

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1987

NUM. 64





# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

---

MUSIGRAF ARABÍ-PRUDENCIO IBÁÑEZ CAMPOS - Cerro del Viso, 16 - Torrejón de Ardoz (Madrid)

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1987

NUM. 64

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

## SUMARIO

	<i>Págs.</i>
NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. DON ANDRÉS SEGOVIA, MARQUÉS DE SALOBREÑA ... ..	9
ENRIQUE PARDO CANALÍS: <i>Don Andrés Segovia</i> ... ..	13
MONSEÑOR FEDERICO SOPEÑA: <i>Hcmilia</i> ... ..	19
ERNESTO HALFFTER: <i>Una entrega total a la guitarra</i> ... ..	23
CARLOS ROMERO DE LECEA: <i>Recuerdo emocionado de Andrés Segovia, maestro y fraternal amigo</i> ... ..	27
ANTONIO FERNÁNDEZ-CID: <i>Andrés Segovia: La sencillez, serenidad y cortesía del genio</i> ... ..	35
ANTÓN GARCÍA ABRIL: <i>Recuerdos</i> ... ..	41
MANUEL RIVERA: <i>A la memoria del Maestro Segovia</i> ... ..	47
RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA: <i>Los órganos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> ... ..	51
FERNANDO CHUECA GOITIA: <i>Agustín Aguirre, un arquitecto malogrado</i> ...	97
ÁLVARO DELGADO: <i>Apuntes para un retrato</i> ... ..	111
LUIS CERVERA VERA: <i>Los conceptos asimilados por Hipódamo de Milcto para su ciudad ideal</i> ... ..	119
FRANCISCO LOZANO: <i>Pedro Bueno: Premio Barón de Forna, 1987</i> ... ..	157
MATÍAS DÍAZ PADRÓN: <i>La Virgen del Rosario del Monasterio de Santa Clara de Valladolid, restituida al maestro de Gamonal</i> ... ..	161
ANTONIO BONET CORREA: <i>El depósito elevado del Canal de Isabel II en Madrid, arquitectura técnica y ciudad</i> ... ..	181

CONSTANZA RODRÍGUEZ SEGOVIA: <i>Hidalgo de Caviedes. Teórico de Arte ...</i>	199
ROSARIO DíEZ DEL CORRAL GARNICA: <i>Muerte y humanismo: la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza ...</i>	209
AMELIA GALLEGO DE MIGUEL: <i>El enigma en torno a las rejas de la Capilla Mayor y Coro de la Catedral de Zamora ...</i>	229
M. <sup>a</sup> DEL CARMEN UTANDE RAMIRO: <i>Inventario de la colección de dibujos originales para «La Ilustración Española y Americana» de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ...</i>	249
ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO y M. <sup>a</sup> PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA: <i>Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (I) ...</i>	331
ISABEL AZCÁRATE LUXÁN: <i>Cristóbal Vilella: un naturalista en la Academia.</i>	417
ANTONIO FERNÁNDEZ-CID: <i>Medalla de Honor 1986 al Gran Teatro del Liceo de Barcelona ...</i>	433
Palabras del EXCMO. SR. ALCALDE, PASCUAL MARAGALL, en la entrega de la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al Gran Teatro del Liceo ...	441
J.-J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Crónica de la Academia. Primer semestre de 1987.</i>	445
<i>Recensiones de publicaciones...</i>	457

NECROLOGIAS

DEL

EXCMO. SR. DON ANDRES SEGOVIA, MARQUES DE  
SALOBREÑA





Excmo. Sr. D. Andrés Segovia, Marqués de Salobreña



Don ANDRES SEGOVIA

POR

ENRIQUE PARDO CANALIS



**N**o sé, ciertamente, si el profundo sentimiento por la desaparición de nuestro querido compañero, amigo y maestro don Andrés Segovia entorpecerá mis palabras en esta hora triste de ofrecer el homenaje debido a su memoria. Siempre los óbitos inesperados, cargados de sorpresivos acentos con turban el espíritu más desoladamente. Con todo, he de intentarlo y pienso que acaso no resulte extemporáneo evocar su paso por la Academia, partiendo de su elección, doble y excepcional elección en este caso.

En 20 de abril de 1959, S.A.R. el Infante don José Eugenio de Baviera, Don Antonio Gallego y Burin y don Federico Sopena propusieron la elección de Académico de Honor a favor de don Andrés Segovia Torres, acompañando, a tal efecto, la acostumbrada hoja de méritos; entre estos destaco por su rareza y significación cosmopolita el nombramiento de hijo adoptivo de la Ciudad de Nueva York. Sin demoras burocráticas y al cabo de poco más de veinte días, en sesión extraordinaria de 11 de mayo fue proclamado, conforme a lo propuesto, Académico de Honor con residencia en Estados Unidos de Norteamérica.

El propio interesado que, como recordaría al ingresar en la Academia en calidad de numerario, se encontraba por aquellos días en el Hotel Imperial del Japón, recibió la noticia por medio del Marqués de Villaceros, Embajador de España cerca del Imperio del Sol Naciente. Poco después enviaba desde Oasaka al Secretario General don José Francés un expresivo cablegrama cuyo texto bien merece recordarse ahora:

«Acepto vivamente conmovido —dice— alto honor confiereme esa gloriosa institución y ruego transmita a Su Alteza Infante Don José Eugenio Igualmente

a padre Sopeña y Gallego Burin mi profundo agradecimiento así como a demás miembros que háyanse dignado asentir a tan honroso nombramiento en mi favor.»

A partir de entonces don Andrés Segovia quedaba incorporado más que a las tareas, a los desvelos e inquietudes de la Corporación que seguiría de cerca su escalada de éxitos y felices conmemoraciones: conciertos, conferencias, giras triunfales, honores dispensados, investiduras universitarias, condecoraciones, declaraciones de hijo adoptivo y predilecto —en el caso de Linares, donde nació en 1893—, a cuyas congratulaciones correspondía de palabra o por escrito expresando su cumplido agradecimiento.

No vamos a divagar ahora sobre esta relación *sui generis* que se establece entre una entidad prestigiosa y el llamado a honrar o ser honrado con esa vinculación, sutil a veces, siempre entrañable que une con impalpable despliegue de mutuas consideraciones una relación cordial de recíproco afecto y saludable entendimiento. Quizás en otro momento daría pie a extenderse por los vericuetos de una erudición fácil de citas y precedentes buscando conexiones o registrando, tal vez, distanciamientos. Pero en la emotiva jornada que nos congrega importa sobremanera rubricar de manera clara y decidida que don Andrés Segovia sintió con el gozo de pertenecer *ad honorem* a la Corporación el deseo de participar activamente en sus tareas, prefiriendo a la lejanía de las supremas deferencias la proximidad de las concretas realizaciones. Máxime cuando al filo de su octogésimo cumpleaños debió de sentir más intensa la añoranza de volver al solar patrio, pensando ya en una cierta estabilización hogareña que fuera limitando su afán andariego de siempre. Lo que no dejaría de reflejarse en su relación con la Academia.

Ya establecido en Madrid, fallecía el 6 de enero de 1977 el ilustre compositor don Oscar Esplá, cuyo reciente centenario recordaría lúcidamente —con los de don Julio Gómez y don Jesús Guridi— hace unos meses, nuestro querido compañero don Antonio Fernández-Cid. Pues bien; a la hora de pensar en el sucesor de la vacante que acababa de producirse apenas si llegó a plantearse duda alguna. El 8 de marzo de ese año, don Federico Moreno Torroba, don Enrique Lafuente Ferrari y don Enrique Pérez Comendador proponían como candidato a Don Andrés Segovia. No deja de resultar curioso que en el escrito de propuesta figurase una especie de declaración que si bien acomodada a la fórmula de costumbre añadía cierta puntualización muy significativa:

«El Sr. Segovia, académico de honor —dice el texto— al tener residencia en

Madrid, renunciaría a dicho nombramiento, aceptando la presentación para académico numerario, incorporándose de lleno a las tareas de la Academia».

No faltó con la propuesta la presentación de un brillante curriculum acreciendo considerablemente el que ya había acreditado años antes.

Informada favorablemente la propuesta en 25 de abril por la Sección de Música, se convocó sesión extraordinaria para el 9 de mayo inmediato quedando elegido Académico numerario, con lo cual don Andrés Segovia ha sido el único que haya pertenecido a la Corporación primero en calidad de miembro de honor y luego de numerario.

Faltaba la formalidad del ingreso o, mejor, la recepción del recipiendario. Fijada para el día 8 de enero de 1978, desde el primer momento se dió por descontado que constituiría un clamoroso acontecimiento, como así sucedió. El acto —por las obras de la sede en que nos encontramos— se celebró en la Academia Española y dada la inusitada afluencia de asistentes hubo de recurrirse a numerar las invitaciones, cosa insólita en los fastos académicos. Realzando la solemnidad de la jornada ocuparon la presidencia SS.MM. Don Juan Carlos y Doña Sofía.

Iniciado el acto, la entrada de don Andrés en el salón —acompañado por los Sres. Frühbeck de Burgos y Romero de Lecea— fue acogida con muy cálidos aplausos. Ya en el estrado comenzaría su intervención interpretando selectas composiciones de Weiss, Bach y Villalobos, largamente ovacionadas. A continuación leyó un discurso titulado «La guitarra y yo», entremezclando con amenidad y gracejo los recuerdos personales y los sagaces comentarios, fruto de su conocimiento y experiencia. La contestación corrió a cargo de don Federico Moreno Torroba —Director accidental por indisposición del Marqués de Lozoya—, si bien por deferencia al Monarca —a cuya diestra se encontraba— dio lectura al texto el Secretario General que ha redactado estas líneas. Completando el ceremonial establecido, don Andrés se acercó a la mesa presidencial imponiéndole el Monarca la Medalla número 18 —de la que fuera su primer titular el insigne escultor don Ponciano Ponzano—, recibiendo a la vez el diploma acreditativo de su condición de numerario.

Bien cabe añadir que desde aquel día y para siempre don Andrés Segovia se incorporaba con más estrecho vínculo a nuestra Academia a la que tan entrañablemente quiso, como es de estricta justicia reconocerlo.

En tal sentido no se ha de pasar por alto el hecho de que si bien el riguroso cumplimiento de sus compromisos artísticos, singularmente en el extranjero, hubo de impedirle participar en los Plenos con la frecuencia desea-

ble, hay constancia de que fueron, han sido ciento diez las asistencias registradas hasta la última, aunque sé bien que ya de regreso de su postrer viaje de Nueva York, tenía el propósito de asistir precisamente a la sesión de hoy... El Destino ha querido, sin embargo, que si no contamos con su presencia física, sea su memoria esclarecida la que haya venido a presidir el emocionado recuerdo de todos los presentes.

Poco más voy a añadir, pues sentimos con apremio la impaciencia de escuchar las palabras de los distinguidos compañeros que desean intervenir. Pero al margen de los testimonios de fervor y previsibles ponderaciones, quisiera confesar el profundo convencimiento de que don Andrés Segovia, con su talante humano inconfundible, nos deja, nos ha dejado ya, una auténtica lección de perseverancia ejemplar, de esforzados merecimientos, de hondo amor a la guitarra y a España, claras muestras, a lo que entiendo, de una existencia rayana en lo fabuloso, servida apasionadamente, con la encendida entrega de un espíritu privilegiado.

Quédanos también el consuelo de que fuera en la Academia donde se instalara la capilla ardiente y encima de cuyo féretro manos sensibles depositaron la medalla corporativa y de donde partió —entre espontáneos aplausos de las gentes que esperaban en la calle— el fúnebre cortejo camino de la Sacramental de San Isidro para recibir cristiana sepultura en las primeras horas de la tarde del día 4 de junio último.

Que Dios le tenga en su gloria.

HOMILIA

POR

MONSEÑOR FEDERICO SOPEÑA



QUERIDA familia, queridos compañeros: No es la vez primera que suene la dulce guitarra en una misa. El año 1954, en el curso de Siena del profesor Andrés, celebraba yo el domingo en la bellísima capilla del palacio Chigi; Andrés me pidió permiso para hacer sonar su guitarra en la solemnidad y obras que hoy oiremos sonaron para dar esplendor: el homenaje a Debussy de Falla y un lento de la sonatina de Moreno Torroba a quien tanto quiso. Por eso he pedido que una guitarra suene cerca de nuestro altar.

Hace no mucho tiempo que Andrés requerido por R.T.V. nos conmovió con el emocionado testimonio de su fe en Jesús. Hablé con él al día siguiente comentando su tierna conmoción: había empezado con un recuerdo de su niñez en el que sintió especial protección de la Providencia. Hablamos luego de su serenidad ante la muerte que la veía como un encuentro y abrazo con Jesús. Comentamos los poemas de Rilke: «No quiero morir de la muerte de los médicos; Señor: da a cada uno su propia muerte». Después de una clase, me dijo, y eso estuvo a punto de ocurrir hace poco en Nueva York: premonición quizá. Andrés quería mucho a sus discípulos y siempre buscaba un hueco en su apretada serie de conciertos para dar su curso del que han salido maravillosos intérpretes, profesores que prolongan su escuela, su estilo.

Era generoso en extremo. En uno de sus conciertos en Madrid supo que yo presidía una antañona sociedad de socorros mútuos para músicos humildes sin seguridad social. Me dió un cheque con el cachet íntegro del concierto y me dijo: «Para que rece usted por el feliz parto de Emilita». Muchos más detalles de su generosidad podrían contarse.

Tenía un trato tiernamente reverencial con los sacerdotes: nunca pude conseguir que me apease el título de Monseñor y yo tampoco le tuteé. He

recordado muchas veces el timbre de su voz y su hermoso lenguaje: nunca sonó esa voz suya con más cariño que cuando yo di la primera comunión a su hijo Andrés y el quiso participar leyendo los textos litúrgicos del día.

«Sus obras les van acompañando» acabo de leer. Andrés siempre comentaba conmigo este párrafo de San Juan y yo pienso que el sonido único de su guitarra será la compañía de su encuentro con el Padre. A todos nos ha enseñado la verdad del axioma clásico: El genio es obra de la larga paciencia».

UNA ENTREGA TOTAL A LA GUITARRA

POR

ERNESTO HALFFTER



CON Andrés Segovia desaparece el guitarrista más universal de todos los tiempos, que ha llevado por el mundo ese instrumento que con su arte él ha puesto al más alto nivel.

Trabajador incansable, su entrega a la guitarra fue total y así lo han entendido los públicos del mundo entero, mereciendo los honores de las personalidades más altas de la ciencia, de las artes, de la cultura y de la sociedad. No creo que haya habido otra figura que haya recibido tantas y tan merecidas distinciones como Andrés Segovia.

Conocí a Andrés cuando yo tendría diecisiete años, y compuse para él «Tres piezas infantiles», que también adapté para piano a cuatro manos (Serenata, Vals y Marcha). Fue un amigo ejemplar. Tengo muy presentes sus últimos cumpleaños en que nos invitaba a sus más íntimos amigos, siempre con nuevos proyectos en la cabeza.

Su técnica interpretativa era única, con el respeto y el acierto, lo mismo hacia Bach en su ejecución admirable de la «Chacona», que hacia tantos otros autores famosos, a los que sirvió con fidelidad musical, como Transman, Villalobos, Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo, Manuel M. Ponce, Castelnuovo Tedesco, etc.

Permaneció siempre muy adicto a la música tonal y no compartía la actual evolución de la música, idea que yo sostengo también.

Compañero excelente, siempre dispuesto a ayudar a quien se lo pidiera, los que, como yo, hemos convivido con él en España y fuera de España, sentimos doblemente la pérdida de esta figura humana y artística.



RECUERDO EMOCIONADO DE ANDRES SEGOVIA,  
MAESTRO Y FRATERNAL AMIGO

POR

CARLOS ROMERO DE LECEA



QUÉ difícil prueba, la de hablar, en este trance amargo, de quien fue un ser humano excepcional, irrepetible en sus nobles cualidades humanas y de eximio artista.

Cuando la emoción embarga el ánimo, se hace penoso —por la inmensa pesadumbre que uno siente en lo más profundo de su corazón—, se hace doloroso, comentar su recia al tiempo que bondadosa personalidad, su mano suave para el tañer de la guitarra, pero fuerte y segura para el magisterio Intransigente, tan sólo, con la mediocridad cuando es tan presuntuosa que se cree con más derechos que nadie.

Fue su proceder, por el contrario, generoso, generosísimo, con cuantos nos hizo deudores por la prodigalidad de su afecto y el bien hacer.

Pertenecía al linaje de los «Claros Varones de España». Para algunos de nosotros, fue el ejemplo modélico de la noble figura del hermano mayor, de autoridad moral muy singular y ejerciente.

Con toda naturalidad, su magisterio vital estaba fundado en la sólida base de sus excepcionales cualidades personales y tamizado por las vivencias de múltiples culturas y el conocimiento y la relación con las personalidades más eminentes en el mundo del pensamiento y del arte, en el siglo en que casi por entero le tocó vivir

Con razón Mimí de Madariaga le define como el ser más humano y generoso. El amigo más leal.

Le conocía bien. Pues sería difícil encontrar un paralelo a la vieja amistad que unía a Andrés Segovía y a Salvador de Madariaga. Amistad de la que, como un regalo de los dioses, me hicieron partícipe.

Nada más bello se ha escrito de la guitarra de Andrés, que lo que en do-

ble versión, —que no traducción—, española e inglesa, se debe a la pluma de Salvador. Edité hace años, en homenaje dúplice ambas versiones, manuscritas expresamente por el autor, para su impresión facsimilar. Y lo que allí se dice, ha cobrado sentido premonitorio, al extinguirse dulcemente, «en un ensueño de oro», nuestro dilecto Maestro Segovia, para alzar al cielo la melodía que alcanzaba tantas veces con «la mano sabia que su genio guía», en ese «quid» divino, en ese toque increíble que es prenda de los elegidos.

Sería en verdad interesante y aleccionador, que alguien con pluma más fértil que la mía escribiera sobre el concepto que del sentimiento de la amistad guardaba Andrés Segovia.

Como pequeña muestra sí, pero tan expresiva que aún hoy me conmueve al evocarla, por el sentimiento de la pura y gentil delicadeza que supone, en el encuentro de dos espíritus sensibles, de dos personalidades de excepción, me permitiré referirla a continuación.

Ocurrió en Granada. Acababa de sufrir Andrés una intervención quirúrgica y en la Clínica debía permanecer con los ojos tapados. En ocasión del Festival, Alicia de Larrocha, aunque apremiada por el retraso de su llegada, sacó del poco tiempo que disponía el necesario para visitar al Maestro. Emocionada, impresionadísima por el aspecto que ofrece con los ojos tapados, le comunica que el recital que dará, casi minutos después, en el Palacio de Carlos V, se lo ofrece al Maestro.

Andrés considera su deber enviarla un ramo de flores, pero ya era de noche y todas las tiendas de flores estaban cerradas. No se resigna. Encomienda a Emilita las gestiones que sean necesarias, para que, al final del recital, la gran pianista reciba el ramo de flores que en prueba de afecto quiere enviarle el Maestro.

Los buenos amigos que los Segovia tienen en todos sitios, consiguen que a la luz de una linterna, se recojan frescas en el campo del vivero, las flores suficientes para que sean dignas del obsequio que quiere hacerse.

Lo más bello, ocurre en la primeras horas de la mañana siguiente. Antes de abandonar Alicia el Hotel, a hora temprana, pues por la tarde a muchos kilómetros de distancia tiene que interpretar otro recital, llama a la Clínica para por teléfono darle las gracias al Maestro, por el precioso ramo de flores.

Entonces, Andrés, la pide disculpa, por entretenerla unos minutos. Incorporado en la cama, con los ojos tapados, pide a Emilita que le acerque la guitarra y le mantenga el teléfono. Y así, en esa posición, el gran Maestro ofrece a Alicia, una audición increíble, con la música de Bach.

Esta y muchas otras acciones de análogo carácter, explican la exclama-

ción angustiada de Alicia de Larrocha, al conocer su fallecimiento. Lanza a los vientos, como un grito desesperado: ¡Qué pérdida, Dios mío!

Alicia, profesora indiscutible del piano español, intérprete genial de la música clásica universal, compartió desde el primer Curso, las tareas de «Música en Compostela», fundada por el inolvidable Embajador José Miguel Ruiz Morales y por Andrés Segovia. Este año se cumple el trigésimo aniversario de su iniciación, que con la más clara visión de lo que habría de representar como instrumento del conocimiento, de la mejor interpretación y de la más calificada difusión de la música española en el extranjero, Andrés la impulsó y favoreció con su poderosísima autoridad. Tanto, que Salvador de Madariaga recién cumplidos sus noventa años de edad, en La Coruña, quiso pasar en nuestra compañía, en Santiago, los últimos días de su estancia en España, para conocer la Academia musical fundada por el Maestro, su amigo.

Con toda razón se ha dicho recientemente por persona tan conocedora del panorama musical como Paloma O'Shea, que Andrés Segovia pertenece a ese reducidísimo grupo de intérpretes que saltan las fronteras del instrumento concreto que interpretan.

Hay un aspecto de la vida de Andrés Segovia, que trasciende de la pequeña historia de nuestra Academia de Bellas Artes o de la pequeña historia de las Reales Academias Españolas, para que pueda considerarse como un hito importante en la grande y ejemplar historia de la dedicación de los Monarcas, felizmente reinantes, a enaltecer, de modo público y notorio, a las Artes y a las Letras.

Tal vez convenga recordar sucintamente algunos antecedentes y datos de aquel acontecimiento.

En la vacante producida en la Sección de Música, en julio de 1975, por el fallecimiento del Marqués de Bolarque, fui nombrado, algo después, para ocuparla como Académico de número, tomando posesión el 1.º de mayo de 1977.

Andrés Segovia, que ya había instalado su residencia en Madrid, me comentaba que se sentía inclinado a presentarse a la plaza de Académico de número, dejada vacante al morir por su muy apreciado amigo el compositor Oscar Esplá. Para ello, renunciaría a su condición de Académico Honorario, nombramiento que le había sido concedido hacía muchos años.

Manifestaba que le apetecía, cuando estuviera en Madrid, acudir a la Academia, y como uno más, participar en las sesiones y en las votaciones, y disfrutar de la compañía de sus amigos académicos.

Presentada su candidatura, fue aceptada con la natural complacencia de los señores académicos.

Elegido el 9 de mayo de 1977, no quería retrasar su recepción oficial, que habría de hacer compatible con sus compromisos de actuación en el extranjero.

A alguien muy cercano a él, se le ocurrió la idea de si no convendría pensar en la posibilidad de que los Reyes aceptaran presidir la solemne sesión académica de su ingreso, dada la gran simpatía y benevolencia que le habían dispensado cuando eran Príncipes de España. Lo que además podía ser una ocasión propicia a los deseos regios de enaltecer a las Bellas Artes.

Se hizo una gestión exploratoria a través del Embajador Villacieros, que tuvo un resultado plenamente satisfactorio.

Prevista la fecha de la sesión para la primera decena de enero de 1978, se comunicó a quien había intervenido en este asunto, la conveniente discreción en los preparativos, dada la situación de aquellos días.

La Academia, por otra parte, se encontraba sin sede propia, en período de vacaciones navideñas, enfermo de gravedad el Marqués de Lozoya, su Director, acababa de producirse el relevo del antiguo Secretario Monseñor Federico Sopena; es decir, se encontraba en condiciones que no eran las más convenientes.

No es de este momento ocuparse de otros problemas que, cuando menos, fue necesario orillar.

Lo que adquiere la máxima relevancia, es que la recepción de ingreso del Maestro Andrés Segovia, para honra también de nuestra Academia, sirvió para que por vez primera, Don Juan Carlos y Doña Sofía, como Reyes de España, presidieran un acto solemne celebrado en una de las prestigiosas Reales Academias españolas.

Y es que, en verdad, la oportunidad no podía ser más idónea, puesto que sin riesgo de exageración, debe afirmarse que el Maestro Andrés Segovia, fue, sin duda alguna, el español universal por excelencia, muy por encima de todo tinte de parcialidad o partidismo.

Lo cual se ponía de manifiesto, por doquier, al tributarle homenajes, con la concesión de condecoraciones, y en el sinnúmero de investiduras de Doctor universitario «honoris causa».

Fui testigo presencial de muchas de estas solemnidades, entre las que destacaría la de la Universidad de Oxford, y aquel recital en su Paraninfo, en el que al final del concierto, al interpretar una composición del profesor Tansman, al ser dedicada al autor, que se encontraba allí, los aplausos que el pú-

blico dirigía al intérprete, Tansman, emocionado, se acerca al Maestro y, en signo de inequívoca admiración y gratitud, le besa la mano.

Al comentarle más tarde a Andrés Segovia, esta manifestación de emocionado respeto, me refería uno de esos recuerdos de su juventud, que quedaron impresos como huella imborrable para toda la vida.

Don Benito Pérez Galdós, conocedor de los éxitos iniciales en la carrera de Andrés Segovia, tuvo interés en escucharle. Así es que, previo aviso, un día, acudió con la guitarra a casa de Don Benito. No veía entonces el gran escritor, pero tenía muy fino oído, y, como saben, de joven, había ejercido de crítico musical.

Con la natural preocupación, Andrés interpretó varias obras, que Don Benito escuchó en silencio. Llegado a un punto, le hace ademán de que deje de tocar y que se aproxime a él, le tiende las manos y al entregarle la suya Andrés Segovia, la besa y le augura que con ellas y con su guitarra debe alcanzar el reconocimiento general que como gran artista se merece.

Memorable también el homenaje, o más bien ¡los cinco homenajes! tributados en el delicioso Teatro de La Fenice en Venecia, donde recibió la más alta condecoración italiana, de manos del Presidente del Senado Amintore Fanfani, quien sustituyó, por hallarse enfermo, al Presidente de Italia, Pertini.

En La Fenice sucedió lo imprevisto, por sorpresa, interrumpiendo el programa, aparecieron en el escenario, cuatro maestros cualificadísimos de la guitarra, para interpretar unas adaptaciones inéditas pensadas para aquel momento, de obras antiguas. Era la expresión del homenaje, que le tributaban, mediante tan alta representación, los profesores de tantos Conservatorios de Música, cuyas cátedras de guitarra fueron el corolario ineludible a su magisterio dispensado por todo el mundo, hasta convertirse en el gran patriarca, en aquel gran patriarca, que fue recompensado en vida, como se dice en la expresión bíblica, de que presenciaria a varias generaciones —sus hijos y los hijos de sus hijos—, que, en su caso, lo ponen de relieve los profesores de guitarra con cátedra reconocida, y que son ya los discípulos de quienes fueron sus discípulos directos.

Como decía al principio, comenzar a hablar de Andrés Segovia, cuando aún nos envuelve su cordial, entrañable amistad, plena de viveza y vitalidad, conturba el ánimo y hace difícil la expresión, pero una vez que uno se encuentra inmerso en la plétora de su rica biografía, como «de la abundancia del corazón habla la boca», uno tiene el temor —y quizás no sea sólo el temor— de haber sobrepasado el tiempo conveniente de mi intervención académica.

Pero en todo caso, permítaseme para terminar, una confesión íntima que brota en mi pecho, como una plegaria de gratitud: Gracias, Señor, por haberme concedido el privilegio de haber sido su amigo muy próximo, y dentro de mis limitaciones, el haber intentado corresponder siempre a su indefectible, invariable, fidelísima, enriquecedora amistad.

ANDRES SEGOVIA: LA SENCILLEZ, SERENIDAD Y  
CORTESIA DEL GENIO

POR

ANTONIO FERNANDEZ-CID



CUANDO el mundo entero de la música, el arte, la cultura ha rendido unánime y conmovido testimonio de admiración y encariñado recuerdo a la figura, si cabe agigantada por la pérdida, de Andrés Segovia; si en el término de unos días, casi de unas horas se han cantado en todas las lenguas glorias y virtudes, calidades y signos diferenciales de su arte, desde objetivos editoriales como el del «New York Times», a profundos análisis críticos y cálidas, humanísimas evocaciones; si en esta misma Real Academia de Bellas Artes, que Andrés Segovia quiso tan suya, se han trazado loas fervorosas, con punto de partida en la homilía de nuestro compañero Monseñor Federico Sopena; si, en fin, quien les habla, cumplió sus deberes periodísticos más que nunca acuciado por la prisa, pero también por el emocionado afán de abarcar el mayor número posible de singularidades en la tan rica personalidad del hombre, el guitarrista, el músico, el conquistador de multitudes y explorador de caminos abiertos después a tantos y tantos discípulos y continuadores, podrá comprenderse el paso vacilante del que, acostumbrado a hilvanar palabras y comentarios de urgencia, no los encuentra ahora, suficientemente expresivos y capaces de añadir algo, digno de ser oído, a tan plurales intervenciones del coro más calificado y homogéneo, en la voluntad de reflejar sentimientos.

Permitid que el crítico musical renuncie esta vez a su condición y no incida en formular juicios sobre un arte que tantos de admiración suscitó siempre: por el sonido único, la personalidad expresiva, la nítida ejecución, la constante forma de enriquecer repertorios con buscas en el pretérito lejano e impulsos para la creación de hoy. Yo quiero evocar, ante el Pleno de la Real Academia que él honró con su presencia, con el desconsuelo de saber

que nunca podré tenerle al lado, agudo el comentario de acotación, ejemplar la cortesía, poderosas las fuerzas físicas como para imponer su ley del «Pase usted primero» en la entrada y salida al salón, quiero evocar, digo, al genio en esa increíble, inalterable condición de hombre sencillo, sereno, exquisito.

Y para ello, me vais a permitir que reproduzca, por su valor testimonial, textos a mí dirigidos con su firma, no por ridícula vanidad, cuando bien sé que sólo a su bondad eran debidos, sino como demostración de los hábitos por completo infrecuentes de un artista en la cumbre, capaz de descender hasta el detalle del reconocimiento hacia un modesto crítico, él, que había despertado los entusiasmos de los más prestigiosos del mundo.

En la primavera de 1951 se produjo mi primer encuentro personal con Andrés Segovia, al que había escuchado ya desde veinte años antes, encarado en el palomar del madrileño Teatro de la Comedia. Fue en el Festival de Burdeos al que acudí con S.A.R. el Infante Don José Eugenio de Baviera y Borbón, si de imborrable recuerdo en esta Academia que dirigió, mimado también por el de todos los aficionados que le aplicaban la feliz etiqueta de «El Infante de los Músicos».. Tocó Segovia en el Chateau de la Brède y pude lograr que me concediese una entrevista. Crónica del recital y reflejo de la conversación llegaron a manos de Andrés Segovia, del que recibí la carta que transcribo, fechada el 27 de junio de 1951:

«Querido amigo: Al llegar a New York hallé su artículo sobre mi concierto en Bordeaux y las líneas amables con que me lo enviaba. Gracias por todo. La transcripción que ha hecho usted de nuestra conversación es fidelísima y cuando intencionadamente deja de serlo, esto es, en los juicios valorativos que añade usted sobre mi arte, es porque su generosidad pesa más.

«¿Se hallará usted en cualquier otro festival, francés o italiano? Déjemelo saber. Tal vez el encuentro no fuese difícil. A propósito de festivales: me ha dicho cierta dama francesa que la habían requerido para aconsejar acerca de la posible organización de un festival en Granada. ¿Conoce usted detalles de ese proyecto? ¿Querría usted comunicármelos? ¿Puede usted decirme, de paso, si Antonio Gallego Burín, amigo mío de infancia, sigue siendo Alcalde de Granada?

«Si ve Vd. a Su Alteza, salúdelo en mi nombre. Me ha complacido mucho conocerle y sobre todo, observar que es aficionado verdadero a la música; no simulado y por cálculo».

«Y nada más. Gracias otra vez por sus opiniones y la manera bondadosa de exponerlas y reciba un abrazo de, Andrés Segovia».

Claro es que contesté la carta, que le informé sobre Gallego Burín y los proyectos de ese Festival granadino que, Director General de Bellas Artes él, nació un año más tarde: en junio de 1952 y alcanza ahora su XXXVI edi-

ción en la que, estoy cierto, no faltará el recuerdo sobre nuestro artista, puntal firmísimo de tantas actuaciones memorables.

Avanzo en el tiempo, para llegar al 18 de marzo de 1985. Con membrete del «May-fair Regent», de Chicago, me escribe Andrés Segovia:

«Ilustre y querido amigo: Reexpedida de Madrid me ha llegado la revista «Hola» y he leído en ella, con creciente gratitud, el magnífico artículo que me dedica Vd. Su bondadosa amistad sobrenada los términos que surgen de su pluma y que exceden mis merecimientos. No tome Vd. estas palabras como fórmulas insinceras de modestia, tras las cuales, la vanidad sonrío... El trabajo que hace el artista honestamente y con amor, si también ha recibido del cielo cierta dosis de talento, le trae compensaciones desproporcionadas, que le sorprenden más que le envenecen. Eso me está sucediendo a mí. Y la longevidad ayuda al encumbramiento».

«En fin, gracias, Antonio, por sus dos artículos. El de ABC y el que hoy he leído».

«Salgo mañana para Washington y, dentro de una semana vendrá, volando solo, nuestro hijito Carlos-Andrés, a que pase las vacaciones de Semana Santa con nosotros. Es un premio a sus buenas notas».

«Saludos muy afectuosos a su Sra., de Emilita y míos, y de ambos también para usted; añadiendo un abrazo mío, Andrés».

¿Cabe algo más ejemplar por la modestia, la sencillez, la humanidad que respira? Pues, todavía —disculpado mi extensión, pero no me resisto a esta breve, última cita— hay un atutógrafo más conmovedor de Andrés Segovia. Enriquece y cavierte en verdadera joya, el volumen «Castillos de España» que me regaló el 26 de junio de 1985, aún no hace dos años. Estas son sus palabras en la dedicatoria:

«Para Antonio Fernández-Cid, como recuerdo de un artista, ya pronto del remoto pasado y resignado a la verdad del filósofo: «un minuto y *todo* lo habrás olvidado; un minuto más y *todos* te habrán olvidado». Con afecto».

Llamé, entonces, para rebatir con todas las fuerzas de la convicción, como ahora lo hago, tal aserto. Nadie podrá olvidar al hombre, el artista; al amigo, el músico, el genio. Y en tradición oral, escrita, en el testimonio siempre vivo de sus discos, en las páginas indestructibles de la historia, tendremos siempre, tendrá España al gran señor, al aristócrata plural, de cuyo culto será sacerdotisa fiel Emilita, que supo iluminar los últimos, venturosos años de una larga y fecunda existencia.



RECUERDOS

POR

ANTON GARCIA ABRIL



CONOCÍ al maestro Andrés Segovia allá por el año 1955, en los cursos de música de la Academia Chigiana de Siena. El aula de guitarra se ornamentaba con el orgullo de tener al maestro como docente extraordinario en un claustro que acogía a los maestros más ilustres de Europa.

Yo asistía a estos cursos en calidad de estudiante de Composición y Dirección de Orquesta, sin embargo, desde el momento que descubrí el aula de guitarra acudí asiduamente a las clases magistrales del maestro. Allí aprendí muchísimas cosas relacionadas con la composición; la valoración de la ciencia armónica, la melodía y el contrapunto, eran procedimientos técnicos que a través del análisis morfológico de cada una de las obras realizaba el maestro y desde su visión humanística del lenguaje musical, convertía sus clases en un hecho importantísimo, no sólo para aquellos que se acercaban al maestro para aprender de él la técnica instrumental, sino también para esos otros que, como a mí, solamente nos guiaba el deseo de conocer de cerca su personalidad artística desde su aspecto pedagógico. Irradiaba alegría, bondad y sentimientos artísticos, y supo hacer de su grandeza algo sencillo y natural.

Recuerdo con emoción aquellas deliciosas noches veraniegas en el marco incomparable de la Piazza del Campo, en Siena. Allí maestros y alumnos de la Academia solíamos coincidir en largas tertulias bañada por aquella hermosa luna que nos iluminaba, dando una nueva dimensión artística a la arquitectura única de la plaza. La presencia del maestro era siempre entrañable y también festiva. Todos nos acercábamos a él como si se tratara de algo nuestro y muy querido. Maestros profesores de la Academia como Gaspar Casadó, Paul von Kempen, Vito Brazzi, Guido Agosti y tantos otros se agrupaban en torno a su figura con el respeto al artista único y con el cariño y

admiración al hombre que nos cautivaba con su personalidad. Su palabra estaba impregnada de amenidad, inteligencia, humor sutil, ternura y una cultura no exenta de cierta filosofía enraizada con los grandes pensadores españoles.

La significación de la obra artística de Andrés Segovia es enorme. Gracias a él, la guitarra ocupa un lugar importante en la vida musical concertística, a su vez, los conservatorios de todo el mundo incorporan en sus planes de estudios Cátedras de Guitarra en las que su enseñanza es impartida, generalmente, por alumnos del maestro, ya por vía directa o a través de sucesión de generaciones que proyectan su escuela. Las proporciones que adquiere la expansión de su enseñanza es impresionante, podríamos asegurar que no hay lugar en el mundo en donde no esté presente la escuela del maestro.

Su llama artística difícilmente podrá extinguirse.

Compositores como Ponce, Villa-Lobos, Castelnuovo-Tedesco, Moreno Torroba, Rodrigo, Mompou, Tansman y una lista interminable de grandes autores, escribieron a solicitud del maestro obras de gran importancia, creando un repertorio original que ha impulsado a seguir escribiendo a las generaciones actuales de compositores que continúan trabajando para este instrumento mágico, popular e intelectual, ancestral y contemporáneo.

Quiero recordar con honda emoción el día que el maestro escuchó la Suite «Evocaciones», obra que escribí en su homenaje, en el año 1981. Valoró y supo en cada una de las cinco evocaciones, encontrar la frase generosa para mí. En estas cinco piezas de la Suite aparece una cita de poetas que fueron amigos queridos del maestro, así en la primera «Ocho sonoro donde el aire espera» de Salvador de madariaga, «La guitarra hace llorar a los sueños» de Federico García Lorca en la segunda, «Canta, pájaro lejano...» de Juan Ramón Jiménez para la tercera evocación y «Hoy es siempre todavía» de Antonio Machado y «Agua que llevas mis sueños en tu regazo a la mar...» de Miguel de Unamuno completaban la cuarta y quinta evocación. La idea de agrupar a tan queridos y grandes poetas amigos, le hizo muy feliz y tuve la suerte de oírle en cada ocasión que nos veíamos, expresar su deseo de montar la obra, de estudiarla para tocarlas en sus conciertos. Desgraciadamente se nos fue antes de poder realizar ese proyecto, sin embargo, para mí fue suficiente conocer su ilusión por mi obra. Siempre lo recordaré con emoción y con la profunda admiración al artista lleno de poderío que fue capaz de sentir el deseo de acercarse a lo nuevo hasta el fin de sus días. Por eso fue siempre joven, fue grande y su muerte nos ha llenado de profundo dolor.

Dolor que en estas líneas seguramente no sabré expresar como siento y que tal vez habrá quedado mejor plasmado en la obra «PLANTO» que escribí cuando conocí la noticia del fallecimiento del maestro y amigo, como mi homenaje póstumo.

Nos queda el consuelo de saber que vivirá en nosotros su mensaje, su obra y la amistad de sus seres queridos, Emilia, su esposa y amiga fiel, y sus hijos Andrés y Carlos Andrés..



A LA MEMORIA DEL MAESTRO SEGOVIA

POR

MANUEL RIVERA



**V**ELANDO su eternidad sólo soy capaz de pobres y cortas palabras, desde mi amistad, ahora dolorido en todas las esquinas de mi alma, por la ausencia de nuestro compañero, mi entrañable amigo Andrés Segovia, GRANDE DEL MUNDO.

Ya, totalmente, es inmortal. Durante muchos años me he sentido lleno de su SONORIDAD, no sólo la de su guitarra, si no la que emanaba de él en todas sus facetas humanas; sonoridad de su inteligencia, en su elegancia, en la universalidad que poseía.

Sonoridad hasta en su fondo melancólico, en el amor por todo. Sonoridad que me ha enseñado a vivir.

Ahora es insoportable el hondo latido de su silencio.

Tuvimos la fortuna de convivir con un Mito del siglo XX que, como pocos, tuvo la dicha de conocer en vida la Gloria.

Andrés Segovia ya nunca dejará de nacer todos los días porque en nosotros, y en los que vengan después, su ejemplo será innumerable.

Aún siento mis manos perdidas en el hogar de las suyas. Grandes y acogedoras manos que una vez dibujé.

Que bien llevaron emparejadas la sencillez y la Gloria.

Desde su serenidad, desde su enorme capacidad para vivir, me ha enriquecido.

No me concibo sin su amistad.

Mis torpes palabras, apenas rozan mi sentir por Andrés Segovia.

Prefiero acabarlas con estas otras hermosas y lúcidas de Madariaga:

«Un hombre sencillo,  
fuerte,  
roble humano de abundante flor»



LOS ORGANOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS  
ARTES DE SAN FERNANDO

POR

RAMON GONZALEZ DE AMEZUA



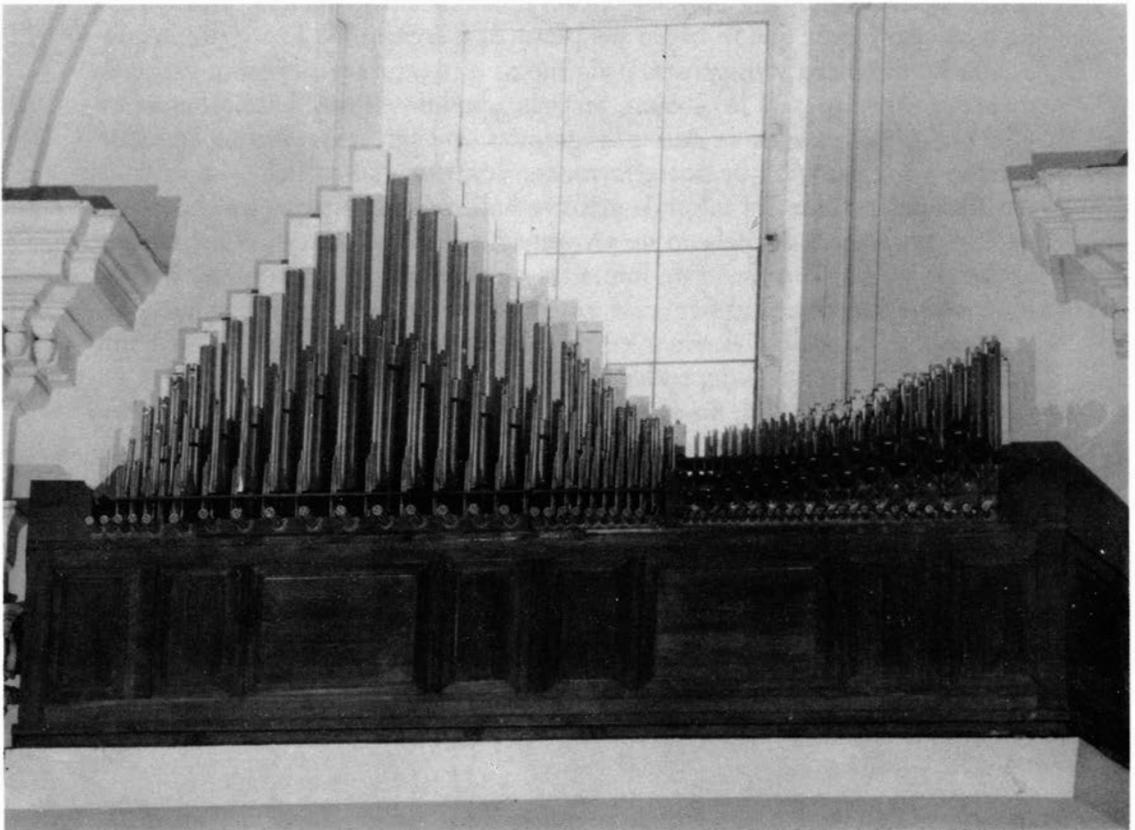
TRES son los órganos que posee la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los vamos a describir por orden de antigüedad, agregando algunas noticias que aclaren su origen.

El primero es el instalado en al Ermita de San Antonio de la Florida, Panteón de Goya. Al ser elegido académico de número —el 2 de marzo de 1970— el que suscribe éstas líneas, pensó en ofrecer a la Academia una obra propia, de la misma forma que lo hacen los pintores y escultores. En su doble condición de organero y organista, nada mejor que un nuevo órgano, especialmente construido para la ocasión, serviría aquel propósito. La Academia estaba por entonces lejos de iniciar las grandes obras de restauración, transformación y ampliación que posteriormente llevaron a su edificio a la actual y espléndida situación. El salón de actos se hallaba en el espacio que hoy ocupa el patio central del palacio de Goyeneche, felizmente restituído; era por lo tanto, un patio cubierto de limitadas dimensiones, condicionado por los numerosos huecos de sus ventanas, resultando una disposición que hacía absolutamente imposible el situar en tal recinto un órgano permanentemente instalado. Las restantes dependencias del edificio resultaban aún menos aptas para tal fin. Por ello, no era posible pensar en el edificio de la Academia como destino del nuevo órgano.

Se pensó entonces en la Ermita de San Antonio de la Florida. Encomendada al cuidado de la Academia por don Alfonso XIII en 1928, no tenía órgano, pese a la importancia del monumento que posee los inmortales frescos de Goya, y que sirve de panteón a los restos del genial artista, tan ligado a la Academia. Sin duda las reducidas proporciones de la Ermita lo habían he-



Gabriel Blancafort y Ramón G. de Amezúa en el órgano de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Organo de la Ermita de San Antonio de la Florida.

cho inviable hasta el momento; no hay coro o tribuna, y en la planta no existe un paño libre contra el que se pudiera adosar un pequeño órgano.

Sólo quedaba una solución, que es la que se adoptó: colocar el órgano en una ménsula situada debajo de la ventana del testero, y, mediante transmisión eléctrica, situar una pequeña consola de quita y pon con su teclado para el organista. El ideal de la transmisión mecánica directa no cabía en este caso. Así lo entendió también nuestro llorado compañero don Francisco Iñiguez Almech, por aquel entonces arquitecto conservador de la Ermita. El se encargó de proyectar y construir la elegante ménsula sobre la que se colocó el órgano, tan perfectamente incorporada a la arquitectura del edificio que parece como si siempre hubiera existido.

El poco espacio con todo existente no aconsejaba diseñar un órgano con una caja que habría tapado total o parcialmente la ventana. Por ello, se optó por limitarse a una base con un friso de madera, réplica de los casetones de la puerta principal de acceso, y con un material y acabado similares a fin de lograr una unidad entre ambos elementos. Sobre este friso aparece la tubería del instrumento, dispuesta cromáticamente y al natural, incluyendo dos juegos de trompetería horizontal.

Detrás del friso se albergan todos los mecanismos del órgano: ventilador eléctrico silencioso, fuelle, secretos de corredera al estilo tradicional, y aparatos saca-registros de sistema electro-neumático, así como el tiraje de las válvulas del secreto, también de sistema electroneumático.

Una conducción eléctrica de cables múltiples discurre desde la ménsula hasta una caja registro colocada junto al zócalo; en esta caja se conecta el enchufe multipolar de la pequeña consola, que de esta suerte puede ser retirada cuando el órgano no se utiliza.

La composición de registros es de estilo barroco español, acorde con la época de erección de la Ermita. Disponiendo de un sólo teclado de 53 notas, los registros están partidos conforme a la costumbre de aquella época, entre el *c* y el *c*" centrales. También, según era habitual, hay mas registros de mano derecha que de mano izquierda, enriqueciendo así las posibilidades musicales del instrumento. No hay registro de Contras (imposible por falta de espacio y altura), disponiendo la consola de siete pisas de enganche de las notas naturales de la primera octava. La disposición de registros es como sigue:

*Mano izquierda*

Violón 8  
Tapadillo 4  
Octava 4  
Quincena 2  
Zímbala 3 h  
Orlos 8

*Mano derecha*

Violón 8  
Flautado 8  
Octava 4  
Quincena 2  
Decinovenena 1 1/3  
Churumbela 2 h  
Zímbala 5 h  
Orlos 8  
Clarín 8  
Temblante

Como puede verse el «Plenum» del instrumento queda formado por los registros completos de Violón, Octava, Quincena, y Zímbala, reforzado en la mano derecha por el Flautado 8 y la Decinovenena 1 1/3, que es clara. En la mano izquierda hay un Tapadillo, propio para acompañamiento, mientras que el registro de Churumbela en la mano derecha (dos hileras, con las tesituras nazardas de  $2\frac{2}{3}$  y  $1\frac{3}{5}$ , equivalente a la Sesquialtera europea) aproxima, con los 8, 4 y 2 existentes, a la sonoridad de una Corneta. Hay además tres registros de lengüetería: los Orlos (mano izquierda y derecha), y el Clarín de triples, todos ellos situados en batalla al modo tradicional. El registro de Temblante completa los recursos del órgano.

Este órgano fue primeramente montado, en forma provisional, en el estrado del salón de actos de la Academia, ocupando un espacio lateral que no cortaba la vista de la mesa presidencial. Así, en el acto de recepción académica del que suscribe, presidido por el entonces Príncipe de España don Juan Carlos de Borbón el día 29 de noviembre de 1970, pudo ser escuchado por primera vez en un breve concierto de obras del barroco español ofrecido por el recipiendario.

Pocos días después fue desmontado y trasladado a su emplazamiento definitivo, armonizándose a una presión baja (70 mm) y al diapasón brillante de 442 Hz, para permitir su uso con instrumentos de cuerda, hoy en día acostumbrados en las orquestas a esas notables alturas. Pocos años después, y estimando que el volumen de sonido estaba un poco por encima de lo deseable, y a la vista de la experiencia adquirida en su uso, se procedió a una rearmenización completa, rebajando la potencia y reequilibrando especialmente el registro de Violón 8, que por ser de madera tiene mucho cuerpo y tendencia a dominar. La reverberación del recinto, pese a ser corta habida cuen-

ta de las dimensiones, se hace notar, especialmente a causa de la cúpula, y por ello fue muy conveniente la rectificación expresada.

Todos los años, en la festividad de San Fernando, suena este órgano; también ha realizado algunas ceremonias religiosas cuando ha habido lugar, lo que no es frecuente ya que como es sabido el culto habitual se desarrolla en la ermita gemela. Y, en alguna ocasión, ha sonado junto a un cuarteto de cuerda interpretándose un Quinteto del P. Soler.

En la nueva etapa que ahora se inicia para la Ermita, tras la reciente firma del Convenio suscrito entre el Patrimonio Nacional, el Ayuntamiento de Madrid, y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es probable que este órgano pueda servir para los actos culturales y conciertos que allí se organicen, según está previsto en dicho Convenio.

\* \* \*

En 1974 dieron comienzo las grandes obras de restauración, transformación y ampliación del edificio sede de la Academia. En el proyecto, redactado por nuestro compañero Fernando Chueca, se incluía un gran salón de actos, enteramente nuevo, figurando en su testero un gran órgano, colocado en una tribuna *ad-hoc*. Si la pintura y la escultura están bien respresentadas en las espléndidas colecciones de la Academia; si el propio edificio, monumento nacional, es magnífico exponente de la Arquitectura, la Música tendría en fin una representación importante y viva con el gran proyecto. Representación que posteriormente se completaría con un buen piano de cola Steinway, y con el órgano positivo que mas adelante describiremos.

Empero, el propósito hubo de quedar «aparcado» durante no pocos años, dado que las obras del edificio se revelaron ingentes y todos los esfuerzos hubieron de volcarse en aquellas, incluyendo el allegar fondos de volumen considerable. Afortunadamente, en 1981 se vislumbraba ya un final feliz, y hubo ya que pensar, con gozo, en todos los complementos necesarios: decoración, mobiliario, y, naturalmente, el órgano.

El firmante de estas líneas, Tesorero de la Casa, ha actuado durante la totalidad de las obras como ejecutivo visible de la Academia; y por este motivo se autodescartó como posible constructor del nuevo órgano. Pensamos en dos de los mejores organeros que tiene el país, a la altura de los mejores de Europa. Gerhard Grenzing, y Gabriel Blancafort, ambos afincados en Cataluña, tierra que siempre ha tenido buenos artífices en esta materia. El 8 de junio de 1981, dirigimos una carta a cada uno de ellos, adjuntando un mo-

delo de composición, y pidiendo que elaborasen una oferta. Grenzing comunicó verbalmente que, teniendo a la sazón numerosos compromisos pendientes, necesitaría un plazo de tres años, que entendía demasiado largo, por lo que nos recomendaba lo intentáramos con Blancafort.

Aquí haremos un inciso: Blancafort aceptó en principio, y a partir de aquel momento se cruzó una correspondencia a través de la cual se asiste al nacimiento del nuevo instrumento y se explicitan las razones de los criterios seguidos. Y hemos considerado oportuno, contando con el beneplácito generoso del editor de la Revista, don Luis Cervera Vera, el incluir en apéndice todo el detalle de esta correspondencia, en beneficio de los investigadores del siglo XXIII (amén de nuestros eminentes musicólogos contemporáneos), que se encontrarán con insalvables dificultades para realizar su trabajo.

En efecto, nosotros hemos podido adquirir un buen conocimiento de los órganos del siglo XVII (y XVIII), documentando los instrumentos tanto desaparecidos como existentes mediante el examen de los archivos de iglesias, colegiatas, catedrales, etc., lo que por cierto, aparte de su evidente interés intrínseco, ha resultado decisivo a la hora de acometer la restauración de muchos órganos de aquella época. El papel hecho a mano y las tintas vegetales de aquellos tiempos han permitido disponer hoy de unos documentos legibles. Pero qué será dentro de dos o tres siglos de los papeles ordinarios actuales, de las tintas de máquinas de escribir, de las copias en papel carbón sobre papel cebolla? Así que, mediante la impresión del mencionado apéndice, se podrá conocer la forma en que hoy en día se estudia y define la construcción de un nuevo órgano, cuando justamente estamos en una época que consideramos muy interesante e importante dentro de la multiseccular historia del rey de los instrumentos.

Obviamente, la existencia de este apéndice aconseja no extenderse en demasiados detalles, y por ello vamos a resumir los datos más salientes, amén de aquellas circunstancias que, por no haber tenido constancia escrita, no figuran en aquél.

Así y desde un principio, la colaboración del arquitecto Fernando Chueca y de su ayudante la arquitecta Emanuela Gambini, fue constante y activa, y contribuyó no poco al logro final. Surgieron dos problemas arquitectónicos: la tribuna construida resultaba insuficiente y fue necesario ampliarla hasta las dimensiones que actualmente tiene. Por otra parte, la trasera del órgano quedaba a haces de la pared del museo, con efecto poco estético, que además imposibilitaba utilizar siquiera una pequeña parte de espacio para extensión del mecanismo o accesorios del órgano, ya de por sí constreñido



Organo del Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

a un espacio muy limitado habida cuenta de sus proporciones. Tuvo este problema doble feliz solución por el arquitecto, creando la antecámara (o «antecoro») que aísla el órgano del Museo, sirve de necesario lugar de estancia del organista, y permite situar algunos elementos del instrumento mejorando su distribución interna.

También hubo que recortar y rematar las cornisas y columnas para encajar perfectamente la caja del instrumento, que ha resultado así perfectamente integrada en la arquitectura del hermoso salón de actos. El diseño original de dicha caja fue completado por el arquitecto, que dibujó los adornos y remates que la han enriquecido, y encargó el marmolizado —similar al de las puertas y balcones del recinto, réplica del de la puerta de la Capilla, original del siglo XVIII— que con exquisito arte realizó el señor Maticci.

El nuevo salón de actos había de servir igualmente de sala de conciertos —y, afortunadamente, ya han sido muchos y variados los que se han ofrecido—, por lo que su acústica fue especialmente estudiada. A estos efectos, en lugar del pavimento de marmol previsto en un principio, se ha instalado un parquet de grandes lamas de roble, sobre unos rastreles insonorizados, lo que ha dado como resultado la excelente acústica que propicia tanto una buena audición directa, como las grabaciones (y ya se han hecho muchas, con notable éxito) de TV y radio.

Del criterio seguido en el proyecto y en la composición instrumental del órgano, dan cumplida razón los documentos reseñados en el apéndice. Finalmente, el nuevo instrumento quedó como sigue: Consta de tres teclados manuales y uno de pedal. El órgano mayor (II teclado) es de estructura enteramente barroca, si bien la Corneta Magna (de 6 hileras, al estilo español) comienza en el sol de la segunda octava (en lugar del do sostenido de la tercera), pensando en los corales del Barroco europeo. En batalla tiene un Bajoncillo 4 (bajos); Clarín 8 (triples), y un Orlos 8 completo, que dan gran colorido y vigor al tutti del teclado. La Cadereta (I teclado) es también de estructura barroca española, si bien el Cromorno 8 es más universal que específicamente ibérico. Esta Cadereta está colocada «de espaldas» Blancafort (vid. apéndice) se congratula de ello, ya que no es frecuente en el órgano castellano (si bien tenemos hermosos ejemplos en los órganos de Julián de la Orden, tanto en la Catedral de Cuenca, como en la de Málaga, en esta última con dobles caderetas de espalda en cada uno de los órganos). El teclado expresivo (III°) tiene sus juegos ondulantes, su voz humana (doblemente barroca y romántica), y un registro singular: Campanillas, según el patrón del Glockenspiel alemán, del que hay en España un precioso precedente en

el famoso órgano de Santa María de Mahón (Menorca) síntesis admirable de tres escuelas de organería europea. Finalmente el pedal, con el 16' y 8' tradicionales, está completado por un 4' y una Trompeta 8' propios para el cantus firmus, así como una Tiorba 16, muy española, que en escaso espacio proporciona unos hermosos armónicos graves.

La composición ha quedado en definitiva como sigue (reproducimos la nomenclatura que efectivamente figura, con algunos cambios por sinónimos respecto a los nombres reseñados en los documentos del apéndice).

<i>Pedal 30 n.</i>	Subbajo 16 Contras 8 Flautadito 4 Dulciana 16 Trompeta 8
<i>Cadereta 56 n.</i>	Violón 8 Octava 4 Nazardo 12ª 2 2/3 Quincena 2 Nazardo 17ª 1 3/5 Decinovenena 1 1/3 Címbala 3-4 h Cromorno 8
<i>Organo mayor 56 n.</i>	Quintadena 16 Flautado 8 Espigueta 8 Octava 4 Nazardo 15ª 2 Compuesta 3 h Lleno 3-4 h Corneta magna 6 h Orlos 8 Baioncillo-Clarín 4-8 Temblante II
<i>Expresivo 56 n.</i>	Flauta dulce 8 Camusado 8 Onda Marina 8

Tapadillo 4  
Quincena 2  
Nazardo 19ª 1 1/3  
Lleno 4 h  
Trompeta 8  
Voz humana 8  
Temblante III  
Pajarillos  
Campanas (fº-dº)

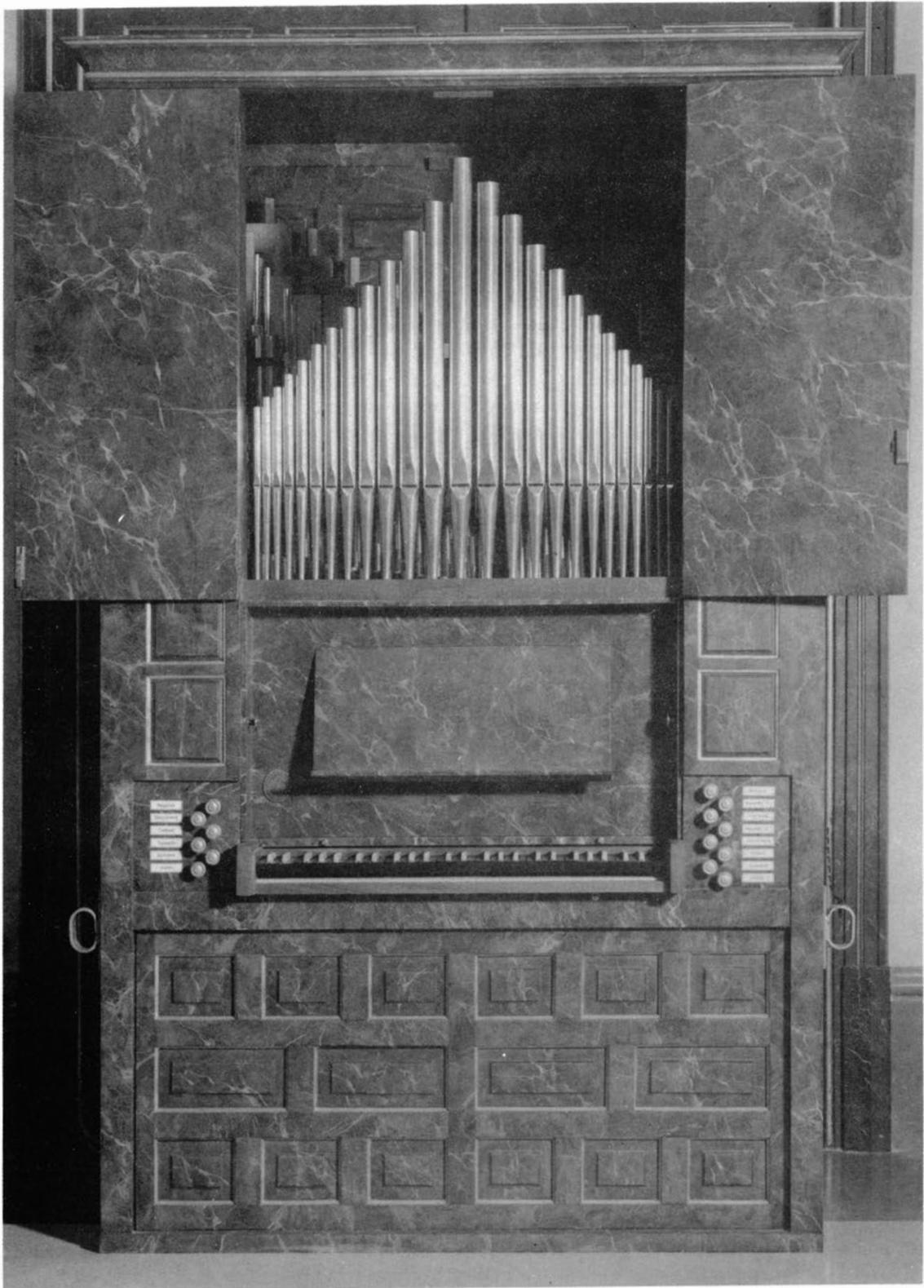
Enaganches I/P, II/P, III/P. Acoplamientos I/II, III/II, 4 combinaciones ajustables por botoncitos. Boton y pisa de plenum. Boton de tutti. Anulador, Pisa de pajarillos. Zapata expresión. El montaje del órgano fue laborioso, y muchos los trabajos complementarios hasta dejar todo bien acabado (decoración de la caja, pintura y marmolizado, enmoquetado de la tribuna, acondicionamiento y decoración del antecoro, etc.), sin olvidar lo más importante: la armonización y equilibrado de los distintos registros, que fue objeto de sucesivas aproximaciones hasta llegar al punto actual, que creemos muy logrado.

El primer concierto de este órgano tuvo lugar el 11 de octubre de 1984, dentro del marco del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, con un programa J. S. Bach a cargo del organista francés André Isoir. A este primer concierto han seguido otros muchos, diversas grabaciones, existiendo el general asentimiento de ser este instrumento de lo mejor que hay en Madrid.

\* \* \*

Llegamos por fin al tercer órgano que posee la Academia. En el apéndice documental encontraremos los datos que corresponden a su construcción: tratándose de un instrumento pequeño fue mucho más sencilla su gestión.

El objeto de este órgano es doble: de una parte, dotar de música a la Capilla de la Academia en sus misas y otros actos litúrgicos, situándolo permanentemente en su proximidad. Y por otra, disponer de un órgano positivo que pueda instalarse en el estrado del salón de actos como instrumento solista con orquesta de cámara o cuarteto, o como «continuo» en la música barroca. Es decir, un órgano trasladable (que eso quiere decir «positivo»), que en castellano recibe el nombre de «realejo». Dentro de este concepto buscamos una solución ambiciosa, huyendo del órgano demasiado reducido, ya



Organo realejo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

que espacio había más que suficiente, y el traslado entre sus dos posibles emplazamientos (capilla y estrado) no ofrecería mucha incomodidad dada la inmediatez de ambos recintos. Esto permitiría asimismo diseñar una caja exterior y mueble importantes que protegieran bien los tubos de este órgano. Así nos lo ha mostrado la experiencia, por ejemplo, en la Catedral de Toledo (allí hemos restaurado los tres grandes órganos y los seis realejos) donde nos encontramos bien protegidos los positivos que tenían una buena caja cerrada, y medio robados (a lo largo de más de dos siglos) los demás.

Se optó en definitiva por una caja estilo castellano, con casetones en réplica a los huecos del Museo y de la Capilla, y marmolizado en tonos rojizos, que destacaran del fondo verde los citados huecos. La caja va también pintada en su interior, tanto para que el fondo que se ve a través de los tubos no desentone, como para la propia conservación de la madera, que requiere que sus dos caras sean pintadas, evitando movimientos. La composición es clásica de un realejo barroco, si bien cuidamos de colocar en la mano derecha una Octava 4' (en lugar del Tapadillo 4') a fin de dar más cuerpo al fondo de órgano y al propio Plenum. Tenemos así las mismas posibilidades que en una Cadereta, ya importante, potenciadas por los registros partidos, criterio que naturalmente se adoptó para este instrumento. Hay pues Plenum con dos niveles (15ª-19ª + Zímbala), Nazardos de mano derecha que componen una pequeña Corneta, y las Regalias mano izquierda y mano derecha para medios registros. Y las puertas del frente pueden entornarse más o menos, a modo de expresión que puede graduar el volumen sonoro.

De suerte que la composición de registros queda como sigue:

<i>Mano izquierda</i>	<i>Mano derecha</i>
Violón	Violón
Tapadillo	Octava
Quincena	Quincena
Decinovenena	Decinovenena
Zímbala	Nazardo en 12ª
Regalia	Nazardo en 17ª
	Zímbala
	Regalia

El marmolizado fue hecho asimismo por el señor Matiacci, y las etiquetas de los registros, dibujadas en el estudio de arquitecto de nuestro com-

pañero don José Antonio Domínguez Salazar, Bibliotecario de la Corporación.

Hasta el momento no ha habido un concierto de inauguración, que habrá de esperar una ocasión propicia para lo que sería lo más idóneo: una actuación con orquesta de cámara o con cuarteto. Pero ya ha sonado varias veces, tanto en las Misas celebradas en la Capilla en sufragio del alma de nuestros compañeros fallecidos, como en otras ceremonias.



## APENDICE DOCUMENTAL

SR. D. GABRIEL BLANCAFORT  
ORGANERO. NUEVA, 6. COLLBATÓ (Barcelona)

8 de junio de 1981

Mi querido amigo y colega:

Como ya te dije, estamos terminando en la Academia las grandes obras de restauración y ampliación de nuestro edificio de Alcalá, 13. Contará, entre otras cosas, con un gran salón de actos —sala de conciertos, estando previsto el colocar un gran órgano, en situación parecida a la tribuna de una iglesia; será, por tanto, un gran órgano «solista»; contamos también con adquirir un positivo para su uso en el estrado en conciertos de música de cámara.

Acompaño un proyecto de composición, así como planos del lugar de colocación, a escala 1/10. La parte trasera puede tener la profundidad que se quiera, ya que detrás hay una gran sala (a modo de «trascoro»), que forma parte del Museo, por ello tampoco conviene que sea más de la cuenta y, en todo caso, hay que contar con que el mueble del órgano sea también de calidad en esa parte trasera, que estará a la vista.

Naturalmente, secretos de corredera y tracción mecánica. Movimiento de los registros por motores Heuss, lo que simplificará la construcción y dará más flexibilidad de manejo del instrumento.

Creo que con ésto ya tienes los elementos necesarios para preparar un presupuesto —y si te hacen falta más me los pides—, habida cuenta que queremos una buena calidad en todos los órdenes. No me extendo en detalles, y los que pongo de aleaciones, etc. son más bien indicativos, ya que supon-

go que querrás venir a ver el lugar de colocación y discutir todas las posibilidades. El salón, a falta de acabados, ya está listo y se puede examinar. Estaré en Madrid hasta agosto, salvo un par de viajes cortos para dar conciertos (i. e. Mahón, 21 y 23 jul.).

A tus noticias, un abrazo de tu siempre buen amigo,

RAMÓN G. DE AMEZÚA

COMPOSICION DEL ORGANO		31 JUEGOS
<i>Pedal 30 n.</i>	Contras 16 Flautado 8 Violón 8 Flautadito 4 Fagot 16 Trompeta 8	Abierto, suave  Todo madera Estaño 50 % Leng. francesa Id. Estaño 50 %
<i>Cadereta de espalda 56 n.</i>	Fl. chimenea 8 Tapadillo 4 Quincena 2 Decinovenas 1 1/3 Zímbala 3 h Churumbela 2 h Cromorno 8	Bajos cobre, resto estaño 40 % 50 % 50 % 70 % 2 2/3 - 1 3/5 talla nazardos 40 % 70 % Leng. española
<i>Teclado mayor 56 n.</i>	Quintadena 16 Flautado 8 Violón 8 Octava 4 Quincena 2 Lleno 5-7 h Corneta 6 h Orlos 8 Bajoncillo-Clarín 4-8	24 madera, resto 40 % 12 cobre, resto 50 % 12 madera, resto 40 % 50 % 50 % 70 % Lleno + Zímbala 40 % Desde 2.º G 70 % Leng. española. Exterior 70 % Leng. española. Exterior
<i>Expresivo 56 n.</i>	Flauta dulce 8 Corno de Gamo 8 Voz Celeste 8 Principal 4 Nazardo 2 2/3 Flautín 2 Lleno 4 h Trompeta 8 Voz humana	Violón todo madera 12 cobre, resto 40 % 40 % cónica 40 % talla ancha 40 % 40 % talla nazardos 70 % talla Clarón 50 % Leng. francesa 50 % Leng. francesa

<i>Efectos</i>	<i>Temblante II</i>	<i>4 comb. ajustables por dos cajoncitos laterales.</i>
	<i>Tenblante III</i>	
	<i>III/P</i>	<i>Pistones reversibles</i>
	<i>II/P</i>	<i>Zapata expresión III</i>
	<i>I/P</i>	
	<i>III/II</i>	
	<i>I/II</i>	
	<i>LENG. EX.</i>	
	<i>MIXT. EX.</i>	
	<i>LLAMADA LENG.</i>	

---

SR. D. RAMÓN DE AMEZUA  
 PEDRO DE VALDIVIA, 9. MADRID-6

26 de junio de 1981

Apreciado amigo:

He recibido hace varios días tu carta y planos con el encargo de estudiar un presupuesto para el órgano de la Academia. Agradezco mucho la confianza que me otorgas al invitarme a participar en esta obra. Al propio tiempo me lamento, y no por primera vez, de que no sea un organero castellano el llamado a realizar este órgano, como sería natural y deseable, en honor de la geografía y de la historia.

Mi primera impresión es que el órgano podría ser un poco más castellano, sin desdeñar en absoluto la universalidad y polivalencia de la disposición que propones. Bastaría para ello hacer medios registros en el órgano mayor, pues es la principal peculiaridad que lo distingue. En cuyo caso la corneta magna sería solamente de mano derecha, quedando para menesteres más graves la de la cadereta. Por cierto, que celebro mucho la presencia —por fin— de una cadireta «ut sic» en la meseta castellana, tanto como lo celebraría Gil Brebos viéndola bajar del Escorial a la llanura. Ni a Jordi Bosch le cupo tal suerte ¡Ahora bien, las caderetas suelen tener flautado de 7 palmos en la cara, y aún más si, como en Francia, llevan Cromorno. Como la quincena no cunde ni en altura ni en ancho, yo pondría los bajos de la Flauta de chimenea en la cara, de estaño, con tapones interiores y sin espigueta. Pero ni aun así, es suficiente para los bajos del cromorno largos. Yo casi lo cambiaría con

gusto por unas regalías, más mixturables y menos encumbrantes para la afinación de los demás juegos; la pega es la presencia de los orlos y de la voz humana, demasiado de la familia ¿Qué solución ves? Por otra parte creo que la separación de las dos hileras de 12ª y 17ª de la churumbela aumentaría notablemente las «prestaciones» con gasto insignificante, pero ¿cómo mantener la integridad de una denominación que empieza en chu y termina en la?

Todo lo demás va a Misa. Se me ocurren otras importantes opciones de las que ya hablaremos. Pero lo verdaderamente importante es el local entero, así como el espacio destinado al órgano, que va a tener cuatro cuerpos importantes que hay que situar adecuadamente y «según arte». Para hablar y decidir esto, lo mejor es que nos veamos in situ. Yo tengo que traer un organito portativo antes del viernes 3 de julio, destinado al SEMA. Te llamaré con antelación antes de llegar a Madrid, a fin de que podamos reunirnos, hablar y visitar.

He propuesto al cura de Santa Cruz, de Ibiza, un concierto aprovechando los recitales de Mahón. ¿Te gustaría? ¿Podrías combinarlo? El órgano tiene dos años y unos 20 juegos. Está en el prebiterio, de retablo. Adjunto fotografía y descripción. El martes próximo el párroco me dará una respuesta sobre la posibilidad de organizarlo. Ojalá sea compatible con tu programa de fechas y repertorio. Si pasaras por Barcelona te enseñaría el órgano del Tibidabo, muy parecido al que propones para la Academia.

Sin más, y a la espera de vernos muy en breve, te mando mis mejores saludos y amistades.

GABRIEL BLANCAFORT PARÍS.

SR. D. GABRIEL BLANCAFORT

9 de julio de 1981

Querido amigo:

Acompaño una nota en la que resumo algunas de las ideas que intercambiamos en tu visita (otras se me habrán escapado) a fin de ir adelantando en la preparación del proyecto y presupuesto.

Lo ideal sería que en septiembre pudiesemos tenerlo ya muy perfilado, para poder rematar al mes siguiente.

A tus noticias, un fuerte abrazo.

RAMÓN.

