Roca de Togores, Fernando y María Luisa.  
 23.  
 Roleos. 378.  
 Roma. 443.  
 Rosales, Eduardo. 24.  
 Rosita. 3.  
 Rubio, Federico. 285.

- Saboya, Filberto de. 230.  
 Safo. 407.  
 Salado, batalla de. 308.  
 San Andrés. 213.  
 San Bruno. 18.  
 San Carlos Borromeo. 250.  
 San Facundo, San Juan de. 481.  
 San Felipe Neri. 291.  
 San Fernando. 139, 249, 254, 365, 462.  
 San Francisco de Paula. 207, 396.  
 San Gabriel arcángel. 34.  
 San Gregorio. 247.  
 San Isidro, iglesia de. 368.  
 San Juan Bautista. 379, 384.  
 San Juan Evangelista. 114.  
 San Lorenzo. 364, 465.  
 San Marcos. 2, 398.  
 San Mateo. 27.  
 San Miguel, Evaristo. 458.  
 San Pascual Bailón. 481, 508.  
 San Pedro Justiniano. 481, 508.  
 San Salvador, isla de. 145.  
 San Sebastián. 33, 241, 295.  
 Sansón. 138, 323.  
 Santa. 498.  
 Santa Bibiana. 115.  
 Santa Clara. 209.  
 Santa Irene. 33, 295.  
 Santa Leocadia. 393.  
 Santa Lucía. 33, 295.  
 Santa-Relicario. 383.  
 Santa Susana. 39, 214.  
 Santana, Eduardo. 8.  
 Santiago. 116, 122, 210, 392.  
 Santo. 374, 375, 380, 381.  
 Santo franciscano. 370.  
 Santo obispo. 374, 375.  
 Sanz, Francisco. 111.  
 Saqueo. 289.  
 Sarmiento, Martín. 98.  
 Scevola, Mucio. 354.  
 Séneca. 244.  
 Sensitiva. 76.  
 Sevilla. 55, 325, 365, 462.  
 Silenio. 225.  
 Sinfonía. 13.  
 Sócrates. 415.  
 Soldado. 505, 530.  
 Soldados. 502, 518.  
 Tablas de la Ley. 296.  
 Tambre. 392.  
 Tajón. 247.  
 Teodosio, emperador. 246.  
 Texeira, Antonio. 206.  
 Toledo. 153, 361, 463.  
 Tolomeo II. 428.  
 Toma de Toledo. 361, 463.  
 Toreno, Conde de. 288.  
 Tormo, Elías. 200.  
 Torso de mujer. 542.  
 Toulouse Lautrec. 527, 528.  
 Trajano. 153.  
 Tratado, firma de. 302.  
 Trujillo, tregua de. 60.  
 Tudela, Antonio. 342.  
 Turriano, Juanelo. 394.  
 Unamuno, Miguel de. 6.  
 Vaca amamantando. 242.  
 Vestal. 108.  
 Viejo. 512.  
 Virgen. 48, 122, 341, 382.  
 Virgen con niño. 32, 90, 201, 385.  
 Virgen del Pilar. 142.  
 Voluntad. 67.  
 Wamba. 146.  
 Zaragoza. 142.