*Observaciones sobre el órgano de la academia*

1. Medios registros.—Preferible no ponerlos por las diversas razones que ya comentamos. Omití una más: La Corneta magna sólo desde el c”, quedaría inútil para Bach y autores barrocos europeos.
2. Cadereta.—Muy acertada la idea de poner la Chimenea 8 en fachada. En cuanto al Cromorno, quedamos en colocarlo en la zona frontal; pueden estudiarse diversas posibilidades para afinar: desde practicables laterales, con rasetas largas, triples colocados en alto con falso secreto, etc. Haciéndolo de talla no ancha, no quitará sonido al resto de los registros, que por la situación de la cadereta siempre se oirán bien. Conforme en separar la Churumbela, tendríamos así Docena nazarda y Diecisetena nazarda. Por lo que respecta a la mecánica, mejor poner una tarima que no meterse entre el forjado, lo que simplifica construcción y ulterior conservación.
2. Secreto de Radal.—Me parece muy bien lo de colocarlo entreverado con el del teclado mayor. Y, con la posibilidad que tendríamos entonces de hacer juegos por transmisión, desde luego, habría que tener en el Pedal la Quintadena 16 (que en el registro por transmisión bautizaríamos Tapado 16 o algo parecido), y tal vez, tener también en el teclado mayor la Trompeta 8 (Trompeta Real 8), lo que equilibraría perfectamente la batería de lengüetería de este teclado.
4. Recitativo.—Muy buena tu idea de poner a la voz humana unas celosías en eco a la trasera, que podrían manejarse por una zapata separada de la expresión normal. Y ello sin separar el espacio interior; bastaría poner a la voz humana postada en alto con un falso secreto y afinación por la parte de atrás.
5. También es admisible el uso del zinc pulido (y con un barniz protector para grandes bajos).
6. Aleaciones.—Te confirmo que las señaladas en la composición son a tí-

tulo meramente orientativo y que, por lo tanto, cabe revisarlas lo que haga falta.

7. Motores Heuss.—Creo que acaban de sacar un nuevo modelo. Desde luego, puedo asegurarte que los que hemos colocado han dado un resultado magnífico y sin problemas. No obstante, si tú tienes buena experiencia de los Kimber Allen —que es una excelente marca— tampoco hay ningún inconveniente; estos no los tenemos experimentados. Sí usamos una vez unos Laukhuff (magnéticos) que nos dieron quebraderos de cabeza.
8. He hablado con el arquitecto y precisamente tienen sin cerrar el trozo destinado al órgano a fin de adaptarse a las necesidades que les digamos. Así que por este lado tendremos buena cooperación. Será conveniente hacer un primer diseño que ha de determinarse por los volúmenes reales del instrumento.
9. Registros auxiliares. Deberíamos añadir, desde luego, unos Pajaritos, y tal vez también un Glockenspiel, ambos accionados por pistones al pié, que es lo práctico para su empleo musical. Te acompaño un folleto del Glockenspiel que acaba de inventarse Heuss.

D. RAMÓN G. DE AMEZUA  
C/ PEDRO DE VALDIVIA, 9. MADRID-6

19 de octubre de 1981

Querido amigo,

Muy escueto el proyecto y muy de corrida estas líneas. Creo que vale para lo que necesitas de inmediato. Siento que nos veamos a final de mes, para el congresillo, pero no podemos perder mucho tiempo, ya que la cuenta atrás de octubre-82 ha empezado. Me mantendré en contacto para que estés al día de la marcha del proyecto.

¡Hasta muy pronto! Un abrazo.

GABRIEL.

ANTEPROYECTO Y PRESUPUESTO DE ORGANO  
DESTINADO AL SALON DE ACTOS DE LA REAL  
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, EN  
MADRID

El órgano se colocará en la tribuna a él destinada, dividido en dos cuerpos: el órgano mayor, enmarcado en el arco principal, y la cadereta, en voladizo sobre el borde de la tribuna. Entre ambos cuerpos se situará la consola de ventana, compuesta de tres teclados manuales de 56 notas cada uno (Do a Sol) y un pedalero de 30 notas (Do a Fa).

Los 32 juegos reales que se proponen adoptarán la disposición y denominaciones siguientes:

<i>Pedal</i>	<i>Cadereta</i>	<i>Organo mayor</i>	<i>Expresivo</i>
Contras 16	Espigueta 8	Quintadena 16	Flauta dulce 8
Flautado 8	Tapadillo	Flautado 8	Corno de Gambo 8
Violón 8	Nasardo 12 <sup>a</sup>	Violón 8	Voz Celeste 8
Flautadito 4	Quincena	Octava	Principal 4
Fagot 16	Nasardo 17 <sup>a</sup>	Quincena	Nasardo 12 <sup>a</sup>
Trompeta 8	Decinovenia	Lleno 5-7 h	Flautín
	Zímbala 3 h	Corneta 6 h	Lleno 4 h
	Cromorno 8	Orlos 8	Trompeta 8
III/P		Bajoncillo-Clarín	Voz Humana 8
II/P	III/II		
I/P	I/II	Temblante II	Temblante III

Transmisión mecánica para los teclados y eléctrica para los registros mediante plaquetas magnéticas y motores eléctricos. Secretos de correderas con fuelle de resortes incorporado a cada secreto.

El esquema del órgano, diseño de las fachadas y características de los materiales, tanto sonoros como estáticos y mecánicos, serán detallados y especificados una vez aprobado el anteproyecto.

El plazo de ejecución será de diez meses a contar desde la firma del contrato. El presupuesto muy aproximado del instrumento, a salvo de precisar los mencionados detalles, será de DIEZ MILLONES de pesetas.

G. BLANCAFORT. PARIS

D. RAMÓN G. AMEZUA  
MADRID

7 de diciembre de 1981

Querido amigo:

Te mando la factura Proforma por triplicado, tal como me pides. Con ello espero liberarme de la vorágine de proyectos, presupuestos, facturas y otras zarandajas de estas últimas semanas que me han dejado prácticamente inmovilizado. Yo no entiendo lo que está pasando, pero constante un movimiento sin precedentes en el terreno del órgano; quizás tú has conocido momentos parecidos en otras calendas, pero yo no. Si atendiera todas las peticiones, consultas y asesoramientos, que llegan, podría dejar de trabajar, y me pasaría los días con un bolígrafo en la mano y un montón de cuartillas encima de la mesa. Pero te aseguro que no me he puesto a organero para eso. Así que hay que cortar por lo sano y vayamos a dedicarnos a nuestros zapatos.

He mirado bastante el proyecto vuestro y después de darle no pocas vueltas veo que casi no hay más remedio que hacer una fachada de 8 pies. Lo ideal sería empezar un poco más grande, el A o B del 16', o sea 9' ó 10', en términos reales, es lo que pide el espacio que tenemos; pero ello no justifica poner el 16' de pedal en la fachada del órgano mayor, que no es lo propio, ni poner un par de canónigos, que es gastar pólvora en salvas. Tenemos 3,40 m de fachada que llenar, cuando una fachada como la de Ibiza (que yo llamo ¡«Verdalonga»!), que es la que mejor se inscribe en un arco de medio punto,

me cubre solamente 2,60 m (ver foto), estando formada por un muy académico 7-5-7 que a proporción de 10 pies me vendría de perlas, pero en 8' queda raquítica. Aumentarla con tubos más pequeños ganaríamos anchura, pero no altura, y entonces perdería esbeltez, además de dejar demasiado descubierto que no queremos rellenar de tallas o celosías... ¿qué hacer? ¿Poner en el centro tres tubos, intrusos, del Contrabajo 16'? Ello nos obligaría a hacer de metal dicho juego de pedal, por lo menos hacia los tiples, y a situarlos muy inmediatos a la fachada (¿donde?) para que no estuvieran con desventaja. Así que todavía no tengo una idea luminosa para la fachada.

Otro problema que ya se me presentó desde el principio es el emplazamiento del pedal. Todavía no he planteado el secreto pedal-mayor intercalado a ver que superficie me lleva y qué juegos van a ponerse reversibles; esto es lo que quiero poner inmediatamente encima de la mesa. Me temo que pueda presentar algún problema de fuelle (flotante) si ambos teclados, mayor y pedalero, van a sorber vientos de la misma área. En resumidas cuentas, creo que hay que destacar toda posibilidad de utilizar la planta baja para otra cosa que no sea cadireta, consola y escalerillas, por lo cual nos queda el nivel principal para órgano mayor y pedal, dejando el nivel superior para el expresivo. Lo que menos quisiera es robar sitio en profundidad, invadiendo terreno del Museo y quedando el pedal escondido en la parte posterior, donde suena poco (Palacio de la Música).

Tal como te propuse tiempo ha, me gustaría y quizás te gustaría discutir estos problemas en un careo (para estar a la page) que tendría sus ventajas de ser en Collbató, con la ventaja de tener a mano, yo, mi recetario de cocina, patrones, reglas, fotos, etc., etc., viéndome al propio tiempo honrado con tu visita. O bien iría yo a Madrid, pero preferiría hacer una visita in situ sabiendo ya de antemano cómo se va a plantear definitivamente el órgano. Ya nos llamaremos para concretar. Hasta el diecinueve, sábado, estoy bastante ocupado con la inauguración de un pequeño órgano en Mataró, los días 21 a 24 me van bien, pero son días de aviones. No te propongo anticipar este viaje para antes preparar bien las cosas; pero podrías venir igualmente si de lo contrario se va a posponer demasiado el encuentro.

Hasta muy pronto y a toda prisa, un cordial saludo:

GABRIEL BLACAFORT PARÍS

SR. D. GABRIEL BLANCAFORT  
ORGUENER. NOU, 6. COLLBATO (Barcelona)

23 de diciembre de 1981

Mi querido amigo:

Recibí tu carta, y no te contesté en la espera de encontrar un hueco para ir a esa. Pero esta temporada se me ha complicado —aunque por suerte pues ha sido para resolver antiguos problemas—, y con las fiestas encima se alarga mucho el plazo y mejor es resolver ya, toda vez que por otra parte no hay tantas alternativas donde escoger. Y así, podrás ponerte enseguida a hacer un órgano, que no papeles, que las más de las veces es trabajo en balde, algo sé de eso.

No veo por qué te resistes a los canónigos, que entran dentro de la más pura y rancia tradición ibérica; hasta me hace ilusión que no falten en el órgano. Es la solución más sencilla y satisfactoria, ya que como bien dices el 16' de pedal no cabe allí ni va, y el hacer la fachada de 8' la dejaría un tanto raquíta.

En cuanto al pedal, ya sabes que muchas veces en los órganos del XVIII tienes a las grandes contras repartidas por los rincones, y se oyen estupendamente. Es más, en este caso y dado que es un 16' abierto, más vale que esté un tanto escondido. El pedal se oye siempre lo suficiente; más aún, también es mejor así para el Fagot 16', que sólo ha de dar un cierto fondo sonoro. Todo nos lleva el pedal a los laterales —suprimiendo si es menester el Violón 8, que no es de gran utilidad—, dejando el centro para el teclado mayor que más vale esté bien «aireado» y sin complicaciones de secretos o de alimentación de aire —tu observación al respecto es muy justa.

Así que, sin perjuicio de que nos veamos en un próximo futuro, creo que podrías adelantar mucho haciendo un replanteo, que por otra parte no deja de reclamarme con frecuencia el arquitecto.

Bon Nadal, para ti y tu familia, con un abrazo de,

RAMÓN.

SR. D. GABRIEL BLANCAFORT  
ORGANERO. CALLE NUEVA, 6. COLLBATO (Barcelona)

30 de diciembre de 1981

Mi querido amigo:

Después de nuestra conversación telefónica, acompaño fotocopia de la carta que te remití hace una semana. Esta vez pongo las señas en castellano, no sea que el cartero de tu pueblo no sepa catalán.

Para ayudar al problema del sitio, te confirmo que no hay inconveniente ninguno en que el voladizo sea mayor, como tampoco en suprimir escayolas que quitan anchura lateral.

Del pedal por transmisión o por extensión, ¡libera-nos Domine! Te habla un arrepentido... En último término, podríamos reducir el secreto correspondiente (a) suprimiendo el Fagot 16 si no hay sitio para él, o poniendo en su lugar un juego corto (Tiorba 16), que nos diese el mismo fondo armónico en un tutti, y (b) prescindir del 16' abierto, que ocupa mucho sitio, y poner un Subajo de buena talla en un secretillo lateral ya en la habitación posterior, con transmisión eléctrica si hace falta para simplificar la existencia, ya que en ese tipo de registro y en el pedal la precisión del ataque mecánico apenas si se nota.

Para el Expresivo podríamos prescindir —si no hay espacio— del 2 2/3 y del 2.

Creo que será muy útil que vengas cuanto antes; de paso podrás examinar el órgano de la Encarnación (un precioso órgano del barroco tardío), cuya restauración podríamos programar para hacerla al tiempo —antes o después o como te viniera mejor— del montaje del órgano en la Academia, matando dos pájaros de un tiro.

A tus noticias, un abrazo,

RAMÓN.

22 de marzo 1982

Querido Ramón:

Te escribo a vuelabola pues me marchó a Valencia, y no quiero tardar ni un día más en dar señales de vida. Así que te mando el proyecto tal como está, sin terminar detalles ni otras cosas que son más que detalles. Pero si quiera se ve la caja y fachada, los volúmenes y su distribución interior que siendo tú el mejor intérprete de un esquema de órgano, no tendrás dificultad en darlo a entender a los arquitectos. Pienso, sobre todo, en las obras que hay que hacer, que son mínimas si se excluye el voladizo que hay que prolongar hasta donde marca el dibujo, a poder ser, incluso un poco más, ya que el peso es mínimo y la cadereta lleva dos buenas vigas. ¡Lo malo es el peso de la gente, que sin duda en algunas ocasiones se van a montar hasta encima del primer Do del Flautado!

Observarás que hay una sola escalera de acceso, para dejar espacio libre en el lado opuesto, con posible destino del ventilador, bajos de 16', músico, zapatero, etc., así como rectificador y otros cachivaches. Ocupa en anchura el espacio entero entre columnas actuales, si bien la medida exacta se quedó apuntada en el plano que sacaron cuando yo estuve. Las cornisas que se pueden hacer sin estorbo son las del punteado (ver planta). De esta manera creo que hay sitio holgado para todo, así como fácil acceso a los distintos cuerpos, tal como iré detallando en cuanto pueda. Quedamos también en que la escalerilla puede ser postiza, de madera, salvo el primer peldaño que está formado por la viga de hormigón. La puerta de acceso al coro o tribuna puede ser rectangular o formando medio punto; tal como queda dibujado una a cada lado. El que vaya a ocuparse de lo ornamental (colores, rejillas, etc.), puede hacernos también el favor de determinar un poco la ebanistería del zócalo alrededor de la consola. Y luego pensar en un motivo decorativo encima de las puertas, y una inscripción, si se hace, para la tapa del arca del secreto mayor.

Queda, pues, por ubicar el secreto (los) de pedal, a nivel algo superior al O. Mayor, pero creo que no habrá problema de espacio ni de acceso. Más difícil de incluir me parece la Quintadena 16' manual, pues va a dificultar mucho la afinación, ya que sólo puede colocarse en la cola del secreto. También queda por dibujar la batalla (Bajoncillo y Clarín, + Orlos), pero ésto no presenta ningún problema. Tampoco está dibujada la persiana del expresivo, pero hay sitio sobrado, con un buen pasillo entre ella y la fachada. En

la fachada caben exactamente los 56 pitos del Flautado, aunque no sé si los triples los pondré encima del secreto para no complicar el aconductado. Lo mismo podría decir de la octava de la cadireta. Hay 6 tubos del violón en esa fachada. Las alas extremas de la fachada mayor pertenecen a las Contrás 8' desde C" 4', siendo a la vez Flautadito, por desdoblamiento si no cabe propio.

Enfín, seguiré cuando pueda dejar en marcha los trabajos de Valencia. Por ahora nada más, y el resto de palabra.

Un abrazo,

GABRIEL.

SR. D. GABRIEL BLANCAFORT  
ORGUENER. NOU, 6. COLLBATO (Barcelona)

27 de marzo de 1982

Querido Gabriel:

Me llegó tu carta de 22 de octubre, junto con el plano; está bastante averiado al estar el tubo que lo contenía medio doblado por el centro. Por favor, envíame otra copia *plegada* a tamaño holandesa o folio, que metido entre dos cartones en sobre grande llegará en mejores condiciones; entretanto nos valdremos del que has enviado, planchado en casa como si de camisa se tratara.

He de reunirme con el arquitecto —que me estaba reclamando el plano—, y supongo que no habrá problemas; te tendré al corriente. Conforme desde luego en dejar una sola escalera de acceso.

Hemos de acordar la composición definitiva: recuerdo en que quedamos en poner Octava 4 en la Cadereta, según tu muy acertada propuesta, pasando el Tapadillo al III, y en éste una Quincena 2 en lugar del Flautín 2. Comprendo que la Quintadena 16 es molesta, pero me parece que en un órgano así no puede prescindirse de un 16' manual. Para la afinación, y dado que no hay lengüetería interior en el G. O., creo que si haces la afinación *sin entallas*, tubos cortados a ras, se mantienen muchos años sin necesidad de retoque; lo hizo Chéron en los últimos órganos de OESA y la verdad es que ha dado muy buen resultado. Como en los tapados no puede evidentemente hacerse, es buena precaución hacer los tapones de aleación alta para que no

cedan. Otro detalle importante del que tenemos que hablar es la presión. Para la batalla, se me ocurre que sería bueno ponerla en abanico, abierta hacia los lados, de suerte que el sonido rebote en los laterales de la sala, el efecto estético es también mejor.

En fin, que como dices, de palabra habrá que ir concretando muchos puntos; de todas formas, espero comunicarte pronto el resultado de la visita con el arquitecto.

Un abrazo,

RAMÓN.

SR. D. GABRIEL BLANCAFORT  
ORGUENER. NOU, 6. COLLBATO (Barcelona)

3 de mayo de 1982

Querido Gabriel:

Después de tu llamada telefónica, y creyendo como tú que hay demasiadas Quincenas, tampoco me hace muy feliz la flauta nazarda 2 en el órgano mayor, mezcla mal, ya hay una corneta, le faltaría el tapadillo intermedio, etc. Creo que iría mucho mejor un Nazardo 2 2/3 de buena talla, con el que se logran efectos como refuerzo del 8-4 de Flautados. Hablando del órgano mayor muy acertada tu idea de separar el gran Lleno en un Ripieno corrido, y una Zímbala. Y como en el Expresivo ya teníamos un Nazardo 12ª, creo que podríamos pasarlo a Nazardo 19ª, que irá muy bien como color distinto, teniendo ya un tapadillo y una quincena. ¿Qué te parece esta combinación?

Envíame, por favor, el otro ejemplar de plano, doblado. Y, como te dije, una planta dibujando la ocupación (secretos, tubería postada, etc.), ya que estoy luchando con el arquitecto que defiende sus escayolas postizas y hay que convencerle.

También, si puedes reducir algo del voladizo ganando 10 ó 15 cm. Se me ocurre si levantando algo más la tarima pueda caber debajo la caja de válvu-

las de la Cadereta, aun teniendo que quitar el pedalero para visitarla, lo que no es un drama ya que rara vez habrá que hacerlo una vez rodado el órgano. También puedes poner pedalero recto con lo cual se ganan centímetros; a mi no me estorba nada, ya que tengo piernas largas. Y en último término, tampoco se hace el órgano para mi! y a nadie le puede extrañar un pedalero recto, muchísimos hay ya, y se siguen poniendo.

A tus noticias, un fuerte abrazo,

RAMÓN.

## PROYECTO Y PRESUPUESTO DE ORGANO DESTINADO A LA SALA DE ACTOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, DE MADRID

El órgano será de tres teclados manuales y pedalero, de tracción mecánica y registración eléctrica, y treinta y tres juegos reales de voces. Se colocará en la tribuna que le ha sido destinada y constará de dos cuerpos distintos y separados, a saber: un cuerpo principal enmarcado por el arco y sus columnas, y un cuerpo secundario de cadereta situado en voladizo en el borde de la tribuna y centrado con el cuerpo principal. Este contendrá el órgano mayor, el órgano de ecos y el órgano de contras, regido este último por el teclado pedalero. Todo ello en la forma y proporción que se aprecia en la muestra y diseño adjuntos, donde se detalla igualmente la composición de los tubos aparentes que forman la cara o fachada. En el espacio que separa a entrambos cuerpos se alojará la consola en la tradicional forma de ventana. Las cajas de uno y otro cuerpo serán construidas en madera de pino de Flandes, a fin de ser lacadas y decoradas a voluntad y agrado de esa Real Academia.

La consola constará de tres teclados manuales de 56 notas cada uno, de Do a Sol, con las teclas naturales chapeadas de ébano y las alzas chapeadas de marfil, y un teclado pedalero de 30 notas en abanico, de Do a Fa. Los sacarregistros de los 33 juegos así como de los acoplamientos, trémolos y demás efectos, serán del tipo de lengua de gato y dispuestos en hilera frontal encima del tercer teclado. A su manejo natural se añadirá un sistema de acción electromagnético para las registraciones fijas y ajustables mandado por botones o pisas de simple pulsación momentánea. En un cajón debajo de la mesa de teclados se situará el combinador para cuatro registraciones, ajustables a mano mediante conmutadores de corredera. Los acoplamientos po-

drán ser accionados, además, mediante pisas con efecto reversible sobre sus correspondientes plaquetas. Todos los elementos de la consola se adaptarán a las medidas y normas Bund Deutscher Orgelbaumeister (B. D. O.), de universal aceptación.

El sistema de registración eléctrica funcionará con corriente continua a 12 voltios, suministrada por un transformador-rectificador de 100 amperios, que asegurará el movimiento de las correderas de registro mediante motores especiales de la firma Kimber-Allen.

Los secretos serán del sistema de correderas, llevando cada uno su propia válvula reguladora y fuelle. Cada teclado manual tendrá su propio y único secreto diatónico, mientras el pedal lo tendrá en dos piezas, una en la mano izquierda y a bajo nivel para las 12 notas graves, y otra en la mano derecha del órgano y a nivel de la fachada principal, quedando así expedito el acceso a la tribuna por una escalera de cinco peldaños debajo de dicho secreto.

La transmisión mecánica estará hecha con varillaje de madera, escuadras de aluminio con ejes de puntas de acero, y molinetes de tubo de aluminio con cojinetes de plástico. El trazado de la mecánica, sumamente simple, permite la deseable agilidad y sensibilidad en el tañer.

## DESCRIPCION DE LAS VOCES

### PEDAL

Subbajo 16', pino Valsaín	30 tuboš
Contras 8', 12 graves pino Valsaín, resto estaño 75 %	30 »
Flautadito 4', parte en fachada, estaño 75 %	30 »
Dulzaina 16', parte de latón, resto estaño 50 %	30 »
Trompeta 8', parte de cobre, resto estaño 70 %	30 »

### CADERETA (primer teclado)

Violón 8', 4 graves madera. Parte fachada, estaño 75 %	56 »
Octava en fachada	
56 »	
Nasardo 12', 18 graves tapados, resto abiertos, estaño 50 %	56 »
Quincena, estaño 75 %	56 »
Nasardo 17', cónico, estaño 75 %	56 »
Deeinovena, estaño 75 %	56 »
Címbala 26', 3-4 hileras, estaño 75 %	195 »
Cromorno 8', estaño 50 %	56 »

ORGANO MAYOR (segundo teclado)

Quintadena 16', 16 graves pino Valsain, resto plomo en fachada	56	»
Flautado 8'	56	»
Espigueta 8', 12 graves pino Oregón, resto plomo	56	»
Octava, estaño 75 %	56	»
Nasardo 12ª, 12 graves tapados, resto abiertos, estaño 50 %	56	»
Compuesta 12ª-15ª-19ª, estaño 75 %	156	»
Lleno 22º, 3-4 hileras, estaño 75 %	183	»
Corneta Magna 8', 6 hileras, desde gº, estaño 50 %	227	»
Orlos 8' en batalla. Juego antiguo	56	»
Bajoncillo y Clarín 4'-8' en batalla, estaño 75 %	56	»

ECOS (tercer teclado)

Flauta dulce 8', pino de Oregón, tapado	56	»
Camusado 8', cónico, 5 graves comunes, estaño 50 %	50	»
Onda marina 8', cónico, desde cº, estaño 50 %	44	»
Tapadillo 4', con husillos, estaño 50 %	56	»
Quincena, estaño 75 %	56	»
Nasardo 19ª, estaño 50 %	56	»
Lleno 22ª, 4 hileras, estaño 75 %	224	»
Trompeta 8', 10 graves cobre, estaño 75 %	56	»
Voz humana 8', antigua de Aquilino Amezua Campanas de Do a Re (cº-d") 39 notas	56	»

TUBOS

2.350 tubos

EFFECTOS;

PISAS		BOTONES	PLAQUETAS	
I/P	Plenum	Plenum	I/P	Temblante II
II/P	Tutti	Tutti	II/P	Temblante III
III/P	1ª C.L.	1ª C.L.	III/P	Pajarillos
III/II	2ª C.L.	2ª C.L.	III/II	
I/II	3ª C.L.	3ª C.L.	I/II	
	4ª C.L.	4ª C.L.		

---

## COMPOSICION DE LOS JUEGOS DE MIXTURA

---

### CIMBALA (Cadereta)

17 C-e°				2/3	1/2	1/3
7 f°-h°				1	2/3	1/2
5 c'-e'		1 1/3		1	2/3	
7 f'-h'		2	1 1/3	1	2/3	
8 c"-g"	2 2/3	2	1 1/3	1		
12 gs"-g""	4	2 2/3	2	1 1/3		

### COMPUESTA (O. Mayor)

17 C-e°		2	1 1/3
8 f°-c'	2 2/3	2	1 1/3
11 cs'-h'	2 2/3	2	1 1/3
10 c"-a"	2 2/3	2	1 1/3
10 b"-g""	2 2/3	2	1 1/3

### LLENO (O. Mayor)

				1	2/3	1/2
				1	2/3	1/2
			2	1	1/3	
	4	2	1 1/3	1		
8	4	2	1 1/3			

### LLENO (Ecos)

10 C-A				1	2/3	1/2	1/3
12 B-a		2	1 1/3	1	2/3	1/2	
12 b-a'		2	1 1/3	1	2/3		
12 b"-a"	2 2/3	2	1 1/3				
10 b"-g""	4	2 2/3	2	1 1/3			

CORNETA MAGNA 8 4 2 2/3 2 1 3/5 1 1/3

---

El aire del órgano será suministrado por un motor-ventilador eléctrico silencioso marca «Ventus» de corriente trifásica a 220-380 V. Las presiones de aire utilizadas serán de 70 mm de columna de agua en el pedal, 45 mm en el Órgano Mayor, y 50 en el Eco.

La armonización se hará en gran parte a pie abierto. El diapasón adoptado será de 440 Hz a 20 grados de temperatura.

Collbató, a 14 de mayo de 1982.

GABRIEL BLANCAFORT I PARIS (Maestro Organero)

## CLAUSULAS CONTRACTUALES

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y don Gabriel Blancafort i París, Maestro Organero de Collbató (Barcelona), elevan el presente proyecto a Contrato de ejecución de obra bajo las siguientes condiciones:

- 1.º El órgano será construido tal como queda descrito en el proyecto e ilustrado en la muestra; cualquier modificación puede ser sugerida por una de las partes a la otra, siendo sometida a su aprobación por escrito.
- 2.º El organero se compromete a entregar las cajas para su decoración dentro de la primera semana de septiembre del corriente año, así como las partes mecánicas del instrumento (consola, estructura, secretos y fuelle-ría) y tubos sonoros de madera.
- 3.º El organero se compromete también a poner en funcionamiento la cadereta completa, los flautados y llenos del órgano mayor, y los tres juegos labiales del pedal para el día 15 de octubre próximo, y el resto de los juegos para el 30 de noviembre siguiente.
- 4.º El precio del órgano es de DIEZ MILLONES OCHOCIENTAS MIL PESETAS (10.800.000 ptas.), cantidad que será abonada al organero en tres tercios de 3.600.000 ptas. cada uno, el primero de los cuales se hace efectivo en el acto de la firma del presente contrato; el segundo, al ser entregadas las cajas y demás elementos mencionados en la cláusula n.º 2, y el tercero, por todo el mes siguiente a la entrega del órgano funcionando a satisfacción. Cada uno de los pagos será aumentado con el correspondiente impuesto IGTE, actualmente del 4 por 100.
- 5.º El precio incluye el transporte del órgano hasta Madrid, los gastos de desplazamiento y dietas del personal, y el montaje y afinación en destino.

- 6.º Quedan excluidos del presupuesto las obras de albañilería, la instalación de corriente trifásica y alumbrado, el andamiaje si fuere necesario, la ayuda de manos o medios de elevación para la colocación de las partes más pesadas o voluminosas, y los trabajos de pintado y decoración de las cajas del órgano.
- 7.º El organero garantiza el buen funcionamiento del órgano por un período de cinco años, a condición de cuidar de la conservación ordinaria del mismo durante dicho período, y con exclusión de otras personas no autorizadas por el propio organero.
- 8.º La Real Academia garantizará el normal desarrollo de las jornadas de trabajo de nueve horas durante el montaje y afinación del instrumento en las debidas condiciones de limpieza, iluminación y silencio propias de un trabajo de esta índole.

Así lo firma por duplicado, en Madrid, a 28 de mayo de 1982.

POR LA REAL ACADEMIA

EL ORGANERO

SR. D. GABRIEL BLANCAFORT  
ORGUENER. NOU, 6 COLLBATO (Barcelona)

29 de mayo de 1982

Querido Gabriel:

Conforme te anticipé telefónicamente, acompaño el ejemplar firmado del presupuesto y contrato para el órgano de la Real Academia. Cursamos, asimismo al Banco la orden de transferencia (a tu cuenta n.º 165, en el Bansaender de El Bruch, por 3.744.00), indicando que fuera telegráfica a fin de que te llegue rápidamente.

Es urgente, ya que las obras así lo requieren, que me confirmes cuanto antes: 1) el saliente definitivo de la plataforma, y 2) las ventanas o practicable —con todo detalle— del tabique que hará de trasera del órgano; este tabique supongo se hará de panderete (o sea, con el espesor mínimo del ladrillo más los enfoscados) y a través del mismo ha de accederse a la plataforma del órgano.

Ahora ya estamos un poco «contra reloj», pero lo que hemos de cuidar

muy especialmente es toda la cuestión de medidas y detalles a fin de no encontrarnos luego con sorpresas desagradables en el montaje.

Un abrazo,

RAMÓN.

N. B. También te devuelvo las dos hojas no utilizadas del primitivo contrato. Vale.

SR. D. GABRIEL BLANCAFORT  
ORGUENER. NOU, 6. COLLBATO (Barcelona)

Madrid, 16 de junio de 1982

Querido Gabriel:

Después de nuestra conversación telefónica.

Salvo error, no veo que me hayas enviado (doblado) el otro ejemplar del plano del órgano.

Si me lo puedes remitir actualizado, y en croquis aparte (sección y trasería), el volado definitivo de la plataforma, tabique posterior con los huecos necesarios para visita, situación de la puerta de acceso a la tribuna.

Tenemos que «afinar» para no encontrarnos con sorpresas desagradables a la hora del montaje, ya que andamos tan justos de sitio.

Como sabes, estaré en Granada del 22 del corriente al 4 de julio. Allí me tienes en la Alhambra Palace (958-22-14-68).

Señas del arquitecto de la obra: Don Fernando Chueca. Pl. Salesas, 10. Madrid-4. Tel.: (91) 419 54 63. Quien lleva más directamente la obra es la arquitecta Emmanuela Gambini. A pie de obra, el aparejador Ezequiel Padilla (91) 222 00 46.

No sé si convendría que en algún momento, y bien armado de planos y medidas, te vinieses a Madrid a cotejar *in situ* cuanto haga falta.

A tus noticias, un abrazo,

RAMÓN.

SR. D. GABRIEL BLANCAFORT  
NOU, 6. COLLBATO (Barcelona)

25 de octubre de 1984

Querido Gabriel:

Acompaño fotocopia con las críticas de prensa del concierto; supongo que verías el otro día el reportaje televisivo al fin del telediario 1, con lo cual comprobarás que la Academia, además de justa, resulta benéfica.

Con todo, hay quien lo hace mejor, siguiendo las normas del «primer armonizador del Reino Unido» como podrás ver por el programa cuya fotocopia encontrarás, y que es todo un poema. Es como meterse en el túnel del tiempo.

También adjunto una nota con observaciones sobre el órgano, en vistas al último repaso general. Supongo que no dirán muchas cosas que no sepas ya, pero será útil como pro-memoriám.

Órgano positivo: si no te entendí mal, piensas entregarlo para principios de 1985. Sería muy conveniente que me enviases un plano de la caja, que puedes limitar a hacer los volúmenes maestros, y ya le encargaremos a Chueca que sobre eso dibuje los perifollos complementarios, que encargáramos a Ricardo; todo ello en madera para que luego se pinte y marmolice igual que el gran órgano, quedando a juego con la sala. Tal vez fuera mejor no poner tubos en fachada y sí unas celosías, como sabiamente hacían los antiguos para evitar que desaparezcán tubos, o su manoseo por curiosos impertinentes.

A tus noticias, y con mi enhorabuena por el gran éxito obtenido, un fuerte abrazo,

RAMÓN.

SR. D. RAMÓN G. DE AMEZUA  
C/ALVAREZ DE BAENA, 7. 26006-MADRID

Querido Ramón:

Este es el organito que me sirve de base para el portativo de la Academia. Como ves, se presta a una decoración divertida, con la asimetría de las

puertas y de la misma caja. Toda la mano izquierda de la Quincena va en fachada, 25 tubos C-c', más un canónigo (cs'). La disposición sera: 54 notas C-f''.

Cimbala	O					
		O	Decinovenas	Nas. 17 <sup>a</sup>	O	O
Quincena	O	O	Tapadillo	Nas. 12 <sup>a</sup>	O	O
Regalía	O	O	Violón	Tapadillo	O	O
				Violón	O	O
						O
						O
						O
						O

El precio es de 1.400.000, si te parece bien. Te había dicho, primeramente, sobre un millón, pero creo que vale la pena hacer el órgano un poco más completo, y además ha pasado ya un año y no en balde, ni de balde.

Te mandaré enseguida las cuentas del órgano grande, pero ahora no quiero el envío de esta foto.

Hasta muy pronto. Un abrazo,

GABRIEL

SR. D. GABRIEL BLANCAFORT  
 ORGUENER. NOU, 6. COLLBATO (Barcelona)

Querido Gabriel:

¡Feliz año nuevo! Espero que a no tardar te vea por Madrid, para rematar todos los detalles pendientes del órgano. A primeros de febrero tenemos sesión solemne (entrega de la Medalla de honor a la Casa de Alba) en la cual se interpretará (por el coro de RTVE y el organista que suscribe) la Misa Ducal de Cristóbal Halffter. Y el órgano está ahora mismo inservible (como ya te dije).

Portativo: La composición, perfecta. El precio, conforme. Aspecto exterior: Más tradicional, y que haga juego con el órgano grande. Una idea te la doy con el adjunto croquis (sin escala ni proporciones. No poner torreta para los bajos Violón 8, que te sugiero vayan tumbados dentro de la caja (donde sobra sitio para un fuelle Ventola Laukhuff), y/o encima de la tubería, codeados hacia abajo, en cuyo caso la encimera podría estar horizontal

(y no inclinada como está en el croquis) componiendo un frente rectangular muy tradicional en estos instrumentos. Cierre frontal con dos paneles y bisagras de pivote, de suerte que se puedan quitar enteramente si hace falta.

Como el lugar indicado, como bien señalaste, es en los alrededores de la Capilla, puedes poner a ambos lados sólidas anillas fijas para meter dos anagarrillas para el transporte, que entre cuatro personas será fácil de hacer cuando haya que subirlo al estrado para un concierto.

La afinación convendrá que sea a 445, ya que se utilizará las más de las veces con cuarteto u orquesta.

Te llamaré por teléfono para comentar cuanto antecede, a ver que te parece. ¿Para cuándo tienes previsto entregarlo?

Un fuerte abrazo,

RAMÓN

N. B. Las anillas deben estar sujetas a un sólido armazón, para que no se descuajeringue el órgano durante el transporte; hay que tener presente que parte del trayecto irá inclinado (al subir los peldaños de acceso al estrado). Vale.

PROYECTO Y PRESUPUESTO DE ORGANO POSITIVO  
DESTINADO A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO, EN MADRID

El órgano constará de un solo teclado de 54 notas, de Do a Fa. Los registros serán partidos en el centro del teclado, entre Do y Do#, contando con seis registros de mano izquierda y ocho de mano derecha con la siguiente disposición:

BAJOS	Violón 8' Tapadillo 4' Quincena 2' Decinovenas 1 1/3' Címbala 2hil. 1/2' Regalías 8'	TRIPLES	Violón 8' Tapadillo 4' · Nasardo en 12ª 2 2/3 Quincena 2' Nasardo en 17ª 1 3/5' Decinovenas 1 1/3' Címbala 2 hil. 1' Regalías 8'
-------	---	---------	---

El Violón será de pino Oregón. El Tapadillo, con chimeneas, de plomo estañado. La Quincena de fachada será de estaño fino, así como la Decinovenas y la Címbala, que retomará a la quinta en cada Do. Ambos Nasardos serán de mezcla ordinaria y en forma de husillos. Las Regalías, de estaño, se montarán en boquilleros de madera y podrán afinarse desde el teclado.

La caja del órgano constará de dos piezas: el cuerpo bajo o zócalo con carpintería de cuarterones, contendrá la fuellería; el cuerpo alto contendrá el teclado, los sacarregistros y la música sobre secreto cromático de correderas. El mueble será entregado en madera blanca para ser decorada. El teclado será de ébano, con alzas de madera clara chapeadas de marfil, con teclas de balancín y contrateclas en abanico sin reducción. El mueble se cerra-

rá con puertas en dos hojas. El ventilador eléctrico será monofásico a 220 voltios. La armonización se hará a 45 mm de presión, y la afinación, temperada, a 440 Hz a 20 grados.

CONTRATO. El excelentísimo señor don Ramón González de Amezua, Tesorero de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y don Gabriel Blancafort, Maestro Organero, de Collbató, elevan el presente proyecto a contrato de ejecución de obra bajo las siguientes condiciones:

El precio del órgano es de MILLON Y MEDIO DE PESETAS (1.500.000), más el 5 por 100 de IGTE. Será abonado en tres tercios, de los cuales el primero se hace efectivo en la fecha de hoy; el segundo, a los tres meses de dicha fecha, y el tercero, por todo el mes siguiente a la entrega del órgano.

El plazo de entrega es de hoy en cuatro meses, y la garantía es de cinco años, cubriendo los defectos de fabricación, salvo ventilador.

Así lo firman por duplicado, en Madrid a 29 de enero de 1985.

SR. D. GABRIEL BLANCAFORT  
ORGUENER. NOU, 6. COLLBATO (Barcelona)

25 de febrero de 1985

Querido Gabriel:

Confirmando nuestra conversación de hoy, y quedamos que en el positivo en construcción, en lugar del TAPADILLO 4 MANO DERECHA, se pondrá una OCTAVA 4 MANO DERECHA.

Espero que en junio envíes el órgano, conforme convenido, a fin de dar tiempo a hacerle la pintura, etc., ya que en fines de septiembre o primeros de octubre haremos la inauguración: Cristóbal Halffter y mi menda al alimón con un programa Händel-Halffter (Cristóbal compuso una obra preciosa sobre el tema del concierto n.º 10 op. 7 de Händel).

Ya sabemos que el sábado próximo se inicia el ciclo Bach de Radio Nacional, todos los sábados de marzo a las 12 h.

N. B. Visto que el correo anda como anda, «si no te llega esta carta», avísame... Vale.

RAMÓN.

SR. D. GABRIEL BLANCAFORT  
COLLBATO (Barcelona)

1 de abril de 1985

Querido Gabriel:

Acompaño dos programas y un par de recortes de periódico. La colección completa se publicará en la revista ACADEMIA, para la que hace falta me envíes una fotografía tuya, y unas líneas o artículo sobre el órgano de la Academia; por mi parte haré otro y me ocuparé aquí de sacar fotografías de la fachada y de las tripas, con lo cual quede una información completa para los investigadores del siglo XXII; para entonces seremos unas celebridades.

Del positivo espero que lo envíes sin falta en el plazo convenido, ya que luego hemos de ocuparnos del marmolizado, etc., todo lo cual lleva su tiempo, y en octubre (a primeros) esperamos hacer el estreno. Pro memoriam te recuerdo algunos de los comentarios que hemos hecho al respecto:

1. Caja muy sólida y maciza, forma cuadrada (rectangular) con casetones.
2. Teclado saliente con su tapa y cerradura. Paneles de quita y pon para tapar los tubos de fachada, con cerradura (o candados), ya que el órgano estará normalmente colocado al lado de la capilla al alcance de los visitantes del Museo. La trasera ha de ser por ello también moldurada o bien acabada, pues estará vista.
3. Afinación a 445 Hz= A, ya que se usará con cuartetos, orquesta de cámara, etc., y aquí tocan a esa tesitura.
4. Muelles del secreto fuertes, para que el teclado no resulte de mantequilla.
5. 4' tapadillo mano izquierda. Octava mano derecha.

Que pases felices vacaciones, y un fuerte abrazo,

RAMÓN.

SR. D. RAMÓN G. DE AMEZUA  
C/ALVAREZ DE BAENA, 7. 28006 MADRID

6 de junio de 1986

Querido Ramón,

Te adjunto la factura de lo que queda pendiente del órgano pequeño, tal como me pides. Lo del transporte a compartir lo acordamos verbalmente, si mal no recuerdo. Espero que todo lo demás lo encuentres correcto. No he facturado nada por la substitución del tapadillo mano derecha por la octava; lo que sí siento es que ahora, por culpa de ello, han quedado los sacarregistros un poco desordenados, pues la octava no cabía en la misma tapa que el tapadillo, y la mecánica de registro estaba hecha ya. ¡Lástima!

Me gustaría mucho poder ir enseguida a retomar la armonización, pues apenas escuché el órgano el otro día. No sé de dónde sacaré un par de días para acercarme, lo más probable será un sábado-domingo, si no te importa. Si ahora tuviera tiempo te comentaría muchas cosas, del congreso o no, pero ésto será la continuación verbal de esta carta.

Hasta pronto, un abrazo,

GABRIEL.



AGUSTIN AGUIRRE, UN ARQUITECTO MALOGRADO

POR

FERNANDO CHUECA GOITIA



**H**ACE muchos años que siento una gran admiración por este arquitecto, pero a la vez me he dado cuenta de que una serie de circunstancias impidieron posiblemente el desarrollo de su rica personalidad. Por lo tanto, se puede decir que, hasta cierto punto, la vida frustró en gran medida sus posibilidades y talentos, llevándole por un camino que no era especialmente el suyo en el que me temo que se debatía en lucha con profundas contradicciones internas.

La vida de un arquitecto es siempre problemática, puesto que generalmente no es dueño de sus actos y de sus propias trayectorias, y es arrastrado por imperativos que exceden a sí mismo. Yo creo que si hay un caso en que esto se produce y en que las dotes de un arquitecto quedan, hasta cierto punto, contravenidas por el imperio de las circunstancias en las que se ve envuelto es el caso de Aguirre.

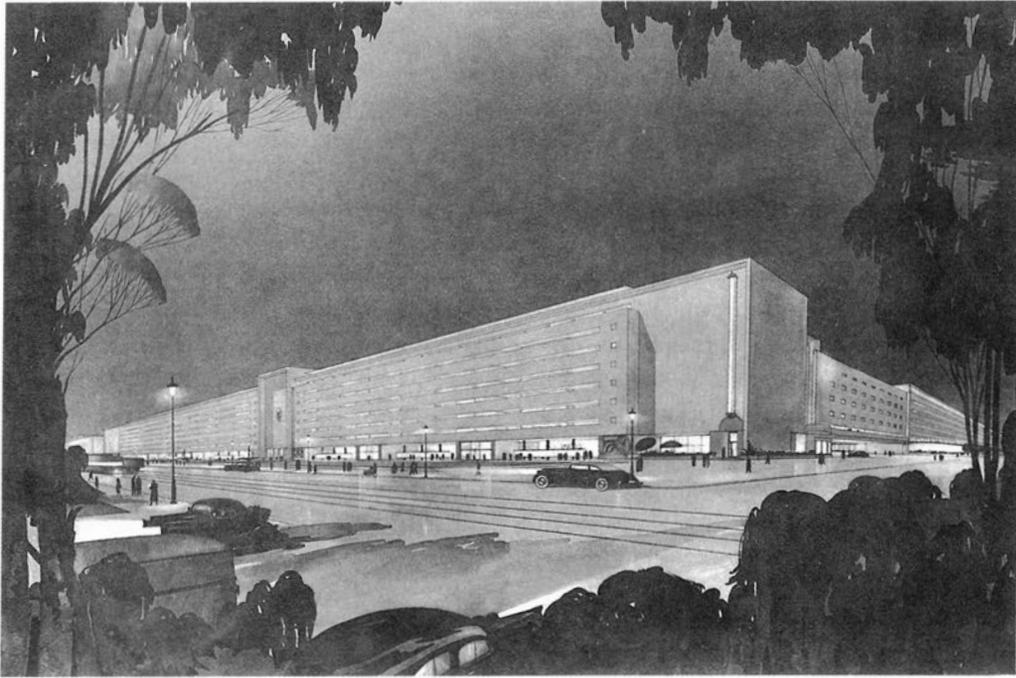
Pertenece a una generación muy importante y que ha dejado un gran surco en la arquitectura contemporánea española. Es la de Fernando García Mercadal, Luis Blanco Soler, Casto Fernández Shaw, Teodoro de Anasagasti, Miguel de los Santos, Manuel Sánchez Arcas, Luis Lacasa y Rafael Bergamín entre otros. Y viene, por decirlo así, a continuación de otra, ligeramente anterior, en la que podrían incluirse Modesto López Otero, Secundino Zuazo y, hasta cierto punto, Antonio Palacios. Por lo tanto, es una generación decisiva, pero también que yo me atrevería a llamar malograda, aunque muchos de los que puedan leerme se escandalicen de mis afirmaciones.

Y digo malograda, porque fue esta generación la que tuvo que sufrir el grave seísmo que para la arquitectura, en términos universales, supuso el movimiento racionalista de los Gropius, de la Bauhaus de Mis-van-der-Rohe, y del polémico Le Corbusier.

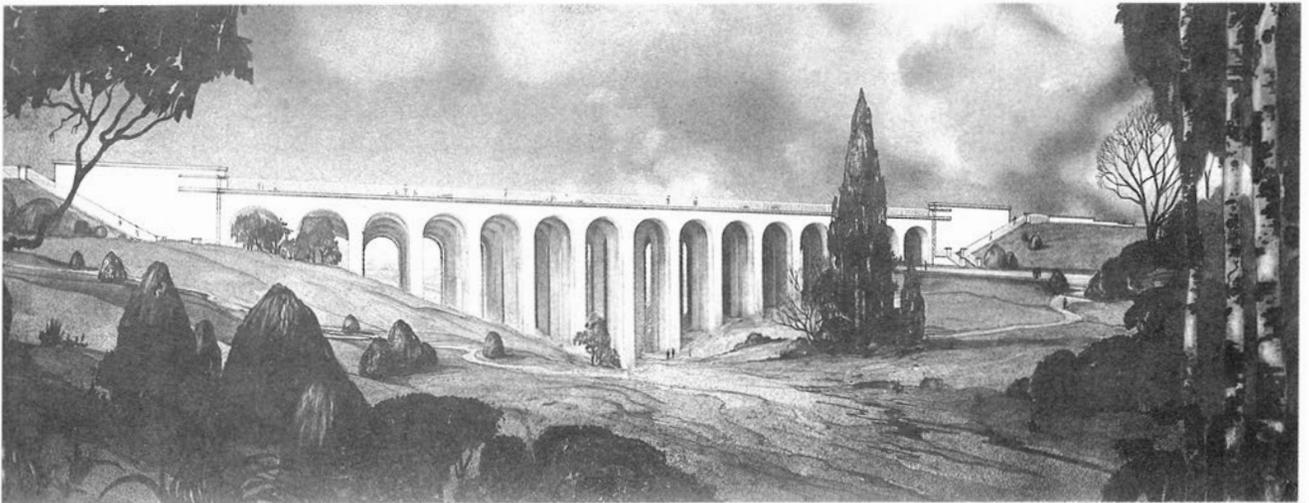
Me atrevo a decir que muchos de los miembros de esta generación, y particularmente Agustín Aguirre, no estaban preparados para aceptar el racionalismo ni, en lo íntimo de su personalidad, el ascetismo de este movimiento les interesaba. Posiblemente Sánchez Arcas, Lacasa, Bergamín, entraron en él con armas y bagages, pero en otros casos no sucede lo mismo. Anasagasti, por ejemplo, es un hombre que no abdica de su personalidad y mantiene un lenguaje propio, herencia del modernismo con elementos de su cosecha innovadora. También Fernández Shaw, se defiende con sus ambigüedades, y no lo digo con sentido peyorativo, que le hacen oscilar entre el cortijo y el rascacielos. Pero de todos ellos, estimo que el gran sacrificado fue Agustín Aguirre, que a mi entender empezó con una arquitectura expresionista de gran monumentalidad y énfasis, que representa una versión actualizada del mundo de Antonio Palacios, pasando por el tamiz de Modesto López Otero, que nada tiene que ver con la arquitectura que luego desarrolló.

El proyecto de Palacio de España para una Expósición Internacional, del que hizo admirables dibujos, algunos publicados en la interesante Revista *Arquitectura Española*, que dirigió y sufragó a su costa el inolvidable don Pablo González Moreno, demuestra lo que decimos: su capacidad de arquitecto creador de estilos monumentales en la vertiente de Palacios y López Otero. Se podrá argüir que Antonio Palacios y Modesto López Otero, son dos arquitectos muy diferentes, imposibles de asimilar, pero no es completamente así, ya que el eslabón de Agustín Aguirre puede llegar a constituir una especie de síntesis de los dos maestros. Por otra parte se advierten en este arquitecto, influencias indiscutibles de Secundino Zuazo, figura que pertenece a una generación ligeramente anterior, pero que empieza a destacarse pronto en el concierto de la arquitectura española y a demostrar una capacidad de liderazgo, no tanto basada en diferencias cronológicas, como en éxitos indiscutibles que llegan al gran público y a sus propios compañeros.

Cuando Zuazo construía, entre otros edificios, el Palacio de la Música de Madrid, que hoy no es de lo más valorado de su obra, pero que, en su tiempo, fue la gran tarjeta de visita, con la que el arquitecto bilbaíno se impuso en el medio madrileño, ya tenía ganado este liderazgo. Y no cabe duda que el influjo de Zuazo está presente en muchos proyectos de Aguirre, como algunos dibujados para la Compañía Adriática de Seguros o en el que hizo para el Casino de Valencia. Esta convergencia de tendencias, sobre todo de López Otero y Zuazo, se advierte en un proyecto con cierto sabor de barroco-americano-estilizado (algo a lo que no era ajeno López Otero). Este proyecto es una incógnita, puesto que sólo se conoce un dibujo en perspectiva



LÁM. I. Proyecto de edificio de viviendas en Madrid. (Medalla de Oro de la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1940.)



LÁM. II. Viaducto de Cantarranas en la Ciudad Universitaria de Madrid.

que conserva la familia. Sobre el se dice que se trata de un edificio en «U» que deja un patio interior cerrado a la calle por un muro abierto. Se trata de una fachada lisa con tres órdenes de huecos que confía a la entrada principal y a los muros piñones la mayor intensidad de la misma mediante el uso de grandes molduras neo-barrocas. No deja, sin embargo, de aparecer como secesionista.

Pero toda esta riqueza de precedentes, de movimientos convergentes, toda esta plétora de facultades creadoras, todo este inmenso caudal servido por el instrumento de sus excepcionales dotes de dibujante, se malogran no en virtud de un fracaso, sino de todo lo contrario, de una evidiable promoción. Me refiero a su participación en la Junta para la Construcción de la Ciudad Universitaria, que era en aquel momento uno de los mejores empleos que podían venir a coronar la carrera profesional de un arquitecto todavía joven. En el año 1927, si no recuerdo mal, se constituye el Gabinete Técnico para llevar a cabo la magna empresa, que fue la mayor aspiración en el orden cultural de don Alfonso XIII: La Ciudad Universitaria.

La Dirección del Gabinete Técnico, recayó en don Modesto López Otero, arquitecto que ya había ganado un enorme prestigio en el mundo oficial. López Otero eligió, como mariscales de campo, para movilizar el ejército que había de promover tan vasta construcción, a cuatro arquitectos jóvenes sumamente caracterizados. El hecho de que López Otero eligiera estos cuatro nombres era prueba indiscutible de que estaban ya asomándose a los primeros planos de la vida profesional. Eran Agustín Aguirre, Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas y Miguel de los Santos.

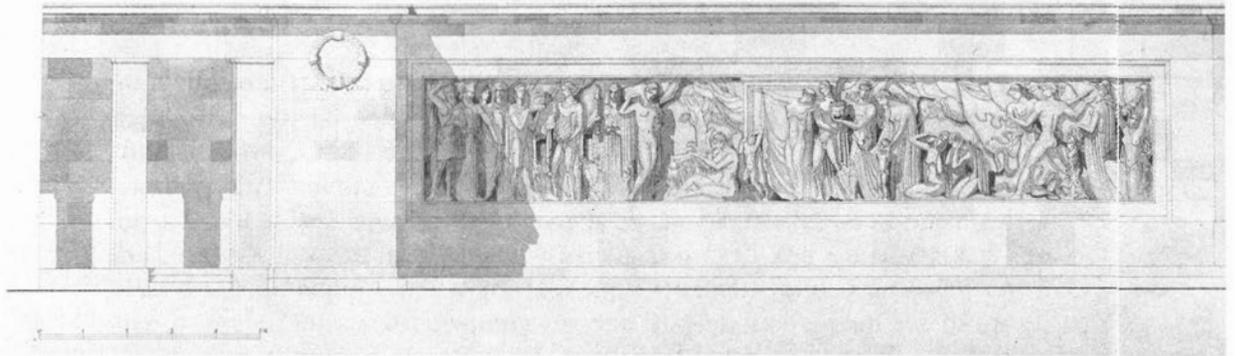
La fortuna, por lo tanto, tocó con su dedo promisor, al joven Agustín Aguirre, que no cabe duda alcanzaba con esto un puesto preeminente. Pero sin embargo, ¡oh! caprichos de tan veleidosa deidad, este hecho torció para siempre las posibilidades de un artista que, sin duda, dejado a su propia inspiración hubiera recorrido otras sendas.

El hecho de que todos estos arquitectos empezaran, como era lógico, a documentarse ante la responsabilidad de sus futuras empresas, viajando por toda Europa, pudo ser también la razón de un cambio fundamental en sus vidas. De este modo, Agustín Aguirre partió en viaje de estudios a Francia, Alemania, Suiza, Suecia, Noruega, Dinamarca, Holanda, Bélgica, Hungría y Checoslovaquia. Este viaje lo dedicó en su mayor parte al estudio de laboratorios científicos, aunque no por ello dejara de interesarse por la arquitectura de vanguardia.

El arquitecto de raíz monumentalista, heredero de la Secesión, fulgurante seguidor de los modernistas, que sin abandonar el neo-barroquismo lo estiliza, recibe la ducha fría del racionalismo europeo para adaptarse a una nueva tarea consistente en crear edificios para facultades universitarias, laboratorios, centros de investigación, de acuerdo con las máximas de una Europa que había sufrido una dolorosa guerra y se había lanzado al ascetismo de una arquitectura eminentemente funcional. Aguirre no quiso quedarse atrás, no quiso ser menos «moderno» que sus compañeros como Lacasa, o Sánchez Arcas. Pero si en estos había una sintonización profunda entre la circunstancia y su manera de pensar, yo creo que esto no se producía en el caso de Aguirre y su circunstancia, al ser el austero arquitecto de una empresa racionalista, no sintonizaba con su peculiar genio.

De todas maneras Agustín Aguirre entró en la historia de la arquitectura contemporánea española a través de una obra sumamente celebrada y que pertenece a lo que pudiéramos llamar el racionalismo mitigado impuesto hasta cierto punto por el eclecticismo de don Modesto López Otero, que imprimió su estilo mesurado y correcto al Campus de la Ciudad Universitaria de Madrid. De los primeros edificios que se hicieron fue la Facultad de Filosofía y Letras, y, gracias a ella, el nombre de su proyectista, Agustín Aguirre, pasó a figurar entre los renovadores de nuestra arquitectura que jugaron un papel preponderante en los años de la República.

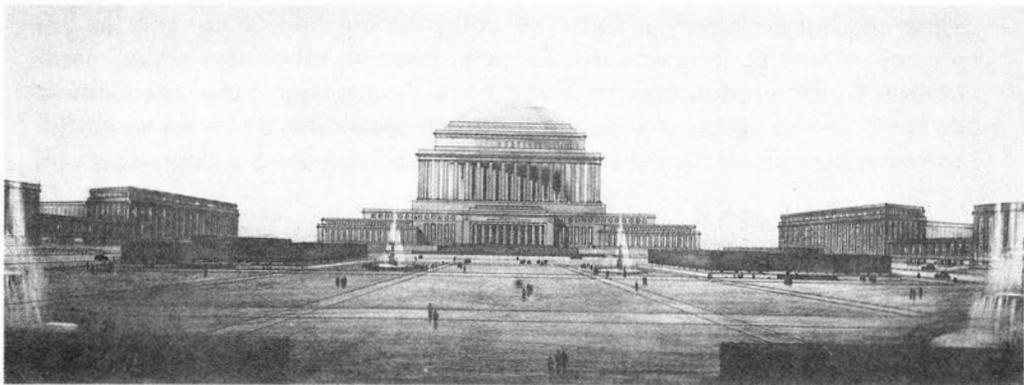
La Facultad de Filosofía y Letras es un edificio correctísimo que, en principio formaba conjunto, no del todo desarrollado, con la Facultad de Derecho, con la de Historia y con un edificio para los Decanatos. La Facultad de Filosofía y Letras fue desde el origen recibida como un edificio ejemplar por la claridad de su organización, por lo racional de su respuesta a las necesidades docentes y por su simetría y claridad de volúmenes. Sobre todo se ponderó mucho la fachada mediodía organizada bajo una composición de cinco cuerpos, dos cuerpos extremos, uno central, en forma semicircular y dos alas de enlace. Casi todos los edificios de la primera etapa de la construcción de la Ciudad Universitaria, no obstante su funcionalidad y racionalismo, mantienen un sesgo clásico sobretodo en virtud del respeto a la más estricta simetría. El cuerpo central de la Facultad de Filosofía y Letras con el gran tambor semicircular forma un contraste muy destacado con los volúmenes cúbicos de los extremos. El tratamiento mural se basa en una composición donde predominan las líneas horizontales, siguiendo una fórmula que había puesto en circulación entre otros el arquitecto Erich Mendelsohn. Las ventanas apaisadas se desarrollan en fijas horizontales que contrastan con



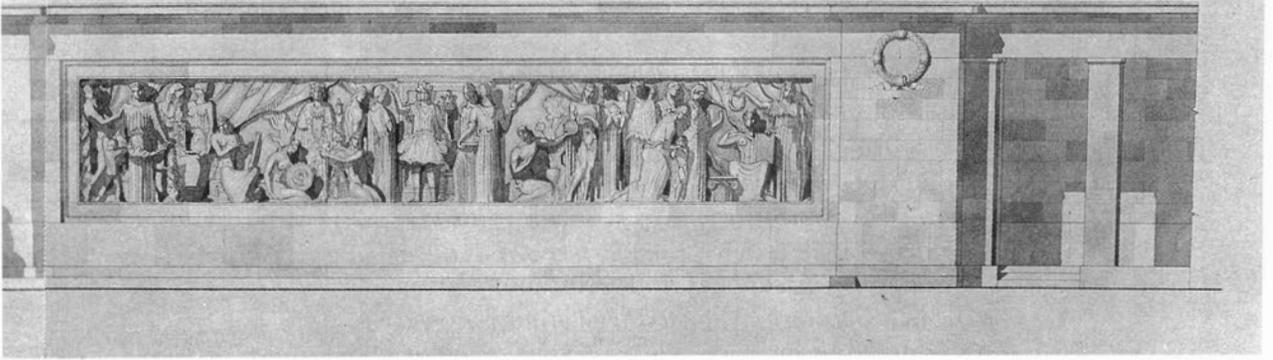
LÁM. III. Fris  
en la Ciudad



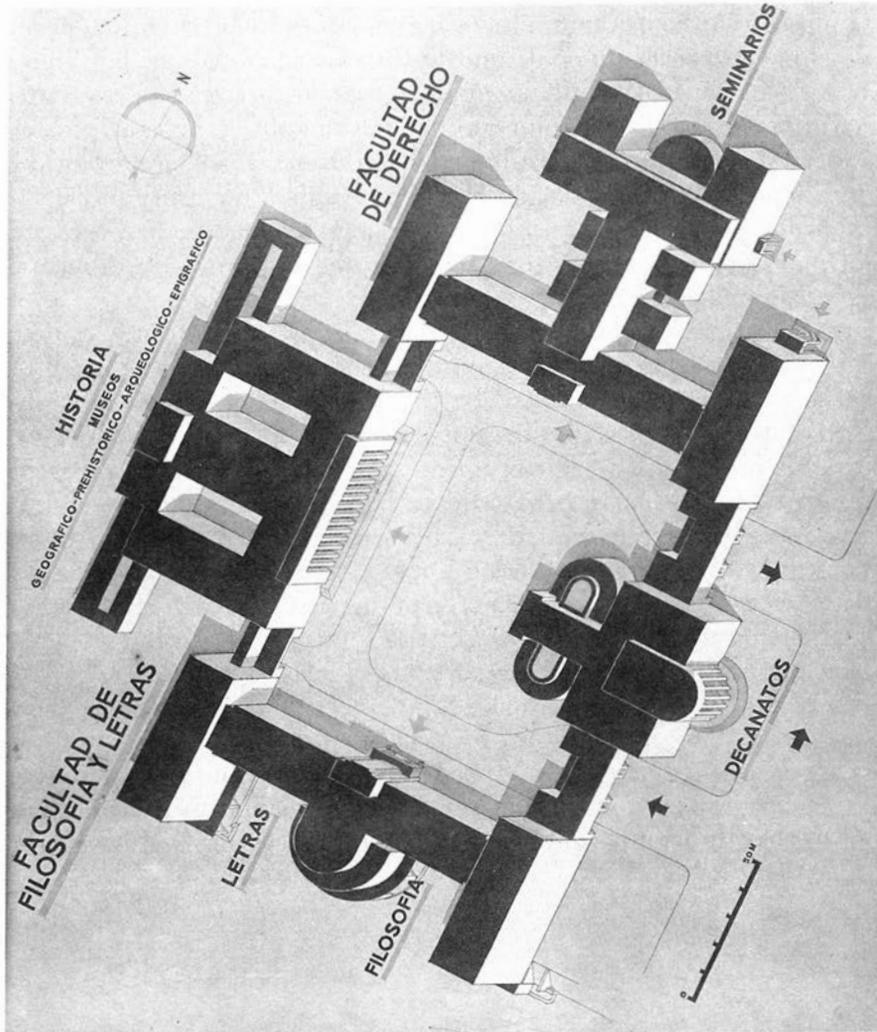
LÁM. IV. Proyecto de edificio en Plaza del  
doctor Marañon de Madrid.



LÁM. V. Proyecto primitivo del Paranin-  
fo en la Ciudad Universitaria de Madrid.



ce de las Artes  
de Madrid.



LÁM. VI. Proyecto primitivo de «Campus de Letras», en la Ciudad Universitaria de Madrid.

las zonas murales correspondiente a los espacios entre la fenestración. El material utilizado fue el ladrillo aparente y las líneas horizontales se reforzaron por listados de piedra blanca que marcaban alfeizares y dinteles. No fue tan afortunada la fachada principal o fachada de la entrada, donde presidía, en lugar del semicírculo correspondiente al anfiteatro de la gran sala de actos, un pórtico que quería ser levemente clásico, pero que resultaba dubitativo y mezquino.

Después trabajó Agustín Aguirre junto con Mariano Garrigues en la Facultad de Farmacia, también en el Campus de la Ciudad Universitaria. Esta Facultad de Farmacia formaba bloque con el conjunto de facultades médicas, presidido por la propia Facultad de Medicina, que tenía a sus lados las de Farmacia y Odontología. Otra vez aquí prevalece el estilo mesurado y correcto del director de toda la Ciudad Universitaria, es decir López Otero. En el grupo de Medicina cambió las ordenaciones en línea horizontal por una distribución verticalista a base de unir los huecos de abajo a arriba. En todo el grupo de Medicina los edificios, para acusar su carácter representativo, se señalan por un pórtico de columnas que manifestaba el ingreso de los mismos. Se trataba, siempre en el estilo de López Otero, de un compromiso entre un racionalismo mitigado y un clasicismo sumamente estilizado.

En cualquier caso en estos edificios, tan pautados, no podían explayarse las dotes imaginativas del gran arquitecto y del extraordinario dibujante y ornamentista que era Agustín Aguirre.

Tuvo un respiro cuando pudo imaginar algunas obras menos utilitarias y funcionales, más conmemorativas y monumentales de la propia Ciudad Universitaria. Pero lo malo es que así como la Facultad de Filosofía y la misma Facultad de Farmacia pudieron llevarse a cabo, no sucedió lo mismo con este otro tipo de obras que, desgraciadamente, no sólo no se construyeron pero ni siquiera fueron iniciadas, pensando sin duda que no eran necesarias como podían serlo aquellas que requerían las enseñanzas universitarias. Me refiero, sobre todo, al Paraninfo. Modesto López Otero, había concebido el Campus de la Ciudad Universitaria como una ordenación de carácter monumental, donde se desplegaban unos grandes ejes fundamentales, origen de espectaculares perspectivas que culminarían en edificaciones singulares. El *climax* de todo ello era el gran Auditorio que, sin embargo, quedó en el cementerio de papel de muchos proyectos no realizados. En un principio López Otero imaginó un edificio dominado por una inmensa cúpula que albergara un gran salón de actos públicos, acompañado por todas aquellas edificaciones satélites que servían de acompañamiento orquestal a la gran sinfonía de la cúpula.

Este edificio proyectado por López Otero tenía todavía reminiscencias de un estilo neo-barroco que era característico de su lenguaje como arquitecto.

Después, teniendo en cuenta el credo racionalista y el ascetismo formal que este llevaba consigo, se transformaron los aspectos lingüísticos, pero se mantuvo la monumentalidad, simetría y grandeza escénica. Entonces empezó a participar en estas nuevas ideas al arquitecto Agustín Aguirre, que podía presentarlas plásticamente gracias a su enorme talento de dibujante.

Conocemos proyectos en que el énfasis neo-barroco de la gran cúpula del Paraninfo se sustituye por un monumentalismo clásico que algo tiene que ver con la arquitectura visionaria de un neoclasicismo al estilo de Boullé. Uno de estos proyectos estaba coronado por un enorme «tholos» de columnas de cuyo tambor sobresalía un ático y una cúpula rebajada al estilo panteón. Todo aquello no prosperó y volvieron a tantearse otras soluciones que mantenían los mismos volúmenes con un ropaje diferente. Desaparecían las columnatas clásicas y se convertían estas en severas pilastras y el tambor o «tholos» clásico en una superficie de estrías acanaladas, eludiendo el vocabulario grecorromano.

Por último en una solución más funcional, pero agresiva por el tratamiento de sus volúmenes, se sustituyó la cúpula por un paralelepípedo predominantemente vertical que se utilizaría como gran depósito de libros, con lo cual, sin perder la tensión de un edificio potente y singularísimo, se mantenía hasta cierto punto el imperativo funcional que llevaba en sí la Ciudad Universitaria.

Todas estas ideas quedaban en el papel y el arquitecto no pudo realizarse en ellas. De la misma manera que no pudo hacerlo en otras de carácter más representativo como la Fuente de las Artes, el Pórtico de entrada al Jardín Botánico o un muro de contención para este mismo jardín. En suma todos aquellos temas, no estrictamente funcionales, en los cuales Agustín Aguirre hubiera podido dar muestra de su competencia en el manejo de las formas artísticas, como lo demostró en su viejo anteproyecto del monumento de Sebastián Elcano en Guetaria, sólo en parte realizado y que no tuvo, por tanto, la importancia monumental que el arquitecto había imaginado.

Para terminar, repetimos, una vez más, cómo las circunstancias, al parecer tan favorables como la de ser nombrado Miembro del pretigioso Gabinete de la Ciudad Universitaria, pudieron asfixiar sus espontáneos impulsos de gran dibujante y maestro de la decoración arquitectónica.

Como dibujante, es conocida su aportación a la ilustración Española de los años veinte cuando colaboraba en la Esfera y en otras revistas de la época.



Praga, Strahovsky Kosteliger. Dibujo original de Agustín Aguirre.

Yo personalmente tengo la fortuna de poseer uno de los mejores dibujos de este gran arquitecto y que representa una iglesia de la bellísima ciudad de Praga, Strahovsky Kostelicek. No cabe duda que en sus viajes por Europa, cuando estudiaba laboratorios, centros de investigación y ejemplos de una arquitectura racionalista e internacional, su mirada se debía dirigir irremisiblemente hacia los monumentos de estas ciudades barrocas de centro Europa y especialmente Praga, que visitó y de la que nos dejó testimonios tan bellos como esta iglesia dibujada con maestría de arquitecto y también de dibujante e ilustrador.

Aparece el templo barroco con su bello imafrente, su torre de capitel bulboso y sus capillas en una noche nevada, cuando cornisas, cubiertas y torres, se visten de blanco y la calzada es una sábana del mismo color níveo. En el cielo, y destacando en las partes más oscuras, unos puntitos blancos, nos presentan los copos de nieve, con tal realismo, que nos parece estar asistiendo a la escena.

Creo que este dibujo es el mejor ejemplo de la sensibilidad de Agustín Aguirre y de cuáles eran sus preferencias y predilecciones en materia de arquitectura.



APUNTES PARA UN RETRATO

POR

ALVARO DELGADO



**R**ecuerdo la mañana en que vi por primera vez a D. Daniel. Estaba al fondo de una sala soleada, llena de caballetes. Tocado de una boina grande y embutido en un abrigo beige, se dirigía hablando a un grupo de gentes, componiendo una estampa que si en aquel momento me era nueva durante años iba a ser cotidiana. Fue durante la guerra civil y yo andaba sin saber qué hacer. Tuve noticia de que funcionaba la Escuela de Bellas Artes y decidí matricularme en las clases de Pintura y Dibujo para ocupar el tiempo de que era rico. La Escuela estaba establecida en el mismo lugar donde hoy está la Real Academia de San Fernando. Era un recinto grande y luminoso, sin los tabiques que separan los distintos despachos. Me chocó al entrar, cuando se paré un pesado cortinaje que independizaba la sala de lo que hoy es el Museo, el fuerte olor a aguarrás y aceite de linaza que lo empapaba todo. Al preguntar, con cierta timidez, a uno de los pocos que no formaban parte del grupo de oyentes, quién podría informarme, éste contestó al tiempo que indicaba con la cabeza, «dirígete a aquél, es Vázquez-Díaz». Nunca había oído ese nombre y, por tanto, para mí no tenía ninguna significación. Como neófito mal informado no sabía que en aquél momento me señalaba a uno de los artistas más singulares de nuestra pintura, a cuyo lado se habían formado varios buenos pintores. Tampoco podía suponer la influencia que podría tener en mi futuro ya que aún no había decidido dedicarme plenamente a la pintura. Y que en ese momento daba comienzo una relación que duraría hasta el final de la contienda, casi dos años y medio —tiempo rico en azares que parece mucho más largo en el recuerdo—, para después transformarse en una respetuosa amistad entre quien siempre fue maestro y quien siempre se sintió aprendiz frente a él.

Al preguntarme que si había pintado y responderle que solamente había

hecho algún dibujo, me aconsejó que comprase ciertos materiales y que volviera por allá al día siguiente. Lo que hice.

Fue Ramón D. Faraldo quien dijo, creo que su «Espectáculo de la Pintura Moderna», que fisonómicamente D. Daniel le parecía una mezcla de San Pedro y Rafael Gómez «el Gallo». Tuve esa misma impresión. Y no la he olvidado cuando al cabo de unos años hube de retratarle, pese a que el tiempo quitó brillo a sus ojos y sus movimientos eran menos vivaces.

Las clases, en las que destacaba, junto a Lainez Alcalá, Stolz, Vegue Goldini, Rafael Pellicer, Esteve Botey, y algún otro, no eran tan sólo un lugar de aprendizaje, sino también un refugio espiritual y confortable en aquel Madrid crispado y duro de la guerra fratricida. Y allí en circunstancias extremadamente difíciles se pinta, se habla, se intercambian libros y, apoyándonos en sus enseñanzas, se va formando el grupo del que más tarde ha de salir el que junto a Benjamín Palencia dio en llamarse «La Escuela de Vallecas» y que fue núcleo principal de la «Joven Escuela Madrileña».

Vázquez-Díaz no era hombre de teorías. Su magisterio era de entusiasmos y en ellos aparecían los componentes de su pintura. Esto lo advertí cuando me familiaricé con ella. Cezanne, el cubismo, André Deraín, Modigliani, Bourdelle, Picasso... nombres que oía casi por primera vez, aparecían constantemente en su conversación. De su estancia en París trajo la lección de Deraín y la de Delaunay: la del cubismo humanizado. Pero no olvidaba el Museo del Prado. Gustaba de los desdibujos de El Greco, del rigor de Zurbarán y de los grises de Velázquez. Estos le entusiasmaban. Y no dejaba de insistir en ello cuando algunas tardes Rafael Lainez decide dar sus clases de Historia del Arte en el estudio de María de Molina, frente al cuadro «Las cuadrillas del 98». Ambos hacen profesión de fe velazqueña, siendo muy curioso el diálogo entre el pintor y el poeta que solía acabar en abrazos eufóricos. Lainez aprovechaba aquellos momentos para recitarnos alguna de sus poesías conocidas o inéditas con la risueña aprobación de D. Daniel, quién asentía mientras nosotros observábamos los cuadros comentando en voz baja el contraste entre aquellas pinturas austeras y arquitectónicas, de justo dibujo, con la vehemencia recitativa y el calor expresivo del profesor de Arte. Al final nos convencían de que Velázquez era el mejor pintor de todos los tiempos.