E - 1



E - 2



E - 3



E - 4



E - 6



E - 8



E - 9



E - 10



E - 11



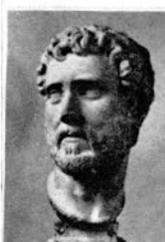
E - 13



E - 15



E - 16



E - 17



E - 18



E - 19



E - 20



E - 21



E - 22



E - 23



E - 24



E - 25



E - 26



E - 28



E - 29



E - 30



E - 32



E - 33



E - 36



E - 37



E - 39



E - 40



E - 41



E - 42



E - 43



E - 46



E - 47



E - 48



E - 49



E - 50



E - 51



E - 55



E - 56



E - 57



E - 58



E - 59



E - 60



E - 61



E - 62



E - 63



E - 64



E - 65



E - 66



E - 67



E - 68



E - 69



E - 70



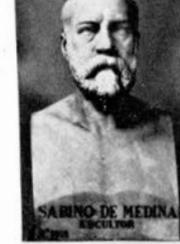
E - 71



E - 72



E - 73



E - 74



E - 75



E - 76



E - 77



E - 78



E - 79



E - 80



E - 81



E - 82



E - 83



E - 84



E - 85



E - 86



E - 87



E - 88



E - 89



E - 90



E - 91



E - 94



E - 95



E - 96



E - 97



E - 98



E - 99



E - 100



E - 101



E - 102



E - 105



E - 106



E - 108



E - 109



E - 110



E - 111



E - 113



E - 115



E - 117



E - 118



E - 122



E - 123



E - 125



E - 126



E - 130



E - 131



E - 133



E - 135



E - 136



E - 137



E - 140



E - 143



E - 146



E - 147



E - 148



E - 151



E - 152



E - 156



E - 157



E - 158



E - 159



E - 160



E - 161



E - 162



E - 164



E - 167



E - 168



E - 169



E - 173



E - 178



E - 182



E - 183



E - 184



E - 185



E - 186



E - 187



E - 188



E - 189



E - 190



E - 191



E - 192



E - 194



E - 198



E - 200



E - 201



E - 203



E - 204



E - 206



E - 208



E - 209



E - 210



E - 212



E - 213



E - 214



E - 217



E - 224



E - 226



E - 227



E - 228



E - 231



E - 233



E - 241



E - 242



E - 245



E - 246



E - 248



E - 249



E - 250



E - 251



E - 252



E - 253



E - 255



E - 256



E - 257



E - 258



E - 259



E - 260



E - 261



E - 262



E - 263



E - 268



E - 269



E - 270



E - 271



E - 272



E - 273



E - 274



E - 275



E - 276



E - 277



E - 280



E - 281



E - 282



E - 283



E - 285



E - 286



E - 287



E - 288



E - 318



E - 324



E - 325



E - 328



E - 329



E - 352



E - 354



E - 356



E - 357



E - 358



E - 359



E - 361



E - 362



E - 363



E - 364



E - 365



E - 366



E - 368



E - 369



E - 371



E - 372



E - 373



E - 374 a 381



E - 376



E - 382



E - 383



E - 384



E - 385



E - 386



E - 390



E - 399



E - 400



E - 452



E - 468



E - 480



E - 483



ACADEMICORUM CURRICULA

DEL

EXCMO. SR. D. LUIS BLANCO-SOLER

\*





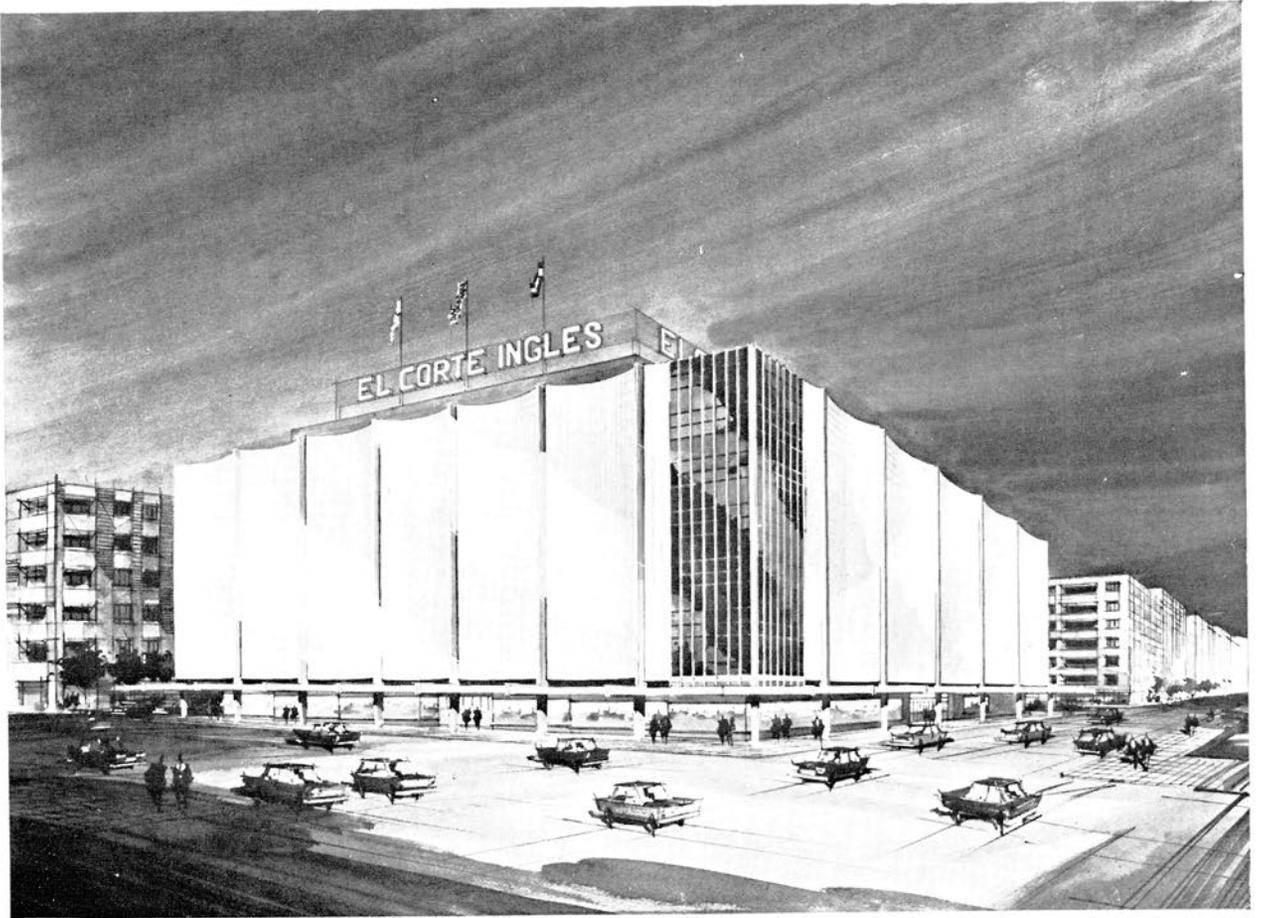
Retrato del Excmo. Sr. D. LUIS BLANCO SOLER.