En el estudio de María de Molina hacía mucho frío. Y el frío era una de sus obsesiones en aquellos inviernos largos y crudos que le hacían decir que no pintaría hasta acabada la primavera. Y era, entonces, ya con calor, cuando se despojaba del viejo abrigo color de arena y de la bufanda de lana gris



Retrato de Daniel Vázquez Díaz por Alvaro Delgado.

en que se envolvía y daban a su figura un perfil característico. Pocas veces se quitaba la boina. En los momentos que le vimos trabajar, que no fueron muchos, sacaba del bolsillo de aquel abrigo un pequeño cuaderno en donde, con la ayuda de un lápiz plomo, dibujaba breves apuntes de los modelos de desnudo, anotando en ellos referencias al color para trabajos posteriores. Esto despertaba en nosotros una gran curiosidad aprovechada para hacer comentarios oportunos, a veces cómicos y en los que D. Daniel mostraba su talante de conversador brillante e inspirado.

Siempre nos hizo sentirnos camaradas. Aun cuando admitimos con respeto su importancia y aceptamos admirados su saber, nunca impuso distancias de Maestro. Un tono desenfadado y a veces pícaro marcaba lo que decía. Entre corrección y corrección de nuestros trabajos gustaba de hablar de temas que le eran caros. Gran partidario del arte francés contemporáneo, subrayaba su amistad con artistas de allá, de cuando su vida en París, y contaba mil anécdotas, pero de tal manera, con tal énfasis que alguna vez nos hizo dudar de la veracidad de lo que contaba. Mi sorpresa fue al cabo de años oír contar a Pepe Caballero cómo Picasso, curioso, le preguntaba con insistencia qué hacía Vázquez-Díaz y se refirió a su amistad en los primeros años del siglo.

Frecuentemente se refería a lo polémico de los frescos de la Rábida, que consideraba quizá su obra más ambiciosa. Entre nosotros había quienes los conocían por reproducción e incluso alguno de los trabajos preparativos y los comentaban con mucho calor. Otros eran menos entusiastas. Este trabajo, cuando se hizo, provocó entre artistas conceptualmente opuestos a D. Daniel, opiniones apasionadamente adversas. Nuestro pintor tenía para ellos palabras sarcásticas y sus juicios eran duros si la obra de éstos no le gustaba. No era cómodo como adversario.

De la Hispanidad y de Ramiro de Maeztu hablaba tanto, que algunos de nosotros —creo que fue Carlos Pascual de Lara— sostenía que se los había inventado buscando temas para alguno de sus cuadros para regocijo de Lainez Alcalá, quien también tenía el libro de Maeztu «Don Quijote, Don Juan y la Celestina» como tema sobre el que insistía repetidamente.

No dejaban de aparecer en su conversación los nombres de García Lorca, de Juan Ramón Jiménez, de los Solana, de Ortega, de Azorín, de los Baroja. Con todos ellos había tenido amistad, los había retratado y los admiraba. Y también hablaba frecuentemente de Pepe Caballero, Juan Antonio Morales, Hipólito Hidalgo de Caviedes y algún otro que ahora no recuerdo,

a los que consideraban discípulos predilectos y cuyo trabajo le merecía respeto.

Muchas de aquellas clases se dieron con un fondo de bombardeo. Pasábamos miedo. Y D. Daniel aún más. Pese a ello pocas veces faltamos a aquella cita de cálido aprendizaje. Y él ayudaba, contagiándonos su tremendo entusiasmo por la pintura, alimentando la esperanza de que aquella guerra tendría fin y al cabo, llegada la paz, podríamos dedicarnos con serenidad más plena a lo que firmemente se dibujaba como vocación.

Y así fue. Un día acabó aquella dramática contienda y la Escuela fue clausurada, trasladándose a su domicilio de la calle de Alcalá donde comenzó a funcionar normalmente. Pero aquellos que habíamos vivido la experiencia anterior no pudimos encajar en la normalidad oficial. Habíamos deseado con toda nuestra alma la paz y ésta tuvo un precio, el final de una hermosa situación de trabajo en libertad junto a un gran artista al que teníamos como símbolo de autenticidad frente a un Arte frecuentemente chato. Vázquez-Díaz, para aquellos que estuvimos junto a él, encarnó la imagen del creador inconformista y culto, respetuoso con la tradición, pero abierto a las corrientes nuevas y reclamando el derecho a equivocarse. Maestro, pero amigo, fue generoso ofreciéndonos su clase y su apoyo cuando alguno de nosotros no pudimos pasar el examen de ingreso en la Escuela por actos de rebeldía.

Poco a poco nos fuimos alejando de él. La vida en Madrid y otras experiencias que despertaron nuestra curiosidad pusieron distancia en el trato frecuente. Jamás en la amistad. Le visitábamos, cada vez más espaciadamente, en el estudio de María de Molina donde gustaba de recordar aquellos años de trabajo, de frío y de esperanza. Y éramos nosotros quienes, ahora, nos habíamos convertido en evocación y anécdota que contadas por él adquirirían una dimensión distinta, casi no identificada. Más nueva, más joven, más original.

Su gloria creció. Participamos en distintos homenajes que se le dieron y en nuestros curriculum no ha faltado nunca su nombre como Maestro a cuyo lado comenzamos nuestra formación.



LOS CONCEPTOS ASIMILADOS POR HIPODAMO DE  
MILETO PARA SU CIUDAD IDEAL

POR

LUIS CERVERA VERA



EN nuestro Discurso de ingreso en esta Real Academia *Sobre las ciudades ideales de Platón* no fue posible extendernos acerca del tema enunciado en el presente trabajo y, menos aún, documentarlo con notas y bibliografía.

Sin embargo, a pesar de haber transcurrido más de una década desde que redactamos aquellas páginas, todavía continúan vigentes los conceptos expuestos en ellas, pues los estudios posteriores sólo han matizado algunas ideas o desarrollado temas concretos. Por ello estimamos que pudieran servir a los interesados en las materias tratadas.

En las páginas que siguen utilizamos la transcripción castellana de los nombres propios griegos establecidos por el profesor Fernández Galiano en *La transcripción*.

#### LA CULTURA RACIONALISTA JONICA HASTA LA EPOCA DE HIPODAMO DE MILETO

Para comprender las ideas de Hipódamo de Mileto y el significado del trazado de sus ciudades es preciso tener conocimiento de la «fecha histórica» en que vivió y de la cultura racionalista en que forjó su personalidad.

Todo hombre se «halla preformado en la colectividad donde comienza a vivir» y con carácter de inexorable *continuidad* realiza su obra; unas veces asimilando el repertorio de ideas que le rodea y, otras, repeliéndolas. Pero en uno u otro caso, «queda constituido positiva o negativamente por esos modos de ser hombre que estaban ahí antes de su nacimiento»<sup>1</sup>. Y en el sen-

tido de esta continuidad intentamos vislumbrar la «ecuación» entre la obra creada por Hipódamo de Mileto «y el canon vigente en su tiempo»<sup>2</sup>.

Bajo otro aspecto, debemos tener presente que la urbanística hipodámica, estimada como un fruto particular de la cultura jónica de su tiempo, solamente contiene de ésta aquella parte de las ideas y conceptos que son aplicables a su teoría<sup>3</sup>. Por tanto, para su conocimiento reseñamos esquemáticamente algunas de las investigaciones que realiza aquella ciencia racionalista, por considerar que pudieron influir en las concepciones de Hipódamo de Mileto, como también influyeron otras de ellas, muy posteriormente, en las doctrinas de Vitruvio<sup>3A</sup>.

### *La escuela científica milesiana.*

La ciudad de Mileto, así como otras situadas frente el mar Egeo en las costas de Asia Menor, había sido fundada por colonos jonios en el siglo XI a. C.<sup>4</sup> obligados a emigrar de Atica por el empuje de los invasores dorios<sup>5</sup>. En aquellas fértiles tierras se crearon prósperos centros comerciales, entre los que sobresalió Mileto por su capacidad mercantil<sup>6</sup> y su actividad en la fundación de nuevas colonias<sup>7</sup>. No solamente se asentaron los jonios en parajes agrícolas favorables, sino también y con acierto, sobre la encrucijada de las rutas que habían trazado todas las civilizaciones del mundo antiguo<sup>8</sup>. Allí, encontrándose con los pueblos asiáticos, se unieron liberalmente con ellos, formando una renovada población diferenciada en gran manera de la griega que permanecía en la metrópoli; y aquellos jonios, como «un pueblo sin pasado», tuvieron la ventaja de hallar en su nuevo medio todos los estímulos culturales necesarios para desarrollar sus nativas condiciones de originalidad y de inventiva<sup>9</sup>.

El racionalismo de estos milesios excluyó del campo de sus investigaciones a todo ente sobrenatural o concepto mitológico<sup>10</sup>; y, por primera vez, «individuos particulares» crearon una ciencia crítica consciente y directa de la tradición, a diferencia de la que anteriormente había sido formulada sin base científica por reyes y sacerdotes<sup>11</sup>. Abandonada esta «concepción oficial de la naturaleza»<sup>12</sup> se produjo una repentina exaltación de la inteligencia y del poder del hombre<sup>13</sup>, iniciándose con sencillas observaciones de los fenómenos aprovechados en beneficio de una tecnología incipiente<sup>14</sup>. En esta civilización progresista, constructiva e inmensamente activa los jonios vislumbraron las posibilidades de la ciencia<sup>15</sup>.

Y en la poderosa ciudad de Mileto, metrópoli del comercio y de la navegación en el siglo VI a. C., tuvo lugar la iniciación del pensamiento científico griego, pues allí encontraron los jonios el ambiente adecuado que les permitió desarrollar su innata predisposición intelectual para interpretar racionalmente los fenómenos naturales que fríamente observaban<sup>16</sup>. Aunque aquellos jonios habían recibido aportaciones de las culturas orientales<sup>17</sup>, mantenidas siempre bajo conceptos sobrenaturales y mágicos<sup>18</sup>, su marcada capacidad racionalista les condujo desde el comienzo a formular sus deducciones bajo la más estricta rigidez científica<sup>19</sup>. Merced a estos pensadores milesios alcanzó la ciencia un desarrollo sorprendente durante el siglo VI a. C.<sup>20</sup>.

Las investigaciones fueron iniciadas por Tales de Mileto (Mileto, hacia 640 a. C. † Mileto hacia 546 a. C.)<sup>21</sup>, quien por primera vez ofreció una explicación lógica de la naturaleza sin invocar la ayuda de poderes sobrenaturales<sup>22</sup>. Está considerado como el fundador de la filosofía natural<sup>23</sup>, ya que no indagó, como hasta entonces, sobre «el origen mítico del mundo», sino acerca de lo «que es en verdad la naturaleza»<sup>24</sup>. Expuso que «el principio de todas las cosas es el agua»<sup>25</sup>, estimó que la materia estaba animada por sí misma<sup>26</sup>, trató sobre el magnetismo<sup>27</sup>, planteó diversos teoremas geométricos<sup>28</sup> y parece que predijo un eclipse de sol<sup>29</sup>.

A Tales de Mileto le sucedió su compatriota Anaximandro (Mileto, 611 a. C. † Mileto, 547 a. C.)<sup>30</sup>, a quien debemos la unión orgánica entre el concepto de investigador de la naturaleza y el de filósofo de la naturaleza<sup>31</sup>. Fue el primer hombre que diseñó un mapa del mundo conocido, mostrando una hipotética división de mar y tierra<sup>32</sup>; y también quien redujo a causas naturales la existencia del mar, los fenómenos atmosféricos y los terremotos<sup>33</sup>. En su notable concepción del *Cosmos* admitía tres anillos estelares concéntricos —estrellas, luna y sol— moviéndose alrededor de la tierra, según una ley expresada en relaciones matemáticas<sup>34</sup>; doctrina que llegó a ser el fundamento de la teoría de las esferas, así como ésta, después, de la física cósmica griega<sup>35</sup>. Investigando Anaximandro el origen «de las cosas» llegó a definir el *ápeiron*, literalmente infinito, pero no en el sentido numérico, sino con el significado de un continuo devenir que nunca cesa, para evitar el agotamiento «de las cosas», pues de lo contrario finalizaría la vida en el universo<sup>36</sup>.

Discípulo de Anaximandro y compatriota suyo fue Anaxímenes (Mileto, hacia 611 a. C. † hacia 546 a. C.)<sup>37</sup>, el cual prosiguió en el estudio científico de la naturaleza, y observando que los cuerpos se dilatan al calentarse y con

el frío se contraen, dedujo que del aire nacen las cosas por condensación o rarefacción <sup>38</sup>, para afirmar, en consecuencia, ser el aire el único principio universal originario de todas las cosas, al que vuelven todas de nuevo <sup>39</sup>; de este principio surgió su cosmogonía <sup>40</sup>. Luego explicó una teoría sobre los eclipses de sol y de luna <sup>41</sup>, e hizo la distinción entre planetas y estrellas fijas <sup>42</sup>.

Las teorías racionalistas concebidas por estos tres filósofos científicos <sup>43</sup>, Tales, Anaximandro y Anaxímenes, reciben el nombre de *hilozoísmo* <sup>44</sup> y fueron el fundamento de la *Escuela milesiana* <sup>45</sup>, así denominada por encontrarse, tanto ellos como el núcleo intelectual formado a su alrededor, en la ciudad de Mileto <sup>46</sup>.

### *Influencia de las doctrinas científicas sobre la técnica.*

Los pensadores jonios, como hombres de «un tipo nuevo», contribuyeron con su racionalismo a la formación de otros interesados por solucionar cuestiones prácticas. El ambiente científico y abierto de aquella cultura cosmopolita, manifestada a su vez por una notable actividad mercantil, favoreció el codiciado avance tecnológico que exigía su naciente materialismo.

Por causa de esta circunstancia, la invención de nuevas técnicas y el desarrollo de las existentes brindaron a quienes las descubrían, o mejoraban, una singular consideración social y humana que hasta entonces no se había reconocido <sup>47</sup>.

Fue la época en que Anacarsis de Escitia —contemporáneo de Tales y de Anaximandro— se hizo famoso por sus inventos aplicados a las anclas, fuelles y ruedas de alfar <sup>48</sup>; y en la que también Glauco de Quíos creaba una curiosa técnica para soldar el hierro <sup>49</sup>, resolviendo con ella problemas en la fabricación de utensilios agrícolas y armas de guerra <sup>50</sup>.

Durante el resto del siglo VI a. C. encontramos otras interesantes y valiosas realizaciones tecnológicas. Eupalino de Megara se especializó en conducciones de agua, construyendo una para su ciudad natal <sup>51</sup>, y, por encargo del tirano Polícrates, un acueducto en la isla de Samos que fue muy alabado a causa de haber empezado a perforar una colina por sus lados opuestos y conseguir el encuentro con solamente la diferencia de dos pies <sup>52</sup>. Luego, Quersifón de Cnoso y su hijo Metagenes ganaron un merecido renombre debido a los ingeniosos artificios con los cuales consiguieron un fácil transporte y colocación de las columnas y arquivadros destinados al templo de Diana en Efeso <sup>53</sup>.

Por su parte Heródoto nos reseña la magnificencia de un gran edificio que levantó Reco de Samos<sup>54</sup>, cuyo hijo Teodoro adquirió celebridad por su técnica en la consolidación de terrenos pantanosos, así como por sus industriosos trabajos en el fundido del bronce, pulido de superficies y perfeccionamiento de diversos instrumentos y, además, por escribir una descripción del Heraion de Samos, considerado como el más antiguo tratado de arquitectura griega<sup>55</sup>.

Finalmente, en el año 514 a. C., Darío recompensó a Mandocles de Samos por la hábil construcción de un «puente de barcas» para cruzar el Bósforo, que fue utilizado por aquel rey persa en su expedición militar contra los escitas<sup>56</sup>.

### *Las escuelas itálicas*

A mediados del siglo VI a. C., coincidiendo aproximadamente con la muerte de Anaxímenes, los persas sometieron a la Jonia griega, con excepción de la ciudad de Mileto, la cual mediante un pacto con los invasores logró mantener una cierta independencia, demostrando así su espíritu abierto y propicio a la convivencia<sup>57</sup>. Ante esta situación política algunos grupos de filósofos emigraron a las costas de la Magna Grecia y de Sicilia constituyendo lo que Aristóteles consideró *Escuelas itálicas*<sup>58</sup>.

Uno de ellos, Pitágoras (Samos, hacia 582 a. C. † Metaponto, hacia 497 a. C.)<sup>59</sup>, el filósofo más cercano cronológicamente a los milesios<sup>60</sup>, se trasladó en el año 532 a. C., obligado por la tiranía de Polícrates, desde Samos a Crotona, en la Magna Grecia<sup>61</sup>, donde rompiendo con el puro racionalismo jonio introdujo la mística en sus doctrinas científicas<sup>62</sup>. Predicó «que el alma del hombre tiene origen divino, y por consiguiente es inmortal, y que después de la muerte se encarna en los cuerpos de animales terrestres, de peces y de pájaros»<sup>63</sup>. Los pitagóricos vivían austeramente integrados en una secta religiosa<sup>64</sup>, e hicieron coincidir la esencia de las cosas con los números y las figuras geométricas, por lo cual la matemática para ellos no representaba una técnica operatoria, sino que significaba la explicación de conceptos divinos<sup>65</sup>; y así consideró al hombre como una parte del Cosmos<sup>66</sup>. Sus doctrinas, de difícil interpretación<sup>67</sup>, dieron origen a la *Escuela pitagórica*.

Curiosamente Alcmeón de Crotona, discípulo de Pitágoras, aunque su pensamiento estaba influido por las doctrinas místicas del maestro, investigó, según las normas racionalistas de los milesios, sobre el cerebro, al que

atribuyó «el último fundamento de la vida espiritual», dejando, además, establecido algunos principios psicológicos, fruto de sus observaciones <sup>68</sup>.

Así como Anaximandro y Anaxímenes fueron los creadores de la concepción naturalista del mundo, el jonio Jenófanes de Colofón (Colofón, hacia 570 a. C. † hacia 480 a. C.) <sup>69</sup>, es un «encendido campeón y heraldo» de aquellas doctrinas con las cuales y con la fuerza creadora de nuevos valores religiosos y morales pretendió «aniquilar todo lo antiguo» <sup>70</sup>. También emigró a su ciudad natal, trasladándose hacia el año 540 a. C. a la siciliana Mesina <sup>71</sup>. En sus pensamientos apreciamos la existencia de marcadas tendencias metafísicas <sup>72</sup>, concibiendo a «todo ser» y a la divinidad «como un todo único» <sup>73</sup>; sentido de unidad que fue deducido por Jenófanes luego de observar atentamente la naturaleza <sup>74</sup>. Y preocupándose de la *polis*, enunció que solamente «la sabiduría y la justicia» podrían asegurar «la buena marcha de la ciudad», rebelándose contra las viejas concepciones de tiempos pasados <sup>75</sup>.

El primer filósofo importante nacido en la Magna Grecia fue Parménides de Elea (Elea, hacia 540 a. C. † ?) <sup>76</sup>. Su ontología se basa en la existencia de un Ente, al que refiere todo pensamiento científico. Estima que el verdadero conocimiento es idéntico a la realidad <sup>77</sup>, señalando con precisión que únicamente «el conocimiento ganado a través del pensar racional» nos conduce a la verdad y, por el contrario, las impresiones de los sentidos tan sólo a la opinión <sup>78</sup>. Con Parménides, la filosofía adquiere su verdadera jerarquía y se construye de forma rigurosa <sup>79</sup>. Este maestro y sus discípulos Zenón de Elea <sup>80</sup> y Meliso de Samos <sup>81</sup> constituyeron la llamada *Escuela eleática* <sup>82</sup>.

### *Los jonios Heráclito de Efeso y Anaxágoras del Clazomenes*

Heráclito de Efeso (Efeso, hacia 540 a. C. † hacia 475 a. C.) <sup>83</sup>, hijo de familia noble <sup>84</sup>, nació cuando Jonia estaba sometida al dominio persa <sup>85</sup>. Su pensamiento «se halla bajo la poderosa influencia de la filosofía natural» milesia <sup>86</sup>, y se le considera como una de las más interesantes personalidades de toda la cultura griega <sup>87</sup>. Hacia el año 490 a. C. terminó la composición de su obra *Sobre la naturaleza* <sup>88</sup>, donde aparece su «profundo convencimiento de la unidad de todo ente» <sup>89</sup>, y por ello estudió la «armonía de los contrarios» en busca de la obsesionante unidad de todas las cosas, como principio del mundo, que identificó con el fuego por ser «cambiante y mudable» como la realidad <sup>90</sup>, pues Heráclito «no ve en el mundo nada permanente» <sup>91</sup>. A la razón la llamó *Logos* <sup>92</sup>, concepción de la que con asombroso rigor bro-

tan de manera científica su metafísica, su cosmología y su teoría del conocimiento <sup>93</sup>. Recibió el sobrenombre de *el oscuro* debido al carácter típicamente aforístico de su obra <sup>94</sup>.

Anaxágoras de Clazomenes (Clazomenes, hacia 500 a. C. † Lamsaco, 428 a. C.) <sup>95</sup>, también como Heráclito descendía de una familia noble de la Jonia y renunció a sus privilegios para dedicarse a la «vida teórica» <sup>96</sup>, convirtiéndose en modelo de pensador entregado a la ciencia y apartado del mundo. Las doctrinas de Anaximandro y de Anaxímenes ejercieron una gran influencia sobre él <sup>97</sup>, y hacia el año 462 a. C. se instaló en Atenas <sup>98</sup>, entrando poco después en contacto con el círculo de Pericles <sup>99</sup>. A esta ciudad, cuyos filósofos todavía conservaban las viejas creencias, aportó Anaxágoras el espíritu de la nueva ciencia milesiana, haciéndose por ello sospechoso de impiedad a los intolerantes atenienses <sup>100</sup>; a pesar de lo cual continuó exponiéndoles sus doctrinas durante casi treinta años, e incluyó decisivamente en su formación científica <sup>101</sup>. Con el apoyo de la matemática se ocupó de «metereología», entendida como investigación de la astronomía y de los fenómenos atmosféricos <sup>102</sup>. En su doctrina sobre los elementos compartió la antigua opinión física, según la cual «de la nada, nada puede salir» y, por tanto, «nada puede convertirse en nada» <sup>103</sup>. Según Anaxágoras «es imposible que lo que es deje de existir por división»; este concepto de «infinitud» en el sentido de garantizar que todo está limitado por su contorno, es fundamental para el pensador griego <sup>104</sup>. Y como «mérito imperecedero» de este filósofo señalamos el hecho de que fue el primero en distinguir la «materia» del «espíritu» acentuando la independencia entre ambos <sup>105</sup>.

#### INFLUENCIA DE LOS CONCEPTOS RACIONALISTAS JONICOS EN HIPODAMO DE MILETO

Los pensadores de la escuela milesia habían iniciado con audacia el estudio científico de la naturaleza y, abandonando los antiguos poemas homéricos, transformaban el mundo mítico <sup>106</sup>. Su relación con las culturas orientales propició sus apasionadas inquietudes; y la riqueza de que disponía <sup>107</sup> hizo posible la existencia del ocio y de los medios necesarios para la investigación.

Así, gozando de un ambiente apropiado y con insaciable afán de realidad, aquellos primeros científicos explicaron de forma «clara y coherente» su imagen del universo <sup>108</sup>, observando la «regularidad» y «conexión» que se producía en el curso de la transformación de la materia y en los movi-

mientos <sup>109</sup>. Y con la «capacidad de intuición y el sentido de la forma», que constituían las peculiaridades más características de su espíritu jónico <sup>110</sup>, investigaron el origen de las cosas <sup>111</sup> aplicando a ello la «razón» <sup>112</sup>. Fue durante el siglo VI a. C. cuando la «inteligencia humana» realizó «un mayor progreso» en el campo de la ciencia <sup>113</sup>.

Más adelante las escuelas itálicas precisan el concepto de lo «limitado», característico del espíritu griego en cuanto a perfección <sup>114</sup>. Los pitagóricos, representando el cosmos y la esencia de las cosas mediante el «orden armónico» de los números y de las figuras geométricas <sup>115</sup>, nos muestran a través de «la regularidad racional» y de «la conexión armónica de las relaciones y movimientos del universo», el profundo «carácter estético del espíritu helénico» <sup>116</sup>. El realismo de Jenófanes de Colofón <sup>117</sup> definió el principio de «unidad» en sus teorías <sup>118</sup>. Y el racionalismo de Parménides de Elea <sup>119</sup>, en su intento de establecer la estructura del cosmos <sup>120</sup>, consideró que «toda magnitud espacial está circunscrita por otra», y que la división de los espacios intermedios es posible <sup>121</sup>. Las doctrinas de estos filósofos itálicos se formularon en vida de Hipódamo de Mileto, por lo cual suponemos que estaban presentes en su pensamiento.

Luego, en la misma generación de Hipódamo, Heráclito de Efeso expuso convencido la «unidad de todo ente», concepto derivado de las doctrinas de sus antepasados jonios <sup>122</sup>, además de considerar un principio de «regularidad» en la naturaleza <sup>123</sup>; y Anaxágoras de Clazomenes insistió en su idea propia de que todo está limitado por su contorno y que nada queda con límites imprecisos <sup>124</sup>.

Finalmente, en el siglo V a. C., los griegos empezaron a descubrir el mundo espiritual juntamente con la naturaleza <sup>124A</sup>. Su espíritu sensible quedó profundamente conmovido, produciéndose una revolución intelectual más intensa que la ocasionada cuando habían iniciado sus teorías racionalistas acerca de la ciencia. Los ensayos metafísicos, las mudanzas sociales y las doctrinas políticas robustecieron el sentimiento de independencia en los individuos; y, consecuentemente, se produjo un cambio en la orientación de las ideas, por lo cual adquirió preponderancia la «técnica de la actividad» ligada a la vida política dentro de la realidad social <sup>125</sup>. Estas son, a grandes rasgos, las nuevas ideas en que se inició el espíritu inquieto de nuestro urbanista milesio.

Así, Hipódamo de Mileto, educado en aquel ambiente intelectual predominantemente racionalista, que gozaba de amplia libertad de pensamiento y en el cual la influencia científica actuaba como «una levadura social» <sup>126</sup> ab-

sorbió fácilmente los conocimientos de la espléndida cultura milesia legada por sus antepasados y acrecentada por los hombres de su tiempo <sup>127</sup>. Fue como «un punto de cruce» de los diversos conceptos racionalistas jónicos <sup>128</sup>, y de ellos aprovechó Hipódamo los fundamentales para sus trazados urbanísticos: los de unidad, de orden, de claridad y de cohesión; regularidad y armonía; limitación de los contornos espaciales; proporciones numéricas y geométricas; la posibilidad de dividir indefinidamente los espacios intermedios de las magnitudes; la capacidad de organización y la noción de la medida.

Todos estos conceptos fundamentales, característicos del llamado espíritu apolíneo <sup>128A</sup>, fueron los aplicados por Hipódamo de Mileto en la elaboración de su obra, siempre con la sensibilidad estética que para las formas, lo mensurable y lo determinado <sup>128B</sup> estaban especialmente dotados los jonios.

#### LIGERA SEMBLANZA DE HIPODAMO DE MILETO SEGUN ARISTOTELES

Aristóteles nos dice que Hipódamo, «hijo de Eurifonte, de Mileto», «inventó el trazado de las ciudades y diseñó los planos del Pireo» <sup>129</sup>.

Nada consigna el estagirita sobre la fecha de su nacimiento ni ofrece noticias de su juventud, aunque señala «la gran originalidad de que, por afán de distinguirse, daba pruebas en todo lo demás de su vida —hasta el punto de que algunos consideraban que vivía de un modo excesivamente afectado, con su larga melena y ricos adornos, aparte de su vestido, barato, pero de abrigo, no sólo en invierno, sino también en tiempo de verano»— <sup>130</sup>. Y añade Aristóteles que «no contento» solamente con su estilo mundano «quiso ser entendido acerca de la naturaleza entera y fue el primero que, sin ser político, intentó hablar del régimen mejor» <sup>131</sup>, para el cual «proyectó» las bases sociales —no urbanísticas— de una *polis* ideal.

#### ESTRUCTURA SOCIAL DE LA «CIUDAD QUE PROYECTO» HIPODAMO DE MILETO PARA UN «REGIMEN MEJOR»

Aristóteles dejó constancia de «lo principal y más digno de mención en la ordenación de Hipódamo» <sup>132</sup>.

Así, escribe que la «ciudad» proyectada por el milesio «tendría diez mil

ciudadanos, divididos en tres clases: una de artesanos, otra de campesinos y la tercera de defensores armados»<sup>133</sup>.

Estos habitantes ocuparían un territorio que, análogamente, dividió en tres partes: «una sagrada, otra pública y otra privada». En la parte sagrada se ofrecerían «los dones acostumbrados para los dioses»; la «comunal» sería «aquella de cuyos productos habían de vivir los defensores»; y la privada quedaba destinada a los campesinos<sup>134</sup>. Hipódamo de Mileto «entendía por pueblo las tres partes de la ciudad», al cual le concedió el derecho de voto en la elección de magistrados<sup>135</sup>.

Para gobernar esta ciudad «pensó también» Hipódamo «que debería haber únicamente tres clases de leyes, ya que las causas de los procesos eran también tres en número: injurias, daños y perjuicios y muertes»; y para su aplicación consignó normas acerca de los tribunales y de los fallos que habían de emitir<sup>136</sup>.

Luego, como hombre racionalista y práctico, estableció «también una ley para su fuesen honrados los que hicieran algún invento útil para la ciudad»<sup>137</sup>. Y finalmente estimó que el «régimen» debería alimentar «a los hijos de los muertos en la guerra»<sup>138</sup>, y que todos «los magistrados habían de ser elegido por el pueblo».

Después de reseñar Aristóteles las anteriores características consideró oportuno analizarlas. Sobre la «división de los ciudadanos» apreció que el reparto de sus actividades en la ciudad aparecía «ciertamente muy confuso»<sup>140</sup>; tampoco reputó «acertada la ley acerca del juicio», por convertir al «juez en árbitro»<sup>141</sup> y cambiar las «leyes tradicionales», lo cual podría resultar desafortunado<sup>142</sup>; y «respecto a que se deba honrar de alguna manera a los que descubren algo útil para la ciudad», opinó que, «aunque suena bien al oído», «no carece de riesgos el decretarlo»<sup>143</sup>. Aristóteles, desde su punto de vista conservador<sup>144</sup> juzgó aventurada la concepción de Hipódamo de Mileto, pues éste, con el «fervor profético» característico de su época<sup>145</sup> había ideado audazmente, como un adelantado, el ordenamiento de un «régimen mejor» para la *polis* basado en unos fundamentos nuevos<sup>146</sup>, desdeñando usos tradicionales e intentando solucionar racionalmente los objetivos planteados. Pero aquellas ideas de Hipódamo de Mileto aparecieron frente a las viejas de las cuales surgían y les faltaba la suficiente fuerza «para levantarse por encima de lo estable»<sup>147</sup>; por cuyo motivo provocaron las críticas de Aristóteles.

## NOTAS

<sup>1</sup> JOSE ORTEGA Y GASSET, *Prólogo a DILTHEY, Introducción*, 15: «Lo que un hombre o una obra del hombre es no empieza con su existencia, sino que en su mayor porción precede a esta. Se halla preformado en la colectividad donde comienza a vivir. Este precederse en gran parte a sí mismo, este ser antes de ser, da a la condición del hombre su carácter de inexorable *continuidad*. Ningún hombre empieza a ser hombre; ningún hombre estrena la humanidad, sino que todo hombre *continúa* lo humano que ya existía».

<sup>2</sup> *Ibidem*, 16: «Mas, por lo mismo, importa mucho determinar qué es lo que cada hombre hace por sí originalmente con esa humanidad que recibe, precisar su ecuación entre su hacer personalísimo y el canon vigente en su tiempo».

<sup>3</sup> DILTHEY, *Introducción*, 71: «Toda ciencia particular se origina sólo mediante el artificio de desgajar un contenido parcial de la realidad histórico social».

<sup>3A</sup> Véase *M. VITRUVIO / POLION DE AR / CHITECTVRA, DIVIDIDO EN / diez libros, traducidos de Latin en Castellano / por Miguel de Vvrea Architecto, y sacado en su perfectiō / por Iuan Gracian impressor vezino de Alcalá. / DIRIGIDO A LA S.C.R.M. DEL REY DON PHE-/lippe Segundo deste nombre nuestro Señor, / CON PRIVILEGIO. / Impreso en Alcalá de henares por Iuan Gracian. / Año M. D. LXXXII*, Libro octavo, fol. 101: «Thales Milesio, vno de los siete sabios de Grecia, abiertamēte dixo que el principio de todas las cosas era el agua. Eraclito dixo que el fuego. Los sacerdotes de los Magos dixerō, que el agua y fuego. Euripides, discipulo de Anaxagoras, a quien los Athenienses llamauā Scenico, que quiere decir escriptor de Comedias, dixo que el ayre, y la tierra, porque ella sembrada de las celestiales lluias produjo los nombres [*sic*], y todos los animales en el mūdo... Mas Pythagoras, Empedocles, y Epicarno, y otros phisicos y philosophos pusieron quatro principios, ayre, fuero, agua y tierra, dixeron que tenian qualidades diferentes entre si, por la diferencia de su genero».

Véase también MAUFRAS, *L'Architecture*, II, 221 y 276. Magnífico texto, traducción y comentario en Callebat, *Vitruve*, 2 y 39 y 55.

<sup>4</sup> Sobre la colonización jónica de Asia Menor véase: EHRENBERG, *From Solon*, p. 13; RUIPÉREZ-TOVAR, *Historia*, p. 65; SCULLARD, *Petit Atlas*, p. 26; SARTIAUX, *Les civilisations*, p. 37. Estudio completo en SAKELLARIOU, *La migración*.

<sup>5</sup> Un esquema sobre las causas de la esta invasión doria en RUIPÉREZ-TOVAR, *Historia*, p. 57.

<sup>6</sup> Durante el siglo VIII a. C., el puerto de Mileto era el lugar más importante de los colonos jonios según RUIPÉREZ-TOVAR, *Historia*, p. 979. BENGTON, *Griegos y persas*, I, p. 99: «En el siglo VI, Jonia y en particular la ciudad de Mileto habían figurado a la cabeza de la economía, del comercio y también de la vida cultural», NESTLE, *Historia*, p. 55: «Mileto, el mercado del mundo antiguo en el que los pueblos del Mediterráneo procedían al cambio de sus mercancías». Interesante consultar BOGAERT, *Banquetes*, p. 255.

<sup>7</sup> Sobre la actividad colonizadora de Mileto véase: RUIPÉREZ-TOVAR, *Historia*, p. 85; GIGON, *Los orígenes*, p. 45.

<sup>8</sup> FARRINGTON, *Mano y cerebro*, p. 46. JAEGER, *La teología*, p. 24: «Podemos, naturalmente, mostrar que los griegos de Asia Menor entraron en un contacto muy estrecho con las viejas culturas de Oriente en el comercio, el arte y la técnica». DILTHEY, *Introducción*, p. 225: «aprovechó las adquisiciones de pueblos de cultura más antigua, con los cuales los griegos estaban en relación». GIGON, *Los orígenes*, p. 46. Para una información de estas culturas REY, *La science orientale avant les Grecs*.

<sup>9</sup> Acertadamente intuyó estas circunstancias FARRINGTON, *Mano y cerebro*, p. 47. JAEGER, *Paideia*, p. 153, también señala que las «existencias» de los primeros investigadores, con sus deducciones «osadas y solitarias, sólo podían desarrollarse en Jonia, en una atmósfera de la mayor libertad personal». CAPELLE, *Historia*, p. 21 considera que «varias circunstancias favorables coincidieron aquí: la situación privilegiada de la poderosa ciudad marítima, en la que se podía encontrar todo el saber experimental de los hombres de entonces, que venían de Babilonia, de la lejana Iberia, del país de los Escitas o de Egipto; la paz que entonces gozaba la ciudad, y, ante todo la peculiar predisposición de los jonios» para el racionalismo intelectual. Sobre lo «milagroso» del desarrollo de la ciencia griega en el siglo VI a. C., véase FARRINGTON, *Ciencia y Política*, p. 17; y FARRINGTON, *Ciencia y filosofía*, p. 27 y 30, y MARIAS, *Historia*, p. 13. También señala que la ciencia griega tuvo su origen en las ciudades jónicas de Asia Menor BERNAL, *Science*, p. 171 y en sus traducciones al español *La Ciencia*, p. 160, y *Historia Social*, I, p. 145.

<sup>10</sup> FARRINGTON, *Mano y cerebro*, p. 27. JAEGER, *Paideia*, p. 152: «Pero en medio de la decadencia de la concepción mítica del mundo y en el caos que llevó consigo la fermentación de una nueva sociedad humana, se enfrenta de un modo completamente nuevo con el problema de ser»; añadiendo (p. 159): «No hay duda alguna de que la idea filosófica del cosmos representó un rompimiento con las representaciones religiosas habituales». Sobre la época de «representación mítica», véase DILTHEY, *Ilustración*, p. 213. Acerca de la imposición del racionalismo contra los antiguos prejuicios consúltese el estudio de BOAS, *Rationalism in Greek Philosophy*, Un esquema de la crítica religiosa entre los milesios en GARCÍA LÓPEZ, *La Religión Griega*, p. 215 y ss.

<sup>11</sup> Véase RODRÍGUEZ ADRADOS, *La Democracia*, p. 441. JAEGER, *Paideia*, p. 154: «La resolución y la independencia de estas críticas sobre la concepción dominante del mundo es perfectamente paralela a la osadía de los poetas jónicos al proclamar libremente sus sentimientos

y sus ideas sobre la vida humana y su contorno. Ambos son producto del creciente desarrollo de la individualidad».

<sup>12</sup> FARRINGTON, *Mano y cerebro*, p. 44. No obstante, según JAEGER, *Paideia*, p. 151: «El comienzo de la filosofía científica no coincide, así, ni con el principio del pensamiento racional ni con el fin del pensamiento mítico».

<sup>13</sup> FARRINGTON, *Mano y cerebro*, p. 27. La filosofía griega empezó primeramente «con los problemas de la naturaleza y no con los relativos al hombre», véase JAEGER, *Paideia*, p. 152. Concisa y claramente expone CHUECA, *De Grecia al Islam*, p. 21: «En Grecia es donde primero aparece la filosofía como un menester, al que se ve empujado el hombre para entender el mundo donde se encuentra».

<sup>14</sup> Consúltese MONDOLFO, «Sugestiones de la técnica» y JAEGER, *Paideia*, 155. Véase la introducción de BACCOU, *Histoire de la science*.

<sup>15</sup> Son palabras de FARRINGTON, *Mano y cerebro*, 50. JAEGER, *Paideia*, 167: «La filosofía natural milesia se origina en la investigación pura». Interesante consultar MILHAUD, *Leçons sur les origenes de la science grecque*, y MÜGLER, *Les origenes de la science grecque*. Visión general en REY, *La jenseuse de la science grecque*.

<sup>16</sup> Sobre las circunstancias favorables que concurrían en Mileto, consúltese BURNET, *L'aurora*, 37. Las condiciones que permitieron el desarrollo de la filosofía entre los griegos en HEATH, *A History of Greek matlematics*, I, 3.

JAEGER, *Paideia*, 155: «Es natural que la tendencia innata de los jonios —grandes exploradores y observadores— hacia la investigación, llevara las cuestiones hasta lo más profundo, donde surgen los últimos problemas». CAPELLE, *Historia*, 21, señala «La peculiar predisposición de los jonios» para el racionalismo intelectual.

<sup>17</sup> En opinión de FARRINGTON, *Ciencia y filosofía*, 27. MONTUCLA, *Histoire*, I, 102. JAEGER, *La Teología*, 24: «los griegos de Asia Menor entraron en un contacto muy estrecho con las viejas culturas de Oriente en el comercio, el arte y la técnica, y siempre habrá alguna disputa acerca del grado en que contibuyó esta influencia al desarrollo intelectual de Grecia». Acertadamente afirma NESTLE, *Histoire*, 21, que el pueblo griego «se encontró permanentemente dispuesto a asimilar estímulos ajenos, pero no para limitarse meramente a imitar caracteres de otros, sino para reelaborar lo ajeno, hacerlo propio y convertirlo en fecundo elemento de la construcción del propio organismo». FRAILE, *Historia*, 118.

<sup>18</sup> CAPELLE, *Historia*, 8, distingue lo original en la ciencia griega de las aportaciones míticas orientales.

<sup>19</sup> CAPELLE, *Historia*, 8. CARY-HAARHOFF, *bife and Thought*, 193, estima que se debe a los jonios de Asia Menor y en especial a la ciudad de Mileto los primeros «ensayos» sobre las ciencias naturales. FARRINGTON, *Mano y cerebro*, 23, analiza el carácter de la primitiva ciencia griega. JAEGER, *Paideia*, 150, considera que «no es fácil trazar la frontera temporal del momento en que aparece el pensamiento racional».

<sup>20</sup> Interesante el comentario de FARRINGTON, *Mano y cerebro*, 23, sobre las características de la primitiva ciencia griega; también FARRINGTON, *Ciencia y política*, 17.

<sup>21</sup> Estas fechas son las consignadas por ASIMOV, *Enciclopedia*, 3.

HERÓDOTO, *Historias*, 170, 111: «Tales de Mileto, que era fenicio de raza por su ascendencia». Sobre este posible origen semita, véase BURNET, *L'aurora*, 39, y afirmación de su ascendencia milesia en KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 112.

Sobre sus conocimientos científicos consúltese: CAPELLI, *Historia*, 22; MARÍAS, *Historia*, 13; FARRINGTON, *Ciencia y filosofía*, 32; ROBIN, *El pensamiento*, 49; FRAILE, *Historia*, 143; HIRSCHBERGER, *Historia*, 46; TANNERY, *Pour l'Histoire*, 54; CUBELLS, *Los filósofos*, 17; MADDALENA, *Ionici*, 3.

<sup>22</sup> CAPELLE, *Historia*, 23. FARRINGTON, *Ciencia y filosofía*, 33.

<sup>23</sup> CAPELLE, *Historia*, 25. En esta época no se distinguía entre ciencia y filosofía; véase FARRINGTON, *Ciencia y filosofía*, 33. HIRSCHBERGER, *Historia*, 45, especifica: «De un modo especial se ha designado siempre a esta filosofía jónica como filosofía de la naturaleza. En efecto, la observación de la naturaleza ocupa en ella el primer plano». Para detalles GUTHRIE, *The Greek Philosophers*, y GLAGET, *Greek Science in Antiquity*.

<sup>24</sup> MARÍAS, *Historia*, 13. JAEGER, *Paideia*, 154: «El punto de partida de los pensadores naturalista del siglo VI era el problema del origen, la *physis*, que dio su nombre a la totalidad del movimiento espiritual y a la forma de especulación a que dio lugar. Ello no es injustificado si tenemos presente la significación originaria de la palabra griega y no mezclamos con ella la concepción moderna de la física». GUTHRIE, *Los filósofos*, 30: «Mas al principio la pregunta, reducida a sus términos más sencillos, era esta: ¿De qué está hecho el mundo? Tales de Mileto dijo que era agua».

<sup>25</sup> El concepto de «principio» es definido por DILTHEY, *Introducción*, 237, como «algo primero, que es estado inicial temporal y causa primera de los fenómenos, y del cual pueden derivarse estos».

Interesante consultar la opinión de JAEGER, *La teología*, 26, en la que manifiesta: «Su agua es una parte visible del mundo de la experiencia. Pero su manera de ver el origen de las cosas le acerca mucho a los mitos teológicos de la creación, o más bien, le lleva a competir con ellos. Pues si bien su teoría parece ser puramente física, evidentemente la piensa como teniendo también lo que podemos llamar un carácter metafísico». CAPELLE, *Historia*, 23; MARÍAS, *Historia*, 13; JAEGER, *Paideia*, 175; HIRSCHBERGER, *Historia*, 46; BURNET, *L'aurora*, 49; GIGON, *Los orígenes*, 50; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 130 y 142; NESTLE, *Historia*, 55.

<sup>26</sup> Esta teoría se denomina *hilozoísmo*; véase CAPELLE, *Historia*, 25, y MARÍAS, *Historia*, 13.

<sup>27</sup> Según DIÓGENES LAERCIO, *Los diez libros*, I, 14: «Tales atribuyó alma a cosas inanimadas, demostrándolo por la piedra imán y por el electro». GIGON, *Los orígenes*, 47: «y, posible, que haya sido el primer griego que encontró y describió una piedra imán, en las tierras del Asia Menor, a espaldas de MILETO»; también *Ibidem*, 62.

<sup>28</sup> Se atribuye a Tales de Mileto la introducción de la geometría egipcia en Jonia; véase CANTOR, *Vorlesungen*, I, 12, y BURNET, *L'aurora*, 43. DIÓGENES LAERCIO, *Los diez libros*, I, 16, escribe «que midió las pirámides por medio de la sombra, proporcionándola con la nuestra cuando es igual al cuerpo». MONTUCLA, *Historia*, 102, explica cómo pudo ser posible la anterior manera de medir citada por Diógenes.

También DIÓGENES LAERCIO, *Los diez libros*, I, 14, nos refiere que Tales «inventó el triángulo rectángulo inscrito en un semicírculo, cita recogida por MONTUCLA, *Histoire*, I, 104.

Sobre los trabajos geométricos de Tales: BURNET, *L'aurore*, 44; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 124; HEATH, *A History of greek matematus*, I, 118.

<sup>29</sup> HERÓDOTO, *Historia*, 52. Acerca de la predicción del eclipse de sol, que puso fin a la guerra entre los Lidios y los Medas, véase BURNET, *L'aurore*, 40. GIGON, *Los orígenes*, 57, fija la fecha del eclipse en el 28 de mayo de 585 a. C. KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 111 y 120. Un estudio de este eclipse en TANNERY, *Pour l'Histoire*, 37 y 56. Sobre los conocimientos astronómicos HEATH, *A History of greek matematus*, I, 137.

<sup>30</sup> Estas fechas son las consignadas por Asimov, *Enciclopedia*, 3 a, y BURNET, *L'aurore*, 52. Según KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 145, fue hijo de Praxiades de Mileto.

Sobre Anaximandro consúltese: CAPELLE, *Historia*, 26; MARÍAS, *Historia*, 14; FARRINGTON, *Ciencia y política*, 17; FARRINGTON, *Ciencia y filosofía*, 34; ROBIN, *El pensamiento*, 54; FRAILE, *Historia*, 144; HIRSCHBERGER, *Historia*, 47. Acerca de sus conocimientos científicos TANNERY, *Pour l'Histoire*, 84 y ss.; MADDALENA, *Ionici*, 76. Para mayores detalles DIELS, «Anaximandros von Mileto». Cita fuentes clásicas CUBELLS, *Los filósofos*, 23.

<sup>31</sup> CAPELLE, *Historia*, 26; TANNERY, *Pour l'Histoire*, 45. Para JAEGER, *Paideia*, 156. «En Anaximandro se revela la prodigiosa amplitud del pensameinto jónico». JAEGER, *La teología*, 29: «en Anaximandro encontramos el primer cuadro unificado y universal del mundo, basado en una deducción y explicación natural de todos los fenómenos». KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 146. «Anaximandro es el primero de quien tenemos testimonios concretos de que hizo un intento comprensivo y detallado por explicar todos los aspectos del mundo de la experiencia humana». Interesante SANTILLANA, *The Origins of Scientific Thought*.

<sup>32</sup> CAPELLE, *Historia*, 26; MARÍAS, *Historia*, 14; FARRINGTON, *Ciencia y política*, 18; ASIMOV, *Enciclopedia*, 3 a.; CARY-HAARHOFF, *hive and Thought*, 196, estima que este mapa lo diseñó Anaximandro basado en medidas y datos observados; FARRINGTON, *Mano y cerebro*, 53, insiste en que Anaximandro fue el primero en trazar un mapa; JAEGER, *Paideia*, 156, 157; DILTHEY, *Introducción*, 232; GIGON, *Los orígenes*, 66. Sobre este mapamundi, véase: KIRK-TAVEN, *Los filósofos*, 150, y TANNERY, *Pour l'Histoire*, 84.

DILTHEY, *Introducción*, 232, hace constar que Anaximandro «introdujo el uso del gnomon, que era en aquel tiempo el instrumento más importante de la astronomía». Véase también GIGON, *Los orígenes*, 103; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 149, estiman que Anaximandro no «descubrió» el gnomon, sino que es posible que fué quien lo «introdujo» en Grecia.

<sup>33</sup> MONTUCLA, *Histoire*, I, 107; CAPELLE, *Histoire*, 26; BURNET, *L'aurore*, 71; GIGON, *Los orígenes*, 108, y NESTLE, *Historia*, 57.

<sup>34</sup> JAEGER, *Paideia*, 156: «La concepción de la Tierra y del mundo de Anaximandro es un triunfo del espíritu geométrico. Es el símbolo visible de la monumentalidad proporcionada, propia del pensamiento y de la naturaleza entera del hombre arcaico. El mundo de Anaximandro se halla construido mediante rigurosas proporciones matemáticas». Una noción extractada en HIRSHBERGER, *Historia*, 48. También GIGON, *orígenes*, 93. *Ibidem*, 110, denomina «geométrico-constructiva» la visión del cosmos de Anaximandro. KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 182, analiza los textos griegos de referencia.

Con relación al sentido de orden, de racionalismo y de unidad armónica es interesante la opinión de JAEGER, *La teología*, 29: «Hoy en día parece haber, naturalmente, algo de muy primitivo aún en el esquematismo geométrico con que se articula este modelo del mundo, y no menos en la uniformidad con que lo aplica Anaximandro a la cosmología y a la geografía igualmente; pero si lo consideramos como obra de arte, es una soberana expresión de la convicción con que Anaximandro se acerca al mundo como un todo y del postulado de que el universo debe tener un sentido racional. Esta idea del mundo señala el primer brote claro de la filosofía en el espíritu humano».

Otras referencias en TANNERY, *Pour l'Histoire*, 90. Estudio completo en KAHN, *Anaximander*. DOXIADIS, *Architectural space*, 15, comenta que Anaximandro introdujo en la filosofía griega «the idea of a law governing all events in the universe».

<sup>35</sup> CAPELLE, *Historia*, 35. Según JAEGER, *Paideia*, 156; ANAXIMANDRO fue «el primero en crear una imagen del mundo de verdadera profundidad metafísica y rigurosa unidad constructiva»; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 177.

<sup>36</sup> CAPELLE, *Historia*, 33; MARÍAS, *Historia*, 14; BURNET, *L'aurore*, 60. Un análisis del *ápeiron* en JAEGER, *Paideia*, 157 y en HIRSCHBERGER, *Historia*, 47. Muy concisa la definición que estima JAEGER, *La teología*, 30: «La casa con que empieza el mundo sólo puede ser algo que no sea idéntico a ninguna de las sustancias dadas, pero que sin embargo sea capaz de dar origen a la vasta inmensidad de todas ellas. La propiedad distintiva de este algo tiene que ser, por tanto, el hecho de ser de suyo ilimitado, y por eso lo llama Anaximandro con este mismo nombre, *ápeiron*», interesante consultar la continuación de este texto. También: DILTHEY, *Introducción*, 232; GIGON, *Los orígenes*, 67; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 152; GUTHRIE, *Los filósofos*, 32; TANNERY, *Pour l'Histoire*, 97; CUBELLS, *Los filósofos*, 37; BURNET, *Early Greek Philosophy*, 34, trata acerca del sentido de infinitud de *ápeiron*. Véase, también, el desarrollo de este concepto en MONDOLFO, *Pensiero dei Greci*. El estudio más completo en SELIGMAN, *The Apeiron of Anaximander*.

<sup>37</sup> Estas fechas son las consignadas por ASIMOV, *Enciclopedia*, 3 b. Según KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 205, fue hijo de Eurístrato. Sobre Anaxímenes, véase: BURNET, *L'aurore*, 76; ROBIN, *El pensamiento*, 60; FRAILE, *Historia*, 148; HIRSCHBERGER, *Historia*, 49; TANNERY, *Pour l'Histoire*, 47; CUBELLS, *Los filósofos*, 43, con referencias a textos clásicos; MADDALENA, *Ionic*, 158.

<sup>38</sup> CAPELLE, *Historia*, 38; MARÍAS, *Historia*, 14; JAEGER, *Paideia*, 175; BURNET, *L'aurore*, 78. Interesante consultar KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 212 y 231, y GUTHRIE, *Los filósofos*, 35.

<sup>39</sup> CAPELLE, *Historia*, 38; FARRINGTON, *Ciencia y filosofía*, 37. Curioso comentario el de FARRINGTON, *Mano y cerebro*, 37; JAEGER, *Paideia*, 158; BURNET, *L'aurore*, 77. Comentario con textos griegos en KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 207; NESTLE, *Historia, Los filósofos*, 35. Sobre la «unidad de la materia», según Anaxímenes, véase TANNERY, *Pour l'Histoire*, 163.

<sup>40</sup> CAPELLE, *Historia*; 39, BURNET, *L'aurore*, 81; GIGON, *Los Orígenes*, 117; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 217.

<sup>41</sup> MONTUCLA, *Histoire*, I, 110; CAPELLE, *Histoire*, 39 y 40. Explicación de la teoría de Anaxímenes sobre los eclipses en TANNERY, *pour l'Histoire*, 154.

<sup>42</sup> GIGON, *Los orígenes*, 120.

<sup>43</sup> CAPELLE, *Histoire*, 22, considera que «la fisolofía es, pues, en su primer período ciencia de la naturaleza en la que “filosofía natural” y “ciencia natural”, en sentido estricto, están todavía sin separar». A estos investigadores los denomina acertadamente FARRINGTON, *Mano y cerebro*, 29, «filósofos-científicos primitivos».

<sup>44</sup> Se denomina «hilozoísmo jónico» al conjunto de teorías expuestas por la Escuela milesiana; véase CAPELLE, *Historia*, 21. MARÍAS, *Historia*, 13: «Se ha llamado a esto *hilozoísmo* (animación o vivificación de la materia)». HIRSCHBERGER, *Historia*, 46, considera que el «llamado *hylozoísmo* más que una filosofía de la naturaleza responde, por consiguiente, a una lógica actitud crítica».

<sup>45</sup> MARÍAS, *Historia*, 11. JAEGER, *Paideia*, 156, estima que se designa «un poco anacrónicamente como *escuela milesiana*» la fisolofía de aquellos maestros. ROBIN, *El pensamiento*, 47.

<sup>46</sup> JAEGER, *Paideia*, 155, denomina a Mileto «la metrópoli de la cultura jónica», y el mismo autor en *La teología*, 24, escribe: «Mileto, la metrópoli del Asia Menor griega, que había alcanzado la cima de su desarrollo político, económico e intelectual durante el siglo VI».

<sup>47</sup> FARRINGTON, *Mano y cerebro*, 50 y 52. Sobre los avances técnicos de los griegos SINGER-HOLMYARD y HALL, *A History*. Aunque difusamente contiene noticias sugestivas el trabajo de REY, *L'apogee*. Permanece fundamentalmente la extensa obra de BLUMMER, *Tehnologie und Terminologie*. Datos de interés en DRACHMÄNN, *The Mechanical*.

<sup>48</sup> DIÓGENES LAERCIO, *Los diez libros*, I, 62; FARRINGTON, *Mano y cerebro*, 50

<sup>49</sup> FARRINGTON, *Mano y cerebro*, 51.

<sup>50</sup> Véanse las consideraciones de GORDON CHILDE en *Progress and Archaeology*, Watts, Trinker, cap. III, y en *The Story of Tools*, Gobbett Pu Co.

<sup>51</sup> ASIMOV, *Enciclopedia*, 3d.

<sup>52</sup> HERODOTO, *Historias*, III, 60: «LX/Algo más de lo regular me voy dilantado al hablar de los Samios, por parecerme que son á ello acreedores, atendida la magnificencia de tres monumentos, á los cuales no iguala ningun otro de los Griegos. Por las entrañas de un monte que tiene 150 orgias de altura abrieron una mina ó camino subterráneo, al cual hicieron dos bocas ó entradas. Empezaron la obra por la parte inferior del monte, y el camino cubierto que allí abrieron tiene de largo siete estadios, ocho pies de alto, y otros tantos de ancho. A lo largo de la mina, excavaron despues un conducto de 28 codos de profundidad y de tres piés de anchura, por dentro de la cual corre acanalada en sus arcaduces el agua, que tomada desde una gran fuente, llega hasta la misma ciudad. El arquitecto de este foso subterráneo, que sirviera de acueducto, fue Eupalino el Megarense, hijo de Naustrafo. Este es uno de los tres monumentos de Samos».

Cita la obra de este acueducto: GERKAN, *Griechichte*, 33; FARRINGTON, *Mano y cerebro*, 51; ASIMOV, *Enciclopedia*, 3 d; MARTÍN, *L'Urbanisme*, 84.

<sup>53</sup> FARRINGTON, *Mano y cerebro*, 51.

<sup>54</sup> HERODOTO, *Historia*, III, 60: «es un magnífico templo, el mayor realmente de cuantos he alcanzado á ver hasta ahora, cuyo primer arquitecto fue RECO, natural de Samós é hijo de Files. En atención á estos monumentos me he extendido en referir los hechos de los Samios».

FARRINGTON, *Mano y cerebro*, 51. DUCATI, *L'arte classica*, 108: «Lo L'arte classica, 208: «Lo Heraion di Samo ebbe una prima costruzione dovuta a Reco e a Teodoro di Samo; ma questo edificio fu distrutto nella devastazione persiana dell'isola per opera del satrapa Ofanes (circa il 517); al posto suo s'innalzó un vasto tempio di ordine jonico e non dorico, come dice Vitruvio (VII, 1, 12), erroneamente scambiato da Erodoto (III, 60) e da Pausania (VII, 5, 4) col primitivo tempio di Reco e di Tedodoro». HERODOTO, *Historia*, Libro I, 51, 36; DAXIADIS, *Architectural Space*, 114, estudia arquitectónicamente el Haraion de Samos.

<sup>55</sup> Sobre Teodoro de Samos consúltese: VAGNETTI, *L'Architetto*, 61; FARRINGTON, *Mano y cerebro*, 51; DUCATI, *l'arte classica*, 207 y 447; CASSON, *The Technique of Early Greek Sculpture*, 148; PLINIO, *Historia Natural*, VII, 198 y XXXVI, 90.

<sup>56</sup> HERODOTO, *Historia*, IV, 87 y 88; VAGNETTI, *L'Architetto*, 54; BENGTON, *Griegos y persas*, 105: «También para la pintura empezó con el siglo V una nueva época. Anteriormente había sido cultivada sobre todo en Jonia. Así, por ejemplo, Mandocles de Samos, que construyó para el rey Darío el puente sobre el Bósforo, perpetuó su obra, juntamente con el paso del ejército persa, en un cuadro que ofrendó al templo de Hera de su ciudad natal». GUIERRINI, «Mandrokles», 815, con bibliografía.

<sup>57</sup> BENGTON, *Griegos y persas*, 6: «Ciro no ignoraba la existencia de los griegos y su importancia en Asia Menor y, antes de la expedición militar decisiva, les había ofrecido negociaciones, pero solamente Mileto había sido lo bastante previsora como para ponerse abiertamente a su lado. Mientras que después de la caída de Sardes, todos los demás griegos de Asia Menor fueron sometidos al gobierno directo de los sátrapas persas: fue este el primero en la larga serie de los tratados greco-persas». RUI-PÉREZ-TOVAR, *Historia*, 127.

<sup>58</sup> MARIAS, *Historia*, 15. Según JAEGER, *La teología*, 42, los antiguos distinguían dos escuelas de filosofía griega, una en Jonia, la otra en Italia, y pensaban que la escuela itálica incluía a Jenófanes, Pitágoras y Parmenides». Idea de las escuelas itálicas en KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 304.

<sup>59</sup> Estas son las fechas consignadas por ASIMOV, *Enciclopedia*, 4. Sobre Pitágoras puede consultarse: BURNET, *L'aurore*, 95; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 306; NESTLE, *Historia*, 68; JAEGER, *Paideia*, 160; FRAILE, *Historia*, 150; HIRSCHBERGER, *Historia*, 49, y CUBELLS, *Los filósofos*, 55, cita testimonios clásicos.

Las principales fuentes de información sobre la vida de Pitágoras las encontramos en: Jamblico, Porfirio y Diógenes Laercio. Interesante el trabajo de E. ROHDE, «Die Quellen des Iamblichus in seiner Biographie des Pythagoras», *Rheinisches Museum für Philologie*, XXVI, XXVII, Frankfurt.

<sup>60</sup> CAPELLE, *Historia*, 41.

<sup>61</sup> CAPELLE, *Historia*, 42: «Pitágoras, hijo de Menesarco, de una familia acomodada de isla de Samos, según el cómputo de Apolodoro debía tener cuarenta años en el 532, cuando obligado por la opresora tiranía de Polícrates abandonó la isla y encontró una nueva patria

en ultramar en Crotona (Magna Grecia)», BENGTON, *Griegos y persas*, 20; HIRSHBERGER, *Historia*, 49; GIGON, *Los orígenes*, 141; NESTLE, *Historia*, 68, y GUTHRIE, *Los filósofos*, 39.

<sup>62</sup> Sobre la mística en Pitágoras, véase CAPELLE, *Historia*, 41, FARRINGTON, *Ciencia y filosofía*, 42, señala el carácter religioso que adoptaron las escuelas itálicas en su filosofía. También GIGON, *Los orígenes*, 133. ROBIN, *El pensamiento*, 65, considera que la ciencia fue el instrumento de purificación moral de los pitagóricos.

<sup>63</sup> CAPELLE, *Historia*, 43: «Pitágoras predicó, bajo el influjo de ciertas doctrinas místicas, ..., una doctrina hasta entonces extraña a la multitud: que el alma del hombre tiene origen divino, y por consiguiente es inmortal, y que después de la muerte se encarna en los cuerpos de animales terrestres, de peces y de pájaros; que, después, tras una larga peregrinación, puede volver a un cuerpo humano. Podemos suponer con fundamento que, conectada con tal teoría, surgió una cierta ascética que, originalmente, sin embargo, no contenía todavía la abstinencia de carne, y menos aún la famosa prohibición de las habas, sino que, aparte de la prohibición de ciertas comidas, que ordenaba evitar, por no ser «puras», parece que se limitó esencialmente a un modo de vida mesurado, casto y saludable».

HIRSCHBERGER, *Historia*, 50; BURNET, *L'aurore*, 103; FARRINGTON, *Ciencia y filosofía*, 43 y 96; DILTHEY, *Introducción*, 233; GIGON, *Los orígenes*, 147; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 313; NESTLE, *Historia*, 68; GUTHRIE, *Los filósofos*, 40; CUBELLS, *Los filósofos*, 62.

<sup>64</sup> BURNET, *L'aurore*, 98; GIGON, *Los orígenes*, 136 y 145. Sobre la primitiva comunidad pitagórica: KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 310; NESTLE, *Historia*, 69; FRAILE, *Historia*, 163; GUTHRIE, *Los filósofos*, 39.

Los descubrimientos matemáticos entre los pitagóricos debían permanecer secretos dentro de su Escuela, estando prohibida su divulgación entre los no iniciados. Por esta razón fue expulsado Hipasos, hacia el año 450 a. C., a causa de haber explicado los hallazgos sobre la inconmensurabilidad; véase WEDEPOHL, *Eumetria*, 118.

<sup>65</sup> Distinción claramente expuesta por MARÍAS, *Historia*, 17: «Los pitagóricos hacen el descubrimiento de un tipo de entes —los números y las figuras geométricas— que no son corporales, pero que tienen realidad y presentan resistencia al pensamiento; esto hace pensar que no puede identificarse sin más el ser con el ser corporal, lo cual obliga a una decisiva ampliación de la noción del ente. Pero los pitagóricos, arrastrados por su propio descubrimiento, hacen una nueva identificación, esta vez de signo inverso: el ser va a coincidir para ellos con el ser de los objetos matemáticos. Los números y las figuras son la *esencia* de las cosas; en algunos textos afirman que los números son *las cosas mismas*. La matemática pitagórica no es una técnica operatoria, sino antes que ello el descubrimiento y construcción de nuevos entes, que son inmutables y eternos, a diferencia de las cosas variables y perecederas. De ahí el misterio de que se rodeaban los hallazgos de la escuela, por ejemplo el descubrimiento de los poliedros regulares. Una tradición refiere que Hipaso de Metaponto fue ahogado durante una travesía —o bien naufragó, castigado por los dioses— por haber revelado el secreto de la construcción del dodecaedro».

BURNET, *L'aurore*, 121. DILTHEY, *Introducción*, 229: «la incipiente ciencia griega, especialmente en la escuela pitagórica, desligó totalmente el estudio de las relaciones espaciales y numéricas de las tareas prácticas y las investigó sin tener en cuenta su posible aplicación». KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 239, reseñan la equivalencia entre cosas y números. NESTLE, *His-*

toria, 109: «El número, en el que los pitagóricos creyeron reconocer la esencia de todas las cosas, es lo más abstracto que puede pensarse». DIXIADIS, *Architectural Space*, 16: «the Pythagoreans asserted the ruling principle of numbers and believed in a geometrically ordered cosmos». KAYAS, «*Le Nombre géométrique*», 437: «il serait le premier philosophe á avoir tenté une interprétation mathématique du monde».

Sobre el fundamento de los números consúltese BOLLACK, «*La cosmologie des Pythagoriciens*», 427. *Estudio de la matemática pitagórica en HEATH A History of greek mathematics*, I, 65.

<sup>66</sup> CAPELLE, *Historia*, 48: «este modo de vida característico y ejemplar de Pitágoras, fue su visión de la relación entre el hombre y el Cosmos. Pues, según esta visión de Pitágoras, es el hombre una parte del cosmos, una esencia privilegiada de él, está estrechamente emparentado con la inteligencia universal». BURNET, *L'aurore*, 122; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 352; NESTLE, *Historia*, 190.

DILTHEY, *Introducción*, 232: «También su esquema del cosmos era astronómico: en el centro del mundo el principio limitador y conformador, que es para ellos, dentro del más bello espíritu griego, lo divino; el atraer hacia sí lo ilimitado, nace el orden numérico del cosmos». GUTHRIE, *Los filósofos*, 42: «pensaba Pitágoras que cada hombre es un *kosmos* en miniatura». Los conceptos científicos de Pitágoras sobre astronomía en HEATH, *A History of greek mathematics*, I, 162.

<sup>67</sup> MARÍAS, *Historia*, 15, señala que el pitagorismo es «uno de los problemas más oscuros y complejos de la historia griega. Por una parte, es problemático todo lo que se refiere a la historia del movimiento pitagórico; en segundo lugar, sumamente difícil su interpretación». Puede consultarse: BURNET, *L'aurore*, 101; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 307; GUTHRIE, *Los filósofos*, 39; CUBELLS, *Los filósofos*, 68.

<sup>68</sup> CAPELLE, *Historia*, 50. Acerca de las primeras ideas científicas de Alcmeón de Crotona véase JAEGER, *La teología*, 157. BURNET, *L'aurore*, 226, considera la principal significación de Alcmeón para la historia de la filosofía el hecho de que fue el fundador de la Psicología experimental. Véase también: FARRINGTON, *Ciencia y filosofía*, 58; GIGON, *Los orígenes*, 163; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 326. Interesante consultar TANNERY, *pour L'Histoire*, 290 y ss.; CUBELLS, *Los filósofos*, 82, con testimonios clásicos. Para más detalles sobre este personaje consúltese DIELS y KRANZ, «Alcmeon de Crotona».

<sup>69</sup> Estas fechas son las consignadas por ASIMOV, *Enciclopedia*, 46. Analiza su cronología CUBELLS, *Los filósofos*, 110. Sobre Jenófanes de Colofón, véase: BURNET, *L'aurore*, 126; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 233; ROBIN, *El pensamiento*, 107; FRAILE, *Historia*, 178; HIRSCHBERGER, *Historia*, 55; TANNERY, *Pour l'Histoire*, 43; CUBELLS, *Los filósofos*, 111.

<sup>70</sup> JAEGER, *Paideia*, 169: «Anaximandro y Anaxímenes no han pensado, en principio, otra cosa. Son los verdaderos creadores de esta concepción naturalista del mundo. Pero Jenófanes es su encendido campeón y heraldo. La recoge no sólo con el ímpetu que aspira a aniquilar todo lo antiguo, sino también con la fuerza creadora de nuevos valores religiosos y morales. Su mofa corrosiva sobre la insuficiencia de la imagen homérica del mundo y de los dioses, lleva consigo la construcción de una nueva creencia sobre la vida y las creencias de los hombres constituye el fundamento de una nueva educación. El cosmos de la filosofía natural se

convierte, por un movimiento de reversión del desenvolvimiento espiritual, en el prototipo de la eunomia de la sociedad humana. La ética de la ciudad halla en ella su raíz metafísica». JAEGER, *La teología*, 46, considera a Jenófanes como un «audaz campeón, rudo hasta la intolerancia», añadiendo que su «único entusiasmo era su lucha por una verdad que veía surgir de las ruinas de todas las formas anteriores de considerar el mundo; y este entusiasmo era auténtico y natural». También JAEGER, *La teología*, 59: «en la medida en que participó en el pensamiento filosófico de su tiempo —y éste no abarcaba aún las doctrinas eleáticas, sino simplemente la filosofía jónica de la naturaleza—, fue un hombre ilustrado con un sentido muy despierto para las causas naturales de todos los fenómenos. Pero, sobre todo, le impresionó profundamente la forma en que la filosofía venía a perturbar la vieja religión, y esto fue lo que le hizo insistir en un nuevo y más puro concepto de la naturaleza divina».

<sup>71</sup> CAPELLE, *Historia*, 63; NESTLE, *Historia*, 58; GIGON, *Los orígenes*, 171.

<sup>72</sup> Según CAPELLE, *Historia*, 66, al pensamiento filosófico de Jenófanes «tiene una marcada tendencia metafísica. No cabe duda que sobre esto ha influido la dirección marcada por la filosofía de Anaximandro».

<sup>73</sup> CAPELLE, *Historia*, 68: «Jenófanes de Colofón es el pensador griego que, por su crítica aniquiladora de la religión antropomórfica y por su genial concepción de la divinidad como un todo único, ha abierto, en verdad, el camino para el conocimiento de la existencia metafísica de Dios». MARIAS, *Historia*, 19, subraya la unidad de su dios, y considera a Jenófanes «como un precedente de la doctrina de los eleáticos».

<sup>74</sup> CAPELLE, *Historia*, 67: «La naturaleza, como un todo, es lo que le hizo patente esta poderosa unidad. La bóveda celeste parece que fue la que, en su orden y majestad eternos, le trajo a la concidencia la unidad de todo ser». NESTLE, *Historia*, 187.

<sup>75</sup> CAPELLE, *Historia*, 65: «Su sentimiento se rebela enérgicamente contra la exagerada estimación de los atletas griegos frecuente entonces, mas no son los músculos y los huesos de los vencedores olímpicos, que el pueblo admira absorto, sino la sabiduría y la justicia quienes aseguran la buena marcha de ciudad; así, escandaliza a su limpia sensibilidad moral el mundo de los dioses que crearon los poetas de tiempos pasados». Sobre el contraste entre la *polis* y la *areté* de los vencedores en juegos olímpicos véase JAEGER, *La teología*, 215, nota (46). RODRÍGUEZ ADRADOS, *Ilustración*, 42, razona acerca de la *areté*.

<sup>76</sup> Estas fechas son las consignadas por ASIMOV, *Enciclopedia*, 4 c. Sobre Parménides de Elea véase: BURNET, *L'aurore*, 195; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, 369 y 371; GIGON, *Los orígenes*, 275; ROBIN, *El Pensamiento*, 144; FRAILE, *Historia*, 181; HIRSCHBERGER, *Historia*, 55; CUBELLS, *Los filósofos*, 144.

<sup>77</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 88: «Hay un Ente, tiene que haber un Ente, porque no podemos pensar que pudiera no existir. Pensar, pues, y ser se corresponden mutuamente, «porque no encontrarás el pensar fuera del Ente en el que se expresa». El pensamiento recto, o sea el científico, puede referirse únicamente al Ente; el verdadero conocimiento es idéntico a la realidad. Fuera del Ente no puede darse nada; el No-Ente es rechazado por Parménides enérgicamente y considerado como algo que no podemos pensar». Sobre el «Ente» de Parménides véase JAEGER, *La teología*, p. 104; también GIGON, *Los orígenes*, p. 277.

<sup>78</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 92; señala que Parménides presenta «la distinción fundamental entre conocimiento racional y percepción sensible. Lo que ésta nos refleja es totalmente falso; sólo importa el conocimiento ganado a través del pensar racional. Según esto se valora a ambos: el Logos nos lleva a la verdad, las impresiones de los sentidos a la opinión». Según RODRÍGUEZ ADRADOS, *Ilustración*, p. 478, para Parménides, «el logos es la verdadera realidad».

Una idea de estos conceptos en: BURNET, *L'aurora*, p. 211; y GIGON, *Los orígenes*, p. 304. Sobre la verdad y la opinión TANNERY, *Pour l'Histoire*, p. 225. PRIESTLEY, *El hombre y el tiempo*, p. 150, se ocupa del significado del tiempo en Parménides.

También CUBELLS, *Los filósofos*, p. 200.

<sup>79</sup> MARÍAS, *Historia*, p. 19: «Con Parménides, la filosofía adquiere su verdadera jerarquía y se constituye en forma rigurosa. Hasta entonces, la especulación griega había sido cosmológica, física, con un propósito y un método filosófico; pero es Parménides quien descubre el tema propio de la filosofía y el método con el cual se puede abordar. En sus manos la filosofía llega a ser metafísica y ontología; no va a versar ya simplemente sobre las cosas, sino sobre las cosas en cuanto son, es decir, como entes». RODRÍGUEZ ADRADOS, *Ilustración*, p. 479: «La Lógica, nacida de Parménides y desarrollada por Platón y Aristóteles». FARRINGTON, *Ciencia y filosofía*, p. 57: «La razón era la verdadera vía» para Parménides.

<sup>80</sup> Sobre Zenón de Elea véase: MARÍAS, *Historia*, p. 23; CAPELLE, *Historia*, p. 94; ASIMOV, *Enciclopedia*, 8; BURNET, *L'aurora*, p. 356; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, p. 400; ROBIN, *El pensamiento*, p. 123; FRAILE, *Historia*, p. 190; HIRSCHBERGER, *Historia*, p. 59; CUBELLS, *Los filósofos*, p. 221. Interesante consultar TANNERY, *Pour l'Histoire*, p. 255 y ss. y HEATH, *A History of greek math.* I, p. 273.

<sup>81</sup> Sobre Meliso de Samos véase: MARÍAS, *Historia*, p. 24; CAPELLE, *Historia*, p. 102; BURNET, *L'aurora*, p. 368; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, p. 417; ROBIN, *El pensamiento*, p. 128; FRAILE, *Historia*, p. 196; TANNERY, *Pour l'Histoire*, p. 271 y ss; CUBELLS, *Los filósofos*, p. 242.

<sup>82</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 85; MARÍAS, *Historia*, p. 18. Sobre la escuela eleática: ROBIN, *El pensamiento*, p. 107; TANNERY, *Pour l'Histoire*, p. 43.

<sup>83</sup> Estas fechas son las consignadas por ASIMOV, *Enciclopedia*, p. 36. Sobre Heráclito de Efeso véase: BURNET, *L'aurora*, p. 144; ROBIN, *El pensamiento*, p. 97; FRAILE, *Historia*, p. 169; HIRSCHBERGER, *Historia*, p. 52; TANNERY, *Pour l'Histoire*, p. 50; CUBELLS, *Los filósofos*, p. 250. Con mayor extensión: FARRÉ, *Heráclito*, y SPENGLER, *Heráclito*.

<sup>84</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 72: «Heráclito procedía de una estirpe real, de los Codridas de Efeso; sin embargo, abdicó en su hermano más joven la dignidad real, que ya no tenía sentido, dado el desarrollo de la democracia, y se retiró, asqueado del trajín de las calles y mercados, de la vida de su ciudad, refugiándose en la soledad de la naturaleza grandiosa de su patria». MARÍAS, *Historia*, p. 26, KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, p. 258.

<sup>85</sup> Sobre la aparición de Persia en el escenario griego de Asia Menor véase RUIPÉREZ-TÓVAR, *Historia*, p. 127.

<sup>86</sup> JAEGER, *Paideia*, p. 175. Sobre el influjo de Anaximandro véase CAPELLE, *Historia*,

p. 78, NESTLE, *Historia*, p. 62: «Heráclito se mueve contra la falsedad de la imagen época del mundo creada por Homero y Mesíodo».

<sup>87</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 70: «es, psicológicamente considerado, una de las más interesantes personalidades de toda la cultura griega. Una figura de contornos tan precisos que muchas de sus frases quedan indeleblemente en la memoria, sobre todo si se las puede leer en su idioma original. Ya en su estilo manifiesta una individualidad extraordinaria». PRIESTLEY, *El hombre y el tiempo*, p. 150, razona sobre el concepto del tiempo en Heráclito.

<sup>88</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 72. Análisis del libro en KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, p. 261. También CUBELLS, *Los filósofos*, p. 253.

<sup>89</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 73, BURNET, *L'aurore*, p. 161.

<sup>90</sup> Sobre el fuego: BURNET, *L'aurore*, p. 163; NESTLE, *Historia*, p. 64; GIGON, *Los orígenes*, p. 233; MARÍAS, *Historia*, p. 26; CAPELLS, *Historia*, p. 76.

JAEGER, *Paideia*, p. 175: «La imagen total de la realidad, el cosmos, el incesante ascenso del devenir y el perecer, el inagotable fondo primario, del cual todo surge y al cual todo retorna, el curso circular de las formas siempre cambiante que recorre constantemente el Ser; todo ello constituye en grandes rasgos la base más sólida de su pensamiento». HIRSCHBERGER, *Historia*, p. 53. Acerca de la doctrina de la unidad de los contrarios: JAEGER, *La teología*, p. 119; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, p. 281; GIGON, *Los orígenes*, p. 222 y 245; GUTHRIE, *Los filósofos*, p. 49.

<sup>91</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 73. Para más detalles consúltese JAEGER, *La teología*, p. 124, y AXELOS, *Heráclite et la philosophie*.

<sup>92</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 74. Sobre el concepto de este Logos puede consultarse: JAEGER, *La teología*, p. 114; RODRÍGUEZ ADRADOS, *Ilustración*, p. 98; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, p. 266; NESTLE, *Historia*, p. 61; GIGON, *Los orígenes*, p. 224; GUTHRIE, *Los filósofos*, p. 51; TANNERY, *Pour l'Histoire*, p. 192.

<sup>93</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 83. GIGON, *Los orígenes*, p. 251.

<sup>94</sup> MARÍAS, *Historia*, p. 26, JAEGER, *Paideia*, p. 175; HIRSHBERGER, *Historia*, p. 52; JAEGER, *La teología*, p. 123: «De aquí viene el gusto del "oscuro" Heráclito por un estilo que no revela inmediatamente su más íntimo sentido, sino que recurre frecuentemente a enigmas, como la naturaleza misma». BURNET, *L'aurore*, p. 147. KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, p. 261. GUTHRIE, *Los filósofos*, p. 48, ROMEYER-DHERBEY, «Le discours et le contraire», p. 484: «Le fil conducteur de la sémantique héraclitéenne est l'ambigüité volume et cultivé».

<sup>95</sup> Estas son las fechas consignadas por ASIMOV, *Enciclopedia*, p. 5. Sobre Anaxágoras véase: CAPELLE, *Historia*, p. 125 y 126; BURNET, *L'aurore*, p. 287; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, p. 504; ROBIN, *El pensamiento*, p. 165; FRAILE, *Historia*, p. 209; HIRSCHBERGER, *Historia*, p. 67. Estudio en ZAFIROPULO, *Anaxagore de Clazomène*.

<sup>96</sup> MARÍAS, *Historia*, p. 30, dice que Anaxágoras renunció a su destino familiar «para dedicarse a una vida teórica». CAPELLE, *Historia*, p. 125, BURNET, *L'aurore*, p. 288; JAEGER, *La teología*, p. 155: «Anaxágoras es el intelectual puro; nada de la ardiente alza del poeta y profeta en su naturaleza, más limitada».

<sup>97</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 125. BURNET, *L'auroré*, p. 289.

<sup>98</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 125. BURNET, *L'auroré*, p. 291; NESTLE, *Historia*, p. 97.

<sup>99</sup> El gobierno de Pericles empezó en el año 461 a. C., después de la muerte de Efiálfes; véase BENGTON, *Griegos y Persas*, p. 74; PLUTARCO, *Vidas paralelas*, p. 24: «Mas quien siempre asistió al lado de Pericles, quien le infundió principalmente aquella altivez y aquel espíritu domeador de la muchedumbre, y quien dio magestad y elevación a sus costumbres, fué Anaxágoras de Clazomene, al cual los de su edad le apellidaban Inteligencia, o admirando su grande prudencia y sus singulares y adelantados conocimientos en las cosas físicas, o porque fue el primero que estableció por principio ordenador de todos los seres, no el acaso o la necesidad, sino una razón pura y sencilla, difundida en todas las cosas, que puso diferencias entre las que eran semejantes y estaban mezcladas. Gustaba extrañamente Pericles de este filósofo...».

<sup>100</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 126; MARÍAS, *Historia*, p. 30. Sobre el proceso al que finalmente fue sometido Anaxágoras, tanto por sus ideas como por su amistad con Pericles véase BURNET, *L'auroré*, p. 293.

<sup>101</sup> MARÍAS, *Historia*, p. 30: «Anaxágoras influyó mucho en la vida ateniense, y desde él se convierte Atenas en la primera ciudad filosófica de Grecia».

<sup>102</sup> CAPELLE, *Historia*, pp. 126 y 127.

Interesante consultar la relación entre su *Nous* y sus concepciones astronómicas en: JAEGER, *La teología*, p. 162; BURNET, *L'auroré*, p. 307; NESTLE, *Historia*, p. 98.

Sobre los conocimientos matemáticos de Anaxágoras véase HEATH, *A History of Greek mathematics*, I, p. 172.

<sup>103</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 129: «Los elementos no sólo son infinitos numérica y específicamente, sino que constan de infinitas partículas. Anaxágoras toma muy en consideración en su física el concepto de infinitud, que le había sido legado por los últimos eleatas. No hay un último grado de pequeñez en lo pequeño, porque siempre hay algo más pequeño. Porque es imposible que lo que es deje de existir por división». Un examen de la teoría de los elementos de Anaxágoras en JAEGER. *La teología*, p. 159; CAPELLE, *Anaxagoras*, pp. 81-102 y 169-198, estudia ampliamente la significación de Anaxágoras como investigador de la naturaleza. Sobre sus conceptos consúltese GERSHENSON-GREENBERG, *Anaxagoras and the Birth of Physics*.

<sup>104</sup> BURNET, *L'auroré*, p. 306; KIRK-RAVEN, *Los filósofos*, p. 540: «Anaxágoras hizo a la materia, al igual que a la magnitud, ilimitadamente divisible». Análisis de la teoría sobre la materia en TENNERY, *Pour l'Histoire*, p. 289. Sobre lo «infinito» interesante consultar MONDOLFO, *El infinito*, p. 279.

<sup>105</sup> CAPELLE, *Historia*, p. 138: «Mérito imperecedero de Anaxágoras es el hecho de que fue el primero en distinguir Espíritu y materia, animado e inanimado y que acentuó enérgicamente la independencia de lo espiritual frente a lo material». NESTLE, *Historia*, p. 97: «A partir de él se distinguen en la cultura griega de ese modo los dos tipos de vida: el uno dedicado totalmente a la meditación sobre el mundo, el pensamiento y la investigación; el otro atento, con la misma exclusividad, a las tareas prácticas de la vida, especialmente la política».

<sup>106</sup> DILTHEY, *Introducción*, pp. 225 y 226. RODRÍGUEZ ADRADOS, *Ilustración*, p. 66: «La lejanía de lo divino respecto al hombre es bien sabido que constituye un rasgo característico de la época arcaica».

JAEGER, *La teología*, p. 29: «El cosmos de Anaximandro señala el triunfo del intelecto sobre todo un mundo de rudos e informes poderes que amenazan la humana existencia con un ancestral peligro en el momento mismo en que el antiguo orden de vida, el orden feudal y mítico, que sólo nos es conocido en la primera fase de la cultura griega, la épica homérica, y ya había alcanzado su cima, acaba por caer hecho pedazos». Sobre el pensamiento de Homeero consúltese NESTLE, *Historia*, p. 29.

<sup>107</sup> DILTHEY, *Introducción*, p. 228: «La riqueza acumulada en ellas dio a hombres independientes el ocio y los medios necesarios para la investigación. Pues el desarrollo independiente de los diversos complejos de fines de la sociedad humana está ligado a su realización por una clase particular de personas. Pero sólo en el incremento de la riqueza se crearon las condiciones para que personas particulares se dedicaran con plenitud y continuidad histórica al conocimiento de la naturaleza».

<sup>108</sup> DILTHEY, *Introducción*, pp. 228 y 229.

<sup>109</sup> DILTHEY, *Introducción*, p. 227: «La experiencia de la regularidad en la transformación de la materia, en la sucesión de los estados del mundo, en el juego de los movimientos», añadiendo, p. 234: «Los fenómenos se deducían predominantemente, en su regularidad y conexión, de causas naturales».

<sup>110</sup> DILTHEY, *Introducción*, p. 229: «La capacidad de *intuición* y el sentido de la forma constituían la peculiaridad característica de ese espíritu».

<sup>111</sup> JAEGER, *La teología*, p. 124: «La ambición de los milesios había sido descubrir cómo y donde se habían organizado todas las cosas y qué había estado presente al comienzo».

<sup>112</sup> RODRÍGUEZ ADRADOS, *Ilustración*, p. 477: «Fuera de Atenas la Ciencia ha sido sobre todo Ciencia natural, dedicada al conocimiento del verdadero ser. Su instrumento es la razón». JAEGER, *Paideia*, p. 390: «Los principios normativos del helenismo habían sido la razón y la naturaleza».

<sup>113</sup> DILTHEY, *Introducción*, 234.

<sup>114</sup> DILTHEY, *Introducción*, 233: «Presentaciones de la perfección determinan la imagen del cosmos en las escuelas itálicas meridionales. Y aparece aquí la idea, tan característica del espíritu griego, de que lo limitado es lo divino». Sobre esta idea consúltese VERNANT, «Les formes et les limites de la pensée technique chez les Grecs».

<sup>115</sup> Véase las anteriores notas (65) y (66) de este capítulo. DILTHEY, *Introducción*, 234. NESTLE, *Historia*, 69: «La doctrina permitía además que el mundo se manifestara como orden, como armonía, lo cual llevaba a la ética y la política, en las que se sentaba la exigencia de un orden armónico de la vida individual y social». GUTHRIE, *Los filósofos*, 42: «El mundo es divino, por lo tanto es bueno, y es un todo único. Si es bueno, si es un ser viviente y si es un todo, se debe, según Pitágoras, a que es limitado ya que obedece a un orden en las re-

laciones de sus diversas partes», y añade: «los pitagóricos añadieron las nociones de orden, proporción y medida».

<sup>116</sup> DILTHEY, *Introducción*, 234, observa que el orden en el cosmos de Pitágoras es «el espejo de la inteligencia griega, que penetra profundamente en la regularidad racional y en la conexión armónica de las relaciones y movimientos del universo. En ella se expresa el carácter estético del espíritu helénico de un modo tan originario y profundo como en los cuerpos que modelaron Fidias y Praxiteles.

<sup>117</sup> JAEGER, *La teología*, 59, indica que Jenófanes «fue un hombre ilustrado con un sentido muy despierto para las causas naturales de todos los fenómenos». DILTHEY, *Introducción*, 240: «Jenófanes, Heráclito, Parménides, Anaxágoras, los espíritus rectores de la nueva época, expusieron un complejo universal que, por la conciencia clara de su carácter general, de su extensión, que envolvía todos los fenómenos, ocupaba —si así puede decirse— todo el terreno de la realidad».

<sup>118</sup> Véase la anterior nota (73) de este capítulo. DILTHEY, *Introducción*, 241 y 242.

<sup>119</sup> Véase la anterior nota (78) de este trabajo. GIGON, *Los orígenes*, 281, considera las exposiciones de Parménides «dentro de un orden sistemático del que no hemos encontrado parejo hasta ahora».

<sup>120</sup> DILTHEY, *Introducción*, 243 y 246.

<sup>121</sup> DILTHEY, *Introducción*, 246: «todo espacio intermedio entre dos magnitudes espaciales puede dividirse hasta el infinito. Por otra parte, toda magnitud espacial está circunscrita por otra». Sobre esta divisibilidad, véase: GIGON, *Los orígenes*, 297.

<sup>122</sup> Véase la anterior nota (89) de este capítulo. DILTHEY, *Introducción*, 242: «El desarrollo más riguroso de este principio de la unidad de todo parece haber sido favorecido por el hecho de que Heráclito, definitivamente, dedujo de la visión de la naturaleza de los físicos jónicos, como fundamento de ella, la fórmula de la transformación universal». JAEGER, *La teología*, 123: «Heráclito no se cansa de volver sobre este punto. La unidad de todas las cosas es su alfa y omega». MONDOLFO, *Infinito*, 58: «Heráclito, quien afirma la unicidad del mundo, que es el mismo para todas las cosas existentes».

<sup>123</sup> RODRÍGUEZ ADRADOS, *Ilustración*, 478: «La ciencia que pudiéramos llamar heraclítica, que se basa en el concepto de naturaleza, considerada como un principio de regularidad».

<sup>124</sup> Véase la anterior nota (104) de este trabajo. GERKAN, *Griechichte*, 58, considera que Hipódamo y Anaxágoras fueron contemporáneos.

<sup>124A</sup> MONDOLFO, *El infinito*, 13: «la crisis espiritual del siglo V».

<sup>125</sup> DILTHEY, *Introducción*, 273.

<sup>126</sup> FARRINGTON, *Ciencia y filosofía*, 89: «Resultaba inevitable que una ciencia como ésta repercutiera también más allá del pequeño círculo de científicos. Tendió de hecho a convertirse en una levadura social, al reconocerse la ciencia como principio fundamental de comportamiento».

<sup>127</sup> DILTHEY, *Introducción*, 204: «La ciencia constituye un complejo racional que excede del individuo. La actividad orientada de los hombres aislados, ..., tiene que contar con la actividad correspondiente de otros hombres, recibirla e intervenir en ella.»

<sup>128</sup> DILTHEY, *Introducción*, 103: «El individuo aislado es un punto de cruce de una multitud de sistemas, que se especializan de un modo cada vez más sutil en el curso del progreso de la cultura. Incluso un solo acto vital de un individuo puede mostrar esa pluralidad de aspectos».

La influencia de la cultura nacionalista jónica sobre Hipódamo de Mileto fue señalada por GERKAN, *Griechichte*, 58».

<sup>128A</sup> MONDOLFO, *El infinitivo*, 11: «Las características de olímpica serenidad, de plástica armonía, de orden claro y luminoso, de la mesura y el límite exaltados por Goethe, representan en Grecia lo que se dio en llamar el espíritu apolíneo».

<sup>128B</sup> CHUECA, *De Grecia al Islam*, 15: «Grecia... debe al orden, a la armonía, al sentimiento del pueblo que la erigió, su espléndida realidad». MONDOLFO, *El infinito*, 4: «el sentido de la medida y la exigencia de un límite caracterizan el genio helénico en el terreno de la intuición, de la valoración y de la expresión artística».

<sup>129</sup> ARISTÓTELES, *Política*, 46, 1267b: «Hipódamo, hijo de Eurifonte, de Mileto, que inventó el trazado de las ciudades y diseñó los planos del Pireo, no contento con la gran originalidad de que, por afán de distinguirse, daba pruebas en todo lo demás de su vida —hasta el punto de que algunos consideraban que vivía de un modo excesivamente afectado, con su larga melena y ricos adornos, aparte de su vestido, barato, pero de abrigo, no sólo en invierno, sino también en tiempo de verano—, quiso ser entendido acerca de la naturaleza entera y fue el primero que, sin ser político, intentó hablar del régimen mejor».

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> ARISTÓTELES, *Política*, 47, 1268a: «Esto es lo principal y más digno de mención en la ordenación de Hipódamo».

<sup>133</sup> ARISTÓTELES, *Política*, 47, 1267b: «La ciudad que proyectó tendría diez mil ciudadanos, divididos en tres clases: una, de artesanos; otra, de campesinos, y la tercera, de defensores armados».

<sup>134</sup> ARISTÓTELES, *Política*, 47, 1267b: Dividió asimismo su territorio en tres partes: una sagrada, otra pública y otra privada. Sagrada, la parte que había de suministrar los dones acostumbrados para los dioses; comunal, aquella de cuyos productos habían de vivir los defensores, y privada, la de los campesinos».

<sup>135</sup> Véase la siguiente nota (139) de este capítulo.

<sup>136</sup> ARISTÓTELES, *Política*, 47, 1267b: Pensó también que debería haber únicamente tres clases de leyes, ya que las causas de los procesos eran también tres en número: injurias, daños y perjuicios y muertes. Estableció un tribunal supremo, al que deberían llevarse todos los pro-

cesos que parecieran mal juzgados, y lo constituyó con cierto número de ancianos elegidos. En cuanto a los fallos de los tribunales, pensó que no debía hacerse votando con guijarros, sino llevando cada uno una tablilla en la que escribiría la sentencia si era simplemente condenatoria, que entregaría en blanco si absolvía libremente, y si su sentencia era en parte condenatoria y en parte absolutoria, la explicaría. La actual legislación sobre este punto no le parecía acertada porque, a su juicio, obligaba a los jueces a perjurarse en un sentido o en otro».

<sup>137</sup> ARISTÓTELES, *Política*, 47, 1268a: «establecía también una ley para que fuesen honrados los que hicieran algún invento útil para la ciudad».

<sup>138</sup> ARISTÓTELES, *Política*, 47, 1268a: «y se alimentase por cuenta del régimen a los hijos de los muertos en la guerra, como si no existiera aún ninguna ley de este tipo en otros lugares; de hecho, existe actualmente en Atenas y en otras ciudades».

<sup>139</sup> ARISTÓTELES, *Política*, p. 47, 1268 a: «Todos los magistrados habían de ser elegidos por el pueblo, y entendía por pueblo las tres partes de la ciudad. Los elegidos deberían cuidarse de los asuntos de la comunidad, de los extranjeros y de los huérfanos».

<sup>140</sup> ARISTÓTELES, *Política*, p. 47, 1268 a: «Podrían hacerse objeciones en primer lugar a la división de los ciudadanos. En efecto, los artesanos, los campesinos y los que tienen armas participan todos en la república, pero los campesinos no tienen armas, y los artesanos ni tierra ni armas, de modo que vienen a ser casi esclavos de los que están armados. Evidentemente es imposible que participen de todos los cargos; pues los estrategos, los guardianes de la ciudad y los magistrados supremos en general se nombrarán necesariamente entre los que tienen armas; y si no participan en el régimen, ¿cómo podrán ser afectos a él? Los armados tendrán que ser más fuertes que las otras dos partes juntas, y esto no es fácil si no son muchos. Pero de ser así, ¿qué necesidad hay de que los otros participen en el régimen y esté en su mano el nombramiento de los magistrados? Además, ¿qué utilidad tendrán los campesinos para la ciudad? Artesanos de haber necesariamente, ya que toda ciudad necesita artesanos, y pueden vivir de su oficio como en las demás ciudades; en cuanto a los campesinos, si suministrasen el alimento a los ciudadanos armados sería razonable que constituyeran una parte de la ciudad; ahora bien, la tierra es propiedad suya y la trabajan particularmente. Además, respecto de la tierra comunal, que ha de servir para el sustento de los defensores, si la cultivan ellos mismos, no serán distintas la clase combatiente y la agricultora, como pretende el legislador, y si los que la cultivan son distintos de los cultivadores particulares y de los combatientes, constituirán una cuarta parte de la ciudad sin participación en nada, sino ajena a la república. Y si se supone que los mismos cultivan las tierras privadas y la comunal, el producto que se coseche no será suficiente para que cada uno abastezca dos casas; y ¿por qué no han de sacar simplemente de la tierra y de las mismas parcelas su propio sustento y el que han de suministrar a los combatientes? Todo esto es ciertamente muy confuso».

<sup>141</sup> ARISTÓTELES, *Política*, p. 48, 1268 b: «Tampoco es acertada la ley acerca del juicio, según la cual se debe juzgar distinguiendo, aun formulada la causa en términos absolutos, y convertirse el juez en árbitro. Esto es posible en el arbitraje, incluso con varios árbitros (pues se comunican entre sí acerca del fallo), pero en los tribunales no es posible, sino que la mayoría de los legisladores establecen lo contrario: que los jueces no se comuniquen entre sí. En segundo lugar, ¿cómo dejará de ser confuso el juicio si el juez opina que el acusado debe

pagar, pero no la cantidad que reclama el demandante, si éste pide veinte minas y el juez falla que diez, o un juez más y otro menos, o una cinco y otro cuatro? Y de ese modo es evidente que se dividirán, unos lo condenarán en todo y otros en nada. ¿Cómo se computarán entonces los votos? Además, nadie obliga a perjurar al que absuelve o condena de un modo absoluto si la denuncia se ha hecho también de un modo absoluto y justo, pues el que absuelve no decide que el acusado no debe nada, sino que no debe las veinte minas; el que perjura es el que lo condena sin creer que debe las veinte minas».

<sup>142</sup> ARISTÓTELES, *Política*, p. 49, 1268 b: «Algunos se preguntan si es perjudicial o conveniente para las ciudades cambiar las leyes tradicionales en el caso de que haya otra mejor. Por eso no es fácil asentir sin más a lo antes dicho, si no conviene cambiarlas. Puede ser que algunos presenten la abolición de las leyes o del régimen como un bien para la comunidad. Puesto que hemos hecho mención de este tema, será mejor detallarlo un poco más. Tiene, como hemos dicho, dificultades, y podría parecer que es mejor el cambio; es indudable al menos que tratándose de las otras ciencias es conveniente el cambio; por ejemplo, la medicina, la gimnasia y en general todas las artes y facultades se han alejado de su forma tradicional, de modo que, si la política se ha de considerar como una de ellas, es claro que con ella tendrá que ocurrir lo mismo. Podría decirse que los mismos hechos lo muestran, pues las leyes antiguas son demasiado simples y bárbaras: así los griegos iban armados y se compraban las mujeres, y todo lo que aún queda de la legislación antigua es sobremanera simple, como la ley que existe en Cime sobre el asesinato, según la cual si el acusador presenta cierto número de testigos de entre sus propios parientes, el acusado será reo de asesinato. Pero en general los hombres no buscan lo tradicional sino lo bueno, y es verosímil que los primeros hombres, ya fueran nacidos de la tierra o supervivientes de algún cataclismo, fueran semejantes no sólo a los hombres vulgares actuales, sino incluso a los necios, como se dice efectivamente de los que nacieron de la tierra; de modo que es absurdo persistir en sus opiniones. Pero aparte de estas razones tampoco es mejor dejar invariables las leyes escritas, porque lo mismo que en las demás artes, es también imposible en política escribir exactamente todo lo referente a su ordenación, ya que forzosamente las normas escritas serán generales y en la práctica no se dan más que casos singulares.

De estas consideraciones resulta manifiesto que algunas leyes, y en determinadas ocasiones, deben ser susceptibles de cambios, pero desde otro punto de vista esto parecerá requerir mucha precaución. Cuando la mejora sea pequeña y en cambio pueda ser funesto que los hombres se acostumbren a cambiar fácilmente las leyes, es evidente que deberán pasarse por alto algunos fallos de los legisladores y de los gobernantes, pues el cambio no será tan útil como dañino el introducir la costumbre de desobedecer a los gobernantes. La comparación con las artes es también errónea; no es lo mismo introducir cambios en un arte que en una ley, ya que la ley no tiene otra fuerza para hacerse obedecer que el uso, y éste no se produce sino mediante el transcurso de mucho tiempo, de modo que el cambiar fácilmente de las leyes existentes a otras nuevas debilita la fuerza de la ley (22). Pero aun si pueden cambiarse, ¿podrán cambiarse todas y en todos los regímenes, o no? ¿Podrá cambiarlas cualquiera, o sólo algunos? Todas estas cuestiones tienen gran importancia. Dejemos, pues, esta investigación por ahora: no es de este lugar».

<sup>143</sup> ARISTÓTELES, *Política*, p. 49, 1268 b: «Respecto a que se deba honrar de alguna manera a los que descubren algo útil para la ciudad, no carece de riesgos el decretarlo, aunque

suenan bien al oído. Puede incitar, en efecto, a denuncias falsas y ocasionar trastornos políticos. Y envuelve otro problema que debe examinarse aparte.

<sup>144</sup> RODRÍGUEZ ADRADOS, *Ilustración*, p. 389: «La democracia restaurada del siglo IV es sumamente conservadora de las formas antiguas».

<sup>145</sup> JAEGER, *La teología*, III: «Todos estos pensadores poseen, a pesar de sus diferencias personales, una especie de fervor porfético y un afán de dar testimonio de su propia experiencia personal que son especialmente característicos de su época».

<sup>146</sup> NESTLE, *Historia*, p. 161. También RODRÍGUEZ ADRADOS, *Ilustración*, p. 388.

<sup>147</sup> GIGON, *Los orígenes*, p. 7: «Todo lo nuevo surge frente a algo viejo, de lo que se desgaja y delimita. Hasta es dependiente de algo viejo, junto a lo que crece, porque todo futuro necesita el apoyo inmediato de algo dotado de estabilidad, antes de adquirir la fuerza suficiente para levantarse por encima de lo estable».

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES, *Política*. Edición bilingüe y traducción por Julián Marías y María Araujo, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970.
- ASIMOV, Isaac: *Enciclopedia biográfica de Ciencia y Tecnología*, Madrid, Revista de Occidente, 1973. Traducción por Consuelo Varela Ortega y Federico Díaz Calero de: *Asimov's Biographical Encyclopedia of Science and Technology*, New York, Doubleday & Company, Inc., 1971.
- AXELOS, Kostas, *Heráclito et la philosophie. La première saisie de l'être en devenir de la totalité*, París, Les Editions de Minuit, 1962.
- BACCOU, R., *Histoire de la science grecque de Thalès a Socrate*, París, Aubier, 1951.
- BENGTSON, HERMANN, *Griegos y Persas. El mundo mediterráneo en la Edad Antigua, I*, Madrid, Siglo XXI, 1973.
- BERNAL, John D., *Historia social de la Ciencia*, t. I, *La Ciencia en la Historia*, Barcelona, Península, 1968.
- BERNAL, John D., *La Ciencia en la Historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. Traducción por Eli de Gortari de: *Science in History*, London, Watts and Co., 1954.
- BERNAL, John, *Science in History*, vol. I: *The Emergence of Science*, Middlesex, Penguin Books, 1969.
- BLUMNER, H., *Technologie und Terminologie der Gewerbe und der Künste bei den Griechen und den Römern*, 4 vols., Leipzig, 1875-1876.
- BOAS, George, *Rationalism in Greek Philosophy*, Baltimore, Hopkins, 1961.
- BOGAERT, Raymond, *Banques et Banquiers dans les cités grecques*, Leydē, Sijthoff, 1968.
- BOLLACK, Jean, «La cosmología des Phythagoriciens dans Aristote, *Métaphysique (A8)*», *Les études philosophiques*, París, Presses Univesitaires de France, oct.-déc., 1970.
- BURNETT, John, *Early Greek Philosophy*, London, 1930.

- BURNET, John, *L'aurore de la philosophie grecque*. Edition française par Aug. Raymond, París, Payot, 1952.
- CALLEBAT, Louis, *Vitruve, De l'Architecture, Livre VIII*. Texte établi, traduit et commenté par..., París, Les Belles Lettres, 1973.
- CANTOR, M., *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik*, 4 t., Leipzig, 1900-1908.
- CAPELLE, Wilhelm., «Anaxagoras», *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum Geschichte und Deutsche Literatur*, XLIII, Leipzig-Berlin, Teubner, 1919.
- CAPELLE, Wilhelm., *Historia de la Filosofía Griega*. Madrid, Gredos, 1972. Versión española de *Die griechische Philosophie*, t. IV de «Geschichte der Philosophie», Berlin, Walter de Gruyter, 1954.
- CARY, M. J. HAARHOFF, T. J., *Life and Thought in the Greek and Roman World*, London, Methuen & Co., 1971.
- CASSON, Stanley, *The Technique of Early Greek Sculpture*, New York, Hacker, 1970.
- GLAGET, M., *Greek Science in Antiquity*, New York, Schumann, 1957.
- CUBELLS, Fernando, *Los filósofos presocráticos*, Primera parte, Valencia, Anales del Seminario de Valencia, Valencia, 1965.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la Arquitectura Occidental, 1. De Grecia al Islam*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1974.
- DIELS, H., y KRANZ, W., «Alcmeon de Crotona», trad. por C. Láscaris en *Revista de Filosofía*, Costa Rica (1960), 385-403.
- DIELS, Herman, «Anaximandros von Milet», *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, LI-LII, Leipzig-Berlin (1923), 65-76.
- DILTHEY, Wilhelm, *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la Sociedad y de la Historia*. Traducción del alemán por Julián Marías. Prólogo de José Ortega y Gasset, 2.ª edición, Madrid, Revista de Occidente, 1966.
- DIOGENES LAERCIO, *Los diez libros de... sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Traducidos de la lengua griega e ilustrados con algunas notas por don Josef Ortíz y Sanz, 2 tomos, Madrid, Imprenta Real, 1972.
- DOXIADIS, C. A., *Architectural Space in Ancient Greece*. Translated and Edited by Jaqueline Tyrwhitt. Cambridge, Massachusetts, and London, The Massachusetts Institute of Technology, 1972.
- DRACHMANN, A. G., *The Mechanical Technology of Greek and Roman Antiquity*, Copenhagen, Munksgaard, 1963.
- DUCATI, Pericle, *L'arte classica*, Torino, Unione Tipografica, 1920.
- EHRENBERG, Víctor, *From Solon to Socrates. Greek History and Civilization during the sixth and fifth centuries B. C.*, London, Methuen, 1968.

- FARRE, Luis, *Heráclito (Exposición y Fragmentos)*, Buenos Aires, Aguilar, 1959.
- FARRINGTON, Benjamín, *Ciencia y filosofía en la antigüedad*, Barcelona, Ariel, 3.ª ed., 1974. Traducción por P. Marset y E. Ramos de *Science in Antiquity*.
- FARRINGTON, Benjamín, *Ciencia y política en el mundo antiguo*, Madrid, Ayuso, 1973, Traducción por Domingo Plácido Suárez del título original: *Science and Politics in The Ancient World*.
- FARRINGTON, Benjamín, *Mano y cerebro en la antigua Grecia*, Madrid, Ayuso, 1974. Traducción por E. M. de V. de *Head and Hand in Acient Greece*. London, Pitman.
- F[ERNÁNDEZ] GALIANO, Manuel, *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, 2.ª ed., Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1969.
- FRAILE (Gillermo), *Historia de la Filosofía. I. Grecia y Roma*, 3.ª ed., Madrid, Autores Cristianos, 1971.
- GARCÍA LÓPEZ, José, *La Religión Griega*, Madrid, Istmo, 1975.
- GERKAN? Armin von, *Griechische Städteanlagen. Untersuchungen zur Entwicklung des Städtebaues im Altertum*, Berlin und Leipzig, Walter de Gruyter & Co., 1924.
- GERSHENSON, D. E.-GREENBERG, D. A., *Anaxagoras and the Birth of Physics*, New York, Blaisdell, 1964.
- GIGON, Olof, *Los orígenes de la filosofía griega. De Hesíodo a Parménides*. Versión española de Manuel Carrión Gútez, Madrid, Gredos, 1971. Título original: *Der Ursprung der Griechischen Philosophie*, 2.ª ed., Basel, Schwabe, 1968.
- GUERRINI, L., «Mandrokles», *Enciclopedia del'Arte Antica*, IV, Roma, 1962.
- GUTHRIE, W. K. C., *Los filósofos griegos de Tales a Aristóteles*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973. Traducción por Florentino M. Torner del *The Greek Philosophers. From Tales to Aristotle*, London, Methuen & Co., 1950.
- GUTHRIE, W. K. C., *The Greek Philosophers. From Thales to Aristotle*, London, Methuen, 1950.
- HEATH, Sir Thomas, *A History of Greek Mathematics, I, From Thales to Euclid*, Oxford, Clarendon, 1921.
- HERODOTO, *Historias. Libro I*. Texto revisado y traducido por Jaime Berenguer Amenós, vol. I, Barcelona, Alma Mater, 1960.
- HIRSCHBERGER, Johannes, *Historia de la Filosofía*, tomo I. *Antigüedad, Edad Media, Renacimiento*. Presentación, Traducción y Síntesis de historia de la filosofía española por Luis Martínez Gómez, S. I., Barcelona, Herder, 1975. Versión castellana de *Geschichte der Philosophie*, Friburgo de Brisgovia, Herder, 1963.
- JAERGER, Werner, *La teología de los primeros filósofos griegos*, México, Fondo de Cultura

- Económica, 1952. Traducción por José Gaos de *The Theology of the early greek philosophers*, Oxford University Press, 1947.
- JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974. Traducción por Joaquín Xirau y Wenceslao Roces de *Paideia: Die Formung des griechischen Menschen*.
- KAHN, C. H., *Anaximander and the Origin of Greek Cosmology*, New York, Columbia University Press, 1960.
- KAYAS, Georges J., «Le «Nombre Géométrique» de Platon. Essai d'interprétation», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, t. XXXI, París, Les Belles Lettres, 1972, 431-468.
- KIRK, G. S. y RAVEN, J. E., *Los filósofos presocráticos, Historia crítica con selección de textos*. Versión española de Jesús García Fernández, Madrid, Gredos, 1974. Traducción de *The Presocratic Philosophers. A critical History with a selection of texts*, Cambridge, University Press, 1966.
- MADDALENA, Antonio, *Ionici. Testimonianze e frammenti. Introduzione, traduzione e commento a cura di...*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.
- MARIÁS, Julián, *Historia de la filosofía*, 26.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- MARTÍN, Roland, *L'Urbanisme dans la Grèce antique*, París, J. Picard & Cie., 1956.
- MAUFRAS, Ch.-L., *L'Architecture de Vitruve*, 2 tomos. París, Panckoucke, 1984.
- MILHAUD, G., *Leçons sur les origines de la science grecques*, París, Alcan, 1893.
- MONDOLFO, Rodolfo, *El infinito en el pensamiento de la antigüedad clásica*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1971.
- MONDOLFO, Rodolfo, *Pensiero dei Greci*, Firenze, 1934.
- MONDOLFO, Rodolfo, «Sugestiones de la técnica en las concepciones de los naturalistas presocráticos», *Archeión*, New York, Nueva Serie, t. II, vol. XXIII. n.º 1.
- MONTUCLA, J. F., *Histoire des Mathématiques*, I, París, Chez Henri Agasse, an VII (1791).
- MÜGLER, C., *Les origines de la science grecque*, París, Klincksieck, 1963.
- NESTLE, Wilhelm, *Historia del espíritu griego desde Homero hasta Luciano*. Traducción castellana de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1975. Título original *Griechische Geistesgeschichte (Von Homer bis Lukian)*.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas*. Traducción directa del griego por Antonio Ranz Romanillos, revisada, corregida y anotada, 4 tomos, Barcelona, Iberia, 1968.
- PRIESTLEY, J. B., *El hombre y el tiempo*, Madrid, Aguilar, 1969. Traducción por Juan García Puente de *Man and Time*, London, Aldus, 1964.
- REY, A., *La jenseuse de la science grecques*, París, Albin Michel, 1933.

- REY, A., *La science orientale avant les Grecs*, 2.<sup>a</sup> ed., París, Albin Michel, 1942.
- REY, A., *L'apogée de la science technique grecques*, 2 vols., París, Michel, 1946-1948.
- ROBIN, León, *El pensamiento griego y los orígenes del espíritu científico*. Traducción de Joaquín Xiráu Palau, Barcelona, Cervantes, 1926.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, Revista de Occidente, 1966.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *La Democracia ateniense*. Adaptado por Manuel Gonzalo, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- ROMEYER-DHERBEY, G., «Le discours et le contraire», *Les études philosophiques*, París, Presses Universitaires de France, oct.déc., 1970.
- RUIPÉREZ, Martín S. y TOVAR, Antonio, *Historia de Grecia*, Barcelona, Montaner y Simón, 1970.
- SAKELLARIOU, B., *La migration grecque en Jonie*, Atenes, 1958.
- SANTILLANA, G. DE, *The Origins of Scientific Thought. From Anaximander to Proclus*, Chicago, 1961.
- SARTIAUX, Félix, *Les civilisations anciennes de l'Asie Mineure*, Paris, Rieder, 1928.
- SCULLARD, H. H., *Petit Atlas de l'Antiquité Classique*, Paris-Bruxelles, Sequoia, 1963.
- SELIGMAN, Paul, *The Apeiron of Anaximander. A Study in the Origin and Function of Metaphysical Ideas*, London, University of London, 1962.
- SINGER, C.-HOLMYARD, E. J.-HALL, A. R., *A History of Technology*, Oxford, Charendon, I, 1954 y II, 1956.
- SPENGLER, Osvaldo, *Heráclito*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- TANNERY, Paul, *Pour l'Histoire de la Science Hellène. De Thalès a Empédocle*. Deuxième édition par A. Diès. Avec una Préface de M. Federico Enriques, Paris, Gauthier-Villars, 1930.
- VAGNETTI, Luigi, *L'Architetto nella storia di Occidente*, Firenze, Teorema, 1973.
- VERNANT, J.-P., «Le formes et les limites de la pensée technique chez les Grecs», *Revue d'histoire des sciences*, Paris, Presses Universitaires (1957), 204-225.
- WEDEPOHL, Edgar., *Eumetria. Das Glück der proportionen. Massgrund un Grundmass in der Baugeschichte. Beiträge zur musischen Geometrie*, Essen, Richard Bacht, 1967.
- ZAFIROPULO, Jean, *Anasagore de Clazomène*, Paris, Les Belles Lettres, 1948.



PEDRO BUENO: PREMIO BARON DE FORNA 1987

POR

FRANCISCO LOZANO



**S**eñores Académicos:

La concesión del premio Barón de Forna 1987 al pintor Pedro Bueno ha demostrado, una vez más, el gran acierto de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al otorgar tan preciado galardón al ilustre pintor cordobés Pedro Bueno, cuya brillante ejecutoria es bien conocida por todos. Cuando surgió su nombre en la sección de pintura de esta institución su aceptación fue unánime. Ya en sus años de mocedad fue premiado por esta Real Academia que guarda entre los fondos de su museo una de sus obras... Pedro Bueno es un gran pintor. Y lo es no sólo por la calidad intrínseca, de su obra, que es mucha, sino porque en el desarrollo de su gran vocación artística tuvo que sortear los entornos peligrosos de cierta prepotencia pictórica regionalista; sus raíces en su Córdoba natal configuran su primera juventud como persona y más tarde como pintor. Alumno disciplinado de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, trabaja pacientemente, convencido desde esos años de su juventud que la vida es técnicamente corta para alcanzar un alto destino. Su ilusión va creciendo en fecundos años de trabajo y en la contemplación, siempre que puede, casi constante, de la obra de Velázquez. No obstante el recuerdo de esa hermosa tierra de Villa del Río, su pueblo cordobés, le acompañará siempre; será persistente en su vida personal y en su vida de pintor; se nutrirá de sus esencias y hasta de su encantamiento..., pero estará ya libre de ese frenético aplauso popular que fácilmente confunde y eleva a mito lo que no es más que escenografía y en este caso concreto, la retórica cordobesa de una pintura de doliente cuplé.

Pero este nuevo «Kunta Kinte», seguirá arrastrando su inconfundible indolencia, y su elegante ensimismamiento en la búsqueda y conocimiento de sus raíces; en el hallazgo de su perdido manantial... y volverá periódicamente a esa Córdoba fascinante, a esa hermosa ciudad en cuyo silencio y miste-

rio está su claridad. En esta gloriosa madurez de su vida sigue pintando como un ilusionado aprendiz; por eso, en sus protocolos vitales no hay posibilidad de amortización, hay soledad y en esa soledad o desde esa soledad hace como «un derecho expectante»: inexorable, que no le permitirá «distracciones»... y diariamente, de la mañana a la noche, irá realizando sorprendentemente una pintura en la que todo va a ser posible: la vida y el ensueño.

De su reflexión y de su talento han salido obras admirables, recuerdo el espléndido retrato de Mercedes Gal (esposa de nuestro compañero Alvaro Delgado) que es un prodigio de contención. Una sabia intemporalidad salva de todas las mudanzas estéticas la gran pintura. Este retrato realizado con un talento exquisitamente sensible y con una experiencia enriquecedora, posee además, el encanto de ese laberinto emocional tan personal en la pintura de Pedro Bueno.

Me es muy grato felicitarle en nombre de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como premio Barón de Forna 1987. Quiero recordar emocionadamente a D. José González de la Peña, Barón de Forna que tan generosamente instituyó este premio.

LA VIRGEN DEL ROSARIO DEL MONASTERIO DE SANTA  
CLARA DE VALLADOLID, RESTITUIDA AL MAESTRO DE  
GAMONAL

POR

MATIAS DIAZ PADRON



LA Virgen entronada con donantes, que fue del convento de Santa Clara de Valladolid, tabla de grandes dimensiones que cubre hoy el muro central del Museo Zuloaga en Zumaya (T. 2,22 × 2,97) es una de las pinturas de los inicios del Renacimiento español, que mayor polémica ha provocado entre los historiadores y eruditos desde muy principios del siglo XX. (Fig. 1). Las opiniones más diversas han llenado páginas desde entonces. Reunimos esta copiosa bibliografía —difícil de encauzar por la complejidad de opiniones en el curso del tiempo— como medida previa a la exposición crítica. Ninguna propuesta en firme ha sido aventurada en los últimos estudios de nuestra pintura renacentista, a pesar de la tabla ser obra localizada y reproducida en no pocos trabajos específicos y generales. Han sido propuestos prestigiosos nombres de maestros españoles y flamencos, con igual profusión que al autor de la tabla de la Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado, pintura de igual señera grandeza histórica y estética, cuyo enigma parece posible hoy desvelar <sup>1</sup>.

El estudio detenido de la tabla de Zumaya ha permitido hoy su identificación. Está enclavada en un momento de la pintura del siglo XVI, visagra del medievo que se acaba y los albores del Renacimiento. Es un momento difícil y controvertido por la naturaleza misma de su propio universo formal y expresivo. Es un momento crucial del reinado de los Reyes Católicos que hizo del arte un reflejo comprometido de aquella realidad.

La pintura que estudiamos resume valores que enlaza dos mundos a veces contrapuestos en un mismo escenario. Con ocasión al ciclo de conferen-

cias consagradas a Juan de Flandes, me fue encargado tratar del complejo grupo adscrito a su escuela, y de su huella en la tierra de las dos Castillas, donde su influencia fue más profunda de lo pensado. Entre los más distantes maestros de este grupo está el Maestro de Gamonal, pintor estudiado por Post<sup>2</sup>, de personalidad original, y producto del tránsito del gótico al renacimiento. A este pintor restituyo la tabla de la Virgen de la colección Zuoloaga. La pintura auna formas nuevas sin desprenderse del pasado; de aquí: grandezas del romano triunfante e ingenuidades del pasado más próximo. Signos contradictorios que serán frecuentes en la meseta. De ahí tipos humanos imprevisibles y cercanos a la sociedad donde vive el pintor, escribe Camón Aznar, hablándonos del estilo del Maestro de Gamonal, cuya personalidad conocemos por el retablo destruido de San Antonio Abad, y la tabla del Noli me Tangere, que hoy se conserva en la sacristía de la iglesia de Gamonal en Burgos. Los rostros acusan fisonomías muy personales unido a un concepto del color y del dibujo que reconocemos similares en la tabla de la Virgen y donantes que fue del convento de Santa Clara de Valladolid.

El convento era uno de los más importantes de la ciudad, debiéndose su fundación a los esfuerzos de una de las monjas del séquito de Santa Clara, que inició las obras hacia 1247. Pero a fines del siglo XV, don Juan Arias de Villar, obispo de Osma, acomete la construcción de la iglesia nueva, reformada dos siglos después con decoración típica del barroco tardío. La parte antigua —que es lo mejor conservado— se reduce a la clausura, precisamente donde estaba la tabla de Zumaya. Era la pintura más comprometida con la vida y la historia del convento, pero ninguna referencia encontramos sobre ella en los viajeros de los siglos XVIII y XIX. Los motivos serían —quizá— el estar oculta en zona de la clausura, o el escaso interés a este tipo de pinturas en los gustos de entonces. Esto lo explicaría las palabras de Antonio Ponz en visita al convento y la iglesia, donde: «ninguna cosa notable encuentra en ellos»<sup>3</sup>. Madoz se limita a hablar de las riquezas del convento y de sus tierras, sin dar ninguna noticia, igual que lo hiciera Ponz, de las pinturas que atesoraba<sup>4</sup>.

### *Iconografía*

En la composición ocupan el lado izquierdo, junto a Santa Clara, el séquito de las monjas de la orden, respetando la simetría del conjunto, compensado con el grupo de los donantes y su familia en oración, y acompaña-



Fig. 1.—Maestro de Gamonal. La Virgen de Santa Clara. Museo de Zuloaga, Zumaya.

das de su santo fundador (Figs. 6 y 7). Según comentario oral que recogió Revilla de las religiosas, la pintura se conocía a principios de siglo por el cuadro de los «pellejeros», porque según una vieja tradición, los donantes tenían la obligación de regalar a las monjas pieles para abrigarse en Nochebuena<sup>5</sup>. No obstante, la leyenda no parece relacionada con éstos. Los donantes están acompañados por Santos franciscanos de lo más conspicuo de la orden. Se ha apuntado, aunque sin razones sólidas, los Galván de Bonisoni y Catalina Perrola, familia que adquirió en 1525 el patronato de la Capilla mayor, donando al monasterio 50.000 maravedies<sup>6</sup>.

En los archivos de la iglesia este apellido es muy frecuente y sus gentes son las más destacadas de la zona en grandezas y mecenazgo hasta entrado el siglo XVII. Es un hecho que merece tenerse en cuenta. Los hijos, que están arrodillados, son seis, cuatro varones y dos hembras. En la filacteria que alcanza las ruinas del fondo de paisaje se lee: «Memento ni ductina nos», que correctamente sería: Memento nostri ductilanos<sup>7</sup>.

Detrás de Santa Clara están quince monjas, precedidas por dos niñas con los hábitos, quizá también hijas de los donantes. Santa Clara es identificable por el halo y la custodia que utilizó para hacer retroceder a los ejércitos enemigos en Asís<sup>8</sup>.

La identidad del Santo que está junto al caballero no es conocida. Revilla nada concreta, Post lo da por un santo benedictino o dominico, pero nosotros pensamos que podría tratarse de Santo Domingo, muy vinculado a la Virgen y a la devoción del rosario. La guirnalda de rosas de colores diferentes que envuelve la historia es símbolo del magnetismo de este medio de piedad<sup>9</sup>, y expresión de ideales del ocaso de la Edad Media: Las rosas ensartadas prefiguran el rosario. Es posible que el pintor se inspirara en el grabado de la Vita Christi de San Buenaventura, impreso en Montserrat hacia 1218<sup>10</sup>, donde la Virgen aparece envuelta en una guirnalda de cincuenta rosas con un devoto a sus pies.

Interesante es también un grabado que firma Francés Domenech en 1488, que posee la Biblioteca Nacional de Madrid, donde hay cuatro santos en respectivos compartimentos aislados en las esquinas, igual que en las hornacinas de la tabla que nos ocupa, y donde Santo Domingo se dibuja destacado a los pies de la Virgen María<sup>11</sup>. La Anunciación que remata el trono es aval de su maternidad, la rosa, un símbolo de devoción al rosario. Recuérdese que la tabla fue pintada por los años que Pío XVI dió un impulso a las cofradías del rosario, devoción especialmente arraigada en España, que

tuvo título de protectora. Santo Domingo está siempre presente en las advocaciones a la Virgen del Rosario <sup>12</sup>.

Aquí, la Virgen entronada asume la solemnidad de los tiempos pasados: aislada, majestuosa y sin hieratismo. Es prefiguración de apoteosis a la divina y humana ternura. Se impone su carácter votivo, lo que exige el esquema frontal, acorde a la etiqueta reverencial exigida a los donantes. La guirnalda de rosas es una traducción en gigante de la miniatura medieval; el capullo de rosa que lleva el Niño, símbolo del Martirio; la guirnalda, un rosario prefigurado <sup>13</sup>; el color blanco, símbolo de la pureza <sup>14</sup>.

Los donantes destacan su presencia a gran escala. El tamaño es el mismo que los de la Virgen y Santos. En la tabla de Antonio Vázquez, que publicó Post <sup>15</sup>, un riguroso contemporáneo del Maestro de Gamonal, la imagen del donante es sensiblemente menor a la Virgen, queriendo, intencionadamente, dar fe de su insignificancia frente a la majestad divina. En la tabla que estudiamos, por el contrario, los donantes los igualan. Pero los rasgos de los rostros están diferenciados: son personajes históricos, son retratos. Los donantes immortalizan la imagen de su yo. Los donantes están arrodillados y orando de acuerdo con los principios del mayor decoro. En esta tabla y en la de los Reyes Católicos del Museo del Prado, los donantes fuerzan la afirmación de su jerarquía, conscientes de su grandeza, homologando la escala de si mismos a la escala de la divinidad presente. Los límites de su protagonismo están en la perspectiva y el esquema piramidal que remata la divinidad. El paño de oro y del respaldo de la Virgen, es más que un adorno, es símbolo del mundo celeste, y marco y complemento de la majestad celestial. Salvo esto, los donantes conviven junto a los santos en el espacio y en el tiempo: fija tiempo transitorio para los donantes y eterno para la divinidad <sup>16</sup>. No obstante la avanzada formulación compositiva, las distancias las hay: los donantes se imponen el más profundo recogimiento reverencial ante la presencia de la Divinidad de María y Jesús Niño.

Las hornacinas fingidas de los ángulos con fondo de paisaje, las llenan San Antonio de Pauda, San Bernardino, San Miguel Arcángel y San Francisco (Figs. 2, 3, 4 y 5). La presencia de San Miguel se explica por sus vínculos a la orden franciscana. San Francisco le tenía especial devoción. El arcángel era el más eficaz defensor de la salud de las almas, empeño prioritario del programa del Santo <sup>17</sup>.



Fig. 2.—Maestro de Gamonal. San Antonio de Padua. Detalle.



Fig. 3.—Maestro de Gamonal. San Bernardino. Detalle.



Fig. 4.—Maestro de Gamonal. San Francisco.  
Detalle.



Fig. 5.—Maestro de Gamonal. San Miguel.  
Detalle.



Fig. 6.—Maestro de Gamonal. Donantes.  
Detalle.



Fig. 7.—Maestro de Gamonal. Santa Clara.  
Detalle.

## *Historia crítica*

La historia crítica de la tabla es prolija en opiniones —se dijo líneas atrás—, motivo que exige imponer un cierto orden, a partir de las primeras opciones de los historiadores de principios de siglo a hoy, donde ha sido posible identificarla con el Maestro de Gamonal, pintor activo en Burgos y Valladolid, región esta última, de donde procede la tabla que estudiamos.

La primera referencia la encontramos en don Agapito y Revilla en 1910, en artículo dedicado al arquitecto George Edmund Street. Nos habla el erudito vallisoletano de referencia, que vio ocasionalmente en la clausura del convento de Santa Clara, al hablar del conjunto de las piezas que vio allí reunidas, limitándose a catalogarla entre las primitivas españolas<sup>18</sup>. Ninguna referencia existía anterior según palabras suyas. Hay que llegar a 1920 para encontrar otra noticia, pero la tabla había desaparecido ya del convento en 1912. Esto parece deducirse de palabras de Francisco Mendizábal, que dice haber visto tablas de Antonio del Rincón en el claustro, estimando la que nos ocupa de este maestro<sup>19</sup>. Es posible que esta atribución al pintor de los Reyes Católicos la deba a las monjas, que lo escucharían a especialistas, que comenzaban a interesarse entonces por la pintura después de la visita que hiciera Agapito y Revilla.

Los expertos ven ahora semejanzas —que hoy nos parece incomprendible— con la tabla de la Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado, que por estas fechas venía atribuyéndose a Antonio del Rincón<sup>20</sup>. Agapito no toma una decisión en los primeros momentos. «sería un castellano influido por el arte flamenco —escribe—, pues es la influencia que predomina, ya un flamenco aclimatado en nuestra tierras y a nuestro ambiente»<sup>21</sup>.

Así la atribución a Rincón se sostenía por asociación con la tabla del Prado, al escribir sobre las pinturas del convento. En la solicitud para la investigación de la pintura, que se pide al mismo Agapito Revilla después de la venta de la tabla, se insiste en el nombre de Rincón, unido a sentidos elogios al cuadro: «Lo han visto pintores de nota que dicen ser una obra de grandísimo mérito, lo atribuyen unos a la época de la influencia del arte flamenco en la escuela española»<sup>21</sup>.

«Otros suponen que pueda ser obra de Antonio Rincón dándose en la gran semejanza de este cuadro con otro de dicho autor que existe en el Museo del Prado, representando a los Reyes Católicos en oración delante de la Virgen, lo que retrasaría la época de su ejecución, llevándola hacia el 1400»<sup>22</sup>. No obstante, la atribución a Rincón la ve Agapito Revilla falta de funda-

mento científico. Tiene razón al decir lo frecuente que es atribuir todo retrato de los Reyes Católicos a Rincón como las tablas nórdicas a Durero <sup>23</sup>. Tampoco la revisión detenida a los archivos le dio luz sobre la personalidad del autor de la tabla. Después de una larga controversia consigo mismo, excluyendo pintores próximos a la fechas de la tabla en Castilla, Agapito se inclina por ver la mano de Michel Sittow, opinión que a la altura de los estudios de hoy y por iguales motivos a la atribución a Rincón, no es admisible. Agapito y Revilla se apoya también en la tabla de la Virgen de los Reyes Católicos, que se tenían por algunos eruditos entonces por obra de Michel Sittow <sup>24</sup>.

Al ser la pintura del Museo del Prado de estilo gótico y la de Zumaya renacentista, Agapito y Revilla explica estas diferencias por una supuesta evolución del arte del maestro flamenco en el curso de los veinte años que las separa. Pienso que el estudioso vallisoletano se dejó sugestionar por juicios históricos, descuidando el análisis directo de la pintura. El hecho de que Michel Sittow hubiese estado en 1515 en Valladolid para cobrar los 105.416 maravedíes que se le adeudaban, no en razón de peso para otorgar la autoría de la obra <sup>25</sup>.

Ningún nombre propuso Mayer prudentemente, pero apunta influencias italianas y nórdicas, fechando la pintura en los inicios del siglo, bajo influencia de Pedro Berruguete <sup>26</sup>. Post le dedicará una especial atención años después, aunque rechazando las atribuciones a Sittow y a Rincón, y proponiendo de su parte al Maestro de la Calzada, pintor de escuela palentina que se tiene entre los seguidores de Pedro Berruguete <sup>27</sup>. Posiblemente las entradas de la frente y ángulo central de cabello de la Virgen, le recordó maneras típicas de este otro pintor, pero ni el colorido ni la dicción, pueden confundirlos. Post no parece que haya conocido la tabla, sino a través de fotografías. Don Diego Angulo rechazó la tesis de su colega americano, sin proponer otro nombre de entre los maestros conocidos de las dos Castillas <sup>28</sup>. Más recientemente Camón Aznar aceptaría la opinión de Post con reservas. «Es una obra clara de armoniosa composición —escribe— con fondo renacentista muy puro en el trono. Aunque los contactos carnales con la obra del Maestro de la Calzada son numerosos, en general existe en esta obra otro espíritu, como un principio de liberación del medievalismo que no se aviene con la última inspiración de ese maestro, de raíz gótica» <sup>29</sup>.

Ninguna propuesta de especial interés recogen los estudios generales posteriores. En estos últimos años, Jozeps Trizna menciona la pintura con ocasión a la atribución hecha tiempo atrás a Sittow, pintor objeto de su trabajo

monográfico. Rechaza la antigua tesis, limitándose a adscribirla entre los anónimos de la compleja escuela hispano flamenca de Castilla<sup>30</sup>, sin reparar en los auspicios del renacimiento que la sitúa en fechas postreras.

### *El Maestro de Gamonal*

La tabla del Monasterio de Santa Clara, se dijo en el inicio de este trabajo, la restituímos al Maestro de Gamonal. El estudio comparativo es posible obtenerlo a través de los retablos del Seminario de Valladolid y Santa María la Antigua, cuyos puntos de contacto con la tabla que estudiamos no los vio Post, pese a tener próximas las tablas de la iglesia de Gamonal. Las diferencias de color y técnica del pintor de la tabla del Museo de Zumaya con las del Maestro de la Calzada son suficientes para no confundir, si el análisis del estilo se hubiera hecho «in situ».

La tabla procede del mismo Valladolid, de la ciudad donde se conservan varios retablos del Maestro de Gamonal. Esto presupone otro nexo, que hubiera podido llevar a las conclusiones hiladas ahora. Los modelos son los mismos, y los rasgos peculiares: la nariz de trazo ondulante y los párpados marcados recuerdan maneras de Juan de Flandes, igual que las nobles transparencias del colorido de los muros. Los perfiles de los rostros y las espaldas cargadas se repiten iguales en tablas conocidas del Maestro de Gamonal. Distinto —ciertamente— es el modelo de la Virgen, de formas sensiblemente ideales, acusando las entradas de la frente de forma idéntica a la Virgen que abraza a Isabel en la Visitación del retablo de la vida de la Virgen del Seminario de Valladolid, y hoy en el Museo Diocesano. El dibujo de los nimbos es idéntico en las tablas del retablo, tanto en tamaño como en dibujo. El borde negro es muy característico, igual que el grabado de los paños de oro. La arquitectura de molduras repetidas y los marcos fingidos de las hornacinas y trono son de igual traza en las arquitecturas de las historias de los retablos referidos. El colorido limpio traslucido y sin sombras matizadas, salvo la persistencia de diseños, coinciden igual.

El pintor es un apasionado por la arquitectura, como lo era el Maestro de Becerril, separando las distancias de personalidad y estilo. Hay en las pinturas del Maestro de Gamonal una evidente complacencia en las formas del romano, utilizando grabados de arquitecturas del siglo XVI, de traza más próxima al XV italiano, que tiene en Castilla más aceptación frente a la pureza conformista de la escuela valenciana. No obstante, en los fondos arquitectónicos del retablo de la iglesia de Santa Ana, mezcla formas góticas ago-

nizantes y las nuevas platerescas, predominando motivos que reconocemos en los monasterios construidos en el cruce de los dos siglos en tierras de Burgos y Valladolid.

No obstante es mayor la pureza de las formas románicas en la tabla de la Virgen de la colección Zuloaga. Esto da motivos para considerarla cronológicamente posterior al retablo de la iglesia de Santa María la Antigua de Santa Ana. Quizá podría fecharse hacia 1515. Es típico del pintor la utilización de molduras con dibujo curvo y trazos paralelos muy semejantes. El mismo motivo vemos en el «Noli me tangere» de la iglesia de Gamonal, donde el modelo de Jesús sigue esquemas policléticos, tomados a través de grabados de esculturas clásicas. Estos mismos ritmos los repite en San Antonio y en el Arcángel San Miguel de la tabla de Santa Clara. Los marcos fingidos, curvos y de finas molduras concéntricas, los veremos en los frontones de los edificios, tronos y plintos. Es muy personal. Están repetidos en el tronco de la Virgen de Santa Clara y los fondos de las tablas del retablo de Santa Ana de Santa María la Antigua. La fisonomía y manos del donante de la tabla que estudiamos son similares en otro de la predela del tríptico del Maestro de Morrison del Monasterio del Salvador de Valladolid<sup>31</sup>, que pienso sea también esta parte del retablo del mismo Maestro de Gamonal<sup>32</sup>.

Es importante el magnífico marco renacentista de talla de molduras con corazones, ovas y flechas, perlas, perinolas. La pulcritud del dibujo es análogo a las formas fingidas de las arquitecturas pintadas. Lo que da motivo a pensar que los dibujos de las tallas se deben al propio pintor, igual que Yáñez de la Almedina lo hiciera en los marcos del altar de la Adoración de los Reyes de la Catedral de Cuencia<sup>33</sup>.

El soporte lo forman cinco travesaños verticales adosados, retorzados a la vez por cuatro distanciados a igual espacio. La tabla conserva su estructura original, hecho elogiado en unas fechas donde estaba de moda rebajar los soportes. Consecuencia de estos desdichados e incontrolados criterios, es testimonio el hecho a la tabla de la Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado. En el caso de la tabla que estudiamos los travesaños originales, fijos y clavados en el reverso, han provocado tensiones, cuyos efectos son visibles: saltados parciales de las capas de color y preparación. Posiblemente se suprimió la imprimación protectora del reverso. Los efectos de barrido, de repintes y deterioros producto de los lógicos imperativos de cuatro siglos de existencia, son fácilmente detectables y de fácil remedio. No obstante, la conservación de la pintura es correcta, considerando las circunstancias de su propia historia, por fortuna conocida.

Uno de los capítulos más sugestivos de esta tabla es precisamente la localización del lugar donde fue instalada, conservando su integridad física y la magnificencia sacral de su significación, guardada por sus propietarios como joya de un legado patrimonial generosamente expuesto al deleite y al estudio. La tabla está vinculada a la vida de Zuloaga, el pintor de más recia personalidad de su tiempo, obstinadamente aferrado a las raíces de la más pura tradición de la España vernácula.

La comprensión demostrada por la pintura castiza de la Meseta, que estaba esquinada por la mayor parte de los eruditos de su tiempo, es prueba de la independencia y visión de futuro de pintor vasco. Posiblemente la tabla pasó a Italia o estaba previsto hacerlo poco después de la venta, palabras de Agapito y Revilla, al adquirirla el escultor italiano Paulino Bartolini<sup>34</sup>.

La tabla de la Virgen de las Clarisas la conocí, por consulta hace algunos años, lo que suscitó el interés de estudiarla, ocasión que me fue posible en estos últimos. El hallazgo amplía el catálogo del Maestro de Gamonal, un interesante pintor de indudable valía, que trabajó en las más ricas y prósperas ciudades de la Meseta, en momentos de esplendor de España, pasando inadvertido, pienso más por la escasa atención prestada a esta etapa de la pintura española, que por escalas de valoración estética.

### *Historia externa*

La historia externa de la tabla puede seguirse al mismo ritmo que la historia crítica, pues no son muchas las referencias que conozcamos en fechas anteriores a las noticias resumidas desde que Agapito Revilla notificara su existencia. El mismo estudioso transmite su desaliento al no encontrar referencias en los eruditos locales, viajeros de la zona y archivos del convento. El hecho es que la pintura la vio en su lugar de origen en 1905, en visita ocasional a la galería del claustro bajo, lindando con el coro, junto a otra tabla que debió pertenecer a un altar de estilo distinto con una escena de la Pasión.

La tabla, escribe: «es muy notable y pertenecía, en estilo y época, a este período que ya se va estudiando, por fortuna, y en el que resalta que la pintura española tuvo una representación digna de todo encomio. La tabla es casi cuadrada, de 1,75 metros de lado. Tiene en el centro, ocupando casi todo el cuadro, un gran círculo, ofreciéndose en la parte más importante una gran composición de asunto votivo: la Virgen con el Niño Dios aparece sentada como en un Trono; a su derecha hay una comunidad de religiosas con Santa

Clara al frente, a la derecha del espectador, haciendo juego en la comunidad, aparece una familia compuesta de los padres y sus hijos. Todos de rodillas, y un religioso fundador, por tener una iglesia de una mano, y con aureola de Santo. En los cuatro ángulos, en medallones éstos terminados por medios puntos, un San Diego, San Pascual, San Francisco y San Miguel. El cuadro es de una entonación simpática, perfectamente dibujadas sus múltiples figuras e indudablemente de escuelas españolas de primeros del siglo XVI»<sup>36</sup>.

En 1921, el mismo Agapito Revilla nos refiere las peripecias de la tabla y su preocupación por su venta «ahora —escribe textualmente— anda viajando de un lado a otro hasta que pasa en algún museo extranjero»<sup>37</sup>. Lamenta el poco interés que le prestó la comunidad y nos habla del ruego que hizo de exponerla al público en lugar visible, de su conservación, y censurando la ligereza de las monjas al obstaculizar su estudio, negando incluso su existencia en la clausura.

La casualidad hace que al mismo Agapito Revilla se pida el estudio de la tabla, cuando pasa a manos privadas. Años más tarde la recuerda en el artículo «Valladolid, según el arquitecto inglés George Edmund Street»<sup>38</sup>, destacando su notabilidad en la escuela de los llamados «pintores españoles»<sup>39</sup>. Antes de 1913, según noticia de Mariano Chicote, conoció la venta de la tabla, el precio pagado de 1400 pesetas, y el intento de exportación a Roma<sup>40</sup>. Mendizábal podía referirse a la misma tabla al hablar de la colección del Monasterio, donde dice haber visto obras del Rincón<sup>41</sup>. Como líneas atrás se apuntó.

La fecha de la venta se recoge en manuscrito, en reverso de la foto registrada en nota en letra a mano. Dice textualmente: «Del Sr. Paulo Bartolini escultor (Roma, 504, Corso Umberto I). Dice que adquirida de las Clarisas de Valladolid en 1912 y con ello suponiendo que el caballero es... reconocida como obra española del siglo XV. Pensando ¿cómo no? en Antonio del Rincón. Conocida por carta de don Francisco Maura a éste, una de la Condesa de Miramon y esta otra del propietario (en tinta morada). Hoy en colección Zuloaga (1927) (en tinta negra), D. Francisco Maura (en lápiz)»<sup>42</sup>.

Estos hechos y fechas se confirman por la petición que Agapito Revilla recibió después de 1912, fecha en que ignoraba aún la venta de la pintura. En esta carta se le encarga el estudio aportando detalles más precisos que lo transcrito en el reverso de la fotografía. En el largo informe se especifica que «El célebre escultor don Paulino Bartoli, de Roma, compró en Valladolid, el año 1911, por mediación de los señores Sestieri, en el convento de las Cla-

risas de dicha ciudad de Valladolid, un cuadro que existía en dicho convento desde su ejecución». Se continúa dando referencias exactas del asunto y contenido iconográfico, siguiendo tras un punto y parte exponiendo el interés del propietario de saber el nombre del autor de dicho cuadro», proponiendo se pongan los medios necesarios para este fin <sup>42</sup>. El propietario sería hombre de recursos y buen conocedor de la naturaleza de estos trabajos de investigación, pues es consciente de las dificultades y las interrogantes que se hacen del todo razonables como precisas en el deseo de conocer al autor de la obra.

La tabla no tuvo una historia llena de peripecias como tantas otras. Tras su adquisición a las monjas en 1400 pesetas, precio que para aquellos tiempos era una cifra irrisoria, pasaba a la colección del pintor don Ignacio Zuloaga, tranquilizando los temores del erudito vallisoletano, que temía su pérdida para España. La emotividad de sus palabras son elocuentes, igual que su deseo de retorno al Museo de la ciudad de origen. La satisfacción por la adquisición del pintor y su admiración por el artista vale la pena recogerla literalmente. Me dice «que la interesantísima tabla ha pasado en el último verano al famoso pintor don Ignacio Zuloaga, que la cree, dicho sea de paso de Antonio del Rincón. Está en buenas manos, por tanto y con facilidad ¿no puede pasar de las tuyas, que han pintado obras tan alabadas que han enaltecido el arte español contemporáneo y al Museo de Bellas Artes de Valladolid?» <sup>43</sup>.

La Virgen de las Clarisas está desde entonces en el Museo Zuloaga en Zumaya, junto a las más bellas obras de su propia mano, y entre las pinturas antiguas y modernas que poseyó en vida, que suman un conjunto de estimable valor documental. Es la tabla, testimonio de los gustos del maestro vasco, sensible como pocos en su tiempo y en el nuestro a la pintura de España de épocas pasadas. Las tablas góticas y renacentistas eran estudiadas aquellos años por escasa minoría de especialistas de nivel. Zuloaga demostró en su faceta de coleccionista, una envidiable visión y comprensión de los estilos del pasado medieval y de los inicios del Renacimiento en Tierras de Castilla, suelo que amó a la par que el suyo propio.

## NOTAS

<sup>1</sup> DÍAZ PADRÓN, Matías, TORNÉ, Angelina: El Maestro de Miraflores pintor de la Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado». *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 5.

<sup>2</sup> POST Ch. R.: *A History of Spanish Painting*, Harvard University Press, Massachusetts, 1947, IX, I, p. 500.

<sup>3</sup> PONZ, A.: *Viaje de España*, Madrid, 1783, Edic. Joachin Ibarra, T. XI, p. 8.

<sup>4</sup> MADOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, 1850, T. VII, p. 206.

<sup>5</sup> «La tabla del convento de Santa Clara de Valladolid. Obra de arte que hay que rescatar». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1921, p. 231. *Ibidem*: *La Pintura en Valladolid*, Boletín Museo de Valladolid, 1925, pp. 118-224.

<sup>6</sup> ANTOLÍNEZ DE BURGOS, J.: *Historia de Valladolid*, Valladolid, 1887, L. 2.º, cap. 47. (Cit. Agapito y Revilla, Ob. cit. 1921, p. 243).

<sup>7</sup> AGAPITO Y REVILLA: Ob. cit. 1921, p. 242.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 1921, p. 235.

<sup>9</sup> REAU, L.: *Iconographie de l'Art Crethien*, Presses Universitaires de France, París, 1958, T. III, O, p. 317.

<sup>10</sup> TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 312.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 306.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 289.

<sup>13</sup> Santa Brígida dice en sus revelaciones que Santo Domingo pidió a la Virgen, lo que sigue, en los momentos de agonía: «Te encomiendo mis hermanos, instruyéndolos como hi-

jos tuyos y protégelos como Madre que eres suya» (Trens, ob. cit. p. 282). Esto es lo que se vierte en la tabla del Museo de la Colección Zuloaga. El rosario era el arma eficaz contra las epidemias que asolaron Castilla en el siglo XVI. Los colores de las rosas son símbolos alusivos de las tres partes del rosario.

<sup>14</sup> FERGUSON, G.: *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, Nueva York, s.a. pp. 47 y 48.

<sup>15</sup> Ob. cit. T. XIII, 1966, p. 188. Rectifica la opinión de Post quien esto escribe («Una Anunciación de Antonio Vázquez atribuida al Maestro de Borja») *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1971, p. 193.

<sup>16</sup> RAQUEJO GRAPO, M. A.: «El donante en la pintura española del siglo XVI, su ubicación en el espacio ficticio». *Goya, Revista de Arte*, Madrid, 1981, n.º 164-165, p. 47.

<sup>17</sup> AGAPITO Y REVILLA confunden en artículo del Boletín de 1908, a San Antonio y San Bernardino con San Diego y San Pascual (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Madrid, 1921, p. 234). Wadding, *Annales*, T. I. p. 103. *Archivo franciscano*, 1927, p. 1 (Cit. E. Mâle, *L'Art religieux après le Concilie de Trente*, Armand Colin, París, 1932, p. 491).

<sup>18</sup> «Valladolid según el arquitecto inglés George Edmund Street. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Valladolid, 1910, T. IV, p. 361.

<sup>19</sup> Diario Regional del Valladolid desconocido. Valladolid, 20-XI-1920.

<sup>20</sup> AGAPITO Y REVILLA, Ob. cit., 1921, p. 235, Vid. not. 1.