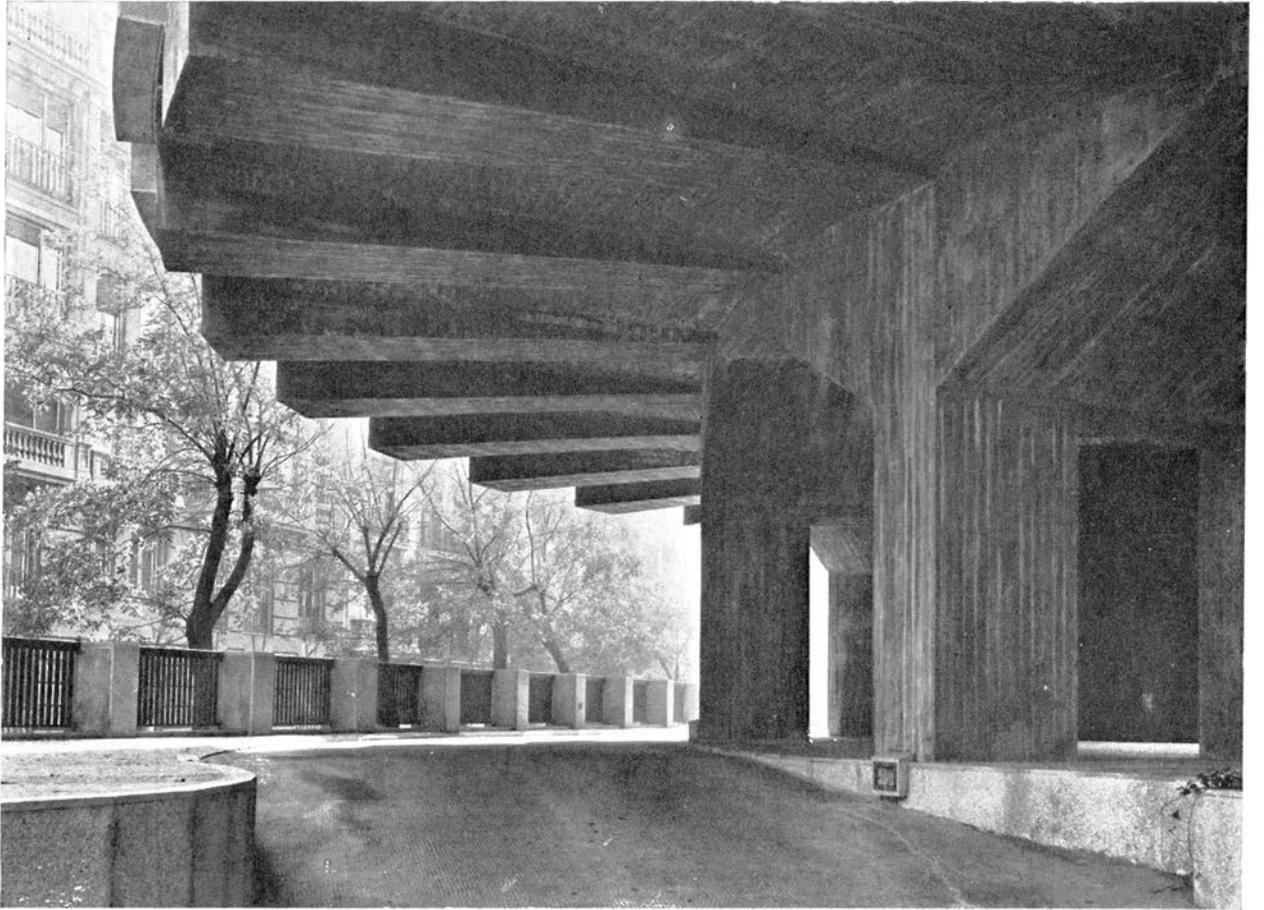


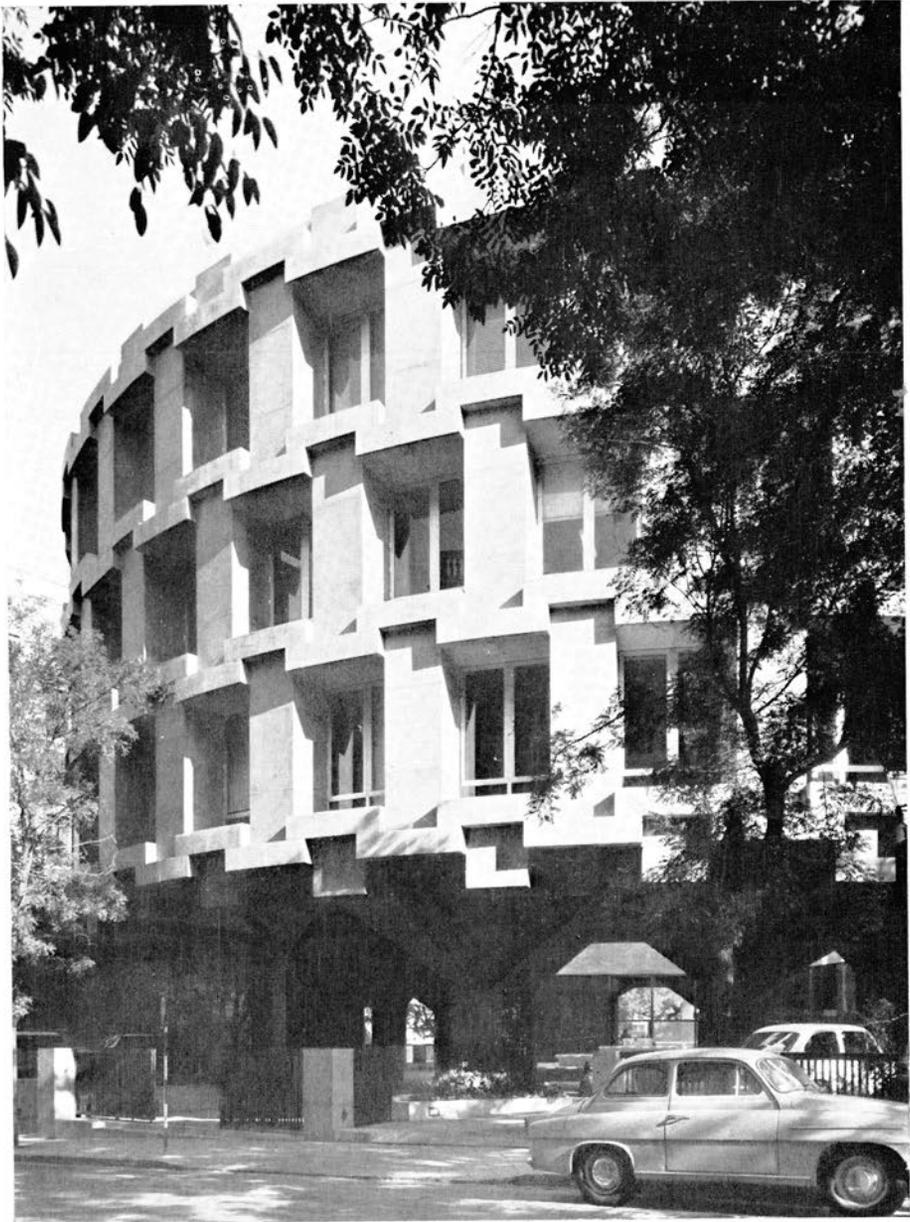
- Cursó sus estudios y obtuvo el título de Arquitecto en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. 1918.
- En el año 1919 amplía sus estudios en Italia, durante un curso de seis meses, visitando las ciudades de Génova, Pisa, Brescia, Verona, Ferrara, Florencia, donde residió durante dos meses, Roma y Nápoles.
- En el año 1920 es llamado por el que fue profesor suyo de proyectos, don Antonio Palacios, para, en unión de Pascual Bravo, trabajar en su estudio como ayudante, en cuyo trabajo continuó hasta diciembre de 1922.
- Durante 1923 reside en París, trabajando con el Arquitecto Henri Sauvage. En París conoce y colabora en algunos proyectos con Mallet Stevens. Entra en contacto y frecuenta el estudio de Augusto Perret, cuya amistad perdura hasta la muerte de éste, en 1954.
- Durante los años 1924 y 1925 reside en Londres, donde trabaja con el Arquitecto Sir Edwin Lutyens.
- En 1925, premio de la Sección de Arquitectura en la Exposición de Artes Decorativas de París.
- En 1926 es elegido Secretario de la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid.
- Forma parte de la redacción de la revista "Arquitectura" en unión de Sánchez Arcas, Lacasa, Luis Moya, Bergamín y Moreno Villa (1927).

- En el mismo año (1927) gana el concurso de proyectos convocado por el Ayuntamiento de Ceuta para la construcción de la ciudad satélite “Loma Larga”.
- Ha dedicado su actividad al ejercicio libre profesional:
- En 1928 proyecta y construye la Iglesia y Residencia de la Misión Franciscana de Larache, las Escuelas y el Consulado de España en Casablanca.
- En 1929 proyecta el Instituto Español de Tánger.
- En el mismo año, 1929, viaja a Alemania para documentar el proyecto que habría de presentar al concurso oficial convocado para la construcción del nuevo aeropuerto de Madrid, concurso que ganó, ex-aequo, con Luis Gutiérrez Soto. (La obra no llegó a realizarse.) Durante este viaje conoció y entabló una cordial amistad con Max Taut y Gropius.
- En 1929 obtiene un señalado éxito con la construcción del primer edificio de la Ciudad Universitaria de Madrid, en colaboración con Rafael Bergamín: la Residencia de Estudiantes Hispano-Americanos, financiada por Del Amo Foundation de California.
- Es elegido para formar parte del jurado encargado de resolver el Concurso Internacional de Anteproyectos para la construcción del Faro de Colón en la Isla de Santo Domingo.
- En 1930 construye en Madrid el Hotel Gaylord's, de gran lujo, en la calle de Alfonso XI. (Hoy desaparecido.)
- Entre los años 1930 a 1932 construye un grupo de ochenta hoteles, denominado Parque Residencia, entre los Nuevos Ministerios y la calle de Serrano.
- En 1932 es nombrado Asesor Técnico del Patronato Inmobiliario del Estado.
- Durante nuestra guerra civil es llamado para formar parte del staff de la Embajada Británica en Madrid.









- 1940. Proyecto de reforma total y ampliación de una planta del edificio núm. 65 de la calle de Alcalá, propiedad del Centro de Navieros Aseguradores de Cataluña.
- Proyecto y construcción del “Complejo Shering” para la fabricación de productos químico-farmacéuticos en la calle de Méndez Alvaro, núm. 57 (1941 a 1943).
- 1945. Construcción del Hotel Wellington, en la calle de Velázquez, número 8. Primer hotel de lujo construido después de la guerra.
- 1947. Decorado de la Sala Bakanik en la calle de Alcalá, 65.
- 1950. Edificio para la fabricación del proceso final de la penicilina, en la calle de Méndez Alvaro, núm. 59.
- Es designado en 1951 representante de la Sección Española en la Unión Internacional de Arquitectos (Comisión de Concursos Internacionales), cuya representación ostenta hasta 1965.
- Como consecuencia de la nueva legislación, obtiene el título de Doctor (1952).
- 1953. Proyecto y dirección del edificio para la nueva Cancillería de la Embajada de Suecia, en la calle de Zurbano, núm. 25. Madrid.
- 1954. Construcción del edificio para las oficinas centrales de la Sociedad Anónima Cros, en la calle de Recoletos, núm. 22.
- Edificio para las oficinas Centrales del Banco Coca, en la Gran Vía de Madrid (hoy propiedad del Banco Español de Crédito). 1960.
- Reforma total y ampliación del edificio núm. 3 de la calle de Preciados, propiedad de El Corte Inglés. 1956.
- 1960. Proyecto y construcción de una manzana de viviendas propiedad de la Sociedad Inmobiliaria SALIA, situada entre el Paseo de la Habana y calles de Concha Espina y Marceliano Santa María. Madrid.