<sup>21</sup> *Ibidem*, 1926, p. 236.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 232. Diario Regional, Valladolid (20-XI-1920).

<sup>23</sup> AGAPITO, 1921, p. 233. Hoy restituída al Maestro de Miraflores. («El Maestro de Miraflores, pintor de la Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, 1986, p. 5).

<sup>24</sup> AGAPITO Y REVILLA,: Ob. cit. 1921, p. 240.

<sup>25</sup> Michel Sittow. *Peintre revalais de l'école brugeoise. Les primitifs flamands*, Bruselas, 1976, p. 103.

<sup>26</sup> *Historia de la pintura española*, Espasa Calpe, Madrid, 1928, p. 69.

<sup>27</sup> Ob. cit. IX, I, p. 500.

<sup>28</sup> «Pintura del Renacimiento», *Ars Hispaniae*, Plus Ultra, Madrid, 1954, p. 105.

<sup>29</sup> «La pintura española del siglo XVI» *Summa Artis*, T. XXIV, Madrid, 1970, p. 215.

<sup>30</sup> Michel Sittow, Ob. cit., 1976, p. 103.

<sup>31</sup> BOSQUE DE A.: «El retablo flamenco de la iglesia del Salvador de Valladolid» (*Archivo Español de Arte*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1974, p. 1).

<sup>32</sup> Gratianiano Nieto vio acertadamente una obra de pintor castellano («El retablo de San Juan Bautista de la iglesia del Salvador, *Boletín de Estudios de Arte y Arqueología de la Facultad de Historia de Valladolid*, XIII-XVI, 1936-1939, p. 54). En preparación por quien esto escribe, se trata el tema de «El Maestro de Gamonal, pintor de la predela del tríptico del Maestro de Morrison en San Salvador de Valladolid» (en prensa).

<sup>33</sup> DÍAZ PADRÓN, M.: «Nuevas tablas del Divino Morales y seis medallones de Yáñez de la Almedina», *Archivo Español de Arte* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1970, p. 409.

<sup>34</sup> Agradezco a Teresa Romeo el haberme llamado la atención sobre el interés de esta pintura.

<sup>35</sup> Agradezco igualmente a doña Rosa Suárez Zuloaga su valiosa ayuda y facilidad de medios para el estudio de la tabla.

<sup>36</sup> Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, Valladolid, 1908, p. 583.

<sup>37</sup> AGAPITO Y REVILLA, Ob. cit., 1921, p. 229.

<sup>38</sup> Ob. cit., *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Valladolid, 1910, T. IV, p. 361.

<sup>39</sup> *Del Valladolid Artístico y monumental*, Valladolid, 1912, p. 27.

<sup>40</sup> Diario Regional, Valladolid, (20-IX-1920).

<sup>41</sup> Pienso sería la misma foto que conoce Agapito del Centro de Estudios Históricos, n.º 7394.

<sup>42</sup> AGAPITO Y REVILLA, Ob. cit., 1921, p. 233.

<sup>43</sup> *Ibidem*, 1921, p. 247.



EL DEPOSITO ELEVADO DEL CANAL DE ISABEL II EN  
MADRID,  
ARQUITECTURA TECNICA Y CIUDAD

POR

ANTONIO BONET CORREA



**E**L paisaje urbano de las grandes ciudades europeas cambió con la revolución industrial. El proceso de transformación duró todo el siglo XIX. A finales de la pasada centuria incluso en las capitales de carácter cortesano, los antiguos arrabales se transformaron en zonas fabriles y de servicios. En el terreno impreciso de los suburbios obreros, se levantaron los imponentes y enormes volúmenes de los edificios utilitarios. Abatidos los recintos de las antiguas fortalezas y derribadas las murallas que separaban la ciudad del campo, sobre sus solares vacíos se levantó el cinturón de humeantes chimeneas y edificios fabriles. Un nuevo perfil se impuso en las afueras. El panorama de la ciudad sufrió una mutación esencial. Su visión adquirió, entonces nuevos significados. Su reconocimiento pertenecía a categorías diferentes a las tradicionales o históricas. También en sus conceptos de apreciación de la belleza o del monumento urbano. ¿Qué viajero a Viena, hoy, al recorrer la autopista que une el aeropuerto con la ciudad no ha quedado impresionado ante los ingentes cilindros de los gasómetros, construidos en 1899, cuando la capital del imperio austro-húngaro conoció, con el movimiento de la Secesión, una renovación urbana, arquitectónica, artística y cultural que hizo que la capital del Imperio Austro-húngaro se convirtiese en uno de los puntos más álgidos de Europa a principios del siglo XX? De la Viena rodeada de palecetes y jardines barrocos o neoclásicos al pie de las defensas que antaño la habían protegido frente a los turcos, se pasó a la de las barreras de modernas naves e instalaciones industriales. Estas dos grandes torres de la vienesa fábrica de gas son para quien las divisa a lo lejos símbolo y realidad

de una sociedad avanzada en la que la ingeniería y la arquitectura, la utilidad y el diseño se conjuntaron, superando, con su imprescindible función práctica, el carácter de pura metáfora o emblema que determinó la construcción de la Torre Eiffel en París o de la rueda gigante del Parque del Prater en Viena, monumentos conmemorativos uno y lúdico el otro á la vez que representativos del poder imaginativo de la construcción arquitectónica e ingenieril. Su finalidad es tener una utilidad pública, servir a la colectividad. Su valor simbólico es añadido. Lo que nunca se puede achacar a la arquitectura destinada a la técnica es el caer en lo utópico o en la ineficacia o lo fútil. La prueba es que desaparecida su función inmediata, sus edificios tienen la grandeza de convertirse en herrumbrosas y venerables especímenes de arqueología industrial. Sus ruinas resultan impresionantes por la sensación de abandono y muerte que producen.

A principios de nuestro siglo Madrid, cuando aún tenía la capital de España una vida de pequeña corte monárquica, un tanto doméstica y aparte de los acontecimientos mundiales, conoció también como las demás urbes europeas la aparición de los nuevos edificios utilitarios. La ciudad, pese al Ensanche del ingeniero Carlos María de Castro, iniciado en 1860, era aún abarbable, con un perímetro definido de barrios residenciales que se acababan, sin transición, en pleno campo. Excepto en la zona sur, con un amplio y en principio elegante trazado del siglo XVIII, y en el municipio de Villaverde Alto, no existía una zona de extrarradio fabril. Los márgenes de la ciudad, descritos en la trilogía «La lucha por la vida» por Pío Baroja, parecían los de un aduar africano: desmontes desolados, eriales sin un árbol, barrancos pedregosos y colinas resacas, sólo pobladas con miserables chabolas, sobre las que de repente y de manera excepcional emergía la imponente masa de un edificio industrial. Testimonio todavía visible es el Taller de Reparaciones del Ferrocarril, levantado sobre un pelado cerro, entre el barrio de Pacífico y el Pueblo de Vallecas, que hoy ha quedado enclavado en medio de uno de los distribuidores de los enlaces de las carreteras de la zona sur con la M-30. Su magnitud e impresionante forma hacen que sea una de las imágenes más llamativas del genérico «Metropolis» de la Televisión Española.

Desaparecidas la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro, la Platería de Martínez y otras fábricas de lujo creadas durante la segunda mitad del siglo XVIII por Carlos III, las industrias fueron muy escasas en el Madrid del siglo XIX. Únicamente se levantaron los nuevos edificios de la Fábrica de la Moneda, en el solar de la actual plaza de Colón, obra del arquitecto Francisco Jareño, de 1856 a 1861, y la nueva Real Fábrica de Tapices, del archi-

tecto José Segundo de Lema, 1884. El desaparecido taller de carruajes en el Paseo de Recoletos formaba un conjunto notable respecto a los demás obradores artesanales, algunos instalados en viejos edificios como la industria de maquinaria y fundición de Bonaplana, que ocupaba el antiguo convento de Santa Bárbara <sup>1</sup>.

A principios del siglo XX Madrid era una ciudad limpia de arquitectura industrial considerable. Sólo las fábricas de cervezas «Mahou», en la calle Amaniell (1892-1899), con ampliaciones posteriores hasta 1907) y «El Águila», en la calle General Lacy (1900-1914) y la fábrica de maderas en la Calle Bernardino (1904), situadas en barrios apenas periféricos, imprimían un aire moderno al vetusto caserío de su entorno. Sus edificios, de ladrillo, con estilo o detalles arquitectónicos y decorativos neomudéjares, se conformaban, sin embargo, a la arquitectura tradicional. Culminación del tipo fue el monumental Matadero Municipal y Mercado de Ganado, en Legazpi, a orillas del río Manzanares, obra singular, de 1908 a 1928, del arquitecto municipal Luis Bellido. Más pintoresca, la fábrica de perfumes y jabones Gal, obra de 1913 del arquitecto A. Salvador Carrera, con sus ornatos de cerámica vidriada, daba una nota alegre y de moderno colorismo en la Moncloa por el lado de Argüelles <sup>2</sup>.

Madrid, pese a su insuficiente arqueología industrial posee una obra de ingeniería moderna de primerísima categoría. Nos referimos a las instalaciones del Canal de Isabel II que, realizadas en un primer período de 1851 a 1858, constituyen un conjunto unitario de gran calidad e interés ingenieril y arquitectónico, con gran incidencia en la estructura y el paisaje de la zona norte de la ciudad. Con la traída de aguas del río Lozoya se acabó, en 1858, con la «penuria secular», que según Mesonero Romanos padecía la capital de España. Gracias al caudal aportado por el Canal de Isabel II no sólo se pudo apagar la sed de la ciudad sino también realizar, a partir de 1860, el anteproyecto de Ensanche de Carlos María de Castro, resolviendo el problema de hacinamiento del centro que sufría la población, congestionada dentro de su pequeñísimo casco. Con la llegada del agua, Madrid adquiría nuevas y amplias perspectivas para su futuro desarrollo capitalino <sup>3</sup>.

Extramuros, en una zona de terrenos ondulados, de pequeñas elevaciones conocidas como Altos de Vallehermoso, en la llamada Explanada de los Guardias, junto al Polvorín y no lejos de los cementerios de la Patriarcal y San Martín, se construyó el primer depósito de aguas del Canal de Isabel II. En aquel abierto terreno se construyeron las primeras instalaciones y oficinas de sobria arquitectura ingenieril de tardo neoclasicismo. Sobre el camino

de Francia, en lo que hoy es calle de Bravo Murillo, esquina a la calle Cea Bermúdez, se erigió una bella y monumental fuente, que existe todavía, aunque sin agua. Dispuesta en un chaflán, es una fuente parietal que sirve de fachada al primer depósito del Canal. Por su armoniosa composición clasicista evoca las fuentes que Domenico Fontana y Carlo Maderno levantaron en Roma a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII. La madrileña es obra de fábrica de ladrillo y órdenes en piedra de cantería. En su centro ostenta una severa y hermosa figura masculina sedente, labrada en mármol, que representa el río Lozoya. A sus pies hay una ánfora que, inclinada, vierte su caudal sobre unos peñascos. Su autor fue el madrileño escultor y académico Sabino de Medina. A cada lado, en sendos nichos, se encuentran erigidas las estatuas de la Agricultura y de la Industria, obra respectivamente de los escultores Andrés Rodríguez y José Pagniucci<sup>4</sup>. Su conjunto no puede ser más oportuno. a su sentido arquitectónico y de hito urbano, en un pareje entonces a la salida de la ciudad, se une el de su significación simbólica. El agua ha sido siempre esencial para el desarrollo de la vida y de la civilización. Sin ella no puede fundarse una sociedad próspera. A los beneficios que dispensa tan imprescindible elemento se une aquí el que reporta la acertada política de un buen gobierno, atento, ante todo, a la felicidad pública y al progreso colectivo, fruto del fomento de la industria y de la realización de las Obras Públicas. Llevada a efecto la iniciativa del moderado ministro Juan Bravo Murillo, esta obra de equipamiento estatal es el paradigma de la modernización impulsada por el liberalismo isabelino en España.

Las instalaciones de la primera época del Canal de Isabel II (1851-1866), al igual que las de la segunda (1867-1907), estuvieron marcadas por el gusto neoclasicista tardío. En 1879, al construir el segundo depósito, se levantó su acceso, de escalinatas con un arranque y dobles rampas, que acceden a una pequeña fachada de escasos vanos de arcos de medio punto, rematada con un frontón recto. Su aspecto de templo esquematizado parece estar sacado de los modelos de un tratado de arquitectura derivado del francés J.N.L. Durand (1819). El espíritu de la Ilustración todavía inspiraba a los ingenieros españoles. No sucedía lo mismo con los arquitectos que en la misma zona construyeron edificios religiosos neogóticos y neomudéjares. Un observador atento del fenómeno fue el escritor D. Benito Pérez Galdós que en su famosa novela *Fortunata y Jacinta* nos ha dejado un fiel testimonio de la transformación del barrio. Según sus palabras, «La planicie de Chamberí, desde los Pozos y Santa Bárbara hasta más allá de Cuatro Caminos, es el sitio preferido de las órdenes nuevas. Allí hemos visto levantarse el asilo Guillermina

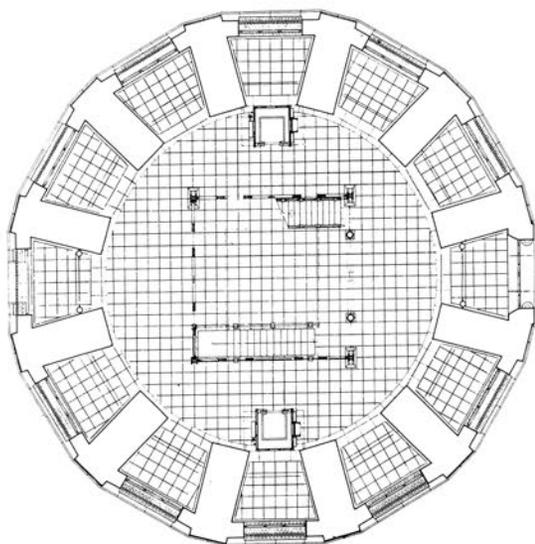


Fig. 1.—Estado actual de la planta baja del depósito elevado.

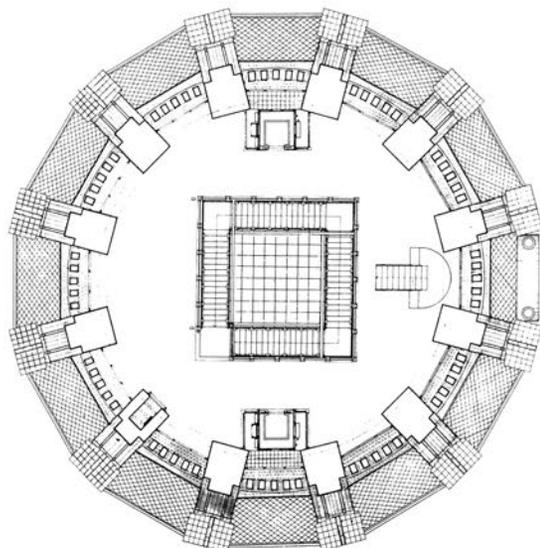


Fig. 2.—Planta tercera del depósito elevado.

Pacheco, la mujer constante y extraordinaria, y allí también la casa de las Micaelas. El edificio tiene un carácter de improvisación y en todo, combinando la batura con la prisa, se ha empleado el ladrillo al descubierto con ciertos aires mudéjares y pegotes de gótico a la francesa. Las iglesias afectan, en las frágiles escayolas que las decoran interiormente el estilo adamado con pretensiones de elegante basílica de Lourdes: hay pues en ellas la impresión de aseo y arreglo que encantan la vista y una deplorable manera arquitectónica. Galdós acusaba «la cursilería de esta novísima monumentalidad», propia de una sociedad de costumbres tan convencionales e ideas conservadoras como fue la de la Restauración, período muy denostado por el gran novelista <sup>5</sup>.

A principios del siglo XX Madrid conoció una etapa de renovación urbana. El cambio operado repercutió en todos los órdenes, incluido el Canal de Isabel II. El fenómeno se debió en parte a la expansión de la población. De los 281.170 habitantes censados en 1857 se pasó a 599.807 en 1910. La necesidad de agua creció a la par que aumentó la demografía y se ensanchó el área habitada. También a la modernización del equipamiento urbano y al incremento de la industria, en especial ligera. La mayor higiene en las casas y establecimientos públicos, el uso cada vez más generalizado de fregaderos, sanitarios y cuartos de baño con agua corriente, contribuyó a elevar el consumo de agua, que en Madrid no sólo escaseaba en el verano sino que llegaba turbia y por falta de presión no subía a los pisos altos de las casas, cada

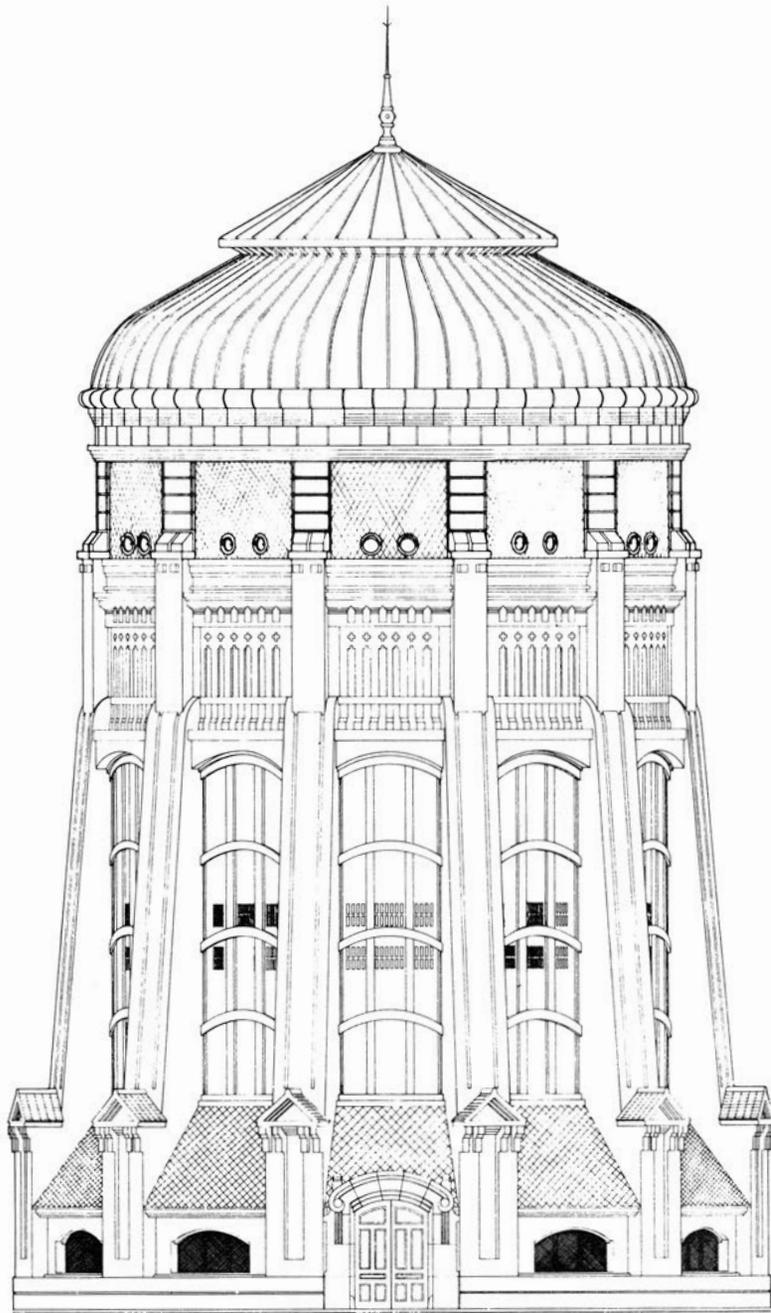


Fig. 3.—Alzado del depósito elevado del Canal de Isabel II.

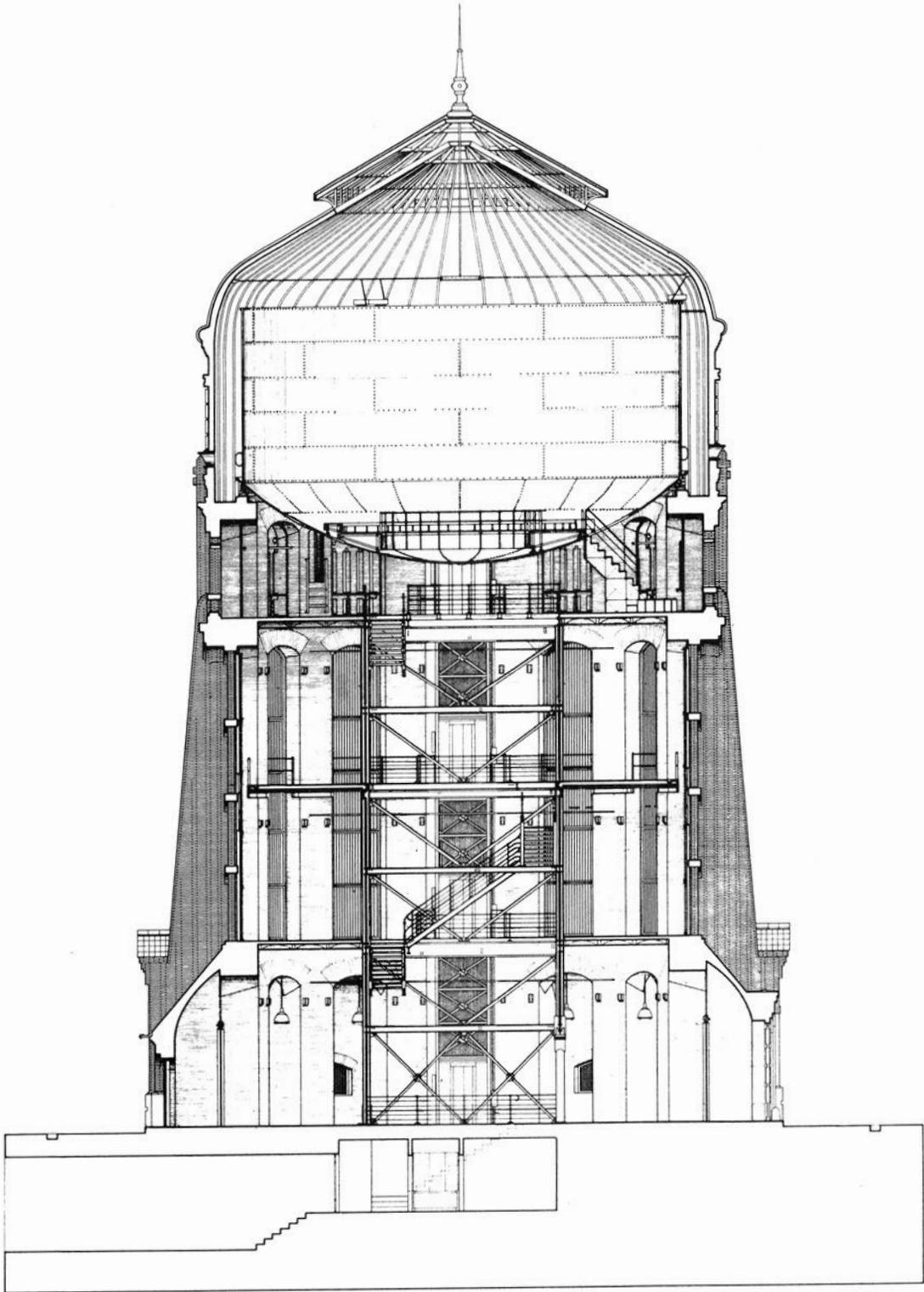


Fig. 4.—Sección del depósito elevado del Canal de Isabel II.

vez con mayor número de plantas. El Canal de Isabel II resultaba a todo punto anticuado. Para dar mayor agilidad a su gestión y poder decidir sobre la ampliación de sus instalaciones se independizó del Ministerio de Fomento, readquiriendo su primitiva autonomía. A continuación emprendió una serie de obras que incrementaron el caudal y mejoraron la calidad del agua, a la vez que se amplió la red de distribución urbana. En 1907 se construyó la Presa de Puentes Viejas y en 1911 la Central Hidroeléctrica de Torrelavega. En 1912 se inauguró en Madrid la Central elevadora y el Depósito elevado con capacidad de 1500 metros cúbicos de agua y en 1915 finalizaron las obras del tercer depósito que, comenzado en hormigón armado, al hundirse en 1905 por no fraguar bien un material que todavía no se dominaba suficientemente, fue fabricado a la manera tradicional con bóvedas de ladrillo sobre pilares de piedra.

El Depósito elevado o también llamado «Vaso» es de todas las construcciones del Canal de Isabel II la que se destaca más, no sólo por su altura considerable sino también por la calidad de su diseño arquitectónico, la belleza de su estructura y lo cuidado de su realización. Verdadero monumento industrial, tiene una presencia imborrable en la memoria de todos los que han deambulado por el barrio. Con su esbelta silueta e imponente volumen, domina los edificios aledaños de las oficinas y otras dependencias, las cuales, con su horizontalidad sólo rota por la verticalidad de una aislada y alta chimenea de ladrillo, se agrupan en medio de las extensas áreas de los depósitos, recubiertos con frescas praderas que amenizan los amplios espacios y los no hollados horizontes de esta abierta zona urbana. El depósito elevador, con su estructura basilical de una sola nave, la central receptora, de amplios paneles acristalados (1922) y los demás pabellones dispersos en el *campus* parecen encontrarse allí para realizar la majestuosa y escueta volumetría vertical del depósito elevado. De fábrica de ladrillo rojo y cúpula gris pálido, contrasta con el terso e intacto verde de los céspedes.

Edificio de arquitectura técnica de singulares características, el Depósito elevado es una torre de piedra y ladrillo, erigida para soportar el considerable peso de la gran cuba metálica del recipiente de agua. Estructura portante, capaz de aguantar el vaso lleno, su armazón sirve a la vez de envoltura al espacio de su interior. Su planta es un poliedro de doce lados que en lo alto se resuelve en un anillo circular sobre el cual se apea el zuncho que ancla la cuba. Su alzado está compuesto por doce contrafuertes radiales de sección escalonada. Una gran cúpula metálica sobre un tambor corona vertical perfil decreciente de la torre, cuya base forma un talud. Hasta la altura del friso

los contrafuertes están arriostados por doce arcos rebajados, los cuales, a manera de grandes nichos, cobijan los delgados paramentos de los entrepaños dispuestos en una retícula de machones y arquillos rebajados que a manera de membrana constituyen el cierre exterior del edificio. En el friso, rematando las pilastras gallonadas que prolongan los contrafuertes, se abre una corona de estrechos y alargados vanos que a manera de saeteras, introducen una nota de claroscuro que contrasta con la rosada y lisa superficie de la totalidad. Abiertas en el muro de ladrillo, son como un encaje, que con su ritmo repetido e insistente, aligera la imponente masa gris de la compacta cúpula de zinc <sup>6</sup>.

El interior del Depósito elevado es cilíndrico. Por su altura y diafanidad, su espacio produce gran sensación. Visto desde abajo impresiona visto desde arriba da una sensación vertiginosa. Es como un pozo oscuro y profundo. Su espacio central, despojado hoy de las tuberías de subida y de bajada del agua, está ocupado solamente por las escaleras metálicas al aire, que con su delgada estructura vertical y sus tramos de rampas oblicuas, produce un obsesivo ritmo ascendente. Alma y núcleo, proporciona distintas visiones a los que las suben o bajan. También son de tener en cuenta las plataformas anulares que, con doce compartimentos, rodean en las tres plantas el vacío central. Ahora bien, lo más impresionante del Depósito elevado es el extradós metálico de la cuba, que suspendido como un balón constituye la parte esencial del conjunto. ¡Y no se diga el efecto que produce su interior! Vacío y sin agua, es como un enorme seno o estómago a la vez liso y lleno de remaches. Antes tenía una fuente en su centro. Ahora al entrar en su ámbito el tiempo y el ruido quedan abolidos. De efecto también sorprendente es también el intradós de la cúpula. Contemplado desde el deambulatorio que ciñe el remate del tambor, remata airosamente la oquedad total. De estructura radial de varillas metálicas, parece el fuselaje de un enorme avión o una gigantesca sombrilla japonesa. Iluminada desde su base, luce esplendorosamente. Al igual que una escultura constructivista de los años 20 o una obra cinética de los años 50, la cubierta del Depósito elevado posee valores plásticos en los que la arquitectura y la ingeniería se anticipan al arte vanguardista.

El Depósito elevado del Canal de Isabel II figura en la Guía de Arquitectura de Madrid publicada por COAM como obra de los ingenieros de caminos, canales y puertos Diego Martín Montalvo, Luis Moya Ydigoras y Ramón Agyinaga <sup>7</sup>. Según el testimonio del arquitecto y académico Luis Moya Blanco el depósito es obra por entero de su padre Luis Moya Ydigoras y la red de distribución y el Depósito elevador obra de Ramón Aguinaga. A Die-

go Martín Montalvo, Ingeniero Jefe del Canal, solamente le correspondió al papel de encargar las fábricas a los Ingenieros Subalternos. A propósito de la diferencia entre ambas realizaciones Luis Moya Blanco señala la polémica de carácter estético que se entabló entre los dos ingenieros, ya que Moya Ydigoras fue partidario del uso del ladrillo tradicional de Aragón y del Viejo Madrid y, por el contrario, Agyinaga del ladrillo rojo y prensado de Segovia. El resultado está ahí a la vista. El debate sobre la arquitectura policromada del siglo XIX tiene aquí su última resonancia<sup>8</sup>. Además existen diferencias tipológicas notables entre las dos obras. El depósito elevado es obra, dentro de su género, singular, que huye del banal aspecto de la torre de agua<sup>9</sup>. Su aspecto es doble en su diseño. Por un lado tiene reminiscencias medievales, de estilo mudejar, que hubieran sido todavía más evidentes si, como quería su autor, se hubiese recubierto el tambor de la cúpula con azulejos blancos y verdes, a la manera de las torres de Teruel, ciudad que Moya conoció en su primer destino de ingeniero del canal de Aragón y Cataluña. Por otro lado es un producto de la influencia de la secesión vienesa, que Moya, sin haber nunca viajado a Austria, conocía a través de las revistas y los libros. En cambio el Depósito elevador, cabeza de la red de distribución, es una edificación basilical, de un tipo muy frecuente en la arquitectura técnica.

La figura de Luis Moya Ydigoras es apenas conocida, como sucede con tantos otros ingenieros de caminos. Funcionario muy eficaz, era hombre muy culto, dado al estudio y la meditación. Su hermano fue el arquitecto Juan Moya, profesional y también muy escrupuloso, autor de obras que, como la reforma de la iglesia y el proyecto de la casa parroquial de San José, en la calle de Alcalá, ambas realizadas al iniciarse la apertura de la Gran Vía en Madrid (1910-1912) y el Pabellón Real de la Exposición Universal en Barcelona (1929), denotan un espíritu complejo, al cual confluyen proyectos e historia. Catedrático de Modelado y Detalles arquitectónicos de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, fue además uno de los primeros que reaccionó frente al modernismo, retornando a la tradición vernacular. Como señala Antón Capitel, su actitud fue la de «un arquitecto pesimista que consideraba a la arquitectura de su tiempo —aquella que se desarrolla desde la década final del siglo hasta los años veinte— en grave decadencia, lo que venía a provocar en él, como profesional, una actitud ecléctica en la que el desencanto no impedía la corrección, e incluso la maestría del oficio»<sup>10</sup>. Actitud desencantada y apego a los viejos usos. No fue esta la posición de su hermano Luis, el ingeniero. La fuerza y el vigor de su obra lo muestran, aun-

que se trate de una obra epigonal, todavía muy siglo XIX, pese a su factura modernista. Si el depósito elevado del Canal de Isabel II se compara con las torres de agua de Poolzig u otros ejemplos del expresionismo germánico, podemos comprender nuestra afirmación. Ahora bien, esto no implica que sea una obra anticuada, anodina o carente de valor. Todo lo contrario, es el ápice, la culminación de una arquitectura técnica, de la que cierra esplendorosamente todo un ciclo <sup>11</sup>. Para juzgarle hay que armarse de criterios distintos a las meras coincidencias cronológicas. Dos obras pueden ser coetáneas y a la vez de arte o signo diferente. No son los mismos presupuestos los que a la hora de valorar deben aplicarse a la Mole Antolleniana de Turín o la Torre Eiffel de París. De la misma manera que no pueden equiparse cronológicamente las obras de Pierre Bonnard y las de Pablo Picasso. Cada una en lo suyo es una cumbre. Y las dos explican por igual la época en que ambas fueron creadas.

El depósito elevado del Canal de Isabel II fue realizado en un momento crucial de la modernización de la capital de España. Obra de ingeniería es a la vez un edificio arquitectónico singular que se inscribe en el proceso de transformación de la ciudad. Su construcción coincide con la recién estrenada luz eléctrica, los proyectos de reformas internas importantes —como la Gran Vía—, la aparición del automóvil, la construcción de establecimientos comerciales modernos y nuevas formas de hospedaje —el *Hotel Ritz* (1908) y el *Hotel Palace* (1910). Madrid aspira a ser entonces una metrópoli cosmopolita y atrayente. Durante la Restauración se habían construido muchos edificios públicos y la ciudad había conocido una gran estabilidad política. Pero todavía era la Corte de un país un tanto encerrado en sí mismo. Tras la pérdida de las últimas Colonias, en 1898 con la reactivación económica de los capitales reincorporados a España se incrementarán los negocios inmobiliarios. El habitat se renovó, sobre todo en los opulentos y ricos barrios residenciales. En el año 1912, cuando se inauguró el depósito elevado —año también del asesinato de Canalejas y cinco años antes de la huelga general de 1917, en la que por primera vez se mostró la gravedad del conflicto abierto entre la burguesía y la clase obrera —Madrid adquiriría un nuevo rango urbano. Arquitectónicamente hablando, había ya pasado por la breve y efímera fase del «modernismo», movimiento foráneo que no llegó a arraigar con fuerza, debido quizás no sólo a la oposición de los eclécticos y los académicos sino también por ser muy minoritaria la alta burguesía ilustrada comandataria. El fenómeno de aceptación del modernismo en Castilla es distinto al catalán y levantino. En Madrid sólo los «raros» como los habitantes de la

Ciudad Lineal de Arturo Soria, podían ser estusiastas partidarios de tales novedades. A pesar de esta resistencia, de tipo formal y sin duda también ideológico respecto al modernismo, la capital de España entre 1907 y 1911 renovó su equipamiento urbano y dio paso a una arquitectura que dentro de cánones más tradicionales modernizó, sin embargo, el centro de la vieja ciudad y poco a poco fue poblando de palacetes la Castellana y de grandes inmuebles el Ensanche.

Además de pieza importante de la arqueología industrial, el Depósito elevado del Canal de Isabel II es un edificio de gran valor arquitectónico. Tanto su maqueta como su perfil y sus detalles arquitectónicos lo evidencian. Ciertamente fue pensado y realizado a la vez que obra funcional como fábrica de singular apariencia. Luis Moya Ydigoras con su construcción llevó a cabo una obra maestra en el género. No se trata de una simple torre de agua, de una elemental obra de ingeniería, metálica o de fábrica de ladrillo. Su estructura y su arquitectura son en este sentido totalmente renovadoras. La época del entusiasmo por la arquitectura del hierro pertenecía en Europa ya al pasado. La opción de Moya, aparentemente más tradicional estaba más acorde con las nuevas corrientes. Como acertadamente había observado la condesa de Pardo Bazán al visitar la Exposición Universal de París, en 1900, «parece que la arquitectura de nuestro siglo empieza a despertarse animada y viva, sacudiendo dos tiranías: la del estilo oficial y la de la ingeniería, y rompiendo las cadenas *de hierro* de esta última, que en 1899 dominó por medio de la galería de máquinas y la Torre Eiffel»<sup>12</sup>. El tiempo de los arquitectos parecía retornar, aunque sólo fuese por el sentido decorativo que se explayaba en sus obras. En espera, sin duda, de la ingeniería y de la arquitectura funcional y racionalista en cemento, es lógico que tras haberse llegado al límite de las posibilidades del hierro los ingenieros y los arquitectos recondujesen sus fábricas a estructuras más tradicionales y de diseño más arquitectónico. Considerado desde estos presupuestos, el Canal de Isabel II en un paradigma de la arquitectura técnica de su tiempo. Por su concepción y traza es parangonable a los ejemplos más notables y característicos de la ingeniería finisecular, antes de que se produjese, en nuestro siglo, con el uso generalizado del hormigón armado y pretensado, la gran mutación en la construcción moderna.

Visto desde la perspectiva actual del patrimonio urbano, el Canal de Isabel II es una obra esencial que, al resultar obsoleta en sus funciones, es susceptible de otro uso<sup>13</sup>. Espacio singular, es un contenedor que puede servir, tal como lo ha entendido la Comunidad de Madrid, para fines cultura-

les. Su impresionante interior y la belleza de su exterior hacen que en sí mismo sea objeto de contemplación y goce sensible. Lección de arquitectura, pese al desorden introducido en su entorno en los años últimos, el depósito elevado es como un arquetipo visible de lo que es un monumento urbano moderno. Muy bien lo sabía don Eugenio D'Ors cuando preocupado por la formación arquitectónica de los «Amigos de la Academia Breve de Crítica de Arte», tal como lo cuenta Sánchez Camargo en sus visitas por la ciudad de Madrid, los llevaba «a los depósitos de agua del Canal de Isabel II para hacer notar a los visitantes las características arquitectónicas y constructivas»<sup>14</sup>. Toda elección es reveladora. La dorsiana no ofrece dudas. Su claridad es meridiana. El Canal de Isabel II, con su pieza maestra del Depósito elevado, para un espíritu amante de la bella arquitectura es como la piedra angular y el fiel de la balanza de su preferencia intelectual. D'Ors acertaba siempre. Al escoger el Canal de Isabel II entre las construcciones y los espacios más logrados de Madrid, una vez más daba en la diana. Las «Obras Públicas» modernas al igual que las Catedrales medievales o los Palacios renacentistas tienen un valor estético que trasciende a su primitivo destino y ulterior función histórica. Con el tiempo, adquieren una nueva y a veces insospechada dimensión. Su índole es de carácter simbólico. A la manera de los objetos representados en las pinturas metafísicas de Giorgio del Chirico constituyen hitos de la memoria y de los sueños de los transeúntes urbanos. Cuando pertenecen a la categoría de obras «bien hechas», no sólo se convierten en hitos de la historia de la ciudad sino también alcanzan el cénit luminoso de las creaciones más excelsas del espíritu humano.



## NOTAS

<sup>1</sup> ANTONIO SÁNCHEZ TRASANCOS, *Historia de la industria en Madrid. A través de pragmáticas Cédulas Reales, Ordenanzas, Acuerdos, Avisos, Noticias, Cartas, Memoriales, etc.*, Madrid, 1972.

<sup>2</sup> VIRGINIA TOVAR MARTÍN, *La moderna y modélica arquitectura industrial del barrio, en la transición de los siglos XIX y XX, en Establecimientos tradicionales madrileños*, cuaderno V, El Ensanche: Argüelles y Chamberí, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1985.

<sup>3</sup> ANTONIO BONET CORREA, *Plan Castro*, estudio preliminar de la edición facsimil de la *Memoria descriptiva del Anteproyecto de Ensanche de Madrid dormado por... don Carlos María de Castro* (1960), Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1978.

Para la historia del Canal, véase *Información del Canal de Isabel II que abastece de agua a Madrid*, por el ingeniero director don Severino Bello Poëyusan, Madrid, S. A... Librito publicado para la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929-1930, y Ministerio de Obras Públicas, *Los cien primeros años del Canal de Isabel II*, Madrid, 1954. Véase también la bibliografía recogida en *Guía de arquitectura y urbanismo de Madrid*, t. II, Ensanche y crecimiento, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1983.

<sup>4</sup> JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, *Artes del Siglo XIX*, en *Ars Hispaniae*, t. XIX, Madrid, 1958, pp. 166-169 y 1982.

<sup>5</sup> BENITO PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta*, Obras Completas, t. V, p. 227. Cita de Federico Sopena Ibáñez, *Arte y Sociedad en Galdós*, Editorial Gredos, Madrid, 1970, p. 149.

<sup>6</sup> Señalemos el parecido que presenta con el gasómetro de la fábrica de gas de Varta, en Estocolmo, cuya foto se reproduce en el libro de Jacques Pinard, *L'Archéologie industrielle*, Presses Universitaires de France, París, 1985, figura XXXVIII.

<sup>7</sup> *Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid*, t. II, Ensanche y Crecimiento, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1983, n.º 72, p. 23.

<sup>8</sup> Recordemos el discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunciado por el arquitecto FRANCISCO JAREÑO Y ALARCÓN, *La Arquitectura policrómata*, Madrid, 1867,

<sup>9</sup> A veces las torres son muy hermosas, como la Torre de les Aigües, de fábrica de ladrillo, con planta circular y cinco plantas, levantada entre 1860 y 1870 por el arquitecto ORIOL MESTRES y el ingeniero ANTONI DARDET. Este «Manantial del Agua de la Asociación de Propietarios» se encuentra en medio de un jardín en el interior de una manzana del Ensanche de Cerdá, con acceso por un túnel que se abre en el n.º 56 de la calle Roger de Lluria en Barcelona. Esta torre por ubicación urbana y sus medidas y proporciones resulta muy atractiva. Su estilo arquitectónico es neo-románico de tipo lombardo.

<sup>10</sup> ANTÓN CAPITEL, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, COAM, Madrid, 1982, p. 195. Sobre JUAN MOYA, véase también RODOLFO UCHA DONATE, *50 años de arquitectura española I (1900-1950)*, Adir Editores, Madrid, 1980.

<sup>11</sup> Para otros modelos de depósitos de agua, de la época, véanse los que figuran en el importante libro de FÉLIX CARDELLACH, *Las formas artísticas en la arquitectura técnica. Tratado de ingeniería estética*, Librería de Agustín Bosch, Barcelona, S. A.

<sup>12</sup> EMILIA PARDO BAZÁN, *Cuarenta Días en la Exposición*, Obras Completas, t. XXI, Madrid, s. a., p. 35.

<sup>13</sup> La rehabilitación, restauración y adaptación del depósito elevado del Canal de Isabel II ha sido realizada por los arquitectos Antonio Lopera Arazola y Javier Alau Massa, por iniciativa de la Comunidad de Madrid, que ahora utiliza su espacio como lugar de exposiciones.

<sup>14</sup> MANUEL SÁNCHEZ-CAMARGO, *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio D'Ors*, Editora Nacional, Madrid, 1963, p. 75.

HIDALGO DE CAVIEDES. TEORICO DE ARTE

POR

CONSTANZA RODRIGUEZ SEGOVIA



ADEMÁS de su prolija obra pictórica como muralista y pintor de caballete, Hipólito Hidalgo de Caviedes, ha llevado a cabo una extensa obra como escritor. En este sentido, ha realizado artículos generalmente también ilustrados por él, ha escrito poesías acompañadas por dibujos y ha profundizado en el significado del arte y en el sentido que ésta ha tenido en su vida. Esta faceta suya de teórico del arte me parece sumamente interesante como reflejo del mundo artístico del pintor y, por esta razón, estimo oportuno exponer los ensayos y escritos que han salido de su pluma por orden cronológico, haciendo un breve resumen de lo que en ellos se trata.

### *Médico y pintor*

Es el título de la conferencia que pronunció en mayo de 1964 en la Academia Médico-Quirúrgica Española dentro del ciclo «La Literatura y el Arte en la Medicina». A pesar de que, en principio, ambas profesiones puedan parecer opuestas, a lo largo de la conferencia el pintor las va uniendo a través de canales de comunicación hasta encontrar en ambas un destino casi paralelo. Entre los puntos de conexión cita el amor a la vida humana en el médico y el amor panteísta a los seres y a las cosas en el pintor. Hace una introspección en la postura del artista al crear, en su inspiración y en su mundo interior del que brota aquello que desea expresar. Observa cómo el pintor juega con un reflejo de la vida mientras que el médico lo hace con la vida misma. Expone cómo es frecuente encontrar médicos que han sido buenos pintores y cita algunos casos que él ha tenido ocasión de conocer. Alude a

la evolución paralela entre la Medicina y las escuelas estéticas y, por último, a la aparición de temas relacionados con la Medicina en la obra de algunos pintores.

### *El pintor ante el muro*

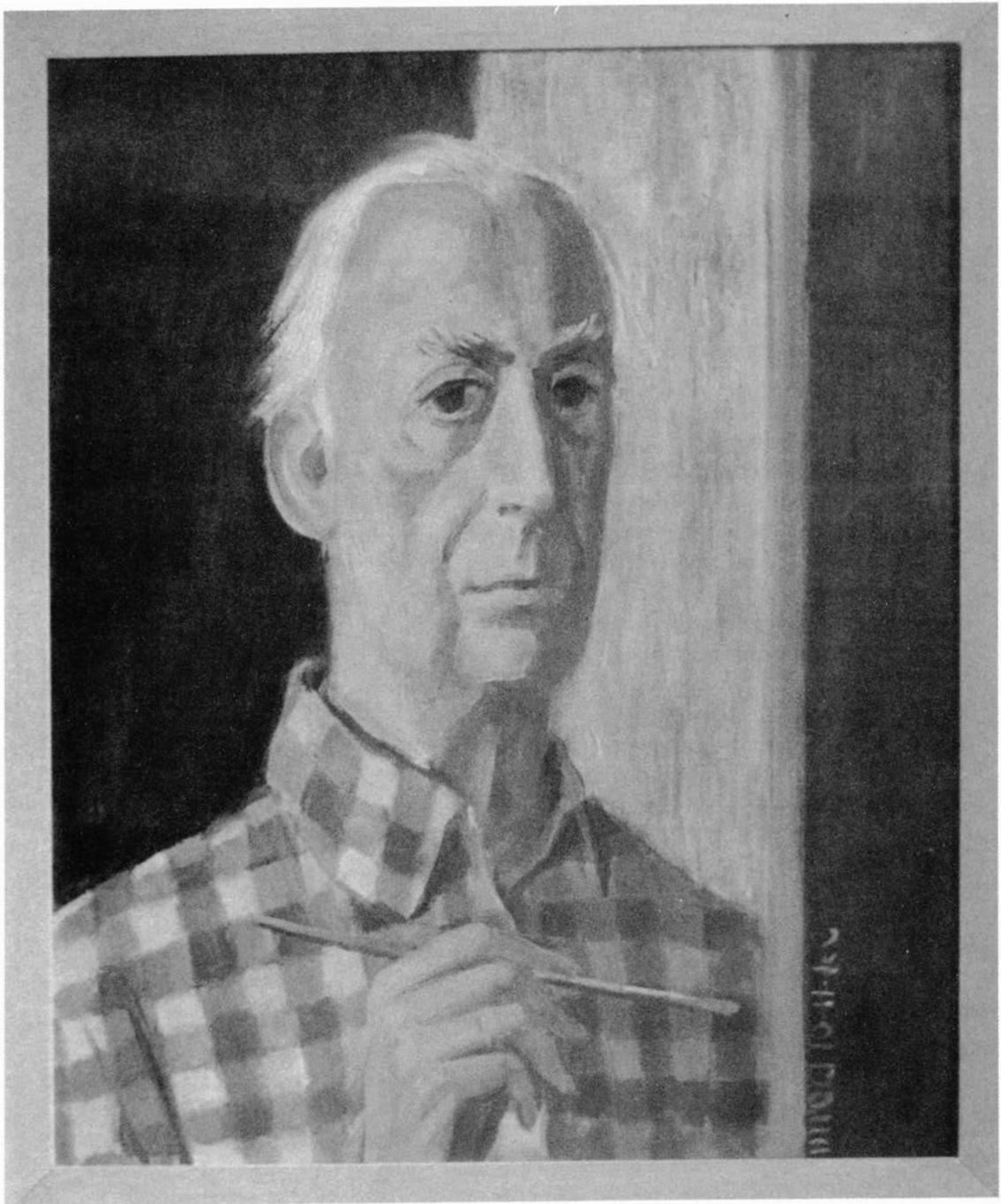
Fue su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El 8 de marzo de 1970, Hidalgo de Caviedes ocupó el puesto que, al morir, dejó vacante Vázquez Díaz, por lo que el discurso comienza con una evocación de este pintor al que Hipólito considera uno de los más sólidos valores de la pintura universal de nuestro tiempo. Expone, después, una serie de observaciones sobre el pintor y el muro como la fórmula más noble para hacer duradera la pintura. Una vez que la pintura ha proyectado sobre el muro una idea abstracta, este se transforma y enriquece de una vida que no es suya. Se remonta a las pinturas rupestres por ser las primeras apariciones que conocemos del pintor ante el muro, y realiza un recorrido por la evolución de la pintura mural a través de los siglos. Plantea el hecho de que en la Historia del Arte se proyectan las dos fuerzas contrapuestas siempre presentes en el individuo: la fuerza de expansión de los sentidos y la de contención espiritual y cómo, a veces, se produce un equilibrio entre las dos o una destruye a la otra.

Finaliza su discurso resaltando la diferencia con que el pintor enfoca la pintura mural y la de caballete, haciendo alusión al libro de Gino Severini que le produjo una gran impresión por sus observaciones sobre el decorativismo, así como a la Trienal de Milán, experimento por el que tres pintores deberían plasmar su pintura en una pared dividida en recuadros iguales y, por último, a la proliferación de individualidades con las que el arte mural se encuentra en peligro de eclecticismo que puede conducir al «pastiche».

### *Límites entre decoración y pintura*

Es la conferencia pronunciada por el pintor en el curso «Los límites del arte desde nuestra época», que se celebró en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander en la primera quincena del mes de septiembre de 1971.

Comienza refiriéndose a la concepción que el artista ha tenido de la pin-



Autorretrato de D. Hipólito Hidalgo de Caviedes.

tura mural a lo largo de la historia, desde la prehistoria en que el hombre encontró el volumen en la convexidad de la roca y a él ajustó su escala hasta el momento en que espacios y volúmenes fueron creados por el hombre. Habla, a continuación, del hechizo de los materiales: llana, palustre, fratas, cal, arena y polvo de mármol, que hace al pintor sentir que incorpora su obra a la arquitectura de una manera definitiva. Ve en el muro un plano sobre el que el pintor proyecta sus ideas y que, al adquirir la vida que le da la pintura, va perdiendo su esencia propia.

Cita a algunos pintores italianos que, desde su punto de vista, tuvieron un enorme peso en la concepción de la pintura mural como Giotto, Masaccio, Massolino, Lippi y Piero della Francesca, que pueblan la arquitectura de figuras y formas que no guardan relación alguna de servidumbre ni de escala con ella. Durante el Manierismo se confiere una especial importancia a la tercera dimensión. Miguel Angel crea su propia arquitectura sobre la base de la ya existente, estableciendo sus propias escalas.

Después pasa a referirse ya a la actualidad, a nuestro mundo, al que considera vacío de un ambiente estético colectivo, y de una conciencia de la época puesto que no se ha desembarazado del eclecticismo ni de la imitación. Un aspecto a resaltar es la multiplicación de experiencias artísticas y su origen que para Hipólito se encuentra, sin duda, en la desaparición del mecenazgo privado y la crisis de la Iglesia como patrona y rectora de la cultura occidental.

En el siglo XIX surgen diversos caminos: John Ruskin revaloriza la arquitectura gótica; surgen los impresionistas, a los que considera como la última escuela que hemos tenido en este tiempo; se establece el Realismo... Hipólito juzga que en este momento es cuando el sentido universal se pierde y, al no poderse reemplazar, surge el eclecticismo y el arte de la imitación. Es también ahora cuando la pintura de caballete queda separada definitivamente del concepto de decoración mural.

Aunque considera imposible establecer el nacimiento del arte actual en un momento determinado, distingue en su origen dos vertientes: la que viene de Grecia y de Roma que pasa por el sintetismo románico y por los afresquistas italianos y la que se puede emparentar con ciertas pinturas votivas efímeras de la Anatolia en las que se introducía el «collage». Destaca la inconstancia del arte de hoy y el hecho de que el vacío existente todavía no se ha conseguido llenar con una nueva estética para acabar, sin embargo, con una afirmación positiva y esperanzadora: que de la soledad que nos circunda sólo puede salir arte.

### *El desnudo en el arte*

Es un ensayo sobre la presencia y los avatares del cuerpo humano en la Historia del Arte desde el Renacimiento, en el que se crea un arquetipo femenino que se va haciendo extensivo a la figura masculina y que culmina en el Manierismo en el que el ideal pasa a ser andrógino, pasando por el Barroco en el que la figura deja ya de ser elemento esencial, puesto que adquieren su importancia los elementos circundantes en un tenso juego de luces y sombras, llegando al Impresionismo en el que la figura humana ya no es el elemento dominador del paisaje. Hace una breve referencia al siglo XX, citando a Picasso y planteando la incógnita de si se hace patente en su pintura la huida de la realidad o una mayor aproximación a ella.

El ensayo empieza con una alusión al siglo XIX, y al descubrimiento de la fotografía por parte de Niepce y de Daguerre con la consiguiente revolución que trajo consigo en el campo de la imagen y acaba del mismo modo, exaltando la fotografía y la cinematografía que pueden enriquecer los medios de expresión artística.

### *Sobre el retrato*

En este ensayo establece el hecho de que las personas reales desaparecen mientras que el retrato, a diferencia de aquello que lo motivó, tiene su destino en la inmortalidad. Se vale de la metáfora del espejo para determinar los elementos que actúan en el nacimiento de éste. Aborda después el retrato no ya sólo como la imagen fiel de la persona retratada, sino como aquello que el artista ha captado, con lo que lo convierte no sólo en un documento, sino en una obra de arte.

Deja constancia de que muy a menudo en los retratos aparece el propio pintor como protagonista; en algunos casos como, por ejemplo, en Van Dyck, Rubens o Modigliani, sus personajes se parecen físicamente a ellos. Resalta la importancia del juicio de la obra por parte de la persona retratada así como por parte del público y de la crítica, y acaba el ensayo valorando la conciencia estética de cada época que es la que se encarga de establecer las normas válidas.

### *Catorce preguntas y una respuesta*

En primer lugar, expone sus catorce preguntas referentes a la conciencia estética de nuestro tiempo, a la unidad de valores estéticos del arte actual, a la proliferación de ideas estéticas, a la función del crítico, a la actitud del artista ante la crítica, a la relación entre nuestra época y al arte actual, etc... Después, pasa a contestarlas resaltando la falta de una conciencia solidaria y la vacilación colectiva tan acuciante en estos momentos que tiene su origen en la desaparición de los mecenazgos de las grandes familias y en la decadencia de la Iglesia como patrona de la cultura occidental. La falta de un fuerte clima estético hizo que surgiera el eclecticismo. La sensación de vacío condujo a la reinstauración de estilos pasados a pesar de que, paradójicamente, el artista de hoy está más cargado que sus antepasados de ideas y preocupaciones estéticas. Finaliza hablando de la función del crítico que actualmente sustituye al mecenas y cuya misión es descubrir y canalizar cada una de las peculiaridades estéticas.

### *El pintor frente a su obra*

Se trata de un ensayo en el que busca mostrar al lector lo que cree que puede haber en sus obras a través del recorrido por varios aspectos que le ayudan a dar una breve idea del primer impulso que tiene el artista a la hora de crear su obra, su independencia por tratarse de una isla autónoma de lo que le rodea, su avidez para aceptar vivencias que se acumulan en su mente y que luego expresa en la obra como una verdad aunque sea una «verdad inventada», los tres factores que definen a todo artista; creatividad, oficio e identificación con su lugar y su época...

Realiza, además, una breve revista a la evolución de las artes así como a su vida de pintor desde que hizo su primera exposición hasta los años veinte, para luego detenerse en la importancia de la pintura mural. Seguidamente, expone de manera concisa los temas más tratados en su pintura como son la figura humana, el retrato y el desnudo de la mujer como síntesis de la más bella geografía del universo.

Concluye el ensayo con una mención a las pocas recompensas y premios que le han sido otorgados citando, sin embargo, el que pudo, en cierto modo, suplir a todos los que hayan podido otorgarle: el premio Carnegie de Pittsburgh.

Sus últimas palabras son, como es él, optimistas, ya que hace ver al lector su enorme ilusión por la vida como una constante que no le ha abandonado nunca.

### *Arte y figura*

Es una conferencia que pronunció en el Casino de Madrid en la que empezaba haciendo una serie de observaciones sobre el arte, el amor, la religión, etc... para, luego, centrarse en el tema fundamental: la figura humana. Habló acerca del tratamiento del que ésta ha sido objeto a lo largo de los siglos, del concepto de lo real y lo irreal, del idealismo... Se detuvo especialmente en el momento renacentista por considerarlo interesante como fundamento de toda una filosofía y por ser la figura humana su imagen indiscutible. Hizo algunas apreciaciones sobre el artista actual en lo que se refiere a sus preocupaciones estéticas, a las tres dimensiones que lo definen y a su creación artística. Después, se centró en sí mismo, en las tendencias y en los «ismos» que desfilaron ante él, pero a los que nunca se adscribió. Confió una gran importancia a la presencia de la figura humana en su obra a la cual están sometidos todos los demás elementos del cuadro.

Aclaró, después, su concepción de la pintura mural a la que no considera en dependencia con la arquitectura, puesto que sólo está incorporada a ella en cuanto a los materiales se refiere y habló de la facultad del pintor para crear espacios irreales en los que alojar las formas, las geometrías y los colores.

Por último, observó en su obra una dualidad sin ruptura: la austeridad frente a la sensualidad del color, de la luz y la materia.



MUERTE Y HUMANISMO: LA TUMBA DEL CARDENAL  
DON PEDRO GONZALEZ DE MENDOZA

POR

ROSARIO DIEZ DEL CORRAL GARNICA



**D**ESDE los años finales del siglo XV asistimos en España a una gran proliferación de sepulcros suntuosos. El concepto humanista de la glorificación del hombre lleva a la formulación del triunfo sobre la muerte, y las buenas obras acreditan al difunto para convertirle en inmortal a través de la fama. Esto explica el lugar donde se entierran personajes como Cisneros, el cardenal Don Alfonso de Fonseca o Don Juan Tavera. La memoria de estos hombres permanecerá siempre unida a la de sus grandes fundaciones. La idea de la fama es la propia superación de la muerte. Estos conceptos aparecen claramente reflejados en las artes plásticas y en la literatura.

En Garcilaso de la Vega el tema de la muerte está tratado como un profundo sueño, destacando la alegría que uno obtiene después de su encuentro, que le lleva a ver los asuntos terrenales con otros ojos <sup>1</sup>.

El hombre de la primera mitad del siglo XVI ve la muerte con bastante tranquilidad, seguro de que en el momento decisivo se tendrán en cuenta sus virtudes y buenas obras. En los sepulcros se representa normalmente al difunto como si estuviera profundamente dormido, sin ninguna expresión dramática en su rostro, consciente de que la vida que va a alcanzar es mejor que la que deja <sup>2</sup>. El lecho mortuario muchas veces se halla situado bajo un arco de triunfo. Algo que había sido propio de las victorias militares clásicas, tomará ahora un nuevo sentido relacionado con la idea del triunfo sobre la muerte. Las virtudes se van a convertir en una de las representaciones más utilizadas, simbolizando las que tenía el propio difunto:

«el uno ve de su proceso humano  
sus virtudes están allí presentes  
qu'el áspero camino hacen llano». <sup>3</sup>

Serán de gran ayuda en el momento decisivo y la Virgen se convertirá en la gran intercesora. De ahí las múltiples representaciones que de ella aparecen en los sepulcros, normalmente como madre sosteniendo al niño en sus brazos.

La suntuosidad de las nuevas tumbas construídas va a levantar inmediatamente grandes protestas, especialmente en el círculo de los erasmistas, y las críticas de Luis Vives en este sentido no pueden ser más duras:

«Allégase a todo esto que todos suelen morir conforme han vivido. Quien pasó su vida en la ambición, en la soberbia, en la codicia, se hace edificar, según sus posibilidades, una iglesia, una capilla o un sepulcro, enriquecido con plata, oro, mármol o marfil, para que la avaricia viva con el muerto; esparcidos por todas partes sus blasones, ostentando soberbiamente la nobleza de su abolorio, añadiendo las armas, bien para conquistar el cielo, si fuere preciso, o para rechazar un posible ultraje al cuerpo...

¿Y para qué he de decir que con esas ostentosas donaciones más se busca cierta fama y vanagloria que el culto de Dios, como lo demuestra el nombre de quién las hizo, inscrito dondequiera y esculpidos arreo sus blasones?» <sup>4</sup>

Según Vives muchas personas se preocupan más de que se perpetúe su memoria a través de los ostentosos sepulcros que de vivir cristianamente, y la idea de alcanzar la fama es lo que mueve fundamentalmente al hombre a hacer grandes donaciones. Sebastián de Horozco, ilustre toledano, se hace eco de estas críticas, y llama la atención sobre el carácter igualitario de la muerte <sup>5</sup>.

La polémica que se va a desarrollar en torno a la suntuosidad de los sepulcros se verá perfectamente reflejada en el primer tratado español de arquitectura que se publica en 1526 en Toledo, las «Medidas del Romano» <sup>6</sup>. Encontrándose Tampeso trabajando en una «muestra» para la sepultura de su obispo, Picardo le reprocha el que ésta se parezca más a un retablo, en clara referencia a los llamados sepulcros-retablos y critica «las pompas» en las sepulturas, especialmente en las de eclesiásticos, que deberían seguir el ejemplo de los apóstoles y otros personajes importantes de la iglesia que se enterraron modestamente, y además afirma que sería mucho más útil repartir el dinero entre los pobres. Frente a estas críticas Tampeso se defiende mos-

trando diversos ejemplos en los que patriarcas, profetas y otros hombres señaladas de la antigüedad prefirieron construirse grandes tumbas o mausoleos. Además destaca el escultor las distintas funciones que cumplen los sepulcros como ornato de la iglesia y como valor moral, ya que ayudan a los vivos a pensar en su propia muerte y prepararse para ella. Tienen además una función social, ya que su construcción sirve de fuente de ingresos a numerosos «pobres oficiales y trabajadores». En estos personajes quedan perfectamente reflejadas las dos ideas contrapuestas que circulan por la España de estos años respecto a la fastuosidad de los sepulcros.

La preocupación por la construcción de la propia sepultura se convierte en algo muy común entre los personajes importantes de la época, empezando por los propios reyes. Varios de estos hombres no dudaron en encargar sus propias sepulturas a Italia, o incluso hacer venir a los escultores a nuestro país convirtiéndose así los sepulcros en uno de los elementos difusores más importantes de las formas renacentistas <sup>7</sup>.

En el presbiterio de la catedral toledana encontramos uno de los primeros enterramientos en España que nos habla de las nuevas ideas sobre la muerte. Se trata de la tumba del cardenal Don Pedro González de Mendoza, arzobispo de la ciudad. Carlos Justi fue el primero en llamar la atención sobre el personaje y su sepulcro: «Su plan había sido: un arco transparente, claro, labrado a dos faces; una especie de arco triunfal» <sup>8</sup>.

La familia de los Mendoza ocupa un lugar destacadísimo tanto política como artísticamente durante todo el siglo XV y XVI, y Don Pedro es uno de los personajes más interesantes dentro del vasto ámbito familiar <sup>9</sup>. Su nombre ha sido unido repetidas veces a la introducción del renacimiento en España <sup>10</sup>, y su fabulosa colección de monedas y medallas <sup>11</sup> le acreditan como un conocedor del arte italiano del momento, al contar con muchas de las medallas de Pisanello y sus contemporáneos.

A su nombre va unido el de un maestro de obras, Lorenzo Vázquez, que juega un papel fundamental en la introducción del renacimiento en la arquitectura castellana <sup>12</sup>. Como muestra patente de la gran relación de Don Pedro con las nuevas formas renacentes, se ha venido poniendo como ejemplo su propio sepulcro en la catedral toledana. Todos los autores que han tratado el tema han destacado la fecha tan temprana en la que el cardenal escoge el tema del arco triunfal para su propia tumba, sabiendo que su muerte ocurre en enero de 1495.

Don Pedro se preocupó de su sepultura y en el testamento, otorgado el 23 de junio de 1494, especifica bastante claramente cuál es su voluntad, or-

denando que su cuerpo sea sepultado en la capilla mayor de la Catedral en el pavimento del lado del evangelio <sup>13</sup>.

En esos años el presbiterio era más pequeño que el actual, contando solamente con un tramo, justo hasta el pilar denominado del pastor. De aquí partía un muro que separaba la capilla mayor de la de Santa Cruz, situada en la parte posterior, donde estaban enterrados los reyes.

Don Pedro manda que se construya una sepultura que ocupe el lateral del evangelio de la capilla mayor, especificando cómo quiere que se haga <sup>14</sup>. Se compondría de tres elementos fundamentales: un arco de piedra, labrado por las dos caras entre los dos pilares ya existentes; en el suelo, un monumento de mármol y, por último, una reja de hierro para evitar que la capilla quedase abierta.

Con la lectura atenta del testamento nos damos cuenta de que Don Pedro en ningún momento está hablando de un arco de triunfo, y que la tumba que se llegó a construir poco tiene que ver con la voluntad del cardenal. La idea fundamental que perseguía el arzobispo, según él mismo nos dice, era permitir la visión del monumento, no solamente desde el presbiterio sino también desde la girola. Ello obligaba a la destrucción del cerramiento gótico ya existente, y que era igual al que hoy día se conserva en el lado de la epístola. La reja se convertía en el mejor elemento de cierre dada su transparencia. Como un elemento próximo pero separado de la propia tumba manda que se construya un altar con la advocación de la Santa Cruz <sup>15</sup>.

El Cardenal en ningún momento hace referencia a la existencia de unas trazas o a un maestro concreto para la ejecución del sepulcro, dejando la cuestión al libre albedrío de su sobrino, el arzobispo de Sevilla. El altar, elemento menos importante, queda encomendado a todos los albaceas testamentarios. Consciente de los problemas con los que sus proyectos pueden topar, Don Pedro suplica a la reina Doña Isabel que se encargue del cumplimiento de sus testamentos, cambiando lo que le parezca oportuno.

Para hacer un estudio detallado de la tumba, debemos partir de la base de que el proyecto de Don Pedro no se corresponde con lo construido. Por lo tanto en un primer lugar debemos observar qué pasó con el primitivo proyecto, y si acaso existieron más; y por otro lado ver cuál es la procedencia del sepulcro construido basándonos, dada la escasa documentación existente, en el estudio directo del propio monumento.

Sabemos que antes de redactar su testamento el cardenal había comunicado al cabildo sus intenciones <sup>16</sup>. En un primer momento los canónigos habían aceptado el proyecto, y el cardenal les había enviado unos maravedíes

de juro, como señal de agradecimiento <sup>17</sup>, pero pronto cambiaron de parecer, ya que dos meses después, en septiembre de 1494 <sup>18</sup>, el cardenal les escribe, indicándoles que nombren algún representante para que vaya a negociar y se acaben los malentendidos. Las objeciones de los canónigos se refieren por un lado a una cuestión práctica; «el cerramiento del arco», es decir el cerramiento de la capilla mayor para evitar el paso desde la girola al presbiterio, y por otra a una cuestión estética: «la diformidad del hedificio». Respecto a esta segunda objeción Don Pedro se muestra contrariado: «maravillamonos mucho de vosotros poner nombre de diformidad en cosa que nos fazemos por decoro e ornamento desa nuestra santa yglesia».

Rápidamente el cabildo envió al maestrescuela y al vicario Alonso para hablar con Don Diego Hurtado de Mendoza y Don Juan de León, representantes del Cardenal <sup>19</sup>. Llegaron ambas partes a un acuerdo, según se recoge en escritura pública otorgada el 4 de octubre de 1494 <sup>20</sup>, por el cual los canónigos aceptaban que se construyera la tumba tal cómo quería el cardenal, y en caso de surgir algún problema sobre «la diformidad del edificio» se comprometían a aceptar lo que propusieran un representante de Don Pedro y Don Rodrigo Thenorio, canónigo. El Cardenal logra de esta manera ver aprobado su proyecto por el cabildo, tres meses antes de morir.

Al mes siguiente del fallecimiento de Don Pedro, ocurrido en enero de 1495, es nombrado arzobispo de Toledo Don Francisco Ximénez de Cisneros, quien al poco tiempo decide empezar unas importantes obras en la Catedral, consistentes en ampliar la capilla mayor derribando la de la Santa Cruz. Sabemos que la idea no gustó al cabildo, que recurrió a la reina <sup>21</sup>, quien finalmente apoyó la propuesta del arzobispo.

Los cambios que se proponía llevar a cabo Cisneros en el presbiterio muy posiblemente debían afectar al sepulcro del Cardenal Mendoza, todavía sin realizar, y que ocuparía uno de los lados de la nueva capilla. En el archivo catedralicio se conserva una importante carta de Cisneros al cabildo en la que se habla de un nuevo proyecto para el sepulcro <sup>22</sup>. Este se compondría de un muro muy parecido al que está situado justo enfrente, en el lado de la epístola, pero ciego y decorado con «pilaretes y archetes» en un gusto gótico y un bulto en el suelo. La reina había visto la traza, que había realizado el que «labra» la sepultura, y había dado su consentimiento, añadiendo solamente que la altura del nuevo muro no podía exceder la del existente, y que la anchura no superase los tres pies y medio, poniendo el bulto labrado mirando hacia el altar. El proyecto parecía gustar a la reina, a Don Juan de León, deán y al mismo tiempo albacea de Don Pedro, y a Don Francisco de

Cisneros, Por lo que trasluce la carta parece que la obra estaba ya totalmente decidida y que incluso un maestro se encontraba labrando la sepultura. La carta no está fechada, pero tras diversas investigaciones me inclino a pensar que con mucha probabilidad se escribiera el año de 1498 <sup>23</sup>.

Las reformas del presbiterio duraron bastante tiempo, ya que en mayo de 1503 se estaban realizando obras en el pavimento, en las que se encontró el ataúd del infante Don Sancho de Aragón, arzobispo de Toledo <sup>24</sup>.

De este mismo año, con fecha de 18 de enero, data una carta que escribió el cabildo a la reina, tratando de nuevo el tema del sepulcro. Se le recuerda a Isabel cómo, gracias a su intervención, se enterró al Carcenal en el lugar que él había escogido y a continuación los canónigos le comunican que se han enterado de que «se quiere poner algún embaraço en el edificio de la sepultura, de como fue assentado e por nosotros prometido e jurado», suplicándole intervenga para que no se produzca cambio alguno, enviando al protonotario Alfonso Yáñez para tratar con ella <sup>25</sup>.

El proyecto del que hablaba Cisneros en 1498 no se había realizado, muy posiblemente debido a la oposición del cabildo que, como claramente expone en esta carta, se aferraba a lo acordado con el cardenal Cisneros, hasta llegar a 1503, momento en que las obras del presbiterio están tocando a su fin y el Cardenal estaría dispuesto a dar la cuestión por zanjada. Como único recurso quedaría la apelación a Isabel en su doble condición de reina y albacea de Don Pedro.

Muerto Don Diego Hurtado de Mendoza, en septiembre de 1502, testamento del Cardenal y encargado de la construcción del sepulcro, quedarían como albaceas Don Juan de León, protonotario y canónigo toledano al que habíamos visto dar el visto bueno al proyecto cisneriano, la reina, y Don Francisco Cisneros. En el libro de Salazar de Mendoza sobre el cardenal claramente se pone de manifiesto cómo los canónigos seguían respetando el acuerdo alcanzado con Don Pedro frente a la opinión de «alguien» que, aunque no se nos dice quien es, nos inclinamos a pensar que fuera el Cardenal Cisneros. La muerte de la reina retrasaría todavía más el acuerdo.

Pero a falta de documentación más concreta nos detendremos en el estudio del monumento tal como está en la actualidad, teniendo presente que no se corresponde con el proyecto ideado por Don Pedro, ni con el propuesto por Cisneros. La fecha de su construcción es posterior a enero de 1503, según sabemos por la carta del cabildo. Se ha especulado mucho sobre el posible autor, que indudablemente no es español. Justí da como muy probable el nombre de Andrés Florentino, que pudo estar en Toledo hacia

1498 <sup>26</sup>. Gómez Moreno parece inclinarse más por la escuela de Andrés Bregno <sup>27</sup>. Lambert, Camón y Chueca creen ver la mano de Fancelli <sup>28</sup>.

El sepulcro, situado en el lugar indicado por el Cardenal Mendoza, consta de dos caras, una que mira hacia el presbiterio y otra hacia la sacristía y girola, siendo la composición arquitectónica prácticamente la misma en ambas faces. El frente que mira al presbiterio consta de dos cuerpos, compuesto el inferior por un gran arco que tiene en el tímpano semicircular tres figuras de medio cuerpo <sup>29</sup>. Debajo de ellas se halla un gran letrero. A ambos lados sendas puertas permiten la comunicación entre la capilla mayor y la girola. En el cuerpo superior nos volvemos a encontrar otro arco ciego en el centro, esta vez albergando la urna funeraria del cardenal, situada debajo de una composición formada por tres figuras, igual a la del arco inferior <sup>30</sup>. A cada lado de este arco central tres nichos cobijan estatuas de los apóstoles. El frente del sepulcro que mira hacia la girola tiene la misma composición pero con los arcos centrales colocados de manera inversa: el inferior es profundo y cobija el altar de Santa Elena, y el superior tiene una gran inscripción, situada debajo de una composición de tres figuras, todo ello muy semejante al arco inferior del otro frente.

La composición arquitectónica está recubierta de grutescos y el espacio está organizado en los cuerpos inferiores por cuatro pilastras, que tienen motivos decorativos muy semejantes. Margarita Fernández <sup>31</sup> ha puesto en relación este tipo de decoración con la que encontramos en sendas puertas del palacio de La Calahorra. Los distintos objetos: ramos de frutas y trofeos militares, separados entre sí por cintas ondulantes, penden de una cuerda que en su comienzo se halla sujeta a la pilastra por un clavo simulado. Este motivo lo hallamos en distintas obras, que tienen en común su procedencia: los talleres genoveses que trabajan en torno a las canteras de mármol de Carrara <sup>32</sup>.