- 1960. Nueva estructura y decoración del restaurante Club 31, en la calle de Alcalá, núm. 58. Madrid. 1960.
- Edificio de oficinas BAYER, en el Paseo de Recoletos, 27, con vuelta a Bárbara de Braganza, en colaboración con José Antonio Domínguez Salazar.
- 1960. Reforma y ampliación del edificio del Banco Coca en Salamanca.
- 1961. Nuevo edificio para El Corte Inglés en la calle de Goya. Madrid.
- 1962. Edificio comercial para El Corte Inglés en Sevilla. Plaza del Duque.
- En el año 1963 fue designado por el gobierno Jefe del Gabinete Técnico Interministerial para la ordenación de la Costa del Sol. Dicho Gabinete estaba integrado por Ingenieros y Arquitectos y tuvo a su cargo: la nueva cartografía de toda la costa, el proyecto de ordenación de centros urbanos, carreteras, captación y distribución de aguas, redes eléctricas, repoblación forestal, etc.
- En el año 1959 fue elegido por votación entre sus compañeros Decano-Presidente del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y reelegido hasta 1963.
- Edificio para El Corte Inglés en la Plaza de Cataluña de Barcelona (1964).
- 1965. Edificio comercial para El Corte Inglés en la Gran Vía de Bilbao.
- 1967. Centro comercial para El Corte Inglés en la Avenida del Generalísimo esquina a Raimundo Fernández Villaverde.
- 1968. Construcción de un nuevo edificio para Residencia de Estudiantes en la Ciudad Universitaria, en sustitución del anteriormente construido (1929), que fue destruido durante la guerra civil, financiado también por Del' Amo Foundation de California.
- Construcción del centro comercial de El Corte Inglés en Valencia (1968).

- Construcción de un edificio industrial de dos plantas; la inferior con estructura de hormigón postensado en razón a sus grandes luces, 34 metros, entre apoyos, y cargas dinámicas de 750 kilos, que había de soportar. El edificio era propiedad de Trema-Osnur, S. A. (Morris Española) y se construyó en la calle de López de Hoyos, núm. 171. Madrid. 1969.
- 1970. Construcción de un nuevo Centro Comercial en la ciudad de Murcia.
- En 1968 la Unión Internacional de Arquitectos le nombra miembro del jurado que ha de resolver el concurso internacional para la Ordenación de la ciudad de Como y riberas del Lago Lemán.
- 1970. Proyecto y construcción de un nuevo edificio para la Embajada Británica en la calle de Fernando el Santo. Madrid.
- Construcción de un edificio para alojar las oficinas centrales de la empresa El Corte Inglés, en la calle de Hermosilla, núm. 112. Madrid.
- En 1971 la Unión Internacional de Arquitectos le nombra miembro del jurado que hubo de resolver el concurso internacional de proyectos para la construcción de una mezquita, propiedad de la Comunidad Islámica de Londres, en Green Park. Formaban parte del jurado: Sir Robert Mathew y Mr. Ridy, Arquitecto pakistaní.
- En 1970 fue invitado por el gobierno del Irán para tomar parte en un simposium internacional de arquitectos que tuvo lugar en la ciudad de Isfahan.
- Entre las conferencias que han merecido mayor comentario destacan las siguientes:
  - 1930. “Ciudades Coloniales del Marruecos Francés”, pronunciada en la Residencia de Estudiantes de la calle del Pinar. Madrid.  
En el Primer Congreso Nacional de Urbanismo, celebrado en Barcelona, le fue reservada la conferencia final para exponer el proyecto de Ordenación de la Costa del Sol (1960).

Invitado por el Instituto Español de Munich, disertó sobre “Presente y Futuro de los Litorales Mediterráneos” (1964).

Por invitación del gobierno de Irán disertó sobre “Tecnología y Tradición”.

- Al término de su carrera hizo trabajos de investigación en el Archivo de la Real Academia de San Fernando, Real Casa y Archivo Histórico Nacional, habiendo hallado documentos de singular interés, entre ellos los planos originales del Museo del Prado, firmado por Villanueva.
- En 1970 es elegido miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para ocupar la vacante de don Secundino Zuazo. Leyó su discurso en junio de 1973.
- En 1971 es nombrado Académico Correspondiente de la Academia de San Telmo de Málaga.
- En el año 1974 el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid acuerda concederle el “Premio de Honor de la Arquitectura”.
- En el año 1980 es nombrado Presidente del Instituto Juan de Herrera, dedicado a la investigación, e integrado por profesores de la Escuela Superior Técnica de Arquitectura.
- El gobierno del Reino Unido le concedió la King’s Medal por su labor en la Embajada durante la guerra civil española. Posteriormente ha sido Arquitecto de la Embajada durante treinta años.
- El gobierno de Suecia ha premiado su trabajo como Arquitecto de la Embajada durante largos años con la Encomienda de la Orden Vasa.
- Ha viajado por toda Europa, Egipto y gran parte de Africa, Extremo Oriente, América del Norte y del Sur.
- Habla los idiomas francés e inglés.
- En 1983 es nombrado Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