Muchos de los motivos de la tumba del cardenal como los jarrones de los que cuelgan sargas de cuentas o capullos, los delfines afrontados que beben de una copa agallonada, las palmetas colocadas alternativamente hacia arriba y hacia abajo... los encontramos en las puertas de la Calahorra <sup>33</sup>. Las semejanzas son demasiado grandes para ser casuales y muy posiblemente deben tener un origen común. En la tumba del cardenal observamos algunos detalles que nos están hablando de cambios que se han introducido posteriormente. El retablo de Santa Elena, que el cardenal Mendoza había mandado construir en otro lugar de la catedral, se va a integrar en la propia sepultura, situándolo en el frente que da a la girola. En su parte superior es-

taba rodeado de una crestería calada y gran parte de sus elementos: los ángeles que sostienen la laura, las figuras principales, etc..., respiran un fuerte aire gótico, que hace pensar en la intervención de algún maestro local <sup>34</sup>.

Si observamos el sepulcro en su conjunto, notaremos cómo el arco inferior del frente que mira al presbiterio, y el superior en el frente que da a la girola, son exactamente iguales: tres figuras, cada una esculpida en un trozo distinto de material, llenan el espacio curvo, estando situados debajo sendos letreros colocados en medio de una superficie sin decorar que choca con el resto de la composición. Incluso el arco inferior en su zona más baja consta de trozos de mármol más pequeños y desiguales que los empleados usualmente.

En el lado del presbiterio el arco superior cobija el bulto del cardenal. La urna funeraria, donde descansa el cuerpo de Don Pedro, reposa sobre unas garras, como era usual en la Italia de esos años, pero aquí se ha rellenado de una manera bastante tosca todo el espacio existente entre ellas, impidiendo una diafanidad. Todo ello nos inclinaría a pensar en cambios importantes introducidos después de la llegada del sepulcro, que posiblemente constaría de dos grandes arcos centrales diáfanos que permitirían contemplar el bulto funerario del cardenal desde el presbiterio y desde la girola. Una composición basada en un cuerpo bajo formado por un gran arco central entre dos más pequeños y el cuerpo superior con otro gran arco, se inscribe muy claramente dentro de la tipología de arcos triunfales, tan común en la Italia del Renacimiento.

Ya vimos como el «cerramiento» de la capilla mayor era una de las preocupaciones del cabildo, desde tiempos del cardenal Mendoza. El sepulcro importado de Italia no lo cumplía, y quizás fuera esta la causa del cambio sufrido en los dos arcos centrales.

Recientemente se ha dado a conocer el contrato por el que Lucas Luys «pedrero» y vecino de Toledo, se comprometía a labrar un sepulcro para los Vargas, familia que tenía su enterramiento en la iglesia de San Francisco de Madrid. Entre las cláusulas que especifican cómo debe realizarlo, se detalla que «los pilares han de | naçer sobre dies garras sobre que a de yr fundada la cama | e con sus hojas del omano que suban por la vasa del | pilar muy lindas en lugar de basas o leones», deben «ser tres garras juntas y el pilar a de subir de sus molduras | muy lindas» y todo «labrado de la manera de lo que esta en el bulto del Cardenal don Pero Gonzalez en Toledo» <sup>35</sup>.

Lucas Luys aparece trabajando en Toledo en 1496 y en 1503 <sup>36</sup>, y el do-

cumento nos sirve para marcar la fecha límite, 1513, en que pudo realizarse la sepultura del cardenal.

La historia del monumento no puede ser más compleja. Ordenando todos los datos que hemos podido obtener llegamos a la conclusión de que Don Pedro pensó para su propia sepultura en un «bulto» labrado en mármol colocado en el suelo, que se pudiera contemplar no sólo desde el presbiterio sino también desde la girola, para lo cual se derribaría el muro existente, siendo sustituido por una reja que estaría coronada por un arco de piedra labrado por ambas faces. Tras largas discusiones el cardenal ve aprobado su proyecto por el cabildo catedralicio. Su sucesor, Don Francisco Jiménez de Cisneros, al emprender las obras para agrandar la capilla mayor decide cambiar el proyecto, y comunica a los canónigos sus nuevos planes. En 1503, cuando las obras del presbiterio tocan a su fin el cabildo, muerto ya Don Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla, y a quien Don Pedro había encomendado la construcción de su tumba, escribe a la Reina protestando por que se quiere cambiar lo acordado con el Cardenal. No sabemos si la reina, muerta el año siguiente, llegó a resolver el problema. Tampoco conocemos a qué proyecto se refieren las quejas de los canónigos, aunque es muy probable que se dirijan al propuesto por Cisneros.

El sepulcro que se llegó a construir no tiene nada que ver con el pensado por Don Pedro ni con el proyectado por Cisneros, y su factura nos sugiere que fue importado de los talleres genoveses que trabajan en torno a Carrara.

¿Quién pudo dar de lado los proyectos anteriores y mandar construir el monumento actual? Descartados los testamentarios, sobresale entre los familiares del cardenal su hijo mayor, el marqués del Cenete. Constructor del palacio de la Calahorra, y por lo tanto con grandes contactos con Génova, bien pudo encargar el sepulcro de su padre, aún sin construir después de bastantes años, al mismo lugar donde encargaría las distintas piezas que adornan su palacio<sup>37</sup>.

Dados los graves conflictos que tuvo con la reina Isabel a partir del año 1502 por sus desposorios con Doña María de Fonseca, no parece probable que interviniera en la cuestión del sepulcro del cardenal hasta la muerte de la reina en 1504. Esto nos llevaría a pensar que la carta que dirigen los canónigos a Isabel en 1503 no se refiere al proyecto italiano, sino al que quería Cisneros.

De todas maneras la intervención del Marqués de Cenete queda como una hipótesis más hasta que no aparezca documentación que lo avale.

Por distintas circunstancias, en el lugar principal de la catedral primada,



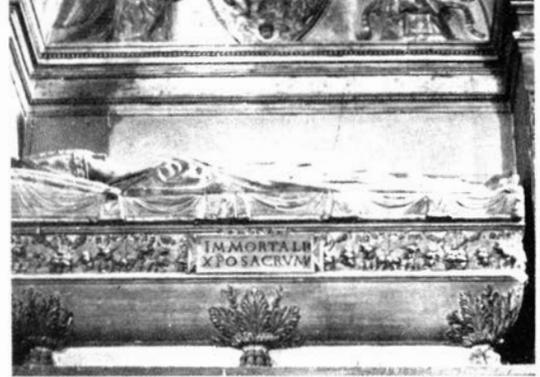
LÁM. I. Catedral de Toledo. Tumba del Cardenal Mendoza. Lado del presbiterio.



LÁM. II. Tumba del Cardenal Mendoza. Lado de la girola.



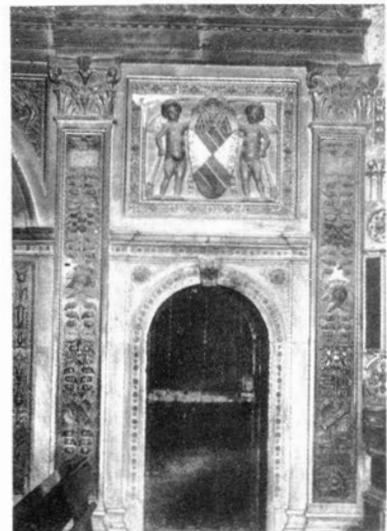
LÁM. III. Tumba del Cardenal Mendoza. Zona superior de la cara del presbiterio.



LÁM. IV. Tumba del Cardenal Mendoza. Estatua yacente.



LÁM. V. Tumba del Cardenal Mendoza. Detalle del lado del presbiterio.



LÁM. VI. Tumba del Cardenal Mendoza. Detalle del lado del presbiterio.



LÁM. VII. Tumba del Cardenal Mendoza. Capitel de la pilastra del lado del presbiterio.



LÁM. VIII. Tumba del Cardenal Mendoza. Parte superior del lado de la girola.

desde los primeros años del siglo XVI, se podía contemplar una obra absolutamente renacentista. Ello va a ser determinante para la formación de los nuevos arquitectos, y el sepulcro de Mendoza se va a convertir en un libro abierto al que continuamente se va a consultar. Ya vimos como en 1513 para uno de los sepulcros de los Vargas en Madrid se recurre a él. Una de las primeras construcciones renacentistas del foco toledano: el altar de Santa Librada en la catedral seguntina es un reflejo de la tumba de Don Pedro <sup>38</sup>. Motivos como las volutas en ese uniendo distintos cuerpos, nichos avenerados, delfines afrontados, etc..., van a aparecer continuamente en las primeras obras renacientes de Toledo.

A pesar de que Don Pedro González de Mendoza no pensó en un arco de triunfo como lugar de enterramiento, distintos avatares hicieron que así fuera, y con ello la idea humanista del triunfo sobre la muerte logra su perfecta plasmación artística.

## NOTAS

- <sup>1</sup> DE LA VEGA, Garcilaso. *Elegía I*. Obras Completas. Madrid, 1969.

«Desta manera aquél, por quien reparte  
tu corazón sospiros mil al día  
y resuena tu llanto en cada parte,  
subió por la difícil y alta vía,  
de la carne mortal purgado y puro,  
en la dulce región del alegría,  
do con discurso libre ya y seguro  
mira la vanidad de los mortales,  
ciegos, errados en el aire oscuro,  
y viendo y contemplando nuestros males,  
alégrase d'haber alzado el vuelo  
y gozar de las horas inmortales.»

- <sup>2</sup> MANRIQUE, J. *Coplas a la muerte de su padre*. Copla XXXV. Cancionero, Madrid, 1960.

«Non se vos haga tan amarga  
la batalla temerosa  
qu'esperáys,  
pues otra vida más larga  
de la fama gloriosa  
acá dexáys,  
haunqu'esta vida d'onor  
tampoco non es eternal  
ni verdadera;  
mas, con todo, es muy mejor  
que la otra temporal,  
peresçedera.»

Incluso el poeta llega a ansiar la muerte como el fin de todos sus males:

«Con mi vida no me hallo  
porqu'esto ya tan vsado  
del morir,  
que lo sufro, muero y callo,

pensando ver acabado  
mi beuir;  
mi beuir que presto muera  
muera porque biua yo;  
y muriendo  
fenezca el mal, como quiera  
que jamás no fenesció  
yo biuiendo.»

Cancionero: «Ved que congoxa la mia».

<sup>3</sup> DE LA VEGA, Garcilaso, Elegía I.

<sup>4</sup> VIVES, L. *Del Socorro de los Pobres*. Madrid, 1947, Obras completas. T. I. pp. 1371-1378.

<sup>5</sup> HOROZCO, S. *Cancionero*, Sevilla, 1874, p. 187.

«Y dice la muerte:  
sepan todos los humanos  
descendientes desde Adan,  
que jamás se escaparan  
de no venir a mis manos  
grandes, menores, medianos,  
altos, baxos y más chicos,  
han de ser pobres y ricos...»

<sup>6</sup> SAGREDO, D. *Medidas del Romano*. Reed. Valencia, 1946.

<sup>7</sup> CHECA, F. *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600*. Madrid, 1983, p. 70 y ss. La literatura refleja también esta costumbre de importar obras de Italia, especialmente de Génova. En el *Viaje de Turquía* al hablar de los hospitales Juan dice:

«Que no sabe lo que se dize, sino como la obra va tan sumptuosa y los mármoles que traxeron de Génova para la portada costaron tanto, no se paresçe lo que se gasta». Reed. Madrid, 1980. p. 113.

<sup>8</sup> JUSTI, C. «D. Pedro de Mendoza». *La España Moderna*, 1913, p. 115.

<sup>9</sup> Don Pedro en todos los relatos contemporáneos aparece siempre como el personaje en torno al cual se mueve la familia, y siempre se encontraba rodeado de sobrinos. Ver Medina de Mendoza, F., «Vida del Cardenal Don Pedro González de Mendoza». *Memorial Histórico Español*, Tomo VI, Madrid, p. 187.

<sup>10</sup> TORMO, E., «El brote del renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV con algunos reparos a mi maestro D. Vicente Lamperez» B.S.E.E., T. XXV, 1917, y T. XXVI, 1918.

GÓMEZ MORENO, M., «Sobre el renacimiento en Castilla». *A.E.A.* n.º 1.

JUSTI, C. *Ob. cit.*

DÍEZ DEL CORRAL, R., «Lorenzo Vázquez y la casa del Cardenal Don Pedro González de Mendoza», *Goya* n.º 155, Madrid, 1980, p. 280 y ss.

<sup>11</sup> La importancia de la colección del cardenal se pone en evidencia si la comparamos con

la que tenían los Médicis en 1492, según el profesor Chastel. La colección de Don Pedro constaba de 3.844 monedas y medallas, 61 camafeos, entalles y piedras exóticas, etc... Los Médicis tenían 100 medallas de oro, 500 de plata y 30 camafeos.

En la colección mendocina se especifica que de las 2.703 monedas, 565 son de oro, 997 de plata y el resto de cobre o plomo, no siendo muy clara la distinción entre medallas, monedas y momos. Su origen es muy variado: 207 son aragonesas, 131 francesas, 42 castellanas, 13 moriscas, 6 bizantinas, 5 flamencas, 5 alemanas, 4 inglesas, 3 árabes, etc...

El profesor Azcárate publicó el documento que da a conocer esta fabulosa colección en: «El Cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento» *Santa Cruz*. XVII, n.º 22. Valladolid, 1962, p. 5.

<sup>12</sup> Sobre este tema ver R. Díez del Corral, *Ob. cit.*

<sup>13</sup> ALVAREZ ANCIL, A. *El Testamento del Cardenal Mendoza*. Toledo, 1915.

<sup>14</sup> *Ibidem*. p. 8 y ss.

«Otro si ordenamos e mandamos que en la pared de la dicha Capilla desde en derecho de donde mandamos que nuestro cuerpo sea sepultado fasta el dicho pilar a do está la figura del pastor se faga un arco de piedra que sea transparente e claro labrado a dos fazes la una que responda a la dicha capilla mayor e la otra a la parte del Sagrario. E que en el dicho arco se ponga un monumento de mármol en manera que el dicho monumento se vea así de fuera de la dicha capilla como de dentro della por que los nuestros parientes e amigos e criados que vieren nuestra sepultura se acuerden de rogar a Dios por nuestra anima. E porque la dicha capilla por causa del dicho arco que para nuestra sepultura mandamos fazer no quede abierta e sea guardada queremos e mandamos que desde encima del dicho arco fasta nuestro monumento se ponga una rrexa de fierro polidamente labrada ed asentada e que la dicha nuestra sepultura e el dicho arco e rrexa e todo lo a ello atinente e concerniente se labre e faga según que pareciere al muy Reverendo in Cristo padre Don Diego Furtado de Mendoza Arzobispo de Sevilla nuestro sobrino, al cual rogamos que tome dello cargo e lo faga e mande fazer según que bien visto le fuere».

La idea que tenía Don Pedro sobre su sepultura queda reflejada en las *Actas capitulares de la catedral toledana n.º 2, fol. 128*. Se trata de un gran arco que debía ser cerrado por una reja:

«E que por que la dicha capilla por causa del dicho arco que para su sepultura mandava fazer no quedase abierta e estuviese guardada quería e mandava que se pusiese una rrexa de fierro polidamente labrada...»

<sup>15</sup> *Ibidem*: «Otro si queremos e mandamos que cerca de la dicha nuestra sepultura en la pared de la dicha capilla que responde al dicho Sagrario a la parte de fuera o en otro lugar de la dicha nuestra santa iglesia que más cómodo pareciere a nuestros albaceas e testamentarios se haya de fazer un altar con su retablo e intablamiento de piedra Rico so la invocación de la Santísima Cruz de Nuestro Señor e se faga e se labre por la forma e manera e segun a los dichos nuestros albaceas e testamentarios bien visto fuere».

<sup>16</sup> En el *A.H.N.* Sec. clero legajo 7217-3, se conservan varias cartas del Cardenal Mendoza al Cabildo toledano.

<sup>17</sup> *A. H. N.* Sec. clero, legajo 7217-3. La primera carta de las conservadas está fechada en Guadalajara el 30 de junio de 1494, en la cual Don Pedro dirigiéndose a los canónigos les dice:

«... Ya sabeis como el vicario Niculas Fernandez || nuestro contador mayor vos hablo de nuestra parte algunas cosas que querriamos hazer en essa nuestra Santa || Iglesia para nuestra sepultura e bien de nuestra anima de que queriamos que tomasedes cargo e vos || otros nos respondistes muy graçiosamente primero por vuestra letra y despues por el protho || notario Francisco Ortiz que vos plazia de buena voluntad azeptar el cargo dellas y hazerlo || como nos lo quisiessemos y mandassemos lo qual nos entonçes vos enbiamos agradeçer || y asy vos-lo agradeçeremos mucho...» Para una transcripción completa de las cartas ver R. Díez del Corral: *Arquitectura y Mecenazgo: los orígenes del Renacimiento en Toledo*. Tesis doctoral leída en junio de 1985, en la Universidad Complutense.

<sup>18</sup> A.H.N. Sec. clero legajo 67217-3. Sánchez Cantón dando una signatura antigua había dado a conocer esta carta, fechada en Guadalajara el primero de septiembre de 1494 en «Carta del Gran Cardenal Mendoza al Cabildo de Toledo sobre su sepultura», B.S.E.E. 195, T. XXIII.

<sup>19</sup> En las *Actas capitulares de la catedral toledana, libro 2, fol. 65 v.º* el 5 de septiembre de 1494 queda recogida la noticia de que enviaron al señor maestrescuela a Guadalajara a tratar con el Cardenal sobre su sepultura.

SALAZAR DE MENDOZA, P., *Crónica del Gran Cardenal de España Don Pedro González de Mendoza*. Toledo, 1625, p. 375.

<sup>20</sup> *Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, libro 2, folios 128-129*.

El 4 de octubre de 1494, los canónigos afirman haber recibido los maravedis de juro del Cardenal, por medio de Francisco de Govantes, tesorero de Talavera, y familiar y capellán de Don Pedro, y afirman que se puede hacer la sepultura tal como quiere el cardenal con este aditamento que «si del edificio de la dicha sepultura e altar a nos el dicho dean e cabildo / nos pareçiere e dixeremos que se sigue deformidad a la dicha capilla mayor de la dicha Sta. yglesia», el cardenal nombre a una persona para que se ponga de acuerdo con Rodrigo The norio, canónigo toledano, nombrado por el Cabildo y prometen respetar todo lo que el acepte.

<sup>21</sup> A pesar de que el arzobispo había comunicado a los canónigos que la reina estaba de acuerdo con las obras que quería realizar en el presbiterio, el cabildo recurrió a la reina, y envió al licenciado Quintanapalla y Alvaro Pérez para tratar con ella. Ver Meseguer Fernández, J. «Relaciones del Cardenal Cisneros con su cabildo Catedral», en *V Simposio de Toledo Renacentista*. Toledo 1980.

La reclamación se realizó en el mes de febrero, y en mayo la reina visitó Toledo donde debió resolver el conflicto en favor del arzobispo.

<sup>22</sup> *Catedral de Toledo. Actas capitulares libro 2, p. 130*.

«Reverendos venerables nuetros amados hermanos vi lo que me escrevyestes los dias pasados açerca de la sepultura del Cardenal que santa gloria aya e que os paresçia que estava muy bien de la manera que se hasya y estava traçado y ordenado y porque la reyna nuestra señora quiso ver la traça ha paresçido a su altesa que se debe haser todo como esta en la traça que alla verys que enbio el que labra la sepultura y que solamente se deve añadir que toda la obra no esçada en alto mas que quanto sube el paño que agora se ha de derribar y que todo el canpo de la obra como avia de quedar raso que sea labrado de la lavor de los archetes que agora tiene el mesmo paño no calandolo syno a media talla y que porque servia ynconveniente sy el grueso de la pared thomase mucho paresçio a su altesa que como avian de po-

ner (obra?), se ponga su bulto labrado que mire al altar y desta manera no ay neçesidad que la pared thome mucho y aquí se mostraron en la traça como vereys tres pies y medio sy menos se pudiere thomar menos se thome como va señalado y mirad que los pilaretes que salen de la planta que vereys sy pudiere y que no exçedan destes tres pies y medio pero si la obra demandare otra cosa hagase contando que no puedan salir mas de un pie y esto todo ha paresçido a su altesa y esto mesmo nos ha paresçido a mi y al protonotario don Juan de Leon dean desa nuestra santa yglesia. De Alcalá XXVII de mayo, Vester F. Toletanus».

<sup>23</sup> La carta se halla inserta en el año de 1498. La firma del arzobispo Cisneros sin haber sido todavía nombrado Cardenal nos la sitúa con anterioridad a 1507, y las distintas citas de la reina nos la adelantan todavía más, ya que esta murió en noviembre de 1504. Sabemos que en abril de 1498 la reina acude a Toledo, y apoya el proyecto del cardenal de reformar el presbiterio. Hacia el 15 de mayo los reyes marchan de Toledo a Alcalá, donde permanecen del 19 al 21. Cisneros debió salir algún día más tarde marchando también a Alcalá y desde aquí escribía la carta. El P. Meseguer, gran conocedor de la figura de Cisneros, y a quien estoy especialmente agradecida por sus consejos, se inclina también por este año.

La otra posibilidad sería el año de 1503, en el que Cisneros y la reina estuvieron en Alcalá desde enero a julio. De este año se conserva una carta del Cabildo a la reina en relación con unos nuevos planes para el sepulcro del cardenal Mendoza. La carta lleva fecha del 18 de enero, lo cual hace imposible que la escrita en mayo en Alcalá sea de este año. Ver nota siguiente.

<sup>24</sup> SALAZAR DE MENDOZA, P. *Crónica del Gran Cardenal de España Don Pedro de Mendoza*. Toledo, 1625, p. 372.

<sup>25</sup> *Ibidem*. p. 375: «... Bien creemos que V.A. tendrá en memoria, como antes que falleciesse el Cardenal de España Don Pedro Gonçales de Mendoça de buena memoria, arçobispo de esta santa yglesia, se platicó sobre su enterramiento en la capilla de el altar mayor de esta santa yglesia, e por mandado de V.A. se le dió sepultura en ella, de cierta forma. En lo qual por entonces nos ocurrieron algunas dificultades, por causa de la capilla ser pequeña, e por ser tal prelado V.A. fue servida de que se le diesse aquel lugar e nosotros recebimos de ello merced. Despues aca se mudó el altar mayor adelante, como V.A. ha visto, por donde la sepultura no hace prejuicio, antes honra el dicho coro. E agora muy poderosa señora havemos sabido, que se quiere poner algún embaraço en el edificio de la sepultura, de como fue asentado, e por nosotros, prometido e jurado. Lo qual seria a nosotros muy grave, porque nunca se acostumbrió en semejante caso hacer mudança con ninguna persona, de cualquier estado que fuesse, e mucho menos se deve hazer con tal prelado, de quien tantos beneficios recibió esta santa yglesia... suplicamos a V. Real A. le plega mandar ver en ello, e tenga por bien no dar lugar, que aya innovación en lo que está assentado...»

<sup>26</sup> JUSTI, C. *Ob. cit.* p. 118 y ss.

<sup>27</sup> GÓMEZ MORENO, M. *Las Aguilas del renacimiento español*. Madrid, 1941, p. 14.

<sup>28</sup> CAMÓN AZNAR, J. *La Arquitectura plateresca*. Madrid, 1945, p. 200. LAMBERT, E. *Tolède*. París, 1925, p. 97. CHUECA, F. *La Catedral de Toledo*. Madrid, 1975, p. 38.

José María Azcárate expone las distintas opiniones sobre el tema dando como menos probable la de Fancelli. *Escultura del siglo XVI*. Madrid, 1958, p. 18.

<sup>29</sup> Las figuras representan a San Jerónimo, San Juan Bautista y San Bernardo.

<sup>30</sup> Las figuras representan a la Virgen con el niño, adorada por dos ángeles.

<sup>31</sup> FERNÁNDEZ, M. «La arquitectura como documento el sepulcro del gran cardenal Mendoza en Toledo». *Academia* 1986, n.º 63.

<sup>32</sup> En el sepulcro de Don Ramón de Cardona encontramos las cuatro pilastras inferiores decoradas por trofeos militares: escudos, corazas, cascos, etc... separados por cintas ondulantes, y todos ellos unidos a una cuerda sujeta en su extremo superior por un clavo simulado. El sepulcro del obispo Ruiz que se hallaba en el convento de San Juan de la Penitencia de Toledo tiene las pilastras también decoradas con racimos de frutas que cuelgan con cintas ondulantes.

Ver GÓMEZ MORENO, M. E. «Escultores de Lugano y Como en España». *Arte e artisti dei laghi lombardi*. Como, 1957. LOZOYA, MARQUÉS DE. *Escultura de Carrara en España*. Madrid, 1957. ALIZERI, F. *Noticie dei professori del disegno in Liguria dalle origine al secolo XVI*. Génova, 1870. KLAPISCH-ZUBER, C. *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*. París, 1969. JUSTI, C. *Estudios sobre el Renacimiento en España*. Barcelona, 1892. HERNÁNDEZ PERERA, J. *Escultores florentinos en España*. Madrid, 1957.

<sup>33</sup> *Sobre la Calahorra ver Justi, C. Ob. cit.* Lamperez, V. «El Castillo de la Calahorra». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1914. SEBASTIÁN, S. «Los grutescos del palacio de la Calahorra», *Goya* n.º 63.

<sup>34</sup> José María Azcárate ve la mano de Diego de Copín. *Escultura del siglo XVI*. p. 18.

<sup>35</sup> ESTELLA, M. «Aspectos inéditos del arte madrileño». *A.E.A.* 1985, n.º 229 p. 64 y ss. Agradezco profundamente a la Srta. Margarita Estella sus útiles consejos y sugerencias.

Tras la lectura del documento original creo poder afirmar que está escrito: «labrado de la manera de lo que esta en el bulto del Cardenal...» en lugar de «de la manera de las que fiso en el bulto del cardenal...» tal como se creía con anterioridad.

<sup>36</sup> En 1496 aparece trabajando en «las armas de la puerta de la claustra», y en 1503 en el retablo mayor. Ver Pérez Sedano, F. *Ob. cit.* pp. 21 y 28.

<sup>37</sup> Sobre el Marqués del Cenete, consultar: GÓMEZ MORENO, M. «Sobre el renacimiento en Castilla», *A.E.A.A.* 1925. MARCH, J. M. «El Primer Marqués del Cenete. Su vida suntuosa» *A.E.A.* 1951, SÁNCHEZ CANTÓN, J. *La biblioteca del Marqués del Cenete*. Madrid, 1942, LÓPEZ TORRIJOS, R. «Los autores del sepulcro de los Marqueses del Zenete». *A.E.A.* 1978.

La vida del Marqués, como es sabido, fue durante estos años muy agitada. Viudo de su primera mujer, doña Leonor de la Cerda, en junio de 1502 se desposó en secreto con Doña María de Fonseca. En la Navidad de 1503 se presentó al arzobispo de Toledo para mostrarle la cédula matrimonial e impedir la boda de la desposada con Don Pedro Ruiz de Fonseca, intercediendo Cisneros por él ante los Reyes. La reina le manda preso a la fortaleza de Castejón y luego a Simancas.

Al llegar Felipe el Hermoso en 1506 cambió la fortuna del Cenete, ya libre. Poco tiempo después raptó a Doña María, llevándose al castillo de Jadraque.

Para más detalles ver: Juan Catalina García. «El segundo matrimonio del Marqués del Cenete». *Homenaje a Menéndez Pelayo*. Madrid, 1899, T. III, p. 665 y ss.

<sup>38</sup> CHUECA F. *Arquitectura del siglo XVI*. Madrid, 1953, p. 128.



EL ENIGMA EN TORNO A LAS REJAS DE LA CAPILLA  
MAYOR Y CORO DE LA CATEDRAL DE ZAMORA

POR

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL



**D**ENTRO de la Rejería castellana, las rejas de la Capilla mayor y coro de la catedral zamorana son piezas bellísimas, de importancia capital en la historia del Arte del hierro español. A pesar de ello, han llegado a nosotros rodeadas de un cierto misterio personal que parece envolverlas en la penumbra de la catedral, produciendo en el que se acerca a ellas cierta emoción, quizás por esa misma incertidumbre que rodea a su verdadero autor, el artífice que se ha venido manteniendo en el anónimo.

Por qué razón, normalmente, aparecen catalogadas sus hermanas en el tiempo, las rejas que velan capillas mayores y coros en otras catedrales castellanas —no tan importantes ciertamente como éstas— mientras que las de la catedral de Zamora no han recibido respecto a su posible autor, más que conjeturas, más o menos afortunadas, pero nunca lo suficientemente firmes como para su inclusión en el catálogo de las obras de un rejero determinado, es algo que no acertamos a comprender y obedece, sin duda, a alguna razón que de momento no se ha llegado a alcanzar.

Así pues solamente un detenido análisis estilístico de cada una de sus formas y motivos, nos permite hoy, a falta de la prueba documental, que no parece fácil hallar por el momento <sup>1</sup>, su atribución, con las naturales reservas, la que, como no podía ser menos, recae en uno de los más famosos maestros rejeros que trabajan el hierro en Castilla en los últimos años del XV y el primer cuarto del XVI.

Fernández Duro <sup>2</sup> sugiere que pueden ser obra de Francisco de Villalpando, atribución absolutamente rechazable. El mismo autor cita como residentes por entonces en Zamora a Antonio Macías, cerrajero y rejero, y Diego de Hanequin, cerrajero y relojero al servicio de la catedral por lo que recibía salario fijo. El maestro Gómez Moreno <sup>3</sup> supone que su estilo es análogo al de las obras de Juan Francés, pero las pone en relación con el citado

Diego de Hanequín. Por nuestra parte suponemos que Diego de Hanequín pudo ser uno de los maestros que, procedentes de más allá de los Pirineos, ejercieron en Castilla los oficios de relojero y rejero, los cuales se incorporaron a un arte, tan castizo como el de la Rejería, asimilándose formas y técnicas, a las que, por otra parte, aportaron un clasicismo del que nos encontrábamos faltos. Así el Maestro Hilario, Juan Francés, Guillén de Bourse, Sadorín, y, más tarde Jacques de París y otros <sup>4</sup>.

Pero el nombre de Hanequín-rejero no tiene bastante entidad y las noticias que de él se conservan no son suficientes como para poder considerarle autor exclusivo de obras de semejante envergadura. El hecho de que se titule relojero indica, ciertamente, que está al cuidado del reloj de la catedral —aquellos grandes artificios que regían la vida de nuestras ciudades, por la materia de que estaban hechos, requerían además de la pericia de los relojeros, la de los rejeros, de ahí la doble condición de que gozaban muchos de nuestros artífices del hierro—, pero no era necesario que los relojeros fueran siempre verdaderos maestros en el arte de la rejería <sup>5</sup>.

Es preciso, al menos en principio, buscar la autoría de las rejas zamoranas, partiendo de una cronología, que es el episcopado del cardenal Meléndez Valdes, y del rico panorama rejero castellano de la época.

En primer lugar hay que considerar el hecho de que el traslado del coro a la nave central, obliga a hacer dos rejas, frente a frente (la de la Capilla mayor y la del coro); éstas, con los púlpitos y las rejas de entrevallas, obligan a la utilización del trabajo del hierro a gran escala, lo que asegura siempre un efecto grandioso. Así sucederá en las catedrales de Sevilla, Santiago de Compostela, Palencia, Toledo o Segovia.

Pero este rico conjunto es un lujo muy caro —el trabajo del hierro siempre ha sido muy costoso— que suele hacerse a costa del peculio de los obispos. Puede decirse que las rejas de nuestras catedrales, con frecuencia, se sufragan a costa de las testamentarias de obispos y altos dignatarios, cuyos escudos, situados en los correspondientes coronamientos, darán un testimonio —que resulta por la índole del material, casi imperecedero— de su mecenazgo, y a la vez de la importancia y categoría de los donantes.

Desafortunadamente, muchas de nuestras catedrales se han visto privadas de tan bellos aditamentos con los más diferentes pretextos: el traslado del coro otra vez a la cabecera de la iglesia, tratando de que la catedral recupere su antigua perspectiva, el dar una mayor visibilidad al retablo barroco, —coincidente por otra parte con el gusto por la reja de bronce— algunos avatares guerreros, y otros motivos menos confesables. Así fueron sa-

crificadas las grandes rejas de las catedrales de Santiago de Compostela, Avila, Valladolid o Segovia, si bien sobre éstas últimas volveremos.

Por fortuna, la catedral de Zamora conserva inalteradas, una reja en el coro, y tres en el crucero y ellas forman con los púlpitos, un conjunto espléndido, que podríamos calificar de único por su temprana cronología, por sus formas y por la técnica utilizada, todo lo cual la hace ser uno de los más interesantes dentro de la rejería castellana de su época, ciertamente la más sugestiva dentro de la historia de la Rejería española.

Su animador y mecenas fue el cardenal Meléndez y Valdés, personalidad destacada en la Iglesia española del Prerrenacimiento. El fue el prototipo del eclesiástico de alto rango. Hombre de tan gran ambición como valía, acabados sus estudios, que hizo en Salamanca, pasó a Roma, donde gozó del favor del Papa Alejandro VI que le nombró mayordomo de palacio. Obtuvo sucesivamente los nombramientos de obispo de Salamanca, sede a la que renunció, de Astorga y, en el año 1495, de su ciudad natal, Zamora, que disfrutó hasta 1506, pero en la que tampoco llegó a residir <sup>6</sup>.

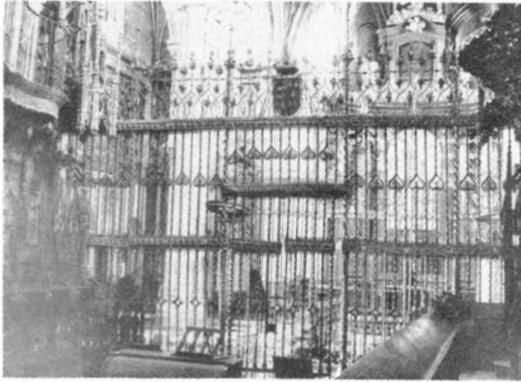
Al igual que sucede en otras catedrales castellanas <sup>7</sup>, estos obispos, ausentes de sus diócesis, parecen querer hacerse perdonar su lejanía con importantes dádivas. Así el obispo Meléndez y Valdés manda que se empleen todas las rentas de la mitra en enriquecer en Zamora no sólo la catedral, sino otros templos, como el de San Ildefonso donde, en 1496, se labraron a sus expensas capilla y correspondiente reja para albergar los restos de San Ildefonso y San Atilano <sup>8</sup>.

Por lo que se refiere a la catedral, a costa de las rentas del prelado, se amplió la cebecera y se hicieron entre otras obras, la sillería del coro, los fascioles, púlpitos y las rejas.

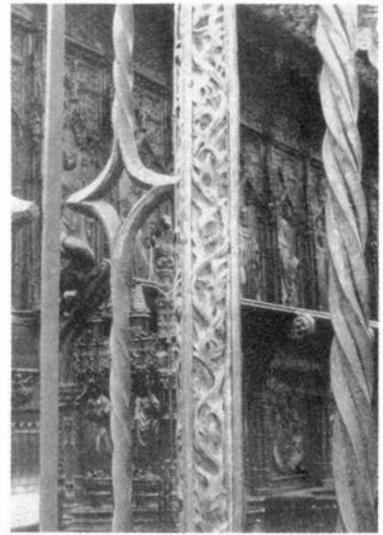
A parte del espléndido mecenazgo, no se puede suponer otra intervención de Meléndez Valdés en estas obras ya que estos obispos ausentes, normalmente delegan en los cabildos todo lo referente a las mismas.

Lógicamente, hay que suponer que estas obras —rejas y púlpitos, que tanto iban a contribuir al ornato y buen efecto del interior del templo— tuvieron que ser encargadas a uno de los artífices más famosos de la época, correspondiente a lo que venimos denominando, desde nuestros primeros estudios <sup>9</sup>, Primer Plateresco, período de transición del Gótico al Renacimiento, que se extiende entre las últimas décadas del XV y el primer cuarto del XVI.

Las dos personalidades más destacadas del mismo en España son Juan Francés y fray Francisco de Salamanca, ambos sin parangón con ningún otro y vinculados a los dos centros rejeros más importantes de la época: Toledo



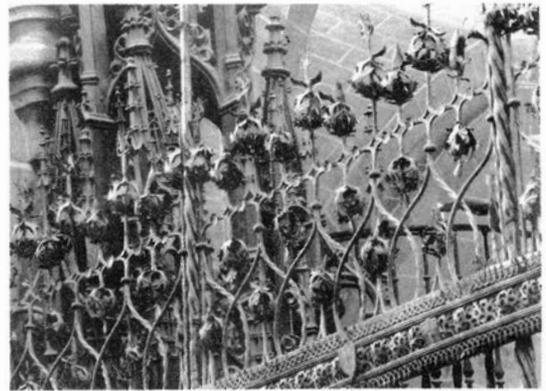
LÁM. I. Reja del coro de la catedral de Zamora.



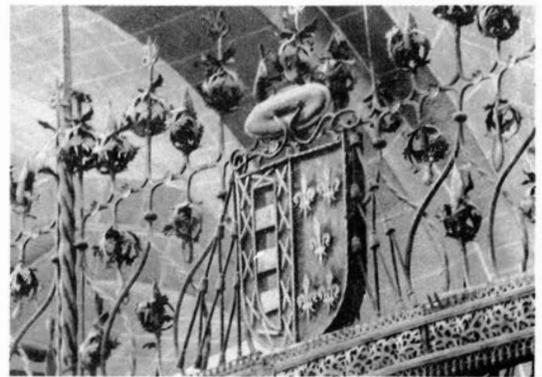
LÁM. II. Reja del coro. (Detalle del primer cuerpo).



LÁM. III. Reja del coro. (Detalle del segundo cuerpo).



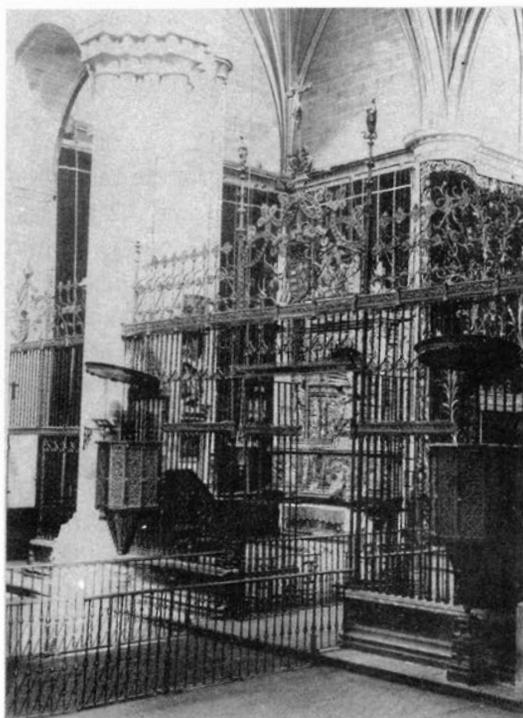
LÁM. IV. Reja del coro. (Detalle del coronamiento).



LÁM. V. Reja del coro. (Detalle del escudo del cardenal Meléndez Valdés).



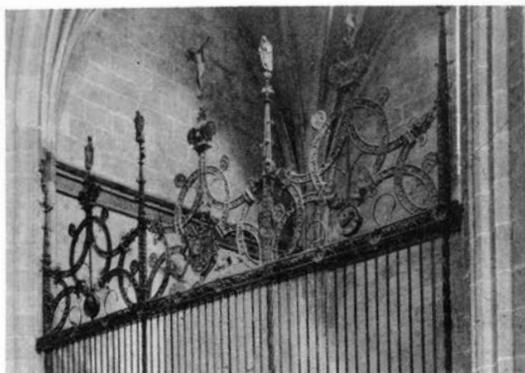
LÁM. VI. Reja del coro de la Vieja catedral de Segovia. Hoy cierra la capilla del Cristo del Consuelo en la catedral. (Detalle del coronamiento).



LÁM. VII. Rejas de la Capilla mayor de la catedral de Zamora.



LÁM. VIII. Reja de la Capilla mayor. (Detalle del cuerpo central).



LÁM. IX. Reja de la Capilla mayor de la Vieja catedral de Segovia. Hoy cierra la capilla de La Piedad en la catedral. (Detalle de su parte superior).

y Burgos. El primero, de procedencia francesa, tiene su principal taller en Toledo <sup>10</sup>; desde aquí se desplazará, entre 1495 y 1533, y sus rejas se extenderán dentro de una zona geográfica bastante concreta, que se puede situar entre Toledo, Alcalá de Henares, Medinaceli, Burgo de Osma, Cuenca y Sigüenza, sin salir prácticamente de ella, más que dos veces, una hasta Santiago de Compostela —donde hace las rejas del zaguán y la capilla del Hospital Real entre 1509-1513— y otra hacia Coria donde probablemente realiza una tarea de dirección.

Sus años más fecundos corresponden a las dos primeras décadas del siglo. En su primera época trabaja con más frecuencia para Toledo, al menos permanece más tiempo en este taller; pero a partir de 1520 y hasta 1533, fecha de su última obra conocida, permanecerá la mayor parte del tiempo en Sigüenza, donde llegó a tener un taller casi tan importante como el de Toledo.

En esta larga y fecunda vida <sup>11</sup> permanecerá siempre fiel a un mismo estilo, no exento de cierto clasicismo, del que es precisa expresión un concepto de reja-cierre.

So coetáneo fray Francisco de Salamanca, de origen salmantino —nuestros rejeros son muy aficionados a usar como apelativo un toponímico— debió nacer en los comienzos del último tercio de siglo. Su radio de acción fue distinto del de Juan Francés, de manera que, como si se hubieran repartido la geografía peninsular, las rejas de fray Francisco se sitúan en una zona comprendida entre Burgos, Palencia, Salamanca, Zamora, Avila, Segovia, Valladolid, y, más tarde, el monasterio de Guadalupe y Sevilla. Sabemos poco de sus orígenes y formación, así como de cuales fueron sus primeras obras. No nos sustraemos a la posibilidad de señalarle una formación burgalesa, quizá con el maestro Bujil <sup>12</sup> con el que en algún momento guardan cierta relación sus obras. Asimismo suponemos que en sus primeros años de actividad artística pudo tener que ver con alguna de las rejas de la girola de la catedral palentina <sup>13</sup>.

Fue fraile cartujo primero y dominico después, siempre en condición de lego. Se le supone autor de las rejas que rodean las tumbas de don Juan II y doña Isabel de Portugal, así como de la que rodea la tumba del infante don Alfonso y de la reja del coro de legos en la misma cartuja de Miraflores.

Es difícil precisar si inmediatamente después hizo las de la catedral de Zamora o la del crucero de la iglesia de El Paular, prácticamente igual a la central del crucero de la catedral de Zamora. En todo caso existe una relación inicial en Miraflores y en el Paular con el arquitecto Juan Guas digna de tener en cuenta. Algunos años después hizo las de la Capilla mayor y coro

de la catedral de Segovia, tan próximas al Paular, no sólo en la distancia, sino también en la protección real que los Trastámara dispensaron a ambos lugares de culto.

Tomó después el hábito de dominico y como tal debió vivir en Santo Tomás de Avila, en cuya catedral trabajó en colaboración con otro hermano en religión, fray Juan de Avila, con el que en el futuro mantendría un taller común.

Partiendo de la base de que tenemos que debatirnos en circunstancias en las que nos falta el documento acreditativo, podemos señalar la existencia de un taller salmantino, sin duda en torno a San Esteban, y otro vallisoletano, en el convento de San Pablo.

Del primero se conservan, afortunadamente, noticias documentales, tales como la hechura en 1503 de un famoso reloj para la Universidad. También le hemos atribuido la rejería de las ventanas de la Casa de las Conchas <sup>14</sup>, que probablemente hizo poco tiempo antes de realizar las rejas de Zamora. En todo caso fray Francisco llega a tener un taller familiar en esta ciudad en el que colaboran sus sobrinos, Juan y Pedro Delgado, que debieron ser sus continuadores cuando él, después de haber realizado las rejas del monasterio de Guadalupe —de 1510 a 1514— se traslade a Valladolid.

Cuando realiza las rejas de la catedral de Sevilla se confiesa «morador del Convento de San Pablo» y en relación con este taller vallisoletano hemos supuesto las rejas de la capilla de Nuestra Señora de la Piedad en San Antolín de Tordesillas <sup>15</sup>.

Desde Valladolid se trasladará a Sevilla, donde con largas ausencias a la ciudad castellana, de 1518 a 1532 hace las rejas de la Capilla mayor y coro y los púlpitos de la catedral <sup>16</sup>, espléndido conjunto en el que puede observarse la evolución de este maestro desde las rejas zamoranas al estilo de los balaustres cincelados de las rejas andaluzas, que resultan ser de los más tempranos en la rejería española.

La fecundidad de estos artistas solamente fue posible porque ambos contaron con un equipo colaborador, que dio vida a las interpretaciones del maestro, el cual actúa —especialmente Juan Francés— como un director de obra o como contratista, que conecta a veces con un rejero avecindado en la localidad que, con una parte del equipo del maestro, continúa como responsable del trabajo en lo que aquél sigue caminos y recrea formas en otros lugares. Así Laurencio de Avila o el maestro Ursón fueron sin duda parte de un equipo que hizo posible la extensa obra de Juan Francés.

Por lo que se refiere a fray Francisco es preciso valorar la personalidad

de su colaborador Juan de Avila que pudo ejercer en él una influencia hacia formas menos góticas y sucesivamente más renacentistas que culminarían en las rejas sevillanas .

Contra esta condición itinerante de nuestros artífices lucharán los cabildos, obligándoles a avecindarse en la ciudad y trasladar su taller mientras no se finaliza el trabajo. Esta imposición afectó menos a Juan Francés y más a fray Francisco, al fin, dócil lego, al que el cabildo de Sevilla obligó a una permanencia casi constante.

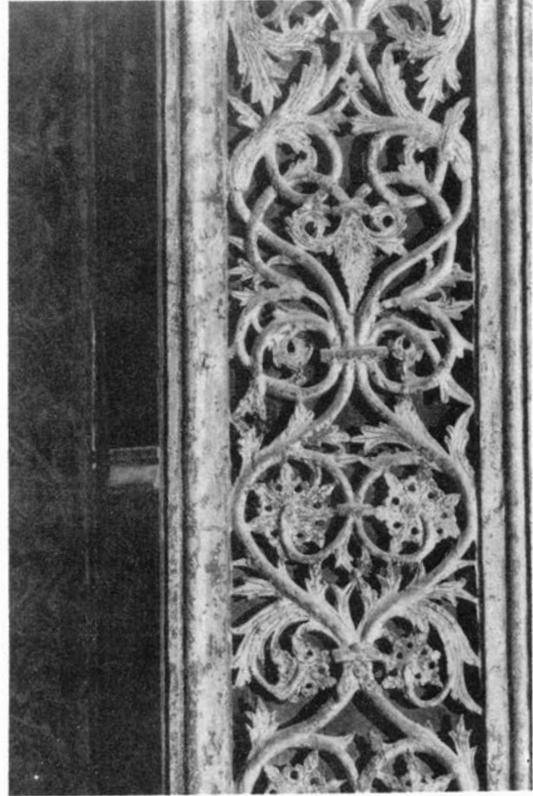
En todo caso fray Francisco, al que en los documentos se llama «el fraile», y «el maestro francés», son convocados por los cabildos que solicitan el parecer de ambos cuando se trata de hacer rejas. Consta, por un testamento, que a Juan Francés se le adeuda un viaje que hace a Segovia, aunque las rejas de aquella catedral terminó haciéndolas el fraile rejero y éste fue consultado cuando se trató de hacer las rejas del presbiterio de la catedral de Cuenca, que, finalmente, hace Juan Francés, quizá porque caían más en sus respectivas zonas de influencia. Es cierto que coinciden ambos en la catedral de Avila, pero es muy posible que futuras investigaciones concreten más estas dos zonas de actividad que hoy perfilamos y que son argumento importante para la adjudicación de las rejas zamoranas al taller de fray Francisco.

Por otra parte, hay que partir de la base de que el tipo de reja que practican ambos maestros —*barras* abiertas en rombos, corazones o tréboles entre *frisos* de chapa recortada y *pilares* retorcidos o pilastras decoradas y hermosos *coronamientos* en los que aparecen ya incorporados muchos motivos renacentes—, por la misma repetición de piezas, tienen un cierto carácter artesanal; la reiteración de formas es tal, que, con frecuencia, es harto difícil, si no se cuenta con la correspondiente prueba documental, marcar una ineludible autoría. Sin embargo, detalles —no demasiado precisos ciertamente—, nos permiten diferenciar las obras que pertenecen al taller de fray Francisco de las de Juan Francés, así como establecer dentro de ellos una discreta cronología, posible en vida tan larga como fecunda, circunstancia que se da en uno y en otro.

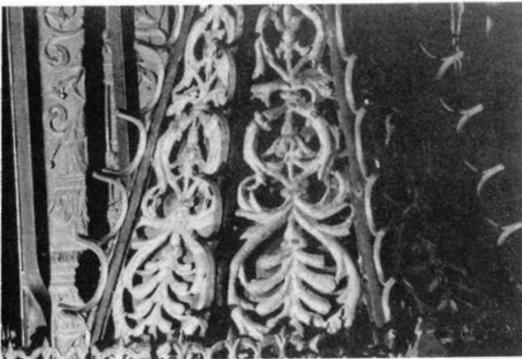
Respecto a la cronología de estas espléndidas piezas rejeras se han lanzado hipótesis sin fundamento estilístico ni documental, por lo que resultan un tanto aventuradas. En primer lugar hay que partir de una prioridad cronológica de la reja del coro con respecto a las de la cabecera de la iglesia pues al igual que sucedería años después en la catedral de Sevilla, fue aquella la que se hizo en primer lugar, probablemente al mismo tiempo que la sillaría. Se ha supuesto, fundándose en el testamento del canónigo don Diego



LÁM. X. Púlpito y rejas laterales de la catedral de Zamora.



LÁM. XI. Púlpito. (Detalle de una de las caras).



LÁM. XII. Púlpito. (Detalla del faldón).

de Carasa, otorgado el 26 de junio de 1500, que en esta fecha ya están hechas las dos rejas, puesto que dicho señor manifiesta que desea ser enterrado en la catedral «entre las rejas, al lado del Evangelio». Esto no es un argumento válido en cuanto que es razonable que, con anterioridad a éstas, hubiera otras rejas en el mismo lugar en la catedral de Zamora. La reja tiene una finalidad protectora y lógicamente ya el rico retablo de plata tuvo que tener su correspondiente protección, como con anterioridad a las rejas renacentes la tenían las Capillas mayores y los coros de las catedrales de Sevilla o de Palencia, por poner dos ejemplos.

A continuación, suponemos, que se hace la reja central del crucero, en cuyo coronamiento se repiten motivos de la sillería del coro. Considerando que ésta se contrata en 1503, la cronología de la reja puede corresponder a la mitad de la primera década del siglo XVI. Finalmente se hicieron las rejas laterales, en cuyos frisos prácticamente desaparecen los resabios goticistas y aparecen claros motivos renacentes, testimonio elocuente de que han transcurrido algunos años desde que se comienza la reja del coro.

En todo caso, se trata de hipótesis que no están avaladas con una prueba documental que sería decisiva, sino por un estudio de elementos técnicos y estilísticos, que a falta de aquélla, resulta importante pero que presentamos con la consiguiente cautela.

Otra incógnita que se presenta en relación con estas rejas es la relativa al autor de las trazas. En primer lugar hay que partir de la base de que se trata de piezas importantísimas que forman un conjunto en el que existe un total acuerdo en cuanto a la distribución del espacio y a la importancia que en ellas se da a las proporciones<sup>17</sup>. Si ha existido un buen ejecutor, estas rejas, acreditan como ninguna otra en Castilla, a un tracista excepcional, el cual partiendo de formas anteriormente usadas tanto por Juan Francés como por fray Francisco, sabe combinar las proporciones con un extraordinario acuerdo con los grandes espacios de que dispone. La presencia de motivos propios del Gótico florido existentes en la obra del coro, hace pensar en la intervención como tracista de alguno de los ignorados artífices que intervinieron en la ampliación de la Capilla mayor y en la obra del coro. Pero si esto es así, la autoría de estas trazas sería un motivo importante para acreditar la categoría de su autor.

**La reja del coro** está integrada por dos *cuerpos* divididos en cinco *calles*. Los elementos más importantes son las *barras*, lisas o retorcidas, enteras, o abiertas en rombos o corazones. Si son lisas se disponen en arista frente al espectador, lo que permite un juego de luces y sombras.

En el primer *cuerpo* alternan una entera lisa y otra retorcida que se abre en rombos. La separación en calles tiene lugar por pequeñas *pilastras* de base cuadrada, sobre cuya superficie se adosan motivos de chapa de hierro recortada y ondulada. La central abre en dos puertas integradas por diez barras y sus correspondientes goznes que resultan barrotes entorchados, hermosas piezas de forja muy propias de la rejería gótica; las laterales están integradas también por diez barras cada una.

El primer friso resulta más ancho que los restantes y que lo que es usual en las rejas de su tiempo; ello la dota de un aire más goticista. Grandes cenefas de chapa recortada y calada, simulando hojas de espino y tallos serpenteantes, se incurvan y fijan sobre una chapa lisa interior, técnica idéntica a la de las pilastras y que prácticamente se repetirá en los demás frisos; se busca un efecto de luces y sombras propio del Gótico florido. *Arquetos, corlas y hojillas pinjantes* <sup>18</sup> rematan sus bordes. Sobre los frisos alternan escudetes que llevan estampados flores de lis y Agnus Dei, motivos de los escudos del Cardenal y del cabildo.

En el segundo cuerpo se retuercen todas las barras alternando las enteras con las que se abren en corazones cuyo espacio interior está prácticamente ocupado por adornos que siguen dotando a la reja de aire goticista. Los elementos separadores son pilares entorchados como los goznes de las puertas. Este cuerpo es idéntico al de la reja del crucero de la iglesia del Paular.

En la calle central un friso intermedio valora la sobrepuerta. En su mitad se adosa un escudete con el Agnus Dei y bandera, emblema del cabildo zamorano.

Sobre el friso superior se asienta el coronamiento. En él los pilares separados rematan en *pináculos de forja* muy hermosos <sup>19</sup>. En el medio de la calle central se dispone imponente el escudo del cardenal Meléndez Valdés, entre insignias episcopales: en el lado diestro aparecen tres fajas de azur rodeadas de once sotuers; en el izquierdo cinco flores de lis. A ambos lados del escudo, el friso, corrido ya, repite motivos en forma de arcos conopiales, que realmente son corazones, que se cortan.

Los vértices del arco se prolongan en vástagos verticales que se abren en pequeñísimos rombos y rematan en motivos con forma de capullos, de los que, alternadamente, emerge un fruto alargado. Este mismo fruto en idéntica disposición, ocupa también el centro del corazón. Entre ellos otros rombos también de sección cuadrada, alargan sus extremos, y rematan en los mismos capullos, de los que emerge este fruto alargado, que más bien parece una incipiente mazorca.

Esta reja fue sin duda modelo de la que años después realizaría fray Francisco para el coro de la catedral de Segovia. En ellas aparecen los mismos elementos, en idéntica disposición, con las variantes normales que acusa el tiempo transcurrido entre la realización de una y otra. La reja segoviana fue trasladada desde la vieja catedral a la actual, donde vela la capilla del Cristo del Consuelo. Existen grandes semejanzas entre ellas, aunque el hecho de que esta haya perdido el friso de la sobrepuerta, en principio, parece diferenciarlas. Por lo que se refiere al coronamiento, puede decirse que tiene lugar en el segoviano una interpretación renaciente del tema zamorano, en cuanto que de todos los capullos salen, en la segoviana, mazorcas de maíz que afloran entre esbeltas hojas que se cierran en su torno; los arcos conopiales se transforman en roleos semicirculares que se apoyan en vástagos verticales de distinta altura y rematan con adornos en forma de tulipán en cuyo dibujo se ha recreado un tracista que conoce bien las condiciones del rejero ejecutor.

Cierran la cabecera de la catedral zamorana en sus tres tramos tres grandes rejas prácticamente iguales; sus diferencias son consecuencia del tiempo transcurrido y afectan únicamente a lo decorativo.

En la **reja central**, —en total acuerdo con su frontera, la del coro— se diferencian cinco calles. Las dos de los extremos, integradas por siete barras, se corresponden con las portezuelas de los púlpitos. Su diferenciación se marca con las correspondientes sobrepuertas rematando en sus extremos por un pilar helicoidal. Separan las tres calles centrales pilastras octogonales, lisas y macizas, muy propias de las labores rejeras del último gótico. Las laterales apoyan en basamentos de piedra y la calle central abre en dos puertas cuyos batientes llegan hasta el friso superior cortando lo que fue concebido como sobrepuerta, circunstancia debida a la necesidad que se venía sintiendo de que pudieran pasar a su través las andas que llevaba el Santísimo en la Festividad del Corpus. La reforma —ciertamente chapucera— la realizó en 1752 un cerrajero salmantino y afectó a la estructura de la puerta más de lo que a primera vista puede parecer.

En el primer cuerpo las barras son enteras y lisas. El segundo es idéntico al del coro y por consiguiente, al del crucero de la iglesia del monasterio de El Paular. El primer friso está tratado con una técnica distinta. No hay hojas de espino sino motivos en romano, más menudos y prolijos, aunque se siguen bordeando con arquetos y corlas.

En la sobrepuerta, en caracteres góticos, corre una leyenda de contenido moralizador: «A cualquier cuenta es loco el que mucho presume de si ligeramente cahe a vanaglorioso.»

Sobre el friso superior se adosan castilletes, tema frecuente en las obras de fray Francisco; motivos por otra parte que, como la leyenda en caracteres góticos, también aparecen en las ventanas de la Casa de las Conchas, cuyas rejas por estas fechas, estaban ya hechas.

Después de este ensamblaje de elementos en los que sigue predominando el Gótico, podríamos decir que un soplo nuevo anima el coronamiento, el cual acusa una distancia inmensa del de la reja de la capilla de don Alfonso de Cartagena, en la catedral de Burgos, concebido con traza similar por el maestro Bujil; pero que resulta prácticamente igual al del Paular y al de la Capilla mayor de la vieja catedral segoviana.

En su centro dos pilares separadores, traducción al hierro de las flechas de las catedrales góticas, están realizados en labores caladas y rematan en bellísimas esculturas en madera policromada —muestra espléndida del último gótico— de la Virgen y San Juan que completan con el Crucifijo central un gran Calvario, que se convertirá en obligado remate de toda la rejería castellana del siglo XVI. Ocupa el centro el escudo del gran cardenal Meléndez Valdés entre dos ángeles tenantes que repiten los que aparecen en la misma actitud sobre el sitial episcopal en la sillería del coro. Tienen un bellissimo trazado y ropajes voluminosos que parecen flotar, resultando en estrecha relación con la iconografía del último gótico. Estos ángeles tenantes aparecen en otras rejas de fray Francisco, pero ninguno tiene un modelado tan bello como los de la reja zamorana. Arcos trilobulados que se cortan y rematan en florones los encuadran, produciendo un conjunto sin precedentes hasta aquel momento en la rejería castellana.

En las calles laterales, a los lados de vástagos verticales, se dispone ya todo a lo largo de la reja, roleos que rematan en tulipanes con dominio absoluto tanto de la técnica como del dibujo. Si bien es un tipo de coronamiento que utiliza Juan Francés en las rejas del Hospital de Santiago<sup>20</sup>, también lo utiliza, combinado con los arcos trilobulados, fray Francisco en el monasterio de Guadalupe en cuyas rejas pese a la alteración sufrida en una disposición posterior poco afortunada, puede observarse.

Similar razonamiento al que hacíamos en la reja del coro, puede hacerse respecto a ésta y la que con posterioridad hace fray Francisco para la Capilla mayor de la vieja catedral segoviana, asentada hoy en la capilla de Nuestra Señora de la Piedad, en la que aparecen prácticamente los mismos motivos, sin otras diferencias que las que acusa su posterioridad en el tiempo.

Sin duda transcurrió algún tiempo entre la ejecución de la reja central y las laterales. Apremiados por la simultaneidad de obras a que se compromete-

tían estos rejeros, los cabildos, con frecuencia, tenían que requerir a fray Francisco e incluso enviar a buscarle al convento para que diera fin a los trabajos.

Las **rejas laterales** resultan idénticas en trazado a la central, pero se ven descargadas de parte de la ornamentación. Se mantienen en ellas los pilares separadores helicoidales. En el primer cuerpo las barras son lisas, abriéndose en corazones, de manera alternada, pero éstos ya no tienen el adorno central. Sobre el primer friso se adosan florecillas, motivos ya muy renacientes. En el segundo cuerpo los barrotes son retorcidos, pero están enteros, no se abren. El friso superior es idéntico a los de las otras rejas y lleva también adosados los castilletes. Pero el coronamiento también se ve aligerado de motivos; bajo un solo arco trilobulado vuelven a aparecer las armas del Cardenal, pero en lugar de los tenantes envueltos en ampulosas túnicas, aparecen dos angelillos desnudos que colgados de los vértices de los arcos, tratan de alcanzar el escudo con las manos.

De técnica acabada, todo este conjunto rejero está trabajado *a dos haces*, tan perfecto por el interior como por el exterior, como si hubiera sido realizado sin premura.

A este efecto, realmente espléndido, contribuye también su *dorado*, reservado para la parte ornamental, esto es, frisos, adornos de los corazones y coronamientos. Parece que no es este el primitivo, pues en 1649 se concerta, por la necesidad que tenía de ello, un nuevo dorado.

Los *púlpitos* son piezas espléndidas y casi podríamos decir que únicas en la obra de hierro española. De traza octogonal, sus caras rematan en *faldón*, que resulta ser una pirámide invertida cuyo vértice apoya sobre un pedestal de granito oscuro. No nos sustraemos a expresar la evidencia del añadido, poco afortunado, que supone el tornavoz que un día impuso un obispo excesivamente celoso de su dignidad.

El maestro Gómez Moreno dice que en ellos lo romano triunfa con desenfado. Ciertamente la estructura octogonal le da un carácter gótico, sin embargo, los prolijos motivos de chapa repujada y calada que recubren sus caras, son ya claros motivos renacientes, por cierto idénticos a los que están labrados en las puertas de madera que en el trascoro se sitúan a los lados del retablo. Las ocho piezas que forman las caras, están ensambladas en marcos lisos y en las aristas de la pirámide se adosan arquillos semicirculares que producen una curiosa apariencia emulando el perfil espinoso de las agujas de la catedral burgalesa.

Semejanzas con estos púlpitos zamoranos guarda el existente en Segovia

en el monasterio de Nuestra Señora de la Fuencisla <sup>21</sup>, el cual se ha venido suponiendo procedente, unas veces del monasterio de El Parral y otras de la catedral vieja. Considerando esta semejanza, nos inclinamos por su procedencia del Paular o de la vieja catedral y por que sea también obra del taller de fray Francisco. Su alteración, cuando fue restaurado en 1713, ha hecho que en la actualidad tenga un aspecto bien diferente de los zamoranos, aunque en realidad y salvando la prioridad cronológica del segoviano, se trate de piezas similares.

Una verdadera investigación es tarea tan laboriosa como inacabada, aunque ambos parezcan vocablos contrapuestos. La primera condición ha caracterizado este trabajo, con la esperanza de que sean éstas las últimas conclusiones sobre el autor de las rejas de la Capilla mayor y coro de la catedral zamorana.

Pero nuestra aspiración se verá también satisfecha si hemos contribuído, de alguna manera, a que un día el nombre de su verdadero ejecutor salga a la luz. Su anónimo es ya casi una injusticia que debemos de reparar los historiadores del Arte español.

## NOTAS

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ DURO, GÓMEZ MORENO, NAVARRO TALEGON y otros que han investigado detenidamente la documentación del Archivo catedralicio, no las han hallado.

<sup>2</sup> FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y el estado*, Sucs. de Rivadeneyra, Madrid, 1882, T. II, p. 183.

<sup>3</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora, (1903-1905)*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1927, 2 vols., edic. fac-símil, edit. Nebrija, León, 1980, pp. 137-138.

<sup>4</sup> GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, «El maestro Hilario», Rev. GOYA (en prensa).

<sup>5</sup> GARCÍA CHICO, Esteban, «Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Maestros relojeros», B.E.A.A., Valladolid, 1966, T. XXXII, p. 381.

<sup>6</sup> ALVAREZ MARTÍNEZ, Ursicino, *Historia General, civil y eclesiástica de la provincia de Zamora*. Edit. Rev. de Derecho Privado, Madrid, 1985, p. 261.

<sup>7</sup> GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Rejería castellana. Palencia*, Edit. Institución Cultural Tello Téllez de Meneses. En publicación.

<sup>8</sup> QUADRADO, José M.ª, *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora*, 1861, p. 593.

<sup>9</sup> GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Rejería castellana. Salamanca*. Gráficas Europa, 1.ª Ed. Salamanca 1970.

<sup>10</sup> OLAGUER FELIU Y ALONSO, F., *Las rejas de la catedral toledana*, Toledo, 1980, p. 75 y ss.

<sup>11</sup> ANDRÉS, Teresa de, «El rejero Juan Francés», A.E.A., Madrid, 1956, T. XXIX, pp. 189-210.

<sup>12</sup> GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, «El arte del hierro en la catedral de Burgos». Academia. Bol. de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2.º semestre n.º 57, Madrid, 1983, p. 218.

- <sup>13</sup>— *Rejería castellana. Palencia*. En publicación.
- <sup>14</sup>— *Rejería castellana. Salamanca*, pp. 46-52.
- <sup>15</sup>— *Rejería castellana. Valladolid*. Institución cultural Simancas. Diputación provincial. Imprenta Martín. Valladolid, 1982, p. 45.
- <sup>16</sup>— *Rejería castellana en la Catedral de Sevilla: Las rejas de la Capilla Mayor y el Coro, y los púlpitos*, *Bol. de Bellas Artes, Segunda Epoca, n.º IX, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, pp. 221-245.
- <sup>17</sup> CHUECA, Fernando, «Arquitectura, número y geometría a propósito de la catedral de Valladolid», *Rev. de Ideas Estéticas*, Madrid, 1945, T. III, p. 17.
- <sup>18</sup> AZCÁRATE, JOSÉ M.ª, «Términos del Gótico castellano», *Archivo español de Arte*, n.º 84, Madrid, 1948, p. 271.
- <sup>19</sup> Este término es utilizado por Teresa de Andrés. Ob. cit.
- <sup>20</sup> GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *El arte del Hierro en Galicia*. Suc. Rivadeneyra, Madrid, 1963.
- <sup>21</sup>— *Rejería castellana. Segovia*, Edit. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Gráficas Europa, Salamanca, 1974, pp. 30-33.



INVENTARIO DE LA COLECCION DE DIBUJOS  
ORIGINALES PARA «LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y  
AMERICANA» DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS  
ARTES DE SAN FERNANDO

POR

M.<sup>a</sup> DEL CARMEN UTANDE RAMIRO



**E**STE inventario describe los originales que conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de una parte importante de los dibujos publicados en la revista «La Ilustración Española y Americana» en los últimos decenios del siglo XIX y primeros del XX, y de otros que no llegaron a ser publicados por motivos diversos. Aparece por primera vez, al igual que se ha hecho con otros inventarios, como avance de los catálogos en preparación por autores y materias.

Estos originales forman parte de una donación en vida del académico don Antonio Garrido Villazán, elegido en 1903 y fallecido en 1928; en la nota necrológica que publicó el «Boletín» de la Academia con ocasión de su muerte (número del 30 de junio), se menciona como reciente la donación de los dibujos.

Los dibujos formaban un conjunto marcado con una numeración correlativa, a veces repetida, en la que se observan algunas interrupciones; esto obliga a establecer otro número de inventario. El original figura entre paréntesis a continuación de éste.

Los estilos son variados, como son diferentes los autores, los temas y las técnicas, desde el óleo al lápiz, pasando por la pintura al agua, el pastel e in-

cluso la anilina al alcohol. El soporte es más uniforme, papel o cartulina casi siempre, a veces lienzo. Las dimensiones que se han tenido en cuenta son las del soporte, aunque a veces el dibujo sea menor. Varían entre el máximo de  $0,71 \times 0,95$  y el mínimo de  $0,12 \times 0,8$ .

Dentro de aquella variedad de asuntos, las exigencias de una información amplia sobre los acontecimientos políticos nacionales o internacionales y, por otra parte, el deseo de acomodarse a los gustos de los lectores de la revista, se concretan en la presencia de asuntos bélicos, políticos, costumbristas y religiosos, sin que falten los históricos, mitológicos, etc.

Algunos dibujos acusan la rivalidad que la fotografía como nueva técnica de información periodística comenzaba a ejercer, y que llevaría a la paulatina desaparición de las revistas ilustradas al estilo antiguo. Así en ciertos dibujos aparecen motivos relacionados, por ejemplo, con representaciones teatrales que dejan espacios libres para insertar fotografías de las escenas o de los actores. También hay varios dibujos cuyo fondo es una fotografía que luego ha sido retocada para resaltar pormenores, dándoles el aspecto de pinturas.

Al final de la descripción de muchos dibujos se indican tras las siglas I.E.A. («La Ilustración Española y Americana») la fecha de publicación, tomo, número de revista, página y título con que aparece en ella. Los demás no parece que fueran publicados.

En la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo la signatura 468/3 existe un «Índice de Bellas Artes / Autores», que recoge un buen número de grabados de la Revista. Sin embargo, sólo incluye una pequeña parte de los que figuran en este inventario.

La naturaleza de la colección no ha permitido hasta ahora instalarla de modo asequible al público, pero su consulta para cualquier trabajo de investigación es fácil según las directrices del Académico Conservador de esta Real Academia, y contando con la colaboración de las licenciadas Isabel Azcárate Luxán, Mercedes González Amezáa, Leticia Azcue Brea, Blanca Piquero López y María del Carmen Salinero Moro.

El inventario va ilustrado con algunas reproducciones fotográficas realizadas por M.<sup>a</sup> Inmaculada Utande Ramiro.

Es grato hacer constar la colaboración desinteresada del pintor y ceramista Paco Puertas en la identificación de las distintas técnicas.

- L- 1(501). **MUCHACHAS VALENCIANAS RECOGIENDO LA VENDIMIA**  
 Al agua. 0,55 × 0,42.  
 Firmado en ángulo inferior derecho: «M. Alcazar». Reverso a lápiz: ¿1886?  
 / 2.º 216? / ¿1889 2.º 248? / ó / fecha ilegible 2.º 168.  
 I.E.A. 22 SEPTIEMBRE 1898-2.º N.º XXXV. Págs. 168. EL VINO, / DIBU-  
 JO DE M. ALCAZAR.  
 Cartulina.
- L- 2(502). **COSACOS Y SOLDADOS DE INFANTERIA RUSOS POR UN  
 TERRENO NEVADO**  
 Al agua. 0,43 × 0,65.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar».  
 I.E.A. 8 ABRIL 1905-1.º N.º XIII. Págs. 200 y 201. LA GUERRA RUSO-  
 JAPONESA. RETIRADA DE MUKDEN.  
 Cartulina.
- L- 3(503). **CAZADORES LEONESES JUNTO A UN FUEGO**  
 Al agua. 0,58 × 0,43.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar». Abajo a lápiz: «Reducir  
 a página».  
 I.E.A. 29 FEBRERO 1904-1.º N.º VIII. Pág. 125. CAZADORES FURTIVOS.  
 / DIBUJO DE MANUEL ALCAZAR.  
 Papel.
- L- 4(504). **ESCENAS DEL EJERCITO TURCO**  
 Al agua. 0,45 × 0,61.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M.A.».  
 I.E.A. 30 MAYO 1909-1.º N.º XX. Pág. 321. La sublime Puerta después del  
 combate.—Entrada del Ejército vencedor en Constantinopla.—La plaza de  
 Top-Hané, teatro de encarnizada lucha entre ambos bandos. / Cuartel general  
 del Ejército vencedor, en San Stéfano.—Ejecuciones realizadas en el puente de  
 Karakeu. / LOS SUCESOS DE CONSTANTINOPLA. / Dibujos hechos so-  
 bre apuntes remitidos de los lugares de los sucesos.  
 Cartulina.
- L- 5(505). **ASALTO DE MOROS A LA ALCAZABA**  
 Oleo. 0,52 × 0,32.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Bertuchi/1903».  
 I.E.A. 22 ABRIL 1903-1.º N.º XV. Pág. 244. TOMA DE LA ALCAZABA  
 DE FRAJANA. / LA GUERRA CIVIL EN MARRUECOS. / Dibujo de  
 Bertucchi.  
 Cartulina.

- L- 6(506). **JEFE MORO PASANDO REVISTA A LAS TROPAS**  
 Oleo. 0,31 × 0,50.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Bertuchi / 1903».  
 I.E.A. 15 FEBRERO 1903-1.º N.º VI. Pág. 97. EL MINISTRO DE LA GUERRA PASANDO REVISTA Á LAS TROPAS. / LA GUERRA CIVIL EN MARRUECOS. / (DIBUJOS DE BERTUCHI.).  
 Cartulina.
- L- 7(507). **CAMPAMENTO MORO**  
 Oleo. 0,32 × 0,52.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Bertuchi / fecha ilegible».  
 I.E.A. 15 FEBRERO 1903-1.º N.º VI. Pág. 96. FEZ.—CAMPAMENTO DE TROPAS DEL SULTAN.  
 Cartulina.
- L 8(508). **EXPOSICION DE PINTURA Y ESCULTURA**  
 Oleo. 0,44 × 0,63.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Bertuchi / 1919».  
 Cartulina.
- L- 9(509). **CAMPAMENTO MORO**  
 Oleo. 0,46 × 0,61.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. BERTUCHI / MELILLA». Reverso a lápiz: «Camp Y the / Imperial troops / round Melilla / Feb. 1908». Debajo a pluma: «Campamento Imperial en Melilla». Debajo a lápiz: «Cortar por arriba por donde va señalado, un centímetro por abajo / y reducir á 34 × 23».  
 I.E.A. 8 MAYO 1908-1.º N.º XVII. Pág. 280. MARRUECOS.—CAMPAMENTO DE LA «MEHALLA» IMPERIAL REFUGIADA EN MELILLA. / Dibujo del natural por M. Bertuchi.  
 Cartulina.
- L- 10(510). **GRUPOS DE DIVERSA CONDICION SOCIAL EN LA PLAZA DEL ROSSIO (LISBOA)**  
 Al agua. 0,37 × 0,52.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Espí». Debajo a lápiz: «Comentarios de la situacion política en la plaza del Rocio (Lisboa)».  
 I.E.A. 8 FEBRERO 1908-1.º N.º V. Pág. 73 LISBOA.—COMENTANDO EL CRIMINAL ATENTADO EN LA PLAZA DEL ROCIO. / Dibujo de Espí. Cartulina.
- L- 11(511). **MELILLA Y ALREDEDORES CON POSICIONES MILITARES**  
 Acuarela. 0,32 × 0,50.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A de Caula». En los ángulos superior e inferior derechos dos anagramas. Adheridos los números de referencia de las posiciones del 1 al 52. Reverso a pluma: «Leyenda del plano de Meli-

lla». Debajo la explicación por orden de los 52 puntos. Al final: «Nota. Los puntos blancos denotan / el límite de nuestra zona».

I.E.A. 30 JULIO 1909-2.º N.º XXVIII. Págs. 56 y 57. VISTA GENERAL DE MELILLA Y SUS ALREDEDORES.

Cartulina.

**L- 12(512). PUERTO DE MAR EN FIESTAS Y ASTILLEROS**

Acuarela. 0,32 × 0,50.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A de Caula».

I.E.A. 15 JUNIO 1905-1.º N.º XXII. Pág. 360. EL REY DE ESPAÑA EN FRANCIA.

Cartulina.

**L- 13(513). BUQUES ACORAZADOS**

Acuarela. 0,27 × 0,49.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A de Caula». Reverso a la izquierda a lápiz: «1896 / 1.º 349. A la derecha lápiz azl: «a 32 × 20 / para el día 12».

I.E.A. 15 JUNIO 1896-1.º N.º XXII. Pág. 349 GENOVA.—LOS DOS ACORAZADOS ITALIANOS CUYA VENTA AL GOBIERNO ESPAÑOL GESTIONA LA CASA CONSTRUCTORA. / (Dibujo de Caula, según fotografía.)

Cartulina.

**L- 14(514). MAPA DE LA GUERRA RUSO-JAPONESA DE 1904 EN COREA**

Acuarela. 0,32 × 0,50.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A de Caula». Reverso a pluma: «Leyenda para la grande / Paso del río Yalu por los Japoneses y posiciones de / los ejercitos beligerantes despues de los Combates del 30 de Abril y 1.º de Mayo». A lápiz: «A 34 × 21».

I.E.A. 22 MAYO 1904-1.º N.º XIX. Pág. 301. 1. Port-Arthur.—2. Port-Adams.—3. Dalny.—4. Islas Elliot.—5. Kin-tschou.—6. Nin-tschuang.—7. Mukden.—8. Kirín.—9. Karbin.—10. O-mo-so.—11. Kan-po-kan.—12. Hus-han, á la derecha del río Ai.—13. Kia-Lien-Tse.—14. Antung.—15. Camino de Ta-kou-Chan á Tong-Ken.—16. Yonganfo.—17. Campamento de Wiju.—18. Campamento de Pen-Tchou-Tsian.—19. Islas denominadas Tierra Alta, en el golfo de Corea.—20. Puerto de Ta-Ku-Kan. / LA GUERRA RUSO-JAPONESA. POSICIONES DE LOS EJERCITOS BELIGERANTES DESPUES DE LOS COMBARTES DEL 1.º DE MAYO.

Cartulina.

**L- 15(515). VUELTA DEL TRABAJO**

Acuarela y óleo. 0,44 × 0,64.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «—T. CAMPUZANO—». Reverso a lápiz rojo: «La vuelta del trabajo / Sierra del Guadarrama». A lápiz: «Doble página».

I.E.A. 15 JULIO 1910-2.º N.º XXVI. Págs. 24 y 25. VUELTA DEL TRABAJO EN LA SIERRA DE GUADARRAMA. / DEL NATURAL, POR TOMAS CAMPUZANO.

Cartulina.

- L- 16(516). **DIBUJOS DE LA OPERA «LA WALKYRIA»**  
 Acuarela y tinta china. 0,39 × 0,58.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Comba». Abajo en el centro a lápiz: «La Walkyria». Dibujos numerados del 1 al 8. Reverso a lápiz azul: «1899-1-44-45- / N.º 3». I.E.A. 22 ENERO 1899-1.º N.º III. Págs. 44 y 45. 1. Brunequilda (la Walkyria).—2. Final del primer acto (duo de Sieglinda y Segismundo).—3. Aparición de la Walkyria á Segismundo y Sieglinda en el segundo acto. 4. Cuarto de señales del director de escena.—5. Escena del duelo entre Hunding y Segismundo, vista desde el escenario. / 6. La cabalgada.—7. Rompimiento y cabalgada vistos desde el escenario.—8. El fuego encantado (final del tercer acto). / EL DRAMA LIRICO DE RICARDO WAGNER, ADAPTADO AL CASTELLANO POR LOS SRES. D. LUIS PARIS Y D. JOSE JUAN CADENAS, ESTRENADO EN EL TEATRO REAL LA NOCHE DEL 19 DEL CORRIENTE. / (DIBUJOS DEL NATURAL POR COMBA).  
 Cartulina.
- L- 17(517). **PROCESION DEL CORPUS EN TOLEDO**  
 Al agua y óleo. 0,35 × 0,51.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Garnelo / fecha ilegible». I.E.A. 15 JUNIO 1903-1.º N.º XXII. Págs. 364 y 365. LA PROCESION DEL CORPUS EN TOLEDO. / DIBUJO DE JOSE GARNELO.  
 Cartulina.
- L- 18(518). **TIPOS POPULARES EN UNA TERRAZA**  
 Al agua. 0,35 × 0,49.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «HUERTAS». Reverso a lápiz: «A 32 de alto / completando el largo». I.E.A. 22 JULIO 1901-2.º N.º XXVII. Págs. 40 y 41. UNA AZOTEA EN CORDOBA. / (DIBUJO DE HUERTAS).  
 Cartulina.
- L- 19(519). **CONVERSACION DE TERRAZA A TERRAZA POR TELEFONO DE MEMBRANA**  
 Al agua. 0,42 × 0,62.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «HUERTAS/SEVILLA —1911—». Abajo a lápiz: «El telefono de caña.» Reverso a lápiz morado: «Enviadas 75 p<sup>s</sup> á Huertas en Sevilla el 1.º-4-9-911 (si se publica doble hay que abonarle la diferencia)».  
 Cartulina.
- L- 20(520). **ATENTADO EN BARCELONA CONTRA D. ANTONIO MAURA**  
 Oleo 0,41 × 0,61.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Rafael Segura/Barcelona». I.E.A. 30 JULIO 1910-2.º N.º XXVIII. Pág. 53. BARCELONA.—CRIMINAL ATENTADO CONTRA D. ANTONIO MAURA, EN LA NOCHE

DEL 22 DEL ACTUAL. / Dibujo de Rafael Segura, según su impresión del natural en el momento del primer disparo.

Cartulina.

**L- 21(521). VIÑETAS**

Tinta china. Números: 11 y 12: 0,9 × 0,15.

Números: 9, 10, 13, 14, 15 y 16: 0,10 × 0,15.

Número 17 y la viñeta firmada: 0,15 × 0,10.

Firmado en el ángulo inferior derecho de una viñeta: «R. Marin», debajo a lápiz: «Oficial». Hay recuadros en la cartulina para colocarlas. I.E.A. 22 AGOSTO 1900-2.º N.º XXXI. Pág. 106, 107 y 110. POLIN DE NAVAJAS / Suceso histórico.

Cartulina y papel.

**L- 22(522). DIBUJOS PARA LA OPERA «TOSCA»**

Aguada. 0,44 × 0,61.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «L. PALAO». Cuatro espacios vacíos con los nombres a lápiz de: «Darclée» / «Giraldoni» / «Mugnone» / «Demarchi» / («Busto») / . En el ángulo superior izquierdo: «TOSCA».

I.E.A. 15 FEBRERO 1900-1.º N.º VI. Págs. 92 y 93. 1. ACTO I: La Iglesia de San Andrés del Valle.—2. Hariclé Darclée.—3. Emilio De-Marchi.—4. Eugenio Giraldoni.—5. Cav. Leopoldo Mugnone.—6. Floria Tosca (Darclée).—7. ACTO II: Salón del Palacio Farnesio.—8. Spoletta.—9. Sciarro-ne.—10. Mario Cavaradossi (De-Marchi).—11. Angelotti.—12. Sacristán.—13. Carcelero.—14. ACTO III: Explanada del castillo de Sant'Angelo.—15. El barón Scarpia (Giraldoni). / «TOSCA», OPERA DE GIACOMO PUCCINI, RECIENTEMENTE ESTRENADA EN ROMA.

Cartulina.

**L- 23(523). LA CARTA**

Pastel. 0,41 × 0,62.

Firmado en el ángulo inferior derecho «L. PALAO / 1904».

Papel.

**L- 24(524). FIGURA ALEGORICA ENTRE ROSAS**

Pastel. 0,59 × 0,45.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «L. PALAO». Parte superior: «LA ILVSTRACION / ESPAÑOLA / Y / AMERICANA». Parte inferior: «EXPOSICION GENERAL / DE BELLAS ARTES / 1901».

Cartulina.

**L- 25(525). PAREJA SOBRE UNA ROCA JUNTO AL MAR**

Pastel. 0,56 × 0,40.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «L. PALAO -».

I.E.A. 30 SEPTIEMBRE 1902-2.º N.º XXXVI. Pág. 196. DESPEDIDAS DE VERANO. / DIBUJO DE L. PALAO.

Papel.

- L- 26(526). **RETRATO DE MUJER**  
 Pastel. 0,59 × 0,44.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «L PALAO -/1.904».  
 Papel.
- L- 27(527). **RECEPCION DE MARINOS ARGENTINOS EN EL AYUNTAMIENTO DE MADRID**  
 Al agua. 0,43 × 0,58.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «L PALAO». Abajo a lápiz: «Hay que quitar / el bastón á ese / ayudante». / «A su tamaño». Reverso a lápiz: «49». I.E.A. 30 MARZO 1900-1.º N.º XII. Págs. 188 y 189. MADRID.—RECEPCION CELEBRADA EN LOS SALONES DEL AYUNTAMIENTO EN HONOR DE LOS MARINOS ARGENTINOS. / (DIBUJO DE LUIS PALAO).  
 Cartulina.
- L- 28(528). **FIESTA POPULAR**  
 Oleo. 0,38 × 0,52.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «L PALAO».  
 I.E.A. 28 FEBRERO 1903-1.º N.º VIII. Págs. 132 y 133. EL CARNAVAL EN MADRID.—LA BATALLA DE FLORES. / DIBUJO DE PALAO.  
 Cartulina.
- L- 29(529). **PROCESION DE LOS ENMANTADOS EN ITALIA**  
 Al agua. 0,33 × 0,49.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Riccardo / Pellegrini».  
 Reverso a lápiz: «Los *enmantados* — Semana Santa en Lombardía — / Tradicional costumbre de cubrirse con *Mantos* durante la / Semana Santa para implorar la caridad de casa en casa / y ofrecer las limosnas recogidas a los pobres — Se guarda riguro- / samente el incógnito hasta el sábado gloria, que se / arrojan públicamente los mantos al grito de «Cristo / ha resucitado».  
 En el ángulo inferior derecho a lápiz: «2» y sellado: «PELLEGRINI xxx / xx CRESCENZAGO MILANESE». A lápiz: «—Italia—».  
 I.E.A. 30 MARZO 1912-1.º N.º XII. Pág. 189. LA SEMANA SANTA EN LOMBARDIA (ITALIA).—LOS ENMANTADOS. / Dibujo de Ricardo Pellegrini.  
 Cartulina.
- L- 30(530). **FIESTA RELIGIOSA ITALIANA**  
 Al agua. 0,44 × 0,62.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Riccardo / Pellegrini / MANDELLO».  
 I.E.A. 8 ENERO 1908-1.º N.º I. Págs. 8 y 9. LA FIESTA DE LA NATIVIDAD EN VAL DI ROSE (LOMBARDIA). / DIBUJO DE RICARDO PELLEGRINI.  
 Cartulina.

- L- 31(531). SAQUEO DE CASAS EN MESINA**  
 Al agua. 0,39 × 0,63.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Riccardo / Pellegrini / Gennaio 1909».  
 Parte superior a lápiz: «—Il disastro di Sicilia— (Una Via di Messina invasa dai predoni)» (El desastre de Sicilia—Una calle de Mesina invadida por los saqueadores). Encima de la puerta: «CAMBIA VALUTE / LOIACANO. G. B».  
 Reverso a lápiz: «Doble página».  
 I.E.A. 15 ENERO 1909-1.º N.º II. Págs. 28 y 29. LA CATASTROFE DE SICILIA.—UNA CALLE DE MESINA INVADIDA POR LOS BANDIDOS./Dibujo del natural, por nuestro corresponsal artístico Ricardo Pellegrini. Cartulina.
- L- 32(532). LA TOMBOLA**  
 Al agua. 0,38 × 0,57.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Pedrero».  
 I.E.A. 30 ENERO 1906-1.º N.º IV. Pág. 69. MADRID.— S. M. EL REY Y SU AUGUSTA FAMILIA EN LA INAUGURACION DE LA TOMBOLA DE CARIDAD, ORGANIZADA POR LA SRA. MARQUESA DE SQUILACHE / EN LA ROTONDA DEL PALACIO DEL BANCO DE ESPAÑA, A BENEFICIO DE LOS POBRES DE MADRID Y DE LAS OBRAS DE LA BASILICA DE SANTA TERESA EN ALBA DE TORMES (SALAMANCA)./ Dibujo de Pedrero. Cartulina.
- L- 33(533). EXPOSICION DEL CADAVER DE D.ª MARIA DE LAS MERCEDES DE BORBON**  
 Al agua. 0,42 × 0,56.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Pedrero». Debajo a lápiz: «Reducir a 50 × 33 1/2 / 22 de alto». En el centro a lápiz: «Exposición del cadáver de la Princesa de Asturias / en la Capilla Real».  
 I.E.A. 30 OCTUBRE 1904-2.º N.º XL. Pág. 245. MADRID.—EXPOSICION DEL CADAVER DE S.A.R. LA SERMA. SRA. PRINCESA DE ASTURIAS EN LA CAPILLA REAL DE PALACIO./ Dibujo de Pedrero. Papel.
- L- 34(534). DESCARRILAMIENTO DE UN FERROCARRIL EN UN PUENTE**  
 Al agua. 0,42 × 0,60.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Pedrero».  
 I.E.A. 8 JULIO 1904-2.º N.º XXV. Pág. 5. DESCARRILAMIENTO E INCENDIO DEL TREN. / TERUEL.—LA CATASTROFE DEL JILOCA. / Dibujo hecho por nuestro enviado especial Sr. Pedrero, según referencias de un superviviente y datos recogidos en el lugar del siniestro. Cartulina.

- L- 35(535). **INUNDACIONES**  
 Al agua. 0,33 × 0,49.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Pedrero». Reverso a lápiz: «Las inundaciones de Málaga / El paseo de la Alameda en la noche del 24».  
 I.E.A. 8 OCTUBRE 1907-2.º N.º XXXVII. Pág. 205. ASPECTO DEL PASEO DE LA ALAMEDA EN LA MADRUGADA DEL 24 DE SEPTIEMBRE./ LAS INUNDACIONES DE MALAGA./ Dibujo de Pedrero.  
 Papel.
- L- 36(536). **SOLDADOS MUERTOS Y ESTUDIO DE NIÑOS**  
 Al agua, pluma y carboncillo. 0,55 × 0,41.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Pedrero».  
 I.E.A. 22 DICIEMBRE 1904-2.º N.º XLVII. Pág. 374. YO PIENSO EN LOS NINOS... MENSAJE A DOS EMPERADORES.  
 Papel.
- L- 37(537). **FIESTA DE AEROSTACION**  
 Pluma a tinta china, lapicero y aguada. 0,40 × 0,50.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Pedrero». A lápiz azul en tres espacios vacíos: «retrato / n.º 1 / ampliado» / «retrato / N.º 2 reducido» / «fotografía n.º 3». Abajo en lápiz azul: «a página apaisada».  
 I.E.A. 8 NOVIEMBRE 1905-2.º N.º XLI. Pág. 272. MADRID.—CONCURSO AEROSTATICO-AUTOMOVILISTA ORGANIZADO POR «LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA»./ Dibujo de Pedrero y fotografías.  
 Cartulina.
- L- 38(538). **MUJER**  
 Pastel. 0,61 × 0,44.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M Peña».  
 I.E.A. 8 ABRIL 1902-1.º N.º XIII. Págs. 204 y 205. FLORES DE PRIMAVERA./ DIBUJO DE MAXIMINO PEÑA.  
 Papel.
- L- 39(539). **ESTACION**  
 Al agua. 0,35 × 0,50.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «D. Perea».  
 I.E.A. 30 JULIO 1904-2.º N.º XXVIII. Pág. 56. HACIA LA PLAYA./ DIBUJO DE DANIEL PEREA.  
 Papel.
- L- 40(540). **LA LECHERA**  
 Al agua. 0,58 × 0,41.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M Picoles». Abajo a pluma: «En la Suiza Española». Reverso a lápiz: «Hecho el grabado». Y un dibujo a lápiz de una cabeza de perfil.

I.E.A. 8 OCTUBRE 1905-2.º N.º XXXVII. Págs. 196 y 197. EN LA SUIZA ESPAÑOLA./ DIBUJO DE M. PICOLO.  
Papel.

- L- 41(541). **MUJER Y NIÑA DANDO DE COMER A UN TERNERILLO**  
Al agua. 0,56 × 0,38.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M Picolo». Reverso a lápiz azul: «98-2-349 / Dicbre».  
I.E.A. 15 DICIEMBRE 1898-2.º N.º XLVI. Pág. 349./HERMANAS DE LE-CHE./ DIBUJO DE PICOLO.  
Cartulina.
- L- 42(542). **DESPEDIDA EN EL MUELLE**  
Al agua. 0,53 × 0,39.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Picolo». Reverso a lápiz azul: «N.º 19 / 22 Mayo / 1898».  
I.E.A. 22 MAYO 1898-1.º N.º XIX. Pág. 304./ ¡ADIOS!/ DIBUJO DE PICOLO.  
Cartulina.
- L- 43(543). **NIÑOS JUGANDO CON BARCOS**  
Al agua. 0,45 × 0,60.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M Picolo».  
En la parte superior a pluma: «Las dos escuadras». Abajo a lápiz: «Este dibujo fue comprado á Picolo por la Ilustración Española, quien lo dio á reproducir al fotograbador / Prieto; este lo vendio abusivamente á la Ilustración Católica, que lo publicó. Se le hizo á esta la reclama-/ción debida y dio excusas, pidiendo que no se persiguiera á Prieto, pero nada pagó. Por esto no lo hemos publicado. En el ángulo superior e inferior derechos, a lápiz dos anagramas con las letras «A» y «B» respectivamente. Reverso a lápiz azul: «No publicado».  
Cartón.
- L- 44(544). **MUJER**  
Al agua. 0,52 × 0,40.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Cecilio Pla». En el ángulo superior izquierdo a lápiz: «Golondrina». Reverso a lápiz: «Joven sentada».  
Cartulina.
- L- 45(545). **NIÑOS EN UN JARDIN ESPIANDO UNA JAULA DE PAJAROS**  
Al agua. 0,34 × 0,50.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Ruiz Morales/902». Reverso a lápiz: «A 23 × 33 2/3/ Escuchando al pájaro».  
Cartulina.

- L- 46(546). **TRAS LA MERIENDA**  
 Al agua. 0,44 × 0,59.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho «Sancha». Abjo a lápiz: «A 22 de alto». En lápiz rojo: «=En pos del ideal=».  
 I.E.A. 22 DICIEMBRE 1906-2.º N.º XLVII. EN POS DEL IDEAL. / DIBUJO DE SANCHA.  
 Cartón.
- L- 47(547). **MONJAS TOCANDO EN LA IGLESIA**  
 Aguada. 0,36 × 0,51.  
 Firmado abajo en el centro: «M Santa María / 1902». Reverso a lápiz azul: «pags—». A lápiz: «Reducir á 2/3 y / cortar por abajo para / dejar á 34 × 22 1/2».  
 I.E.A. 22 DICIEMBRE 1902-2.º N.º XLVII. Pág. 369. VILLANCICOS EN EL CONVENTO. / DIBUJO DE MARCELIANO SANTA MARIA.  
 Cartulina.
- L- 48(548). **EN LA FERIA**  
 Lápiz. 0,36 × 0,50.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Santa María». Abajo a lápiz: «En la feria». Reverso a lápiz: «50 × lo que haga falta, cortando por abajo / á 33 1/2 × 23».  
 Cartulina.
- L- 49(549). **EN LA VERBENA**  
 Aguada. 0,51 × 0,35.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Santa María / 1902».  
 I.E.A. 15 FEBRERO 1902-1.º N.º VI. Pág. 88. ESCENA DE CARNAVAL, / POR MARCELIANO SANTA MARIA.  
 Papel.
- L- 50(550). **GOYA**  
 Lápiz. 0,52 × 0,38.  
 Firmado sobre el pie izquierdo: «E. Simonet». Reverso a lápiz: «Simonet».  
 I.E.A. 30 ENERO 1902-1.º N.º IV. Pág. 57. ESTATUA DE GOYA EN LA FUENTE PROYECTADA POR MARIANO BENLLIURE. / DIBUJO DE ENRIQUE SIMONET.  
 Papel.
- L- 51(551). **UN JUICIO**  
 Lápiz. 0,37 × 0,58.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Simonet». Abajo a lápiz: «A 35 → en facsimile-urgentísimo».  
 I.E.A. 15 ABRIL 1908-1.º N.º XIV. Pág. 224. EL TERRORISMO EN BARCELONA.—VISTA DEL PROCFSO RULL: INTERROGANDO A RULL. / Dibujo del natural por Simonet.  
 Papel.

- L- 52(552). **ALDEA GALLEGA**  
 Oleo. 0,32 × 0,50.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Alfredo Souto. 1910». Reverso a lápiz: «Un rincón gallego» / «Una página».  
 I.E.A. 22 SEPTIEMBRE 1910-2.º N.º XXXV. Pág. 173. UN RINCON GALLEGO. / DIBUJO DE ALFREDO SOUTO.  
 Cartulina.
- L- 53(553). **CUBRIENDO LA CRUZ**  
 Aguada. 0,50 × 0,31.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Villegas Brieva / 1900». Reverso a lápiz azul: «Cubrir la Cruz» / «A 32 de alto».  
 I.E.A. 8 ABRIL 1900-1.º N.º XIII. Pág. 202. LA SEMANA SANTA.—CUBRIENDO LA CRUZ. / DIBUJO DE MANUEL VILLEGAS BRIEVA.  
 Papel.
- L- 54(555). **ESCENA TEATRAL**  
 Al agua. 0,41 × 0,57.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M Alcazar».  
 I.E.A. 22 FEBRERO 1908-1.º N.º VII. Pág. 101. TEATRO REAL.—UN ENSAYO GENERAL. / Del natural, por Manuel Alcázar.  
 Papel.
- L- 55(556). **FIESTA EN LA PLAZA DE TOROS**  
 Al agua. 0,41 × 0,63.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar».  
 I.E.A. 15 MAYO 1905-1.º N.º XVIII. Pág. 292. LA FIESTA MUSICAL. / MADRID.—FIESTAS DEL TERCER CENTENARIO DEL «QUIJOTE».  
 / Dibujo de Manuel Alcázar.  
 Papel.
- L- 56(557). **SALVAMENTO EN EL MAR**  
 Al agua. 0,43 × 0,60.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Alcazar». En la barca un rótulo: «WEST-POINT».  
 I.E.A. 8 AGOSTO 1907-2.º N.º XXIX. Pág. 69. SALVAMENTO, POR UN BOTE DEL VAPOR «WEST-POINT», DEL CAPITAN D. ALFREDO KINDELAN, PILOTO NAUFRAGO DEL GLOBO «MARIA TERESA».  
 / Dibujo de M. Alcázar.  
 Papel.
- L- 57(558). **ORLA PARA UNA PORTADA CON DOS FIGURAS FEMENINAS**  
 Tinta china. 0,52 × 0,37.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «F. J. ARIJA / 1899». En el cartel arriba: «La Ilustración / Española y Americana». Debajo a la izquierda: «REVIS-

TA / DE / BELLAS ARTES / LITERATURA / Y / ACTUALIDADES». A la derecha: «SE / PUBLICA / LOS DIAS / 8, 15, 22 y 30 / DE / CADA MES». Abajo a la izquierda a lápiz: «Año XLIV N.º 1.º / 8 DE ENERO DE 1900». En el centro a lápiz: «28 de ancho—». A la derecha a lápiz: «MADRID / Administrac<sup>o</sup>: ARENAL 18».

Cartulina.

- L- 58(559). **CHOQUE DE BARCOS Y RECONOCIMIENTO DE LAS VICTIMAS**  
Carboncillo y aguada. 0,40 × 0,61.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «José Arpa / Sevilla 13=11=96». Reverso a lápiz azul: «22 Noviembre / 1896 / a 32 × 21 -/ Para el 18 -». I.E.A. 22 NOVIEMBRE 1896-2.º N.º XLIII. Pág. 293. SEVILLA.—CATASTROFE EN EL GUADALQUIVIR.—LOS VAPORES «TORRE DEL ORO» Y «AZNALFARACHE» EN EL MOMENTO DEL CHOQUE. / 1. D. Emilio Vizcaya, ayudante de las obras del puerto.—2. El Jimena conduciendo los cadáveres.—3. El buzo José María Arroyo, único encargado de la extracción de los cadáveres.—4. El vapor Aznalfarache.—5. El vapor Deste'llo.—6. Reconocimiento de cadáveres extraídos del Guadalquivir. / (Dibujos de José Arpa).

Cartulina.

- L- 59(560). **TROPAS DEL SULTAN**

Oleo. 0,44 × 0,63.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. BERTUCHI / MELILLA». Reverso a lápiz: «/ Imperial Cavallery / Marching / Melilla / Feb / 1908». (Caballería Imperial Desfilando. Melilla Febrero 1908). A pluma: «Tropas del Sultan». I.E.A. 15 JULIO 1908-2.º N.º XXVI. Pág. 29. LOS SUCESOS DE MARRUECOS.—CABALLERIA DE MULEY HAFID EN MARCHA HACIA FEZ. / Dibujo de M. Bertuchi.

Cartulina.

- L- 60(592) **RECEPCION EN PALACIO**

Al agua. 0,35 × 0,51.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J-Garnelo / 1905».

I.E.A. 30 OCTUBRE 1905-2.º N.º XL. Págs. 256 y 257. RECEPCION CELEBRADA EN EL PALACIO REAL EN HONOR DEL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA FRANCESA. / Dibujo de J. Garnelo.

Cartulina.

- L- 61(593). **CARNAVAL EN UN PALCO DEL TEATRO**

Al agua. 0,43 × 0,60.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Gimenez Martín». Reverso a lápiz azul: «28 Febrero / 1897». En el ángulo inferior derecho una nota: «LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA / Laporta / Día 18 de Febrero de 1897 / ASUNTO / En un baile / Ampliar á... / Reducir á 33 × 23. / OBSERVACIONES / Se necesita para el día 24 por la mañana».

I.E.A. 28 FEBRERO 1897-1.º N.º VIII. Pág. 132. EN EL BAILE. / DIBUJO DE JIMENEZ MARTIN.  
Papel.

- L- 62(594). **ESPERANDO LA PESCA**  
Carboncillo. 0,59 × 0,43.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «E. GIMENO REGNIER». En el lateral derecho a lápiz: «A 45 de alto».  
I.E.A. 15 ENERO 1901-1.º N.º II. Págs. 28 y 29. SARDINERA / (DIBUJO DE E. GIMENO REGNIER.)  
Papel
- L- 63(595). **ANCIANAS ALREDEDOR DE UNA MESA**  
Grafito. 0,40 × 0,56.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Madame / Gironella». Reverso a lápiz: «1899 / pág. 241 / 2.º tomo. A lápiz azul: «22 Abril / 1 (corregido)».  
I.E.A. 22 ABRIL 1899-1.º N.º XV. Pág. 241. LAS TRES GRACIAS / DIBUJO DE LA SRA. GIRONELLA.  
Papel.
- L- 64(596). **PATINANDO SOBRE EL HIELO**  
Al agua. 0,42 × 0,62.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A. Comín y Blanco». Reverso a lápiz azul: «No parece catalogado».  
Cartulina.
- L- 65(605). **DESFILE MILITAR**  
Al agua. 0,44 × 0,63.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «MARC (roto) NO DE UNCETA». Reverso a lápiz: «A 34 × 22 1/2, cortando lo que sobra de arriba».  
I.E.A. 30 MAYO 1902-1.º N.º XX. Pág. 342 y 343. LA RETRETA MILITAR. / DIBUJO DE MARCELINO DE UNCETA.  
Cartulina.
- L- 66(597). **SESION ACADEMIA**  
Al agua. 0,45 × 0,62.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Pedrero».  
I.E.A. 15 MARZO 1904-1.º N.º X. Pág. 152 y 153. MADRID.—SOLEMNE RECEPCION DEL EXCMO. SR. D. EDUARDO DE HINOJOSA EN LA ACADEMIA ESPAÑOLA, PRESIDIDA POR S. M. EL REY. / DIBUJO DE PEDRERO.  
Papel.
- L- 67(598). **PROCESION EN SEMANA SANTA**  
Al agua. 0,40 × 0,63.  
Firmado en el ángulo superior derecho: «Riccardo / Pellegrini / MANDE-

LLO». Reverso a lápiz: «(—La Settimana Santa.) / —Il rito dei crocifissi!—». (—La Semana Santa— El rito de los crucificados!).  
Cartulina.

- L- 68(599). **FIESTA RELIGIOSA**  
Al agua. 0,43 × 0,65.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Riccardo Pellegrini / MANDELLO».  
I.E.A. 22 JUNIO 1908-1.º N.º XXIII. Pág. 372 y 373. EL DIA DE SAN JUAN EN VAL DI ROSE (LOMBARDIA). / DIBUJO DE RICARDO PELLEGRINI.  
Cartulina.
- L- 69(600). **PROCESION**  
Al agua. 0,43 × 0,65.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Riccardo / Pellegrini / MANDELLO».  
I.E.A. 30 OCTUBRE 1907-2.º N.º XL. Pág. 256 y 257. LA FIESTA DE TODOS LOS SANTOS EN VAL DI ROSE (LOMBARDIA). / DIBUJO DE RICARDO PELLEGRINI.  
Cartulina.
- L- 70(601). **EL RITO DE LAS SERPIENTES**  
Al agua. 0,42 × 0,66.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Riccardo / Pellegrini / MANDELLO».  
Reverso a lápiz: «Belluscos. (Val di Sabbia)» / «Il rito dei Serpenti». (El rito de las Serpientes).  
I.E.A. 30 NOVIEMBRE 1908-2.º N.º XLIV. Págs. 316 y 317. BELLUSCOS (ITALIA).—EL CONJURO DE LAS SERPIENTES. / DIBUJO DE RICARDO PELLEGRINI.  
Cartulina.
- L- 71(602). **ESPERANDO AL TREN**  
Al agua. 0,37 × 0,56.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «D. Perea». Reverso a lápiz: «A 22 1/2 de alto».  
I.E.A. 8 DICIEMBRE 1904-2.º N.º LXV. Págs. 337. LOS REZAGADOS. / DIBUJO DE DANIEL PEREA.  
Cartulina.
- L- 72(603). **UN VAQUERO DESCANSANDO**  
Oleo. 0,41 × 0,61.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Poy Dalmau -/ ilegible-Madrid 1901. Reverso a pluma: «Horas Felices» / «M.ª Poy Dalmau». I.E.A. 30

AGOSTO 1901-2.º N.º XXXII. Págs. 120 y 121. HORAS FELICES / DIBUJO DE M. POY DALMAU.  
Cartulina.

- L- 73(604). **BAILE EN UN ESTABLO**  
Al agua. 0,43 × 0,62.  
Firmado en el ángulo inferior derecho «Cecilio Pla».  
I.E.A. 15 AGOSTO 1908-2.º N.º XXX. Págs. 88 y 89. EN HONOR DE LOS VERANEANTES / DIBUJO DE CECILIO PLA.  
Papel.
- L- 74(606). **ABANDONANDO EL RESTAURANTE**  
Oleo. 0,37 × 0,52.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «E Varela / 98».  
Cartulina.
- L- 75(607). **EL ROSARIO**  
Al agua. 0,56 × 0,42.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar». En el cepillo un rótulo: «LIMOSNA / BENDITAS ANIMAS / DEL / PURGATORIO». Reverso a lápiz azul: «N.º 11 / 22 Marzo / 1898 / a 23 de ancho -/ Para el 18".  
I.E.A. 22 MARZO 1898-1.º N.º XI. Pág. 172. PROPOSITO DE LA ENMIENDA, / DIBUJO DE ALCAZAR.  
Papel.
- L- 76(608). **NIÑA BESANDO LOS PIES DE CRISTO EN LA CRUZ**  
Al agua. 0,59 × 0,43.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar». Reverso a lápiz azul: «N.º 12/30 Marzo / 1898».  
I.E.A. 30 MARZO 1898-1.º N.º XII. Pág. 188. EL BESO DE UN ANGEL / DIBUJO DE M. ALCAZAR.  
Papel.
- L- 77(609). **FIESTA EN PALACIO**  
Al agua. 0,48 × 0,65.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar».  
I.E.A. 22 ENERO 1906-1.º N.º III. Pág. 41. BAILE CELEBRADO EL 8 DEL CORRIENTE EN EL PALACIO DE S.A.R. LA INFANTA D.ª ISABEL./ LA BODA DE LA INFANTA./ Dibujo de Manuel Alcázar.  
Cartulina.
- L- 78(610). **MIRANDO UN CUADRO**  
A la cera. 0,60 × 0,44.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Alcazar». Abajo: «Crítica de Arte».

I.E.A. 15 MAYO 1914-1.º N.º XVIII. Pág. 297. CRITICA DE ARTE, / POR MANUEL ALCAZAR.  
Papel.

- L- 79(611). **DESFILE DE LOS ALABARDEROS**  
Al agua. 0,48 × 0,67.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Alcazar».  
I.E.A. 22 ENERO 1906-1.º N.º III. Pág. 46. LOS GUARDIAS ALABARDEROS Y DE LA ESCOLTA REAL, MANDADOS POR S.M. EL REY, DESFILANDO ANTE LOS INFANTES EN LAS GALERIAS DE PALACIO. / Dibujo de Manuel Alcázar.  
Cartulina.
- L- 80(612). **DESCANSO DE LAS TROPAS**  
Pastel. 0,33 × 0,62.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Banda».  
Papel.
- L- 81(613). **BUQUES DE GUERRA**  
Al agua. 0,34 × 0,50.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «G. Barta y Bernardotta». Reverso a lápiz: «Southampton-Crucero»/«Collingwood»/Acorazado/Vicealmirante/Siperdreand «Superb»/1/2 página/15 × 22,5.  
I.E.A. 8 ENERO 1914-1.º N.º 1. Pág. 7. LA ESCUADRA INGLESA EN BARCELONA / Dibujo de Barta.  
Cartón.
- L- 82(614). **BARCO**  
Al agua 0,54 × 0,40.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «G. Barta y Bernardotta / 1913 / A mi querido hermano Luis». Debajo: «El Carlos V».  
I.E.A. 8 ENERO 1914-1.º N.º 1. Pág. 6. EL CRUCERO ESPAÑOL CARLOS V, / RECIENTEMENTE LLEGADO AL PUERTO DE VERACRUZ (MEJICO) / Dibujo de Barta.  
Cartón.
- L- 83(615). **LAS TROPAS DEL SULTAN**  
Oleo. 0,34 × 0,54.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Bertuchi / fecha ilegible».  
I.E.A. 22 MAYO 1903-1.º N.º XIX. Pág. 313. TROPAS IMPERIALES ENTRANDO EN TETUAN DESPUES DE BATIR A LOS REBELDES./ LA GUERRA CIVIL EN MARRUECOS./ Dibujo de Bertuchi.  
Cartulina.

- L- 84(616). REUNION**  
 Al agua sobre fotografía. 0,37 × 0,55.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Comba». Reverso a lápiz azul: «n.º 44-98».  
 I.E.A. 30 NOVIEMBRE 1898-2.º N.º XLIV. Pág. 312 y 313. ZARAGOZA.—UNA SESION DE LA ASAMBLEA DE LAS CAMARAS DE COMERCIO. (DIBUJO DE COMBA, SOBRE UNA FOTOGRAFIA DE IGNACIO COYNE, Y APUNTES DEL NATURAL.)  
 Papel.
- L- 85(617). CANTANDO VILLANCICOS**  
 Lápiz. 0,58 × 0,42.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Huertas». Reverso a lápiz rojo: «1899/n.º de Navidad-/Reducir á 32 de alto, conservando de *manchas las cabezas* y las manos y lo demas silueteado / (11 Diciembre 98)/ Se necesita p.ª el 15».  
 I.E.A. 22 DICIEMBRE 1898-2.º N.º XLVII. Pág. 358. DE LA MISA DEL GALLO./ DIBUJO DE ANGEL DIAZ HUERTAS.  
 Papel.
- L- 86(618). AMBIENTE DE TERRAZA**  
 Al agua. 0,59 × 0,47.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Huertas». Abajo a lápiz: «A 32 × 24».  
 I.E.A. 22 JUNIO 1907-1.º N.º XXIII. Pág. 369. LA TARDE DE LA INAUGURACION./ MADRID.—EXPOSICION DE INDUSTRIAS MADRILEÑAS./ Dibujo del natural por Angel Díaz Huertas.  
 Papel.
- L- 87(619). LA RABIETA**  
 Al agua. 0,49 × 0,35.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Huertas». Debajo a lápiz: «Fuera de combate». Reverso a lápiz: «Hecho grabado / Ocbª 1909».  
 I.E.A. 22 DICIEMBRE 1909-2.º N.º XLVII. Pág. 372. MOROS Y CRISTIANOS./ DIBUJO DE ANGEL D. HUERTAS.  
 Papel.
- L- 88(620). EN LA TERRAZA**  
 Al agua. 0,50 × 0,38.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Huertas/ Sevilla, 1911». Debajo a lápiz: «á página». Reverso a lápiz morado: «¿Un patio andaluz? / (Remitido este dibujo por Huertas, desde Sevilla en 9 Enero 1911) / Pagadas 75 pesetas y remitidas en 14 Enero 1911)». A lápiz: «En la azotea» / «o ¿Cual de las tres? / ó El juicio de Paris / ó Las tres Gracias».  
 I.E.A. 15 OCTUBRE 1911-2.º N.º XXXVIII. Pág. 224. EN UNA AZOTEA DE SEVILLA, / DIBUJO DE ANGEL D. HUERTAS.  
 Papel.

- L- 89(568). **ATENTADO**  
 Al agua. 0,40 × 0,60.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M / Espi».  
 I.E.A. 8 FEBRERO 1908-1.º N.º V. Pág. 72. LISBOA.—LOS ASESINATOS DEL REY D. CARLOS Y DEL PRINCIPE HEREDERO EN LA PLAZA DEL COMERCIO, EL DIA 1.º DEL CORRIENTE. / Dibujo de Espi.  
 Papel sobre cartón.
- L- 90(561). **TROPAS MARROQUIES**  
 Oleo. 0,30 × 0,49.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Bertuchi» / Fecha ilegible.  
 I.E.A. 8 MAYO 1903-1.º N.º XVII. Pág. 288. MOROS DE LA KABILA DE MAZUZA DEPONRIENDO LAS ARMAS ANTE EL «ROGUI» EN SEÑAL DE SUMISION./ LA GUERRA CIVIL EN MARRUECOS./ Dibujo de Bertuchi.  
 Cartulina.
- L- 91(562). **PROCLAMACION DEL SULTAN**  
 Oleo. 0,34 × 0,52.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. BERTUCHI». Reverso a lápiz: «Proclamación de Muley Hafit / en Casablanca».  
 I.E.A. 8 DICIEMBRE 1908-2.º N.º XLV. Pág. 332. PROCLAMACION DE MULEY HAFID EN CASABLANCA (MARRUECOS)./ Apunte tomado sobre el terreno, por Bertuchi.  
 Cartulina.
- L- 92(563). **FLORISTAS**  
 Al agua. 0,35 × 0,49.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Bianchini». Reverso a lápiz: «Roma / La Primavera en la Plaza de España / Bianchini». A lápiz azul: «A 34 × 23».  
 I.E.A. 30 JUNIO 1904-1.º N.º XXIV. Pág. 393. ROMA.—EL MERCADO DE FLORES EN LA PLAZA DE ESPAÑA. / Dibujo de Bianchini.  
 Cartulina.
- L- 93(564). **PALCO REAL**  
 Al agua. 0,50 × 0,36.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «CALDERE».  
 I.E.A. 30 DICIEMBRE 1903-2.º N.º XLVIII. Pág. 406 y 407. LISBOA.—OVACION TRIBUTADA AL REY DE ESPAÑA EN EL TEATRO DE SAN CARLOS./ VIAJE DE DOS ALFONSO XIII A PORTUGAL. / DIBUJO DE CALDERE.  
 Cartón.

- L- 94(565). **ASADO**  
 Oleo. 0,37 × 0,52.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «L Camarero». Reverso a lápiz: «Un asado con cuero / (Costumbres de la república argentina)».  
 Cartulina.
- L- 95(566). **LA COMIDA DEL NIÑO**  
 Pastel. 0,57 × 0,43.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M / Espi».  
 Papel.
- L- 96(567). **EN EL HIPODROMO**  
 Al agua. 0,41 × 0,62.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M / Espi». Reverso a lápiz morado: «1907-44-».  
 I.E.A. 30 NOVIEMBRE 1907-2.º N.º XLIV. Págs. 320 y 321. EN LAS CARRERAS. / DIBUJO DE ESPI.  
 Cartulina.
- L- 97(569). **PUERTO DE MAR**  
 Al agua. 0,33 × 0,50.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo. «A de Caula». Reverso a lápiz: «1905-II-48».  
 I.E.A. 30 DICIEMBRE 1905-2.º N.º XLVIII. Pág. 393. LA CONFERENCIA INTERNACIONAL DE MARRUECOS.—VISTA GENERAL DE ALGECIRAS, DONDE SE SUPONE, HASTA AHORA, QUE HA DE CELEBRARSE LA CONFERENCIA.  
 Cartulina.
- L- 98(570). **MAPA COSTERO**  
 Al agua. 0,32 × 0,49.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo, «A de Caula». Numeración del «1 al 40» de las distintas zonas y señalización de algunas alturas.  
 I.E.A. 8 SEPTIEMBRE 1904-2.º N.º XXXIII. Pág. 133. PORT-ARTHUR.—PERSPECTIVA DE LOS ALREDEDORES, CON LAS LINEAS DE DEFENSA RUSAS./ LA GUERRA RUSO-JAPONESA./ Dibujo de A. de Caula.  
 Cartulina.
- L- 99(571). **PUERTO DE MAR**  
 Al agua. 0,32 × 0,50.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «A de Caula». Arriba a lápiz: «Alejandro III «Orel» / «Borodina» / «Kniag-Suaroll» (almirante)/ «Ascania»/ «Pallas» «Bodann» / Hans Mencil / Extremadura». Reverso a lápiz dibujos de barcos.

I.E.A. 8 NOVIEMBRE 1904-2.º N.º XLI. Pág. 261. PARTE DE LA ESCUADRA DEL BALTICO EN LA BAHIA DE VIGO. / Dibujo de A. de Caula. Cartulina.

**L-100(572). BARCOS ENGALANADOS**

Al agua. 0,30 × 0,49.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «A de Caula». Reverso a lápiz: «A 35 de ancho y 22 de alto».

I.E.A. 30 DICIEMBRE 1903-2.º N.º XLVIII. Pág. 397. Kent./Fuerte de Casilhas./Dogale./Torre de Belem./Good Hope./Cardenal Cisneros./Carlos V./Audaz./Galeota Real./Buques portugueses./LISBOA.—LOS REYES DE PORTUGAL Y DE ESPAÑA DIRIGIENDOSE AL «CARLOS V»./VIAJE DE DON ALFONSO XIII A PORTUGAL./Dibujo de Caula.

Cartulina.

**L-101(573). EMBARCADERO**

Al agua. 0,27 × 0,50.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A de Caula». Reverso a lápiz azul: Fecha ilegible / «n.º 24/ á 33 de largo / Mucho cuidado con el cielo / Se necesita p.º el día 28 por la tarde».

I.E.A. 30 JUNIO 1896-1.º N.º XXIV. Pág. 381. FRANCIA Y ESPAÑA.—LA CORUÑA.—LA ESCUADRA FRANCESA DEL NORTE, FONDEADA EN LA BAHIA./ (Dibujo de Caula según fotografía remitida por nuestro corresponsal.).

Cartulina.

**L-102(574). BARCOS ENGALANADOS**

Acuarela. 0,31 × 0,49.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A de Caula / 1898». Arriba a lápiz: «Ferrol/Destructor, (capitana)/Furor/Rayo/Halcón/Andaz Frsatlantín/Osado/Ariete/Azor». Reverso a lápiz: «A 33 de ancho/ Para el 11 febrero 98. Encima a lápiz azul: «15 febrero/98». Dibujo a lápiz de barcos.

I.E.A. 15 FEBRERO 1898-1.º N.º VI. Pág. 89. Terror. /Furor. /Rayo. /Transatlántico. /Osado. /Azor. /Destructor. /Halcón. /Audaz. /Ariete. /MARINA DE GUERRA ESPAÑOLA.—DESTRUCTORES Y TORPEDEROS DESTINADOS A LA ISLA DE CUBA. / (Dibujo de Caula.)

Cartulina.

**L-103(575). BARCO ESTADOUNIDENSE**

Acuarela. 0,31 × 0,50.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A de Caula». Reverso a lápiz: «A Reducir á página». En lápiz azul: «30 enero 98».

I.E.A. 30 ENERO 1898-1.º N.º IV. Pág. 56. ISLA DE CUBA.—EL ACO-

RAZADO NORTEAMERICANO «MAINE», FONDEADO ACTUALMENTE EN LA BAHIA DE LA HABANA./(Dibujo de Caula.)  
Cartulina.

- L-104(576). **BARCOS**  
Al agua. 0,30 × 0,53.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A de Caula». Reverso a lápiz: «1896/2.º 149». A lápiz azul: «á 33 de ancho / p.º el día 10».  
I.E.A. 15 SEPTIEMBRE 1896-2.º N.º XXXIV. Pág. 149. LA ESCUADRA ESPAÑOLA EN EL ARCHIPIELAGO FILIPINO.  
Cartulina.
- L-105(577). **BARCO**  
Al agua. 0,32 × 0,50.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A de Caula». Reverso a lápiz: «El transporte «General Valdés». A lápiz azul: «22/Enero/97».  
I.E.A. 22 ENERO 1897-1.º N.º III. Pág. 57. MARINA ESPAÑOLA DE GUERRA.—EL TRANSPORTE «GENERAL VALDES», RECIENTEMENTE ADQUIRIDO EN INGLATERRA./(Dibujo de A. de Caula).  
Cartulina.
- L-106(578). **FIESTA EN EL MAR**  
Al agua. 0,32 × 565.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A de Caula». Reverso a lápiz: «32 × 54 1/2 cortando los 2 centímetros señalados / á reducir a 52 de ancho.  
I.E.A. 30 JUNIO 1903-1.º N.º XXIV. Págs. 396 y 397. CARTAGENA.—HOMENAJE RENDIDO A S. M. EL REY POR LAS ESCUADRAS EXTRANJERAS Y ESPAÑOLA AL EMBARCAR EN EL «GIRALDA». / DEL NATURAL, POR A. DE CAULA.  
Cartulina.
- L-107(579). **CIUDAD COSTERA**  
Al agua. 0,20 × 0,50.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «A de Caula». Arriba a lápiz: «Encajar aquí la base del dibujo de los barcos y hacerlo todo junto á 2/3 / Cortar todo esto y dejar solo desde / la raya de lapiz.  
I.E.A. 8 ABRIL 1905-1.º N.º XIII. Pág. 205. VISTA GENERAL DE TANGER Y DE SU BAHIA. / VIAJE DEL EMPERADOR DE ALEMANIA A TANGER. / Dibujos de Caula.  
Cartulina.
- L-108(580). **ORACION FUNEBRE EN SAN FRANCISCO EL GRANDE**  
Al agua sobre fotografía. 0,42 × 0,58.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Comba». Abajo a lápiz: «a 32 cs de alto —de raya á raya— / Para el 22-Agosto —La pintura vá fresca—. En lápiz azul: «95-1-268». Reverso a lápiz azul: «97-n.º 31 / Agosto».

I.E.A. 22 AGOSTO 1897-2.º N.º XXXI. Págs. 112 y 113. MADRID.—SOLEMNES HONRAS FUNEBRES POR EL ALMA DEL EXCMO. SR. D. ANTONIO CANOVAS DEL CASTILLO, / CELEBRADAS EL DIA 16 DEL CORRIENTE EN LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO EL GRANDE (DIBUJO DE COMBA).

Papel sobre cartón.

**L-109(581). DIRCURSO DE LA REINA MADRE, M.ª CRISTINA Y A SU DERECHA ALFONSO XIII, NIÑO**

Al agua. 0,38 × 0,53.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Comba». Reverso a lápiz: «(—Lo dibujado en este sitio no hay que reproducirlo—». A pluma un boceto. A lápiz azul: «á 0,33 de ancho -/ Para el 30 por la mañana / *Con mucho esmero, por el asunto q. es.* / «30 Abril / 1898 / N.º 16».

I.E.A. 30 ABRIL 1898-1.º N.º XVI. Pág. 253. MADRID.—LA APERTURA DE CORTES EN EL SENADO.—OVACION TRIBUTADA A S. M. LA REINA REGENTE, DURANTE LA LECTURA DEL DISCURSO DE LA CORONA. / (Dibujo de Comba.)

Cartulina.

**L-110(582). IZANDO UNA CRUZ**

Oleo. 0,49 × 0,38.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «Cutanda/96». Reverso a lápiz: «1897 / 1.º Marzo (en azul) / 200».

I.E.A. 30 MARZO 1897-1.º N.º XII. Pág. 200. LA CRUZ DEL TRABAJO, / DIBUJO DE VICENTE CUTANDA.

Cartulina.

**L-111(583). DESPEDIDA DEL MAQUINISTA**

Oleo. 0,54 × 0,38.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Cutanda / 96». Reverso a lápiz azul: «22 / Diciembre / 1896».

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1896-2.º N.º XLVII. Pág. 377. LA NOCHEBUENA DEL MAQUINISTA / DIBUJO DE VICENTE CUTANDA.

Cartulina.

**L-112(584). VENDEDOR DE SANDIAS**

Oleo. 0,54 × 0,36.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Díaz Molina». Reverso a lápiz: «Al tamaño exacto del grabado adjunto / ¡A la salud de los novios». A lápiz rojo: «Hecho el / grabado».

I.E.A. 15 OCTUBRE 1900-2.º N.º XXXVIII. Pág. 200. ¡A CALA! ¡A CALA! / DIBUJO DE DIAZ MOLINA.

Cartulina.

- L-113(285). LA CASTAÑERA**  
 Oleo. 0,53 × 0,36.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Díaz Molina».  
 I.E.A. 15 ENERO 1901-1.º N.º II. Pág. 32. FRUTA DEL TIEMPO / DIBUJO DE DIAZ MOLINA.  
 Cartulina.
- L-114(586). PATINAJE SOBRE HIELO**  
 Al agua. 0,30 × 0,48.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «H ESTEVAN». Reverso a pluma: «Estanque de Patinar de la M.ª Casa de / Campo».  
 Papel sobre cartón.
- L-115(587). PODADORES ALREDEDOR DE UNA HOGUERA**  
 Oleo. 0,37 × 0,52.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Francés Mexía». Reverso a lápiz azul: «8 Marzo / 1899».  
 I.E.A. 8 MARZO 1899-1.º N.º IX. Pág. 145. LOS PODADORES. / DIBUJO DE JUAN FRANCÉS.  
 Cartulina.
- L-116(588). PATIO**  
 Al agua. 0,50 × 0,35.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «García y Rodríguez Sevilla 1901».  
 Reverso a lápiz: «Un patio sevillano».  
 I.E.A. 15 OCTUBRE 1901-2.º N.º XXXVIII. Pág. 216 UN PATIO SEVILLANO / DIBUJO DE GARCIA Y RODRIGEZ.  
 Cartulina.
- L-117(589). CASAS EN GRANADA**  
 Al agua. 0,50 × 0,35.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «García y Rodríguez / Granada 1902».  
 Reverso a lápiz azul: «Un rincón / de Granada».  
 Cartulina.
- L-118(590). ALREDEDORES DE SEVILLA**  
 Al agua. 0,50 × 0,35.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «García y Rodríguez / Sevilla 1901». Reverso a lápiz: «Afueras de Sevilla». A lápiz azul: «A 33 × 23».  
 I.E.A. 15 SEPTIEMBRE 1901-2.º N.º XXXIV. Pág. 152. ALREDEDORES DE SEVILLA. / DIBUJO DE GARCIA Y RODRIGUEZ.  
 Cartulina.
- L-119(591). MUJERES BAILANDO**  
 Oleo. 0,39 × 0,56.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Garnelo».

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1903-2.º N.º XLVII. Págs. 376 y 377. DESPUES DE LA CENA. / DIBUJO DE JOSE GARNELO.  
Cartulina.

**L-120(621).CAZADOR Y MUJER**

Oleo. 0,53 × 0,38.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «Díaz Molina». Reverso a lápiz: «á 32 de alto-» / a pluma: «Para el 3 de Octubre». / a lápiz azul: «8 Octubre / 1897 / n.º 37».

I.E.A. 8 OCTUBRE 1897-2.º N.º XXXVII. Pág. 208. ERRAR EL TIRO, / DIBUJO DE JOSE DIAZ MOLINA.

Cartulina.

**L-121(622). DESPEDIDA**

Oleo. 0,53 × 0,36.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Díaz Molina». En el ángulo inferior derecho a lápiz: «A 23 × 32 - cortando por abajo».

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1906-2.º N.º XLVII. Pág. 376. EL AGUINALDO DEL SOLDADO. / DIBUJO DE DIAZ MOLINA.

Cartulina.

**L-122(625). COMBATE**

Oleo. 0,37 × 0,53.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «FM». Abajo a lápiz: «Combate en las alturas de Yantai (así, tachado) Yen-tay-».

I.E.A. 8 NOVIEMBRE 1904-2.º N.º XLI. Pág. 269. COMBATE EN LAS ALTURAS DE YEN-TAY. / LA GUERRA RUSO-JAPONESA.

Cartulina.

**L-123(624). LUGARES EN LA VIDA DE PALESTRINA**

Al agua. 0,51 × 0,38.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «H. ESTEVAN». Encima del arco: «NEL FABRICATO INTERNO DI QUESTA CASA / NACQUE ED ABITO / GIOVANNI PIERLUIGI / PRINCIPE DELLA MUSICA». («En el interior de esta casa nació y habitó Giovanni Pierluigi Príncipe de la música»). Reverso a lápiz: «50 × 37 1/2 / á reducir á 32 × 24». Debajo a tinta: «Palestrina / N.º 1 Casa en que nacio y vivio / (N.º) 2 Restos del templo de la fortuna / (N.º) 3 Pila Bautismal de Palestrina / (N.º) 4 Panorama de Palestrina».

I.E.A. 8 ABRIL 1903-1.º N.º XIII. Pág. 213. 1. Casa en que nació y vivió el maestro Palestina.—2. Restos del templo de la Fortuna.—3. Pila bautismal de Palestrina.—4. Vista general. / PALESTRINA. / Dibujo de H. Estevan.  
Papel.

- L-124((623). SEMANA SANTA EN SAN PEDRO DEL VATICANO**  
 Al agua. 0,50 × 0,37.  
 Firmado en el segundo dibujo: «H ESTEVAN». Numeración de las cinco escenas: «(1) / (2) / (3) / (4) / (5). Reverso a lápiz rojo: 1890 / n.º 13». I.E.A. 8 ABRIL 1980-1.º N.º XIII. Pág. 212. ROMA.—LA SEMANA SANTA EN LA BASILICA DE SAN PEDRO. / 1. LA PROCESION DE LAS PALMAS EN EL TEMPLO.—2 CEREMONIA DE LA ABSOLUCION EN LOS DIAS JUEVES Y VIERNES SANTOS, / POR EL CARDENAL PENITENCIARIO DE LA BASILICA.—3. EL SANTO SEPULCRO.—4. EL «MISERERE» DE VIERNES SANTO, EN LA CAPILLA DEL CORO.— / 5. EL ATRIO DE LA BASILICA DESPUES DEL «MISERERE».—(Apuntes del natural, por Hermenegildo Estevan.)  
 Papel.
- L-125(628). DOMINGO DE RAMOS**  
 Al agua. 0,35 × 0,50.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Garnelo».  
 I.E.A. 8 ABRIL 1903-1.º N.º XIII. Págs. 214 y 215. DOMINGO DE RAMOS. / DIBUJO DE JOSE GARNELO.  
 Cartulina.
- L-126(629). MUJER JUGANDO CON UN PERRO**  
 Oleo. 0,61 × 0,40.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Gironella». Abajo a lápiz: «de 42 × 10 / 32 × 23». Reverso a lápiz azul: «n.º 47 - 1901».  
 I.E.A. 22 DICIEMBRE 1901-2.º N.º XLVII. Pág. 358. EL FAVORITO / DIBUJO DE MME. GIRONELLA.  
 Cartulina.
- L-127(630). LLEGAN TARDE AL COCHE**  
 Al agua. 0,44 × 0,55.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Angel Hernandez». Abajo: «¡Mare-sita é mi arma que sea escapao er tren!»  
 Cartulina.
- L-128(627). ESQUILANDO AL BURRO**  
 Al agua. 0,48 × 0,62.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. FRANCES / 1903». Reverso a lápiz: «Gitanos».  
 Papel.
- L-129(626). LUCHA**  
 Oleo. 0,37 × 0,53.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «FM». Arriba a lápiz: «A 34 × 22,3». Abajo: «Guerras japonesas, rechazando un ataque en Scha-ho-pu-».  
 I.E.A. 15 NOVIEMBRE 1904-2.º N.º XLII. Pág. 277. AVANZADAS JAPO-

NESAS RECHAZANDO UN ATAQUE DE LOS RUSOS EN SCHAHO-PU.  
Cartulina.

- L-130(634). **EN UN BAILE**  
Al agua. 0,40 × 0,59.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Mendez Bringa». Reverso a lápiz morado: «1911-9».  
I.E.A. 8 MARZO 1911-1.º N.º IX. Págs. 136 y 137. EL BAILE DE LA ASOCIACION DE ESCRITORES Y ARTISTAS EN EL TEATRO REAL, / DEL NATURAL, POR MENDEZ BRINGA.  
Papel.
- L-131(636). **EN EL HIPODROMO**  
Al agua. 0,39 × 0,59.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Mendez Bringa». Arriba a lápiz: «En las Carreras». Reverso a lápiz morado: «1911-n.º 23».  
I.E.A. 22 JUNIO 1911-1.º N.º XXIII. Págs. 364 y 365. EN LAS CARRERAS DE CABALLOS. / DIBUJO DE MENDEZ BRINGA.  
Papel.
- L-132(635). **PUESTO DE FLORES EN LA VERBENA**  
Al agua. 0,37 × 0,54.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Mendez Bringa». Reverso a lápiz morado: «1911-n.º 22».  
I.E.A. 15 JUNIO 1911-1.º N.º XXII. Págs. 344 y 345. EN LA VERBENA DE SAN ANTONIO. / DIBUJO DE MENDEZ BRINGA.  
Papel.
- L-133(631). **NIÑOS EN EL PARQUE**  
Al agua. 0,39 × 0,57.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Jean».  
I.E.A. 30 MARZO 1910-1.º N.º XII. Págs. 188 y 189. EN LA GRANJA. / DIBUJO DE JEAN.  
Papel.
- L-134(632). **PUESTO CALLEJERO**  
Oleo. 0,44 × 0,64.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «José Lupiañez / Madrid».  
I.E.A. 15 JULIO 1909-2.º N.º XXVI. Págs. 24 y 25. MADRID.—EL ULTIMO PUESTO DE UNA VERBENA EN LA PLAZA MAYOR. / DIBUJO DEL NATURAL POR JOSE LUPIAÑEZ.  
Cartulina.

- L-135(633). PUESTOS DE MELONES**  
 Oleo. 0,40 × 0,61.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «José Lupiañez / Madrid 1914».  
 I.E.A. 30 SEPTIEMBRE 1914-2.º N.º XXXVI. Págs. 204 y 205. CAMPO DE LAS VISTILLAS, PROXIMO A DESAPARECER CON MOTIVO DE LAS CONSTRUCCIONES QUE SE PROPONE EFECTUAR EL AYUNTAMIENTO / DIBUJO DE LUPIAÑEZ / RECUERDOS DEL MADRID VIEJO.  
 Cartulina.
- L-136(639). PAVERA**  
 Al agua. 0,57 × 0,38.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «T. Muñoz Lucena».  
 I.E.A. 22 DICIEMBRE 1903-2.º N.º XLVII. Pág. 375. El canto del pavo.  
 Papel.
- L-137(638). CORTEJANDO A LAS BAILARINAS**  
 Al agua. 0,40 × 0,61.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «T. Muñoz Lucena». Reverso a lápiz y encima en azul: «1898 /t.º 1.º pág. 17».  
 I.E.A. 8 ENERO 1898-1.º N.º I. Pág. 17. EN EL «FOYER»,/DIBUJO DE MUÑOZ LUCENA.  
 Papel.
- L-138(637). DESPEDIDA**  
 Al agua. 0,39 × 0,59.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Mendez Bringa». Abajo a lápiz: «Doble, á 32 de alto». Reverso a lápiz morado: «Después del veraneo / (Hecho el cliché)».  
 I.E.A. 8 SEPTIEMBRE 1911-2.º N.º XXXIII. Págs. 140 y 141. DE REGRESO DEL VERANEO/DIBUJO DE MENDEZ BRINGA.  
 Papel.
- L-139(643). PUERTO MILITAR**  
 Al agua. 0,43 × 0,64.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Nautilus». Arriba a lápiz: «almacenes destruidos por antiguo incendio / en cuyo lugar se construirá el gran dique / crucero Reina Regente. Varadero y maquinaria alta —Maquinaria baja y monturas— Cuartel de Infant<sup>e</sup> de Marina (fuera del recinto). «Reverso a lápiz: «64 × 41<sup>1</sup>/<sub>2</sub> / á 34 × 22»».  
 I.E.A. 15 AGOSTO 1909-2.º N.º XXX. Pág. 101. EL FERROL.—FRENTE DE LA ZONA INDUSTRIAL DEL ARSENAL, ARRENDADO A LA SOCIEDAD CONSTRUCTORA NAVAL ESPAÑOLA./Dibujo de Nautilus.  
 Papel.

- L-140 (644). **CARICATURA Y VIÑETAS HUMORISTICAS**  
 Pastel y tinta china. 0,58 × 0,42.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Navarrete». A la derecha: «VENUS Y NEPTUNO». Reverso a lápiz azul: «99-n.º 31».  
 I.E.A. 22 AGOSTO 1899-2.º N.º XXXI. Pág. 109.  
 Papel.
- L-141(640). **PARQUE DEL RETIRO**  
 Al agua. 0,31 × 0,56.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «T. Muñoz Lucena». Reverso a lápiz rojo: «30 Abril/99». A pluma: «Reducir á 34 ancho —/Se necesita p.ª el 24 Abril—».  
 I.E.A. 30 ABRIL 1899-1.º N.º XVI. Pág. 256. EN EL RETIRO./CUADRO DE MUÑOZ LUCENA.  
 Papel.
- L-142(641). **SOLDADO**  
 Al agua. 0,56 × 0,38.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Miguel». Arriba a lápiz: «Soldado de la Kabila de Hyaina».  
 I.E.A. 30 ENERO 1903-1.º N.º IV. Págs. 68 y 69. MORO DE LA KABILA DE HIAINIA. / DIBUJO DE MIGUEL.  
 Papel.
- L-143(642). **COMBATE NAVAL**  
 Al agua. 0,45 × 0,63.  
 Sin firma. Reverso a lápiz: «Combate naval del Mar Negro —entre buques rusos y / una escuadrilla turco-alemana -/ En 1.º término figura el «Yoelien» acompañado de los acorazados turcos «Barbarossa» y / «Torgud Reis» —En el fondo los acorazados rusos «Jevstati». «Pantelimon» «Joan zlatoust», etc. (12,600 toneladas) / a la Escuadra rusa del Mar Negro, que obligaron a retirarse, con averias, á los buques aliados—».  
 Papel.
- L-144(645). **CARICATURAS DE LA SEMANA SANTA**  
 Tinta china. 1.): 0,17 × 0,15; 2.): 0,30 × 0,10; 3.): 0,13 × 0,5; 4.): 0,20 × 0,11; 5.): 0,15 × 0,5. Firmado en el ángulo superior derecho: «Por Navarrete/1900». Arriba: «ACTUALIDADES». Abajo: «SEMANA SANTA». A lápiz al pie de la I viñeta: «En Domingo de Ramos/el que no estrena/no tiene manos»./ II: «A los oficios y/á ver aquel teniente/del bigote rubio...»./ III: «No, pues lo que es ésta no tiene que echarle/en cara a la del año pasado» y arriba: «En la Cara de Dios»./ IV: «Al indispensable paseo de la calle de Alcalá»./ V: «Ahora, creo yo que / terminará el ayuno!.../...¡...!».  
 Cartulinas sobre papel.

- L-145(646). CORO DE ANGELES**  
 Pastel. 0,61 × 0,44.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «L PALAO/1904».  
 I.E.A. 22 NOVIEMBRE 1905-2.º N.º XLIII. Págs. 308 y 309. SANTA CECILIA./ Dibujo de Luis Palao.  
 Papel.
- L-146(647). VIEJO PENSATIVO**  
 Pastel. 0,47 × 0,41.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M Peña». En el ángulo inferior derecho a lápiz: «Cortad por abajo-44/á 26 alto». Reverso a lápiz azul: «Filosofía/1901/n.º 1 — Enº».  
 I.E.A. 8 ENERO 1901-1.º N.º I. Pág. 1. FILOSOFIA./DIBUJO DE MAXIMINO PEÑA.  
 Papel.
- L-147(648). LA VUELTA DEL SOLDADO**  
 Al agua. 0,36 × 0,48.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M Picolo». Reverso a lápiz azul: «8 Agosto/98».  
 I.E.A. 8 AGOSTO 1898-2.º N.º XXIX. Págs. 72 y 73. UN TESTIGO OCULAR./DIBUJO DE PICOLO.  
 Cartulina.
- L-148(649). CARNAVAL**  
 Al agua. 0,49 × 0,32.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M Picolo».  
 I.E.A. 15 FEBRERO 1890-1.º N.º VI. Pág. 100. EN EL PASEO DEL PRADO./DIBUJO ORIGINAL DE MANUEL PICOLO.  
 Cartulina.
- L-149(650). DANZA MACABRA**  
 Oleo. 0,41 × 0,63.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Poy Dalmau/1901». Reverso a pluma: «La noche de Difuntos»/Firmado: «M. Poy Dalmau».  
 I.E.A. 30 OCTUBRE 1901-2.º N.º XL. Págs. 248 y 249. LA NOCHE DE DIFUNTOS/DIBUJO DE M. POY DALMAU.  
 Cartulina.
- L-150(651). ESTATUA DE CASCORRO EN MADRID**  
 Oleo. 0,35 × 0,54.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «F. Rafael Segura». En una tienda rótulo «ANTIGUEDADES».  
 I.E.A. 15 JUNIO 1902-1.º N.º XXII. Pág. 369. MADRID.—S. M. EL REY INAUGURANDO LA ESTATUA DE ELOY GONZALO EN LA PLA-

ZA DEL RASTRO./DIBUJO DE R. SEGURA.

Cartón.

- L-151(652). **MUJER EN UN MIRADOR**  
Carboncillo. 0,64 × 0,45.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Carlos VAZQUEZ-». Reverso a lápiz azul: «Otoñal/1902/n.º 37 - 8 de Octubre».  
I.E.A. 8 OCTUBRE 1902-2.º N.º XXXVII. Págs. 208 y 209. OTOÑAL./DIBUJO DE CARLOS VAZQUEZ.  
Papel.
- L-152(653). **NIÑA, PERRO Y GATO**  
Carboncillo. 0,61 × 0,42.  
Firmado abajo en el centro: «—Carlos VAZQUEZ—». Reverso a lápiz: «Hecho el grabado».  
I.E.A. 30 SEPTIEMBRE 1906-2.º N.º XXXVI. Págs. 188 y 189. BUENOS AMIGOS./ DIBUJO DE CARLOS VAZQUEZ.  
Papel.
- L-153(654). **DUDANDO**  
Carboncillo. 0,54 × 0,40.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Carlos VAZQUEZ / 1902». Abajo a lápiz: «30 × 45 á reducir á 22 × 33». Reverso a lápiz azul: «Indecisión / 1902 / n.º XXV - 8 de julio».  
I.E.A. 8 JULIO 1902-2.º N.º XXV. Pág. 8. INDECISION./DIBUJO DE CARLOS VAZQUEZ.  
Papel.
- L-154(655). **MUJER DANDO DE COMER AL PAJARO**  
Al agua. 0,61 × 0,44.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. VILA PRADES». Reverso a lápiz: «A 32 de alto».  
I.E.A. 30 JULIO 1902-2.º N.º XXVIII. Pág. 56. EL PREFERIDO./DIBUJO DE VILA PRADES.  
Cartulina.
- L-155(656). **TROPAS MARROQUIES**  
Al agua. 0,44 × 0,67.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar».  
I.E.A. 22 JULIO 1912-2.º N.º XXVII. Págs. 40 y 41. EL OCASO DE UN IMPERIO./DIBUJO DE MANUEL ALCAZAR.  
Cartulina.
- L-156(657) **GUERRA DE CUBA**  
Al agua. 0,43 × 0,57.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar». Debajo: /La invasion

Yanqui en Cuba/. En lápiz azul: «a 23 de ancho—/ Para el 27 por la mañana—sin falta—/ cuidado con la pegadura». Reverso a lápiz azul: 30 Mayo, 1898/N.º 20.

I.E.A. 30 MAYO 1898-1.º N.º XX. Pág. 313. LA GUERRA ENTRE ESPAÑA Y LOS EE.UU. DE NORTE-AMERICA.—CAPTURA DE DOS REDACTORES CORRESPONSALES/DEL PERIODICO NORTEAMERICANO «WORLD», EN LA PLAYA DEL SALADO (CUBA)./(Dibujo de M. Alcázar.)  
Cartulina.

**L-157(658). DESFILE MILITAR POR LA CIBELES Y CALLE DE ALCALA**

Al agua. 0,43 × 0,63.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar». Debajo a lápiz: «A 49 × 32».

I.E.A. 30 OCTUBRE 1905-2.º N.º XL. Págs. 248 y 249. EL CORTEJO LUMINOSO («FIACOLATTA») EN LA CALLE DE ALCALA./ EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA FRANCESA EN MADRID./ Dibujo de M. Alcázar.  
Cartulina.

**L-158(659). DESFILE MILITAR POR LA CALLE DE ALCALA**

Al agua. 0,44 × 0,66.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar».

I.E.A. 30 JUNIO 1910-1.º N.º XXIV. Págs. 384 y 385. LOS FESTEJOS DE MADRID. LA CABALGATA HISTORICA EN LA CALLE DE ALCALA. / DEL NATURAL, POR ALCAZAR.

Cartulina.

**L-159(660). ENTREVISTA REAL**

Al agua. 0,45 × 0,65.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «M Alcazar».

I.E.A. 8 FEBRERO 1906-1.º N.º V. Pág. 81. BIARRITZ.—LA PRIMERA ENTREVISTA EN LA «VILLA-MOURISCOT» DE S. A. LA PRINCESA VICTORIA EUGENIA Y DE S. M. EL REY./Dibujo de Alcázar.

Cartulina.

**L-160(661). LA TOMBOLA**

Al agua. 0,39 × 0,55.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Alcazar».

I.E.A. 22 JULIO 1905-2.º N.º XXVII. Pág. 37. MADRID.—FIESTAS EN EL JARDIN BOTANICO.—«TOMBOLA» DE LA UNION IBERO-AMERICANA ORGANIZADA POR LA SECCION DE SEÑORAS./Dibujo de M. Alcázar.

Cartulina.