**CATALOGOS DE LOS DIBUJOS DE  
LA REAL ACADEMIA DE BELLAS  
ARTES DE SAN FERNANDO**

	Pesetas
Catálogo de la Sala de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1941 (108 págs. + 12 láms. 17 cm.) ... ..	400
Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII, por A. E. Pérez Sánchez. Madrid, 1965 (12 págs. + 25 láms. 20 cm.) ... ..	300
Carlos Maratti. Cuarenta y tres dibujos de tema religioso, por V. M. Nieto Alcaide. Madrid, 1965 (18 págs. + 30 láms. 20 cm.) ... ..	300
Cuarenta dibujos españoles, por D. Angulo Iñiguez. Madrid, 1966 (40 págs. + 40 láms. 20 cm.) ... ..	500
Catálogo de los dibujos, por A. E. Pérez Sánchez. Madrid, 1967 (208 págs. + 24 láms. 20 cm.) ... ..	550
Inventario de dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la Real Academia de San Fernando realizados entre los años 1818 y 1857, por I. Azcárate Luxán. Separata de "Academia". Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 60, 1985 (137-262 págs. + 24 láms. 36 cm.) ...	500

**EDICIONES FACSIMILES**

Libro de diferentes pensamientos, unos inventados y otros delineados, por Diego de Villanueva. Año 1754. Introducción, resumen biográfico y notas a las láminas de Thomas F. Reese. Madrid, 1979 (1-71 + 52 págs. 17 cm.). Edición numerada de 500 ejemplares ... ..	3.000
Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de Arquitectura, por Diego de Villanueva. Edición facsímil de la de Valencia, Benito Monfort, 1766. Introducción de L. Moya. Madrid, 1979 (1-40 + 173 págs. 17 cm.). Edición numerada de 500 ejemplares ...	2.500

**DISCURSOS LEIDOS EN LAS  
RECEPCIONES Y ACTOS PUBLICOS**

Pesetas

Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las tres nobles artes de San Fernando. Desde 19 de junio de 1859. Tomo I. Madrid, 1872 (538 págs. 27 cm.).	
Contiene: El estilo mudéjar en arquitectura, por José Amador de los Ríos. Concepto de la escultura antigua y moderna, por José Pagniucci Zúmel. De la pintura de paisaje en nuestros días, por Nicolás Gato de Lema. Influencia de las Nobles Artes en la sociedad, y protección que deben prestarle los gobiernos, por Teodoro Ponte de la Hoz y Rodríguez. Originalidad de la arquitectura árabe, por Francisco Enríquez y Ferrer. Sobre la historia del grabado, por Domingo Martínez. De la pintura de paisaje antigua y moderna, por Carlos Haes. Discurso trienal leído en junta pública de 29 de septiembre de 1864, por Joaquín Francisco Pacheco. El grabado en España hasta los primeros años del siglo XVIII, por José Caveda. Sobre la Escuela Sevillana de pintura, por José María Huet. Discurso en elogio del Excelentísimo Sr. D. Angel Saavedra, Duque de Rivas, por José Amador de los Ríos. Importancia del Instituto Académico en el estado actual de las artes, por José María Huet. Influencia civilizadora de las artes, y en especial de la pintura, por Mariano Nougues y Secall. De la arquitectura policromata, por Francisco Jareño de Alarcón. Apéndice al discurso leído por el Excmo. Sr. D. José María Huet ... ..	4.000
Las ciudades ideales de Platón, por Luis Cervera Vera. Madrid, 1976 (84 páginas y dibujos. 25 cm.) ... ..	1.000
Viaje a la pintura mural, por José Vela Zanetti. Madrid, 1985 (28 págs. 25 cm.) ... ..	1.000
El escultor Felipe García Coronado, por Joaquín García Donaire. Madrid, 1985 (46 págs. 25 cm.) ... ..	1.000

Pesetas

- Arqueología y modernidad, por Gratiniano Nieto Gallo. Madrid, 1985 (117 páginas. 25 cm.) ... .. 1.000
- Las vanguardias históricas en España, por Manuel Rivera Hernández. Madrid, 1985 (37 págs. 25 cm.) ... .. 1.000
- El escultor en el Siglo de Oro, por Juan José Martín González. Madrid, 1985 (87 págs. 25 cm.) ... .. 1.000

### COLECCION DE DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DEL ARTE EN ESPAÑA

Coeditados con el Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar. Zaragoza

Volumen I:

- Documentos biográficos de Juan de Herrera I, 1572-1581, por L. Cervera. Madrid, 1981 (515 págs. 25 cm.) ... .. 2.000

Volumen II:

- Datos histórico-artísticos del siglo XV y principios del XVI, por J. M. Azcárate. Madrid, 1982 (291 págs. 25 cm.) ... .. 1.500

Volumen III:

- Documentos de los artífices de artes industriales de los reyes de España I, por J. L. Morales y Marín. Madrid, 1982 (174 págs. 25 cm.) ... .. 1.500

### ESTUDIOS SOBRE LA CALCOGRAFIA NACIONAL

- Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional, por A. Gallego. Madrid, 1978 (162 págs. + 160 láms. 26 cm.) ... .. 1.500
- La Real Calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos, por E. Lafuente Ferrari y J. Carrete Parrondo. Madrid, 1984 (142 págs. con 140 ilustr. 25 cm.) ... .. 1.000
- Estampas de la Calcografía Nacional: La Colección Real de Pintura, 1791/1798, por J. Carrete Parrondo. Madrid, 1984 (119 págs. con 50 ilustr. 24 cm.) ... .. 1.250
- El aguafuerte en el siglo XIX. Técnica, carácter y tendencias de un nuevo arte, por J. Vega. (En prensa.)

### OTRAS PUBLICACIONES

Pesetas

- Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres, por Jusepe Martínez..., con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón por Valentín Carderera y Solano. Madrid, 1866 (XVI + 59 + 223 páginas. 25 cm.) ... .. 5.000
- Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días, por José Caveda. Madrid, 1867-1868 (vol. I, 330 págs.; vol. II, 461 págs. 25 cm.) ... .. 6.000
- Necrópolis de Carmona. Memoria escrita en virtud de acuerdo de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, por J. de D. de la Rada y Delgado. Madrid, 1985 (182 págs. + 25 láms. 28 cm.) ... .. 4.000
- Imágenes y principales retablos de las iglesias de San Juan Bautista, San Pedro y Santa María de la Ciudad de Lorca, por J. B. Montoya Lillo. Lorca, 1928 (71 págs. + 16 láms. 22 cm.) ... .. 500
- Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1929 (144 págs. 18 cm.) ... .. 400
- La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII), por José Gabriel Navarro. Madrid, 1929 (XXIX + 195 págs. + XXVIII láms. y 187 figs. 25 cm.) ... .. 600
- Anales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, III Serie, número 1. Conmemoración del nacimiento de Pablo de Céspedes, MDXXXVIII, San Sebastián, 1939 (132 págs. + 6 láms. 27 cm.) ... .. 1.500
- Exposición Eugenio Hermoso. Introducción por E. Lafuente Ferrari. Madrid, 1964 (39 págs. + 2 + 14 láms. 20 cm.) ... .. 300
- Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por A. E. Pérez Sánchez. Madrid, 1964 (86 págs. 25 cm.) ... .. 300
- Bibliografía de Don Manuel Gómez Moreno. Homenaje en el Centenario de nacimiento, por M. E. Gómez Moreno y J. Bermúdez Pareja. Granada, 1970 (50 páginas. 25 cm.) ... .. 500

	Pesetas
Indíces de la obra "Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España", de E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez, por L. Cervera Vera. Madrid, 1979 (170 páginas. 20 cm.). Edición numerada de 500 ejemplares ... ..	2.000
La Música en la Academia. Historia de una Sección, por José Subirá Puig. Prólogo de F. Sopeña Ibáñez. Madrid, 1980 (24 págs. 26 cm.) ... ..	1.500
Fondos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1880-1980. Centenario del Círculo de Bellas Artes. Presentación de J. M. Azcárate. Madrid, 1980 (60 págs. + ilustr. 30 cm.) ... ..	2.000
Los Académicos y las Juntas, 1752-1808, por Claude Bédat. Madrid, 1982 (168 págs. 26 cm.) ... ..	1.500
Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Publicación semestral.	
Suscripción anual ... ..	2.500

	Pesetas
Índice de los años 1907-1977 de Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por Sofía Diéguez Patao. Prólogo de E. Lafuente Ferrari. Madrid, 1978 (213 págs. 26 cm.) ... ..	1.000

### ESTAMPAS DE LA CALCOGRAFIA NACIONAL

Diversas colecciones de estampas de las láminas originales de los siglos XVIII, XIX y XX.

Pedidos a:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO  
SERVICIO DE PUBLICACIONES

Alcalá, 13 - Teléfono 232 15 46  
28014 MADRID

### MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONOS 232 15 46 y 232 15 49

### MUSEO Y PANTEON DE GOYA

(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELÉFONO 247 79 21

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

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO 232 15 43

Abierta todo el año, excepto domingos y festivos, de diez a dos y sábados de diez a una y media. Venta al público de grabados originales.

### TALLER DE VACIADOS

Pedidos en la Secretaría de la Real Academia

Provisionalmente, ATOCHA, 108 - TELÉFONO 239 92 22

### BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Cerrada provisionalmente por obras.