- L-161(662). ESCENAS DE GUERRA**  
 Al agua. 0,48 × 0,66.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar».  
 I.E.A. 22 AGOSTO 1907-2.º SUPLEMENTO AL N.º XXXI. Págs. 2 y 3. EL BAJA GOBERNADOR DE LA PLAZA, OFRECIENDO LAS LLAVES DE ESTA AL COMANDANTE DE LA TROPA ESPAÑOLA DE DESEMBARCO./EDIFICIO DEL CONSULADO ESPAÑOL./TROPA ESPAÑOLA DE DESEMBARCO./FUSILAMIENTOS DE MOROS POR LAS TROPAS EUROPEAS./MARINERIA ESPAÑOLA ESCALANDO EL CONSULADO DE FRANCIA./ ASPECTO DE UNA CALLE DE CASABLANCA DESPUES DEL BOMBARDEO./MARRUECOS.—LOS SUCEOS DE CASABLANCA./Dibujo de M. Alcázar.  
 Cartulina.
- L-162(663). PREPARATIVOS PARA UNA CEREMONIA**  
 Al agua. 0,61 × 0,42.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Banda». Abajo a la izquierda: «Trofeo colocado en el Salon de actos./ Salon árabe / Escalera principal». Reverso a lápiz azul: «95-n.º 5».  
 Papel.
- L-163(664). DESFILE DE TROPAS**  
 Tinta china. 0,46 × 0,61.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Banda».  
 I.E.A. 15 JUNIO 1906-1.º N.º XXI. Págs. 392 y 393. EL REY D. ALFONSO XIII CON LOS PRINCIPES EXTRANJEROS Y SUS SEQUITOS,/ Y LAS REINAS VICTORIA EUGENIA Y MARIA CRISTINA CON LAS PRINCESAS E INFANTAS PRESENCIANDO EL DESFILE DE LAS TROPAS./ MADRID.—LA REVISTA MILITAR EN EL CAMPAMENTO DE CARABANCHEL./ DIBUJO DE BANDA.  
 Papel.
- L-164(665). ABANDONANDO EL BARCO EN LLAMAS**  
 Oleo. 0,40 × 0,64.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «G. Barta y Bernardotta».  
 Reverso a lápiz azul: «62 / 40 / 62 × 40/ 34 × 22».  
 I.E.A. 1913-2.º  
 I.E.A. 22 OCTUBRE 1913-2.º N.º XXXIX. Pág. 241. LA CATASTROFE DEL «VOLTURNO» / DIBUJO DE BARTA.  
 Cartulina.
- L-165(666). PUEBLO SERRANO**  
 Al agua. 0,43 × 0,63.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «T. CAMPUZANO». Reverso a lápiz: «(Doble página)».

I.E.A. 15 JULIO 1911-2.º N.º XXVI. Págs. 28 y 29. EN LA SIERRA, / DIBUJO DE TOMAS CAMPUZANO.

Cartulina.

- L-166(669). BOSQUE A LAS AFUERAS DE LA CIUDAD**  
Carboncillo. 0,46 × 0,64.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. ESPAÑA». Debajo a lápiz: «La noche del Arte = composición y dibujo ver / Juan España =».  
I.E.A. 30 OCTUBRE 1914-2.º N.º XL. Pág. 269. LA NOCHE DEL ARTE, / COMPOSICION Y DIBUJO DE JUAN ESPINA.  
Papel.
- L-167(667). MAESTRO EXPLICANDO LOS PLANOS DE LA OBRA**  
Oleo. 0,34 × 0,51.  
Firmado en el ángulo superior derecho: «Cutanda». Reverso a lápiz: «Título: Cerebro y mano» / «A 23 × 33 cortando lo necesario / a ambos lados por mitad».  
I.E.A. 8 NOVIEMBRE 1903-2.º N.º XLI. Pág. 281. CEREBRO Y MANO. / DIBUJO DE VICENTE CUTANDA.  
Cartulina.
- L-168(668). SEÑORA**  
Oleo. 0,53 × 0,38.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Díaz Molina». Reverso a lápiz azul: «No aparece catalogado». A lápiz: «Una señora» / a 32 de alto —entre rayas— / Para el 24-».  
Cartulina.
- L-169(670). PAISAJE**  
Carboncillo. 0,47 × 0,63.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Espina». Abajo en el centro: «Arroyo del Pajarito.—(Guadarrama)».  
I.E.A. 8 DICIEMBRE 1913-2.º N.º XLV. Pág. 349. ARROYO DEL PAJARITO (GUADARRAMA) / DIBUJO DE JUAN ESPINA.  
Papel.
- L-170(671). LUGARES DE ROMA RELACIONADOS CON MARCIAL Y TASSO**  
Al agua. 0,48 × 0,38.  
Firmado en el ángulo inferior derecho del primer dibujo: H ESTEVAN». A la izquierda: «HINC SEPTEM DOMINOS VIDERE MONTES/ ET TOTAM LICET AESTIMARE ROMAN/ ALBANOS QVOQVE TVCVLOS QVE COLLES/ ET QVODQVMQVE IACET SVB VRBE FRIGVS/ FIDENAS VETERES BREVESQVE RVBRAS /MARTIALIS EPIG.LIB.IV». (Desde aquí es posible ver los siete montes señoriales y apreciar Roma entera, (y) los montes Albanos y de Túsculo, (y) cualquier lugar ameno que haya en

las inmediaciones de la ciudad, la antigua Fidenas y las sutiles (rocas de) rubras. Reverso a pluma: «Marcial y el Tasso» / 1= Villa de Marcial / 2= La encina del Tasso / 3= Convento de S. Onofrio en Nomen». A lápiz azul: «1895-n.º 17».

I.E.A. 8 MAYO 1895-1.º N.º XVII. Pág. 280. TERCER CENTENARIO DEL TASSO EN ITALIA./ ROMA.—COLINA DE SAN ONOFRIO, DONDE ESTUVIERON LAS MORADAS DEL TASSO Y DE MARCIAL./ ENCINA DEL TASSO.—CONVENTO DE SAN ONOFRIO./(Dibujo de H. Estevan.)  
Papel.

- L-171(672). ILUSION INFANTIL**  
Carboncillo. 0,60 × 0,48.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «F. Fortun Sofí / 1912». En el centro: ¡PLVS VLTRA!  
Papel.
- L-172(673). EN EL CEMENTERIO**  
Oleo. 0,53 × 0,36.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Francés». Reverso a lápiz azul: «Noviembre / 1899. Debajo a pluma: «En Laporta H.º / Reducir á 32 de alto, hasta la raya -/ Se necesita p.º el 24 —Octubre—.  
I.E.A. 30 OCTUBRE 1899-2.º N.º XL. Pág. 253. ULTIMAS GALAS. / DIBUJO DE J. FRANCES.  
Cartulina.
- L-173(sin número). PAREJA BAILANDO SEVILLANAS**  
Al agua. 0,47 × 0,58.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Garcia y Ramos». En el centro: «El Otoño en Sevilla, (Jira de Campo)». A la derecha a lápiz: «a 32º de alto-». Reverso a lápiz: «22 Diciembre / 1897 / N.º 47».  
Cartulina.
- L-174(674). EL ZAPATERO**  
Al agua. 0,35 × 0,50.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «García y Rodríguez / Sevilla 1902». Rótulo: «SE / COMPONENTEN». Reverso a lápiz: «Cortar 1 centímetro de abajo y 2 de arriba / para dejar 32'5 × 50'5 / y reducir á 22 × 34.  
I.E.A. 8 JULIO 1902-2.º N.º XXV. Pág. 9. UN REMENDON SEVILLANO. / DIBUJO DE M. GARCIA Y RODRIGUEZ.  
Cartulina.
- L-175(675). RINCON ANDALUZ**  
Al agua. 0,50 × 0,35.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «García y Rodríguez / Sevilla 1901».

Reverso a lápiz: «Una huerta en las afueras de Sevilla». / A 33 de alto / Colores —Verde y rojo».

I.E.A. 8 ENERO 1902-1.º N.º I. Pág. 14. CERCANIAS DE SEVILLA. / CUADRO DE MANUEL GARCIA Y RODRIGUEZ.

Cartulina.

**L-176(676). DISCURSO**

Al agua. 0,35 × 0,50.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Garnelo». Reverso a lápiz: «Reducir á 32 de alto».

I.E.A. 30 ABRIL 1903-1.º N.º XVI. Págs. 266 y 267. MADRID.—SESION INAUGURAL DEL XIV CONGRESO INTERNACIONAL DE MEDICINA, CELEBRADA EN EL TEATRO REAL / DIBUJO DE JOSE GARNELO.

Cartulina.

**L-177(677). DAMAS PASEANDO EN COCHES DE CABALLOS**

Al agua. 0,35 × 0,51.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Garnelo -».

I.E.A. 8 MARZO 1903-1.º N.º IX. Págs. 148 y 149. MADRID.—EL MARTES DE CARNAVAL EN RECOLETOS. / DIBUJO DE JOSE GARNELO.

Cartulina.

**L-178(678). DESBROZANDO**

Al agua. 0,64 × 0,61.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «C. Lerepizo» (?) Reverso a lápiz «Sin publicar».

Cartulina.

**L-179(679). RINCON EN EL ESCORIAL**

Oleo. 0,50 × 0,34.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «José Lupiáñez». Reverso a lápiz: «Escorial / un detalle (de la Huerta) / del monasterio».

Cartulina.

**L-180(680). VIÑETAS**

Tinta china. 1.ª): 0,15 × 0,17; 2.ª): 0,27. 0,17; 3.ª): 0,21 × 0,28; 4.ª) 0,15 × 0,13; 5.ª): 0,12 × 0,8; 6.ª): 0,14 × 0,7; 7.ª): 0,19 × 0,31; 8.ª): 0,14 × 0,28. Primera y séptima (reverso) firmadas en el ángulo inferior derecho: «R. Marin». Segunda, tercera, cuarta y octava (reverso) firmadas en el ángulo inferior izquierdo. Quinta y sexta no tienen firma. 1.ª): A la izquierda: «3/4». 2.ª): En el ángulo superior derecho a lápiz: «1/2 l». 3.ª): Encima de la firma a lápiz:

«2/2». Angulo superior derecho: «3». 4.ª): «10 de alto». 5.ª): A lápiz: «10 de alto». Arriba: «6». 6.ª): A lápiz: «10 de alto». 7.ª): A lápiz: «4». 8.ª) (reverso): a la derecha a lápiz: «2/3». Arriba: «2». A lápiz: «R. Marin 4».  
Papel.

**L-181(681). ANFORA**

Sanguina. 0,48 × 0,31.

A lápiz en el ángulo inferior derecho: «Aniceto Marinas». A la izquierda: «Formar de línea / a línea (18) y reducir / a columna y media». Reverso a lápiz: «Croquis para un jarrón / Marinas».

I.E.A. 30 MARZO 1913-1.º N.º XII. Pág. 200. ESTUDIO DE ANFORA / (CROQUIS HECHO EXPROFESO) / PARA «LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA») / ANICETO MARINAS.

Papel.

**L-182(682). ESCENAS DE LA GUERRA**

Oleo. 0,46 × 0,62.

Firmado en la derecha del tríptico: «J. Martínez Abades / 1914». Al pie del tríptico: «PROLOGO / TRAGEDIA / EPILOGO». Abajo a lápiz: «Tríptico de la Guerra» / (para doble hoja).

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1914-2.º N.º XLVII. Págs. 384 y 385. TRIPTICO DE LA GUERRA / Dibujo de J. Martínez Abades.

Cartulina.

**L-183(683). ESCENA DE NAVIDAD**

Al agua. 0,34 × 0,52.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «N. Mendez Bringa». Reverso a lápiz azul: «1888-2-389».

I.E.A. 30 DICIEMBRE 1888-2.º N.º XLVIII. Pág. 389. EL REGALO DE PAPA. / (DIBUJO ORIGINAL DE MENDEZ BRINGAS.)

Cartulina.

**L-184(684). CARNAVAL**

Oleo. 0,33 × 0,50.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «F MOTA». Reverso a lápiz azul: «15 Febrero 1899». A lápiz rojo: «Carnaval/1899».

I.E.A. 15 FEBRERO 1899-1.º N.º VI. Pág. 95. EN LA BATALLA DE FLORES. / DIBUJO DE MOTA.

Cartulina.

**L-185(685). NIÑA DURMIENDO**

Al agua. 0,53 × 0,36.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «T. Muñoz Lucena». Reverso a lápiz azul: «Plana». A lápiz un apunte.  
I.E.A. 8 ENERO 1901-1.º N.º I. Pág. 10. LA SIESTA / DIBUJO DE TOMAS MUÑOZ LUCENA.  
Cartulina.

- L-186(686). MUJER ORDEÑANDO UNA CABRA**  
Al agua. 0,32 × 0,51.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «T. Muñoz Lucena / Granada». Reverso: Un apunte del cuadro parcialmente manchado al agua. A lápiz: «A 35 de ancho →» / «Hecho el grabado».  
I.E.A. 15 MAYO 1907-1.º N.º XVIII. Pág. 297. LA FAVORITA. / DIBUJO DE MUÑOZ LUCENA.  
Papel.
- L-187(687). BUQUES INGLESES, ALEMANES Y AUSTRIACOS.**  
Al agua. 0,25 × 0,66.  
Sin firma. Reverso a lápiz: «Inglaterra 1913-1914 / n.º 1 / (27) Inglaterra-tipos=Bellerophor-Inflexible-King George- y Ajax con un total de 27 buques / n.º 2 / (17) Alemania-tipos=Von del Janor y Oldenburg con un total de 17 / n.º 3 / (2) Austria Viribus Vintio y Tegetthoff- / No se incluyen los preadnoughts, ni los grandes cruceros-acorazados».  
Cartulina.
- L-188 (688). MORO**  
Pluma. 0,64 × 0,47.  
A lápiz ángulo inferior izquierdo: «Leandro Oroz». Angulo inferior derecho a lápiz: «Pluma-Reducir a 1/2».  
I.E.A. 15 MARZO 1907-1.º N.º X. Pág. 153. UN MORO. / DIBUJO DE LEANDRO OROZ.  
Papel.
- L-189(689). ANCIANO JUNTO A LA CHIMENEA**  
Al agua. 0,60 × 0,45.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Pedrero». Angulo superior izquierdo a lápiz azul: «A'».  
I.E.A. 30 ENERO 1907-1.º N.º IV. Pág. 60.  
Papel.
- L-190(690). BESO AL MANTO DE LA VIRGEN DEL PILAR**  
Oleo. 0,47 × 0,64.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo «Pedrero».

I.E.A. 30 OCTUBRE 1903-2.º N.º XL. Pág. 260 ZARAGOZA.—EL VIAJE DE S. M. EL REY.—ACTO DE BESAR DON ALFONSO XIII EL MANTO DE LA VIRGEN DEL PILAR. / Dibujo de M. Pedrero.  
Cartulina.

**L-191(691). ACTO SOLEMNE BAJO LA PRESIDENCIA DE LA REINA MADRE Y ALFONSO XIII JOVEN.**

Pastel. 0,40 × 0,61.

Firmado en el ángulo inferior derecho «L PALAO».

I.E.A. 30 MAYO 1902-1.º N.º XX. Pág. 346. LA FIESTA DE LA CIENCIA CELEBRADA EN EL PALACIO DE MUSEOS Y BIBLIOTECAS. / DIBUJO DE L. PALAO.

Papel.

**L-192(692). JEFES BOERS DURANTE LA GUERRA CON INGLATERRA**

Carboncillo. 0,58 × 0,44.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «L PALAO». Numerados del «1 al 16». Reverso a lápiz: «30 Enero/1900».

I.E.A. 30 ENERO 1900-1.º N.º IV. Pág. 56. 1.—Hans Botha.—2. Henning.—3. Hans Erasmus.—4. S. P. Grove.—5. J. S. Joubert.—6. Joubert, general en jefe.—7. N. Smit.—8. D. J. Muller.—9. P. L. Bezuidenoud.—10. N. Schoeman.—11. J. D. Weilbach.—12. Franz Joubert.—13. J. P. Steyn.—14. Du Plessis De Beer.—15. J. M. Kock.—16. P. A. Cronje. LA GUERRA EN EL TRANSVAAL.—PRINCIPALES JEFES DE LOS BOERS.

Papel.

**L-193(693). FIESTA POPULAR EN ITALIA**

Al agua. 0,43 × 0,57.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Riccardo Pellegrini / MANDELLLO». Reverso a lápiz: «Doble página-/ Cortar por donde vá señalao y dar: 48 × 33 / Le feste Bacchiche in Val di Rose -/ dibujo de Riccardo Pellegrini». I.E.A. 22 SEPTIEMBRE 1907-2.º N.º XXXV. Págs. 176 y 177. LA FIESTAS DE BACO EN VAL DI ROSE (LOMBARDIA). / DIBUJO DE RICARDO PELLEGRINI.

Cartulina.

**L-194(694). ANCIANO**

Carboncillo. 0,57 × 0,38.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M Peña». Debajo: «¡Jubilado!». En el periódico: «GACETA DE MADRID». Reverso a lápiz: «A su tamaño, cortando / 2 centímetros de arriba, / para doble página. / Sin prisa y con / todo esmero».

I.E.A. 22 MARZO 1901-1.º N.º XI. Pág. 180 y 181 ¡JUBILADO! / DIBUJO DE MAXIMINO PEÑA.  
Papel.

- L-195(695). RETRATO DE UNA NIÑA**  
Pastel. 0,59 × 0,45.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo. «M Peña». Abajo: «—Sutileza—».  
I.E.A. 15 OCTUBRE 1906-2.º N.º XXXVIII. Págs. 220 y 221. «SOTILEZA».  
/ DIBUJO DE MAXIMINO PEÑA.  
Papel.
- L-196(696). JOVENES CAZANDO MARIPOSAS**  
Al agua. 0,45 × 0,62.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M Picolo». Abajo: «MARIPOSAS».  
I.E.A. 15 JULIO 1905-2.º N.º XXVI. Pág. 28. MARIPOSAS./DIBUJO DE M. PICOLO.  
Cartón.
- L-197(697). A LA ESPERA**  
Al agua. 0,60- × 0,46.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M Picolo». Abajo a la derecha: «Ultimos telegrámas de Cuba—». A lápiz: «1895/2.º/284». Reverso a lápiz azul «á 33 centº de alto».  
I.E.A. 15 NOVIEMBRE 1895-2.º N.º XLII. Pág. 284. NOTICIAS DE LA GUERRA./ DIBUJO DE M. PICOLO.  
Cartulina.
- L-198(698). UNA PELEA**  
Al agua. 0,46 × 0,63.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Cecilio Pla». Reverso a lápiz: «63 × 46 / á 32 × 44».  
I.E.A. 8 JULIO 1906-2.º N.º XXV. Págs. 8 y 9. NOCHE DE VERBENA./DIBUJO DE CECILIO PLA.  
Cartulina.
- L-199(699). EN ORACION**  
Oleo. 0,62 × 0,47.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Poy Dalmau / —ORENSE— 95-97-». Reverso a pluma: «Romerros visitando la Capilla del Stº Cristo en la Catedral de Orense/Orense-Madrid-1895-1897»/Firmado M. Poy Dalmay». A lápiz azul: ¿Sin publicar?  
Cartulina.

- L-200(701) DESFILE ANTES DEL ENTIERRO EN EL PANTEON DE HOMBRES ILUSTRES EN MADRID**  
 Oleo. 0,35 × 0,53.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «F. Rafael Segura».  
 I.E.A. 15 ENERO 1903-1.º N.º II, Pág. 33. DESFILE DE LAS TROPAS ANTE EL CADAVER EN ATOCHA./ LA MUERTE DE SAGASTA.—EL ENTIERRO./ Dibujo de Segura.  
 Cartulina.
- L-201(700) PONTIFICAL EN SAN FRANCISCO EL GRANDE**  
 Oleo. 0,35 × 0,53.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «F. R. Segura».  
 I.E.A. 30 JULIO 1903-2.º N.º XXVIII. Pág. 71. MADRID.—SOLEMNES EXEQUIAS POR EL ALMA DE SU SANTIDAD, EN SAN FRANCISCO EL GRANDE, EL DIA 23 DEL ACTUAL. / Dibujo de R. Segura.  
 Cartulina.
- L-202(702) LA DESPEDIDA**  
 Oleo. 0,52 × 0,38.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «E. Varena. 93».  
 Cartulina.
- L-203(703). COTILLO**  
 Carboncillo. 0,66 × 0,47.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Carlos VAZQUEZ—». Abajo a lápiz rojo: «Reducir á 32 de alto. / Se necesita para el 20».  
 I.E.A. 30 DICIEMBRE 1898-2.º N.º XLVIII. Pág. 380. CONTRASTES./ DIBUJO DE CARLOS VAZQUEZ.  
 Papel.
- L-204(704). JUNTO AL TEMPLO**  
 Al agua. 0,55 × 0,45.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Pedro de Vega / 1886». Reverso a lápiz: 26 × 22<sup>1</sup>/<sub>2</sub>.  
 Papel sobre cartón.
- L-205(705). FAENA A BORDO**  
 Oleo. 0,53 × 0,36.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Villegas Brieva/1898». Reverso a lápiz: «Buque sospechoso á la vista».  
 Cartulina.
- L-206(705). ALFONSO XII PRESIDENDO UN ACTO OFICIAL**  
 Al agua. 0,44 × 0,67.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar». En el respaldo del sillón: «A XII».

- I.E.A. 30 MARZO 1905-1.º N.º XII. Págs. 184 y 185. HOMENAJE A ECHEGARAY.—EN EL SENADO./DIBUJO DE MANUEL ALCAZAR.  
Cartulina.
- L-207(706). FIESTA JUNTO A UN OBELISCO EN SORIA**  
Al agua y carboncillo. 0,44 × 0,58.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Fernando DE Villodas / Soria».  
Cartulina.
- L-208(706). MULEY HAFID**  
Carboncillo. 0,59 × 0,42.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar». Reverso a lápiz un apunte de dos hombres y otro a caballo.  
I.E.A. 22 ENERO 1908-1.º N.º III. Pág. 33. MULEY HAFID./PROCLAMADO SULTAN DE MARRUECOS EN LA MEZQUITA PRINCIPAL DE FEZ EL 4 DEL CORRIENTE./ Dibujo hecho á la vista de una fotografía.  
Cartulina.
- L-209(707). ACLAMACION AL PALCO REAL**  
Oleo. 0,45 × -0,65.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Alcazar».  
I.E.A. 22 FEBRERO 1901-1.º N.º VII. Págs. 110 y 111. MADRID.—FUNCION DE GALA CELEBRADA EL 8 DEL CORRIENTE EN EL TEATRO REAL./ (DIBUJO DE MANUEL ALCAZAR.)  
Lienzo.
- L-210(708). CAZADOR EN EL TREN**  
Oleo. 0,44 × 0,59.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo a revés: «M. Alcazar». En el periódico al revés: «Liberal».  
I.E.A. 8 ENERO 1895-1.º N.º 1. Pág. 5. DE CAZA./ DIBUJO DE MANUEL ALCAZAR.  
Lienzo.
- L-211(709). CAZADORES**  
Oleo. 0,57 × 0,36.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Alcazar». Abajo a lápiz: «Reducir á 32 × 22,6 / Hay que cortar el alto por las señales de la izquierda».  
I.E.A. 8 ENERO 1902-1.º N.º 1. Pág. 7. ENTRE CAZADORES / DIBUJO DE MANUEL ALCAZAR.  
Lienzo.
- L-212(710). PAISAJE**  
Oleo. 0,45 × 0,63.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A. ANDRADE».  
I.E.A. 22 OCTUBRE 1912-2.º N.º XXXIX. Págs. 240 y 241. ATARDECER, / DIBUJO DE ANGEL ANDRADE.  
Lienzo.

- L-213(711). TRANSPORTE DE AVES**  
 Oleo. 0,47 × 0,61.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «A. ANDRADE». Reverso a lápiz azul: «Víctimas de Pascua/1903/ Diciembre — (n.º de Navidad)/ A 23 × 34». I.E.A. 22 DICIEMBRE 1903-2.º N.º XLVII. Pág. 372. VICTIMAS DE PASCUA. / DIBUJO DE ANGEL ANDRADE.  
 Lienzo.
- L-214(712). PROCESION**  
 Oleo. 0,44 × 0,60.  
 Firmado dos veces en el ángulo inferior izquierdo: «A. ANDRADE». I.E.A. 15 MAYO 1902-1.º N.º XVIII. Págs. 288 y 289. FLORES DE MAYO. DIBUJO DE ANGEL ANDRADE.  
 Lienzo.
- L-215(713). COCHEROS TOMANDO CAFE**  
 Oleo. 0,44 × 0,58.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Banda». Abajo: «Café económico—/ Café en su punto». A lápiz azul: «Un ancho—». Reverso a lápiz rojo: «Sin publicar / Hecho el fotog».  
 I.E.A. 22 DICIEMBRE 1900-2.º N.º XLVII. Pág. 372. CAFE EN SU PUNTO. / POR EDUARDO BANDA.  
 Lienzo.
- L-216(714). PARADA EN LA PLAZA DE LA ARMERIA**  
 Aguada. 0,46 × 0,62.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Banda». I.E.A. 30 ENERO 1905-1.º N.º IV. Pág. 57. ¡VIVA EL REY!/Dibujo de Banda.  
 Cartulina.
- L-217(715). DESFILE MILITAR POR EL PASEO DEL PRADO**  
 Oleo. 0,42 × 0,58.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Banda». Abajo «A 33 de alto × 48 de ancho cortando el sobrante de arriba». I.E.A. 30 MAYO 1902-1.º N.º XX. Págs. 334 y 335. REVISTA MILITAR.—LAS TROPAS DESFILANDO EN EL SALON DEL PRADO ANTE EL REY, LOS PRINCIPES Y LOS ENVIADOS EXTRAORDINARIOS. / DIBUJO DE EDUARDO BANDA.  
 Lienzo.
- L-218(716). RESPONSO EN CAMPAÑA**  
 Oleo. 0,40 × 0,62.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Banda».  
 Lienzo.

- L-219(717) DIRIGIBLE CAYENDO AL MAR**  
 Oleo. 0,34 × 0,65.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «G. Barta y Bernardotta / 1913». En el dirigible la inscripción: «L.1.». Reverso a lápiz: «Dirigible Zeppelin / Catastrofe».  
 I.E.A. 27 SEPTIEMBRE 1913-2.º N.º XXXV. Pág. 181. DIRIGIBLE ALEMAN DESTRUIDO / DIBUJO DE J. BARTA Y BERNARDOTTA. Cartulina.
- L-220(718). LEYENDO UNA CARTA**  
 Oleo. 0,40 × 0,52.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Ricardo Brugada». Abajo: «La carta». Reverso a lápiz azul: «Hecho grabado / por Sampietro / Octº 1910 / La carta / Dibujo de / Ricardo Brugada».  
 Lienzo.
- L-221(719). PAREJA EN EL PARQUE**  
 Oleo. 0,56 × 0,33.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Diaz Molina». Reverso a lápiz azul: «30 agosto/1897/ N.º 32».  
 I.E.A. 30 AGOSTO 1897-2.º N.º XXXII. Pág. 128. MANIOBRAS MILITARES,/DIBUJO DE DIAZ MOLINA.  
 Lienzo.
- L-222(720). LUGARES RELACIONADOS CON VERDI**  
 Anilina al barniz. 0,53 × 0,38.  
 Firmado en la parte superior: «H. ESTEVAN». Reverso a lápiz azul: «Plana». I.E.A. 8 FEBRERO 1901-1.º N.º V. Pág. 81. GENOVA: PALACIO DORIA, RESIDENCIA DE VERDI EN INVIERNO.—BUSSETO: TEATRO VERDI.—RONCOLE: IGLESIA DONDE FUE BAUTIZADO EL MAESTRO./MILAN: ASILO PARA ARTISTAS POBRES FUNDADO POR VERDI, AL QUE LEGA TODA SU FORTUNA./(Dibujo de H. Estevan.)  
 Cartulina sobre lienzo.
- L-223(721). MUJER LEYENDO CARTAS**  
 Oleo. 0,40 × 0,57.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «H ESTEVAN». Reverso a lápiz azul: «Examen de conciencia».  
 Cartulina sobre lienzo.
- L-224(722). CONCILIO**  
 Al agua. 0,32 × 0,50.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «H ESTEVAN». Reverso a pluma: «Concilio latino Americano / 1.ª Sesión juramento de los obispos de cara según/los dogmas de la Iglesia Católica y mantener el secreto de todos los actos del concilio». A lápiz azul: «22/junio/99».  
 Cartulina sobre lienzo.

- L-225(723). EN EL VATICANO**  
 Oleo. 0,49 × 0,32.  
 Firmado en la parte superior: «H ESTEVAN». Tres escenas numeradas: (I)/(II)/(III). Reverso a lápiz: «Eleccion de Pontifice / Grupos diversos que estacionan en la plaza /de S. Pedro para presenciar la Sfumata primer anuncio / de la eleccion de Pontifice».  
 I.E.A. 8 AGOSTO 1903-2.º N.º XXIX. Pág. 83 \*. LA PLAZA DE SAN PEDRO EN LA MAÑANA DEL DIA 1.º DEL ACTUAL. PERIODISTAS Y CURIOSOS ESPERANDO LA «SFUMATA».  
 \* (sólo dos escenas).  
 Cartulina sobre lienzo.
- L-226(724). MUJER ASOMADA AL PALCO**  
 Aguada. 0,55 0,39.  
 Firmado en el frente: «J J. Gárate». Abajo a lápiz: «A 26 de alto».  
 I.E.A. 15 FEBRERO 1900-1.º N.º VI. Pág. 85. EN EL BAILE./DIBUJO DE J. J. GARATE.  
 Cartulina.
- L-227(725). BARBERO SACANDO UNA MUELA**  
 Oleo. 0,60 × 0,44.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Garcia y Ramos». Abajo: «El sacamuelas del Pueblo». A la derecha a lápiz: «48 × 33». Arriba en el dintel de la puerta, rótulo: «BARbeRia».  
 I.E.A. 15 MARZO 1909-1.º N.º X. Págs. 156 y 157. EL SACAMUELAS DEL PUEBLO. / DIBUJO DE JOSE GARCIA Y RAMOS.  
 Lienzo.
- L-228(726). OBSEQUIO AL SR. CURA**  
 Oleo. 0,60 × 0,43.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Garcia y Ramos». Debajo: «Los regalos de Navidad».  
 I.E.A. 15 DICIEMBRE 1909-2.º N.º XLVI. Págs. 356 y 357. REGALOS DE NAVIDAD. / DIBUJO DE J. GARCIA Y RAMOS.  
 Lienzo.
- L-229(727). PENITENTES**  
 Oleo. 0,60 × 0,40.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Garcia y Ramos».  
 I.E.A. 30 MARZO 1902-1.º N.º XII. Págs. 188 y 189. SEVILLA.—COFRADIA DEL SILENCIO. / DIBUJO DE J. GARCIA Y RAMOS.  
 Lienzo.
- L-230(728). MENDIGA**  
 Oleo. 0,59 × 0,36.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Garcia y Ramos / Sevilla».

I.E.A. 30 JULIO 1901-2.º N.º XXVIII. Págs. 56 y 57. FUE RICA Y HERMOSA. / (DIBUJO DE J. GARCIA Y RAMOS.)

Lienzo

**L-231(729). SIGUIENDO AL ANDARIN**

Oleo. 0,42 × 0,60.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Garcia y Ramos / Sevilla». Debajo: «El andarín». A la derecha a lápiz: A 48 × 132 Madera-Sampietro». Arriba: «original».

I.E.A. 8 JULIO 1904-2.º N.º XXV. Págs. 8 y 9. EL TITIRITERO. / DIBUJO DE GARCIA Y RAMOS.

Lienzo.

**L-232(730). FELICITACION**

Oleo. 0,61 × 0,42.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Garcia y Ramos». Abajo: «¡Abuelito! buen año nuevo».

I.E.A. 8 ENERO 1904-1.º N.º I. Pág. 8. ¡ABUELITO, BUEN AÑO NUEVO! / DIBUJO DE J. GARCIA RAMOS.

Lienzo.

**L-233(731). PAREJA MIRANDOSE CON GEMELOS**

Oleo. 0,67 × 0,44.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Garcia y Ramos». Abajo: «A hurtadilla de los Papás».

I.E.A. 15 JULIO 1902-2.º N.º XXVI. Pág. 21. TELEGRAFIA OPTICA / DIBUJO DE J. GARCIA Y RAMOS.

Lienzo.

**L-234(732). NIÑA ECHANDO UNA CARTA**

Oleo. 0,64 × 0,44.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Garcia y Ramos». Abajo: «Para mi papá». Rótulo del buzón: «CORREOS».

I.E.A. 30 JULIO 1908-2.º N.º XXVIII. Pág. 57. PARA MI PAPA./ Dibujo de J. García y Ramos.

Lienzo.

**L-235(733). CRUCERO**

Oleo. 0,41 × 0,56.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «A Gurrea». Abajo: «Crucero de 1.ª Clase Cardenal Jimenez de Cisneros». A la derecha a lápiz: «35 × 54 á reducir / á 22 × 34».

I.E.A. 30 JULIO 1902-2.º N.º XXVIII. Pág. 53. EL NUEVO CRUCERO ACORAZADO «CARDENAL CISNEROS». / DIBUJO DE A. GURREA.

Lienzo.

- L-236(734). NAUFRAGIO**  
 Oleo. 0,35 × 0,57.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «A. Gurrea».  
 Lienzo.
- L-237(735). BARCOS**  
 Oleo. 0,35 × 0,62.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «A. Gurrea». Abajo nombres de los barcos: «Wien / Monarch / Budapest».  
 I.E.A. 30 MARZO 1902-1.º N.º XII. Pág. 193. MARINA DE GUERRA AUSTRIACA.—EL «WIEN», EL «MONARCH» Y EL «BUDAPEST» VISITANDO NUESTROS PUERTOS DE LEVANTE.  
 Lienzo.
- L-238(738). NAUFRAGIO**  
 Al agua. 0,32 × 0,48.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Pedrero».  
 I.E.A. 15 AGOSTO 1906-2.º N.º XXX. Pág. 93. NAUFRAGIO DEL VAPOUR «SIRIO», DE LA COMPAÑIA GENERAL DE NAVEGACION ITALIANA (GENOVA), OCURRIDO EN LOS BAJOS DE LAS HORMIGAS, FRENTE AL CABO DE PALOS,/ EL DIA 4 DEL ACTUAL A LAS CUATRO DE LA TARDE.  
 Papel.
- L-239(739). LA VENDEDORA DE ESTAMPAS**  
 Oleo. 0,54 × 0,40.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M Peña / 96». Abajo: «Caritas de Dios—». Reverso a lápiz: «1896/1.º/208».  
 I.E.A. 8 ABRIL 1896-1.º N.º XIII. Pág. 208. CARITAS DE DIOS./ DIBUJO DE D. MAXIMINO PEÑA.  
 Lienzo.
- L-240(740). UN BESO**  
 Oleo. 0,62 × 0,45.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M Picoles». Abajo: «Fusilamiento de un cromo alemán.—».  
 Lienzo.
- L-241(741). DESCANSO EN LA VENDIMIA**  
 Oleo. 0,43 × 0,60.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M Picoles». Arriba a lápiz azul: «10 y 11». A lápiz en el lado derecho: «4742». Abajo a lápiz: «12 1/2 y 9».  
 I.E.A. 22 DICIEMBRE 1902-2.º N.º XLVII. Págs. 374 y 375. VENDIMIA-DORAS./CUADRO DE MANUEL PICOLES.  
 Lienzo.

- L-242(737). VENDIMIADORES**  
 Pastel. 0,47 × 0,62.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «HUERTAS». En la pared de la casa, un rótulo: «VIÑA / AMOROSA». Reverso a lápiz: «La vendimia».  
 Papel.
- L-243(736). ESCUADRA**  
 Oleo. 0,34 × 0,70.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «A. Gurrea».  
 I.E.A. 8 MAYO 1902-1.º N.º XVII. Pág. 269. LA ESCUADRA FRANCESA QUE HA VISITADO RECIENTEMENTE VARIOS PUERTOS DE GALICIA./ DIBUJO DE A. GURREA.  
 Lienzo.
- L-244(742). TIRO AL ARCO**  
 Al agua. 0,48 × 0,63.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Cecilio Pla». Reverso a lápiz: «A 2/3 —42 × 32»  
 I.E.A. 30 AGOSTO 1905-2.º N.º XXXII. Págs. 120 y 121. AFINANDO LA PUNTERIA./ DIBUJO DE CECILIO PLA.  
 Cartulina.
- L-245(743). PASEO EN BARCA**  
 Al agua. 0,62 × 0,46.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «Cecilio Pla». Reverso a lápiz: «A 48 de alto».  
 I.E.A. 22 AGOSTO 1906-2.º N.º XXXI. Págs. 104 y 105. AL REMO./ DIBUJO DE CECILIO PLA.  
 Cartulina.
- L-246(744). MOJADURA CON SIFON**  
 Al agua. 0,45 × 0,62.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Cecilio Pla».  
 I.E.A. 22 JULIO 1906-2.º N.º XXVII. Págs. 40 y 41. UNA DUCHA INESPERADA./ DIBUJO DE CECILIO PLA.  
 Cartulina.
- L-247(745). ESQUELETOS**  
 Oleo. 0,49 × 0,65.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Poy Dalmau / 1902». Debajo: «M y E. Poy Dalmau». A la derecha a pluma: «a 49 de ancho». Reverso a pluma: «.../ Miserere mei, Deus, secundum / Magnam misericordiam Tuam! /Pag.º 320 / ... (= El Miserere de la Montaña = G.A. Becquer) / Poy Dalmau (M y E.). («Ten piedad de mi, oh Dios, según tu gran misericordia» —salmo 50—»).

I.E.A. 30 OCTUBRE 1902-2.º N.º XL. Págs. 256 y 257. MISERERE MEI DEUS, SECUNDUM MAGNAM MISERICORDIAM TUAM! / DIBUJO DE POY DALMAU.

Cartulina.

- L-248(746). CONVERSACION EN LA PLAYA**  
Oleo. 0,41 × 0,55.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Ruiz Morales / Biarritz». I.E.A. 22 AGOSTO 1910-2.º N.º XXXI. Pág. 109. BIARRITZ.—LA MAÑANA EN LA PLAYA./ DIBUJO DE M. RUIZ MORALES.  
Lienzo.
- L-249(747). DONCELLA CON GATOS**  
Oleo. 0,55 × 0,35.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «E. SANCHEZ SOLA». Abajo a lápiz: «A 20,5 × 32 cortando por arriba 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>». I.E.A. 30 NOVIEMBRE 1907-2.º N.º XLIV. Pág. 324. LA HORA DEL DE-SAYUNO./ CUADRO DE EDUARDO SANCHEZ SOLA.  
Lienzo.
- L-250(748). PAREJA**  
Oleo. 0,65 × 0,47.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «E. SANCHEZ SOLA/GRANADA». I.E.A. 30 DICIEMBRE 1907-2.º N.º XLVIII. Págs. 392 y 393. ¡GITANERIAS!/DIBUJO DE SANCHEZ SOLA.  
Lienzo.
- L-251(749). PERROS ALREDEDOR DE UNA MARMITA PUESTA AL FUEGO**  
Oleo. 0,48 × 0,68.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «E. SANCHEZ SOLA». Abajo: «¡¡QUE BIEN HUELE!!». Lienzo.
- L-252(750). EL ROSARIO**  
Oleo. 0,49 × 0,67.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M Santa María/1904». I.E.A. 8 JUNIO 1904-1.º N.º XXI. Pág. 341. DEVOTAS DE SAN ANTONIO. Dibujo de Marceliano Santa María.  
Lienzo.
- L-253(751). EX VOTO MARINERO**  
Oleo. 0,45 × 0,62.  
Firmado abajo: «F. Rafael Segura / Bermeo». En el casco del barco rescatado el nombre: «CARIDAD». En la base del catafalco la inscripción: «BERMEOTAR / EUREN ANAU / 13 mes ilegible/ MCMXII. («Aquí estamos los de Bermeo»). Y en un salvavidas: «SALVAMENTO / NAUFRAGOS / BER-

MEO». Reverso a lápiz: «á página apais<sup>a</sup> / (Si hay algo que cortar puede / ser de arriba).

I.E.A. 30 AGOSTO 1912-2.º N.º XXXII. Pág. 117. LA GALERNA EN EL CANTABRICO.—FUNERALES CELEBRADOS EN BERMEO, CON ASISTENCIA DE S. M. EL REY POR LAS VICTIMAS DE LA CATASTROFE./ Dibujo del natural, por Rafael Segura.  
Cartulina.

- L-254(752). **CARGUERO JUNTO AL MUELLE**  
Oleo. 0,53 × 0,44.  
En el lateral izquierdo: «¿Simonet?— El muelle».  
Lienzo.
- L-255(753). **ABRAZO DE PAZ**  
Oleo. 0,51 × 0,38.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Simonet».  
I.E.A. 22 JULIO 1905-2.º N.º XXVII. Pág. 44. FUNDICION ARTISTICA./ Dibujo de Enrique Simonet.  
Lienzo.
- L-256(754). **FIGURA DE JESUCRISTO ENTRE SOLDADOS MUERTOS**  
Oleo. 0,43 × 0,64.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «E. Simonet». Debajo: «¡... y para salvar á estos hombres vine yo al mundo y les sacrifique mi vida!».  
I.E.A. 22 SEPTIEMBRE 1914-2.º N.º XXXV. Págs. 188 y 189. Para salvarnos vino el Redentor al mundo y nos sacrificó su vida./ HORRORES DE LA GUERRA / Cuadro al óleo, de Enrique Simonet.  
Lienzo.
- L-257(755). **CONCIERTO**  
Oleo. 0,36 × 0,58.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Simonet».  
I.E.A. 8 NOVIEMBRE 1907-2.º N.º XLI. Pág. 269. BARCELONA.—CONCIERTO CELEBRADO EL 30 DE OCTUBRE ULTIMO EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES A BENEFICIO DE LAS VICTIMAS DE LAS INUNDACIONES OCURRIDAS EN LA REGION CATALANA./ Dibujo de Enrique Simonet.  
Lienzo.
- L-258(756). **ANTE EL MURO DE LAS LAMENTACIONES**  
Oleo. 0,53 × 0,40.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Simonet».  
I.E.A. 8 ABRIL 1906-1.º N.º XIII. Pág. 214. JERUSALEN.—LUGAR EN QUE LOS JUDIOS VAN A LLORAR Y ELEVAR SUS ORACIONES A DIOS./ Dibujo de Enrique Simonet.  
Lienzo.

- L-259(757). ESTUDIO DE PINTURA**  
 Oleo. 0,37 × 0,52.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «E. Simonet».  
 Lienzo.
- L-260(758). CARROZA REAL**  
 Oleo. 0,48 × 0,65.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «E. Simonet». Abajo: «Cortar por abajo a 43 de alto × 62 ancho / y reducir á 23» (se refiere de alto) × 33» (se refiere ancho)».  
 I.E.A. 30 MAYO 1902-1.º N.º XX. Pág. 326. OVACION POPULAR TRIBUTADA A S. M. EL REY EN LA PUERTA DE MOROS AL DIRIGIRSE A SAN FRANCISCO EL GRANDE. / DIBUJO DE ENRIQUE SIMONET.  
 Lienzo.
- L-261(759). NIÑO GUIANDO UNOS BUEYES**  
 Oleo. 0,44 × 0,65.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «E. Simonet».  
 Lienzo.
- L-262(760). NIÑA PONIENDO UNAS FLORES EN EL PELO A UNA ANCIANA**  
 Oleo. 0,49 × 0,34.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J Tubilla». Reverso a tinta: «Hecho el grabado». A lápiz rojo: «Hecho el/grabado».  
 I.E.A. 30 NOVIEMBRE 1904-2.º N.º XLIV. Pág. 320. EL TOCADO DE LA ABUELITA./DIBUJO DE TUBILLA.  
 Lienzo.
- L-263(761). PASTORCITA ANTE UN HUMILLADERO**  
 Carboncillo. 0,67 × 0,47.  
 Firmado abajo en el centro: «Carlos VAZQUEZ —1904—».  
 I.E.A. 15 ABRIL 1905-1.º N.º XIV. Pág. 216. ANTE LA ERMITA./ COMPOSICION Y DIBUJO DE CARLOS VAZQUEZ.  
 Cartulina.
- 264(762). FUNERAL EN SAN FRANCISCO EL GRANDE**  
 Al agua. 0,47 × 0,62.  
 Sin firma. Reverso a lápiz azul. «No parece catalogado».  
 Cartulina.
- L-265(s/n). ACTO RELIGIOSO EN SAN FRANCISCO EL GRANDE**  
 Oleo 0,37 × 0,58.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «L PALAO». Reverso a lápiz: «1900 n.º XXXVII».

I.E.A. OCTUBRE 1900-2.º N.º XXXVII. Págs. 204 y 205. MADRID.—SOLEMNES HONRAS FUNEBRES POR EL ALMA DEL GENERAL MARTINEZ CAMPOS, CELEBRADAS EL DIA 3 DEL CORRIENTE EN SAN FRANCISCO EL GRANDE./ (DIBUJO DEL NATURAL, POR L. PALAO.).  
Lienzo.

**L-266(885). EXEQUIAS EN EL VATICANO**

Al agua. 0,30 × 0,23.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «H ESTEVAN». Reverso a lápiz azul: «1889-n.º 42».

I.E.A. 15 NOVIEMBRE 1889-2.º N.º XLII. Pág. 284. FUNERALES DE S. M. DON LUIS I DE PORTUGAL./ROMA.—PALACIO DEL VATICANO: EXEQUIAS EN LA CAPILLA SIXTINA POR EL ETERNO DESCANSO DEL REY, / EL 7 DEL CORRIENTE.—(Dibujo del natural, por D. Hermenegildo Estevan.)

Papel sobre cartón.

**L-267(886). LITURGIA EN SAN PEDRO DEL VATICANO**

Al agua. 0,38 × 0,30.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «H ESTEVAN». Reverso a lápiz rojo: «1889 / n.º 2».

I.E.A. 15 ENERO 1889-1.º N.º II. Pág. 29. JUBILEO SACERDOTAL DE LEON XIII./ ROMA.—SOLEMNE «TE DEUM» Y BENDICION PONTIFICAL EN LA BASILICA DE SAN PEDRO, CELEBRADOS POR SU SANTIDAD EL PAPA / PARA CLAUSURA DE LAS FIESTAS DEL JUBILEO, EL 30 DE DICIEMBRE DE 1888./ (Dibujo del natural, por Hermenegildo Estevan.)

Papel sobre cartón.

**L-268(895). LLANTO**

Al agua. 0,55 × 0,40.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «Sancha». Abajo a lápiz azul «(Un pequeño drama)». A la derecha a lápiz: «A 33 de alto».

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1904-2.º N.º XLVII. Pág. 370. DRAMA EN UN ACTO./DIBUJO DE SANCHA.

Papel sobre cartón.

**L-269(882). LA REINA M.ª CRISTINA EN LA CAPILLA DE PALACIO**

Pintura al agua sobre fotografía. 0,42 × 0,58.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Comba». Arriba a lápiz: 24 × . Reducir á 32 cs. de ancho.—Para el 29—/(Cuidado con los brillos—). Reverso a lápiz rojo: «30/Enero/98».

I.E.A. 30 ENERO 1898-1.º N.º IV, Pág. 57. MADRID.—SOLEMNE «TE-DEUM» CELEBRADO EL 24 DEL CORRIENTE EN LA CAPILLA DEL

REAL PALACIO, EN ACCION DE GRACIAS POR LA PACIFICACION DE FILIPINAS./(Dibujo de Comba.)  
Papel sobre cartón.

- L-270(884). **MOTIN EN ROMA**  
Al agua. 0,30 × 0,24.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «H. Estevan». Rótulo en el muro de la derecha: «CAFE/DI LES / VARIETES». Reverso a pluma: «Los sucesos de Roma el 8 del actual / Obreros sin trabajo en la entrada de la / Via Due Macelli por Plaza de España». Abajo a lápiz rojo: «1889/—n.º 7—».  
I.E.A. 22 FEBRERO 1889-1.º N.º VII. Pág. 116. AGITACION SOCIALISTA EN ROMA: LOS OBREROS AMOTINADOS AL PASAR POR LA «VIA DUE MACELLI».  
Papel sobre cartón.
- L-271(880). **IMAGINACION DE ASTRONOMO**  
Oleo. 0,25 × 0,33.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Banda». «EL CIELO EN 1901». Reverso a lápiz azul: «A 16 ancho».  
Tabla.
- L-272(883). **CONCIERTO**  
Al agua. 0,38 × 0,45.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «S. Cruset». Reverso a lápiz: 15 × 21.  
I.E.A. 8 JULIO 1907-2.º N.º XXV. Pág. 5. UNA FIESTA ESPAÑOLA EN NUEVA YORK. / Dibujo del natural por Sebastián Cruset.  
Cartón.
- L-273(897). **EL COHECITO DE LA PLAZA DE ORIENTE**  
Al agua. 0,47 × 0,64.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Sancha».  
I.E.A. 22 ENERO 1910-1.º N.º III. Págs. 40 y 41. EL COCHE DE LOS NIÑOS EN LA PLAZA DE ORIENTE./DIBUJO DE SANCHA.  
Papel sobre cartón.
- L-274(894). **TEATROS DE MADRID**  
Tinta china y al agua. 0,64 × 0,49.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «S. Lengo». Arriba: «COMEDIA-ZARZUELA-LIRICO». Nombre de los teatros: «APOLO / LARA / PARISH / Buen Retiro / COMICO». Y nombre de algunas obras: «La Tronada / Pepita Reyes / Los Granujas». Abajo a lápiz: «A 24 de ancho». Reverso a lápiz: «Lengo».  
I.E.A. 22 ABRIL 1903-1.º N.º XV. Pág. 253. LA PRIMAVERA TEATRAL EN MADRID. / Caricatura, por S. Lengo.  
Papel sobre cartón.

- L-275(893). YATE REAL Y BUQUES DE ESCOLTA**  
 Oleo. 0,71 × 0,95.  
 Firmado en el centro: «A. Gurrea». Arriba: «Temerario (cañonero) / Giralda (Aviso)-Yatch real / Rio de la Plata (crucero)».  
 I.E.A. 8 AGOSTO 1902-2.º N.º XXIX. Pág. 81. VIAJE REGIO.—S. M. D. ALFONSO XIII A BORDO DEL «GIRALDA»./Dibujo de A. Gurrea.  
 Lienzo.
- L-276(887). REBAÑO DE OVEJAS**  
 Al agua. 0,25 × 0,37.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M FELEZ / 1910». En el lateral derecho: «—SESTEANDO—». Reverso a lápiz: «A 24 × 18».  
 I.E.A. 22 DICIEMBRE 1910-2.º N.º XLVII. Pág. 365. SESTEANDO. / DIBUJO DE FELEZ.  
 Cartón.
- L-277(881). SOLDADOS DE CABALLERIA DERRIBADOS EN COMBATE**  
 Oleo. 0,38 × 0,46.  
 Firmado en ángulo inferior derecho: «Banda». Abajo a lápiz: «Buen disparo —ó disparo certero—». Arriba a lápiz: «Cortar 1 centº de arriba y otro de abajo, y reducir á 22<sup>1</sup>/<sub>2</sub> de alto». Reverso a lápiz: «1906 n.º XLIV / alto (taco)».  
 I.E.A. 30 NOVIEMBRE 1906-2.º N.º XLIV. Pág. 325. DISPARO CERTE-RO. / DIBUJO DE BANDA.  
 Cartón.
- L-278(896). BAJO LA LLUVIA**  
 Al agua. 0,56 × 0,40.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Sancha». Abajo a lápiz azul: «El primer chaparrón».  
 I.E.A. 15 MARZO 1910-1.º N.º X. Pág. 160. «MARZO VENTOSO Y ABRIL LLUVIOSO...»/DIBUJO DE SANCHA.  
 Papel sobre cartón.
- L-279(890). JUNTO AL ESTANQUE CON CISNES**  
 Al agua. 0,37 × 0,51.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M FELEZ/1910». Abajo a lápiz: «A 14 × 22». Reverso a lápiz: «Placidez».  
 I.E.A. 8 ENERO 1911-1.º N.º I. Pág. 13. ¡PLACIDEZ! / DIBUJO DE FELEZ.  
 Cartón.
- L-280(891). ANCIANO**  
 Oleo. 0,55 × 0,23.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A. Gascón de Gotór».  
 Cartón.

- L-281(s/n).** **BAUTIZO EN PALACIO**  
 Oleo. 0,52 × 0,69.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcázar».  
 I.E.A. 8 JULIO 1908-2.º N.º XXV. Págs. 8 y 9. IMPOSICION DEL SANTO SACRAMENTO DEL BAUTISMO A S. A. R. EL INFANTE D. JAIME, EN EL PALACIO DEL REAL SITIO DE SAN ILDEFONSO, EL DIA 29 DE JUNIO ULTIMO./DIBUJO DE MANUEL ALCAZAR.  
 Cartón.
- L-282(s/n).** **TRASLADO FUNEBRE EN GONDOLA**  
 Al agua. 0,37 × 0,26.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. FELEZ / VENEZIA, 1909». Debajo: «UN ENTIERRO EN VENECIA».  
 Cartón.
- L-283(888).** **ESPERA EN EL MUELLE**  
 Al agua. 0,26 × 0,38.  
 Firmado en el centro: «M. FELEZ / 1910». Arriba: «—EPERANDO—».  
 Cartón.
- L-284(892).** **EVOCACION DE LOS SITIOS DE ZARAGOZA**  
 Oleo. Dos cartones pegados uno de 0,38 × 0,27 y otro de 0,16 × 0,20.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A. Gascón de Gotór / MADRID».  
 Una «E» capital en el centro de la composición. Arriba: «PALAFOX/ZERZO». En el lateral: «al del grabado: Se le ruega / retoque la union de los cartones / que el (ilegible) há marcado hundiendo / el papel». Arriba a la derecha: «á 24 de ancho / (por estar roto el cartón una anotación incompleta) Siluetada siguiendo la (roto)/del dibujo — Para el (roto). Reverso a lápiz azul: «30/Julio/98».  
 I.E.A. 30 JULIO 1898-2.º N.º XXVIII. Pág. 59. «1808».
- L-285(1).** **RECOGIDA DE LA HOJA**  
 Al agua. 0,37 × 0,31.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «F Alberti» Reverso a lápiz azul: «22 Nov<sup>bre</sup>/1896».  
 I.E.A. 22 NOVIEMBRE 1896-2.º N.º XLIII. Pág. 301. LA CAIDA DE LA HOJA./ DIBUJO DE ALBERTI.  
 Papel.
- L-286(2).** **PINTOR DE ANUNCIOS**  
 Al agua. 0,39 × 0,29.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «F Alberti». Reverso a lápiz azul: «30/Setiembre/98».  
 I.E.A. 30 SEPTIEMBRE 1898-2.º N.º XXXVI. Pág. 188. CRITICA DE ARTE,/DIBUJO DE F. ALBERTI.  
 Papel.

- L-287(3). ACCIDENTE EN LA COCINA**  
 Al agua. 0,42 × 0,30.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «F Alberti». Reverso a lápiz azul: «Agosto/1897 1.º 332».  
 I.E.A. 22 AGOSTO 1897-2.º N.º XXXI. Pág. 116. ¡ME QUEME! / DIBUJO DE ALBERTI.  
 Papel.
- L-288(4). CONVERSACION EN UN PALCO**  
 Carboncillo. 0,26 × 0,33.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «F Alberti». En el ángulo superior derecho a lápiz azul: «A 15» (roto).  
 Papel.
- L-289(5). BUENAS NOTAS**  
 Al agua. 0,43 × 0,31.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «F Alberti». Abajo en lápiz rojo: «n.º de Navidad—/98/ Reducir á 32 de alto—/ Para el 17—». Reverso a lápiz rojo: «Navidad/98».  
 I.E.A. 22 DICIEMBRE 1898-2.º N.º XLVII. Pág. 366. AGUINALDOS./DIBUJO DE FERNANDO ALBERTI.  
 Papel.
- L-290(6). CONSTRUYENDO EL TIEMPO**  
 Al agua. 0,44 × 0,27.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «F Alberti». Debajo a lápiz azul: «A 10 de ancho—/Silhueta y la marca en forma / de poder poner texto llevando la silhueta.» En el lado izquierdo marcadas en lápiz rojo las líneas para el texto.  
 Papel.
- L-291(7). ENSUEÑO**  
 Al agua. 0,44 × 0,27.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «F Alberti». Debajo a lápiz azul: «A 16 de ancho —/ Silhueta grabado y *madera* / para recorrer con texto / Muy urgente».  
 Papel.
- L-292(8). GUARDIAS BEBIENDO**  
 Al agua. 0,52 × 0,40.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «F Alberti». Abajo a lápiz: «Sed insaciable — Reducir a 0,32 de alto = / se necesita p.ª el 26 por la tarde—. Reverso a lápiz y tachado:» Y que si podrá irse á recoger mañana Lunes por la tarde, ó pasado por / la mañana y á que hora.»  
 I.E.A. 30 SEPTIEMBRE 1899— N.º XXXVI. Pág. 189. CONTRIBUCIONES INDIRECTAS. / DIBUJO DE F. ALBERTI.  
 Cartulina.

- L-293(9). PARQUE DEL RETIRO**  
 Al agua. 0,48 × 0,35.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo y en el ángulo inferior derecho: «A. Alcalá Galiano». Abajo a lápiz rojo: «24 × 31 á 32». Reverso a lápiz azul: «30 Abril/99».  
 I.E.A. 30 ABRIL 1899-1.º N.º XVI. Págs. 252 y 253. MADRID.—EL RETIRO./ DIBUJOS DE ALCALA GALIANO, MOTA Y M. JORRETO. (Esta lámina fué publicada en una misma página de la Revista con otra de Mota y unos dibujos de M. Jorreto que enmarcan el conjunto).  
 Cartón.
- L-294(10). EN EL TOCADOR**  
 Al agua. 0,43 × 0,32.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «A Alcalá Galiano». En el lado izquierdo a lápiz: «A su tamaño entre señales / 26 × 23,5.»  
 I.E.A. 8 JULIO 1905-2.º N.º XXV. Pág. 1 (Portada). EL ULTIMO DETALLE. / DIBUJO DE ALCALA GALIANO.  
 Papel.
- L-295(11). PERDICES ACUDIENDO AL RECLAMO**  
 Al agua. 0,23 × 0,33.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Alcazar». Abajo a lápiz azul: «A 16 →». En el ángulo superior derecho a lápiz: «3.»  
 Papel.
- L-296(12). EL «PARAISO» DEL TEATRO**  
 Al agua. 0,37 × 0,50.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Alcazar». Abajo a lápiz: «22 × 8».  
 I.E.A. 22 FEBRERO 1908-1.º N.º VII. Pág. 108. EN EL PARAISO./Dibujo de Alcázar.  
 Cartulina.
- L-297(13). TRAMOYISTAS**  
 Al agua. 0,44 × 0,30.  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Alcazar».  
 Papel.
- L-298(14). LA VUELTA DEL SOLDADO**  
 Al agua. 0,22 × 0,32.  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar». Reverso a lápiz rojo «Almanaque / 1899.»  
 Cartoncillo.

- L-299(15). **CAZADOR CON RECLAMO**  
Al agua. 0,33 × 0,24.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar». Abajo a lápiz: «A 9 →».  
Papel.
- L-300(16). **ESCENA DE LA GUERRA DE CUBA**  
Al agua. 0,32 × 0,46.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. Alcazar / 1898». Reverso a lápiz azul: «22 Mayo / 1898 / N.º 19».  
I.E.A. 22 MAYO 1898-1.º N.º XIX. Pág. 297. LA GUERRA ENTRE ESPAÑA Y LOS EE.UU. DE NORTE-AMERICA.—GUERRILLAS ESPAÑOLAS RECHAZANDO EL DESEMBARCO DE LAS TROPAS NORTEAMERICANAS / EN LA COSTA DE CIENFUEGOS (CUBA). / (Dibujo de M. Alcazar.)  
Papel.



3



8



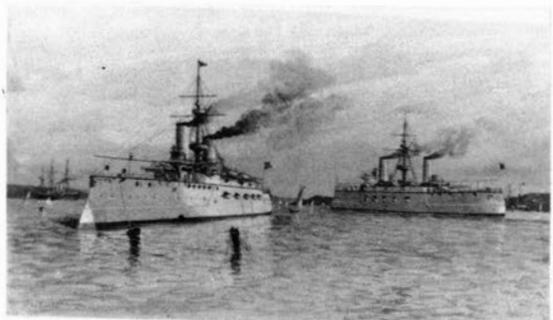
9



10



12



13



15



18



19



23



24



26



31



33



35



38



40



41



42



43



45



46



50



57



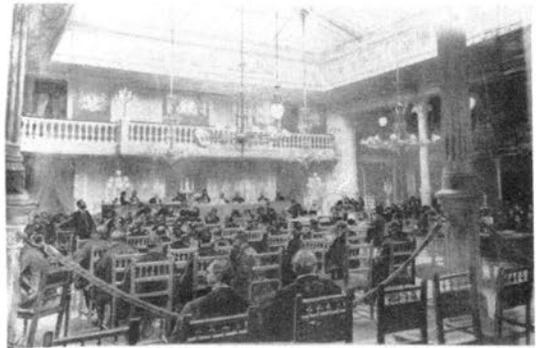
73



77



79



84



85



87



88



91



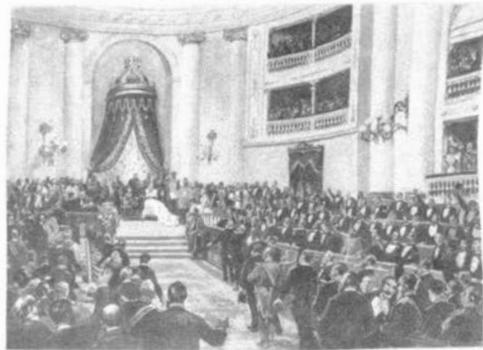
92



94



96



109



110



111



113



119



120



123



125



127



130



132



133



134



136



137



138



140



141



142



144



147



148



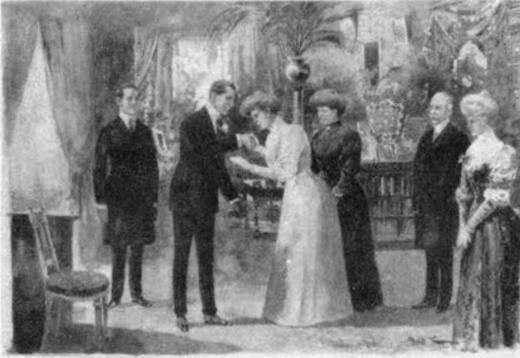
150



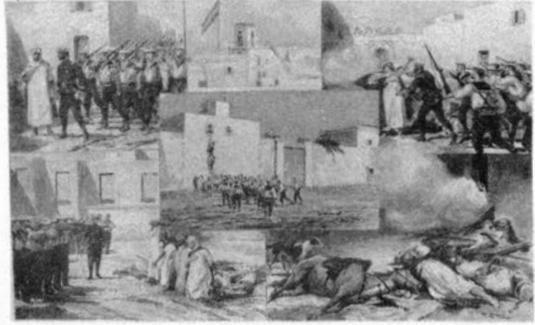
155



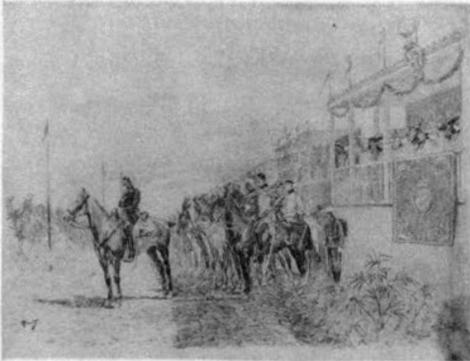
158



159



161



163



164



165



167



170



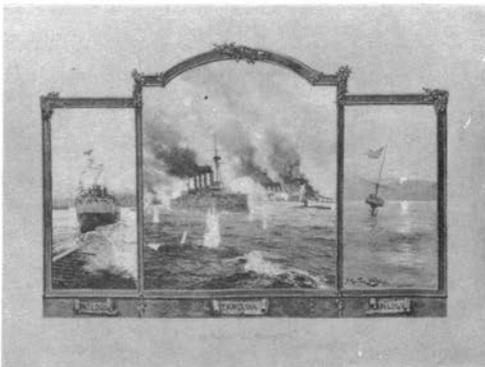
171



174



179



182



183



186



189



190



192



195



197



200



204



206



210



211



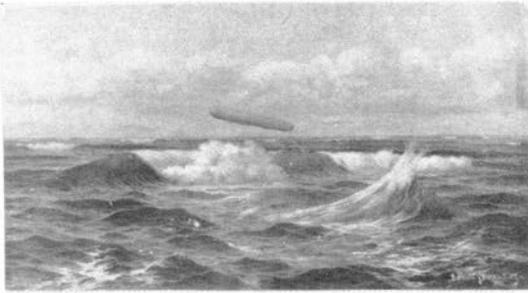
213



215



216



219



221



225



226



227



228



233



234



238



239



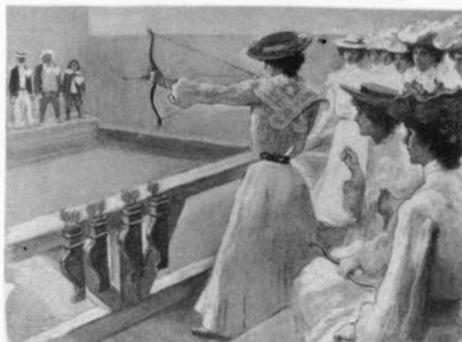
240



241



242



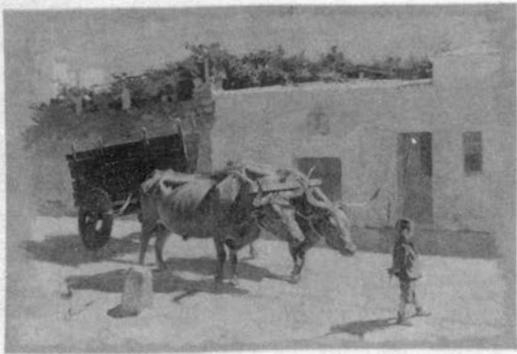
244



257



259



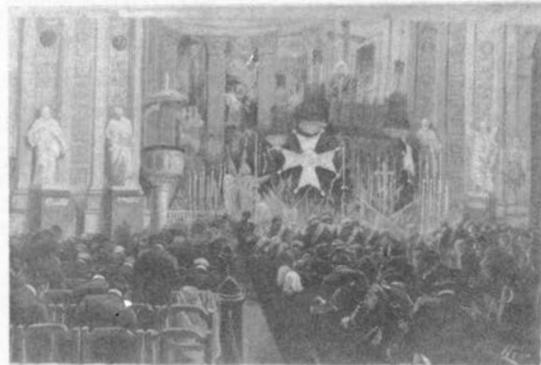
261



262



263



265



268



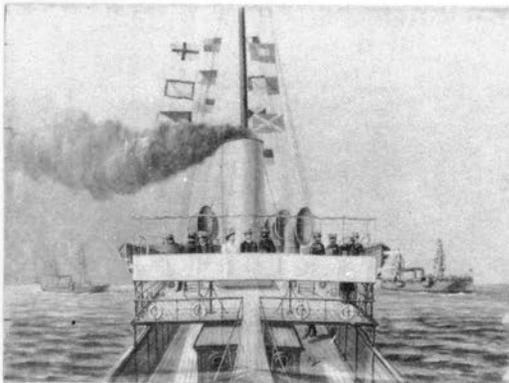
269



270



273



275



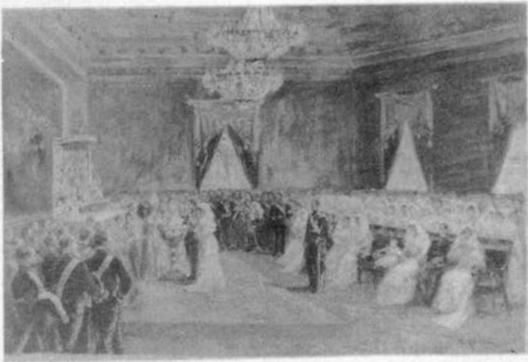
271



274



278



281



286



287



290



291



292



INVENTARIO DE DIBUJOS DE LA REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (I)

POR

ASCENSION CIRUELOS GONZALO Y M.<sup>a</sup> PILAR GARCIA SEPULVEDA



**E**L dibujo ha sido tradicionalmente uno de los grandes olvidados por la historiografía artística, sin tener en cuenta que constituye el sustrato ideológico y material sobre el que se edifican los procesos de la creación artística. Vehículo fundamental de transmisión de ideas y de comunicación cultural, el dibujo debe ser rescatado del olvido e integrado en el gusto de la sociedad.

El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuenta entre sus fondos con importantes dibujos de muy diversa procedencia, que constituyen una de sus valiosas colecciones. Hasta el momento, se han realizado algunos estudios parciales que no nos ofrecen una panorámica completa de este conjunto; por ello, se hace necesaria una investigación consciente y exhaustiva del mismo, que posibilitará saber de una forma más precisa los dibujos que lo constituyen para ponerlos a disposición de los investigadores y darlos a conocer al público en general.

Entre 1772 y 1778, fue adquirida por esta Corporación la colección Maratti. Comprada a los herederos de Procaccini, Pintor de Cámara al servicio de Felipe V, sirvió de modelo para los alumnos de la Real Academia.

En la actualidad, se conservan ocho volúmenes y numerosos dibujos sueltos de diverso tamaño y temática variada (estudios de telas, miembros, anatomías, retratos...)

Gran parte de esta colección no es original del pintor pudiéndose atribuir a sus discípulos Procaccini, Subisati... y otros artistas de conocido prestigio como Domenichino, Lanfranco, etc.

Posteriormente, en 1835, ingresaron en esta Real Academia un total de 468 dibujos traídos por D. Valentín Carderera, procedentes del Monasterio

zamorano de Valparaíso, constituyendo una aportación fundamental al ya rico patrimonio existente.

No menos interesante es un pequeño volumen de procedencia desconocida que contiene obras atribuidas a artistas italianos de los siglos XVI y XVII; entre otros Reni, Correggio, Domenichino...

Hay que añadir además dos lotes de dibujos, uno procedente del Palacio del Pardo y otro comprado a D. Vicente Camarón en 1864 conteniendo ambos obras italianas y españolas de los siglos XVI y XVII.

Este fondo se completa con otras aportaciones posteriores de igual valor artístico donde se recogen dibujos contemporáneos de Rodin, Segura, Zubiaurre, etc.

El presente inventario recoge los dibujos que esta Real Academia posee, procedentes del Monasterio de Valparaíso. Agrupados en cuatro volúmenes, tamaño folio, encuadernados en marroquín rojo con las armas de los Borbones de Italia, fueron realizados la mayoría por artistas italianos de los siglos XVI y XVII <sup>1</sup>.

Estos volúmenes traídos por D. Valentín Carderera, comisionado por esta Corporación para la recolección de objetos artísticos en las provincias de Salamanca, Zamora y Palencia, no constituyen una serie completa ya que están numerados correlativamente hasta el número tres, pasando posteriormente al número seis.

En la actualidad estos tomos se encuentran incompletos al haber sido desprendidos de sus hojas algunos de esos dibujos atribuidos a Rafael, Tiziano, Ribera, Rubens..., con objeto de su exposición en 1941. Nos ceñiremos exclusivamente a aquellos que siguen formando parte de los volúmenes. El resto será motivo de un estudio posterior.

En la medida en que se trata de un inventario y no de un catálogo, los asientos contienen una descripción breve de cada ejemplar omitiéndose referencias de autoría (excepto aquellas que figuran expresamente en el dibujo), indicaciones bibliográficas y de procedencia, aportaciones subjetivas y anotaciones marginales presentadas en la hoja soporte.

En cada asiento se incluye el número de inventario actual y a continuación, entre paréntesis, el número asignado al mismo dibujo en un inventario anterior que se conserva en el Archivo de esta Real Academia de Bellas Artes.

<sup>1</sup> Este inventario es independiente del publicado en el n.º 60 del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando correspondiente a las pruebas de examen realizadas entre los años 1818 y 1857, estudiadas por Isabel Azcárate Luxan.

Los dibujos aparecen por lo general en una sola cara del papel, aunque en una misma unidad física pueden aparecer dos dibujos, en el anverso y reverso respectivamente. A nivel descriptivo y de inventario, se dan dos cosas:

1. Que en el reverso aparezcan simples trazos sin suficiente entidad por sí mismos. Las referencias a estos trazos son indicadas dentro de la descripción general del anverso, en un apartado a continuación del título.

2. Que el reverso presente un dibujo completo, tan importante como el del anverso. En este caso se describen independientemente con el mismo número de inventario seguido de las letras a y b.

Seguidamente aparece reseñado el título, las dimensiones en mm., precediendo la altura a la anchura, el tipo de papel y estudio técnico, así como inscripciones, rúbricas y anotaciones diversas recogidas en el dibujo.

Se ilustra el inventario con fotografías de todos los dibujos (realizadas por D.<sup>a</sup> Inmaculada Utande), que servirán para un mayor conocimiento de los mismos. Ha sido realizado conforme a las directrices del Académico Conservador del Museo y con la colaboración de las licenciadas: Inmaculada Alonso, Isabel Azcárate, Leticia Azcue, Victoria Durán, M.<sup>a</sup> Pilar Fernández, Mercedes González-Amezúa, Carmen Heras, Matilde Martín, Blanca Piquero, Elena Rivera, Carmen Salinero, Angeles Sánchez de León y Carmen Utande.

Al final de esta serie de publicaciones se recogerá un índice temático y de artistas.

**N.º INV. 1 (1) Copia de relieve romano.**

115 × 160 mm. Recortado en forma oval.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 2 (2)**

**Copia de relieve romano.**

Al dorso: Por transparencia, se advierte una copia de la estatua de Marco Aurelio del Capitolio.

124 × 163 mm. Recortado en forma oval.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 3 (3)**

**José explica los sueños a sus hermanos.**

100 × 240 mm. Recortado en forma rectangular, con dos semicírculos en los lados menores.  
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia y aguada gris.

**N.º INV. 4 (4)**

**José vendido por sus hermanos.**

103 × 228 mm. Recortado en forma rectangular, con dos semicírculos en los lados menores.  
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia y aguada gris.

**N.º INV. 5 (5)**

**José explica los sueños al faraón.**

103 × 237 mm. Recortado en forma rectangular, con dos semicírculos en los lados menores.  
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia y aguada gris.

**N.º INV. 6 (6)**

**San Pedro, Papa, entronizado y en actitud de bendecir.**

Al dorso: Apunte de un arco y hornacina.

183 × 100 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta, aguada sepia, sanguina.

**N.º INV. 7 (7)**

**Figura femenina vestida, en pie.**

185 × 86 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 8 (8)**

**Figura femenina desnuda, en pie, apoyada en un jarrón con su mano izquierda, mientras recoge el velo con la derecha.**

184 × 95 mm.  
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 9 (9)**

**Hombre abriéndose el vientre y anciano embozado.**

Al dorso: Boceto de oreja a sanguina. En letra antigua «Angela Tauber / Federico Pietro Onofrio Carlo Giuseppe / Tauber».

172 × 185 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro y ligeros toques de sanguina.

**N.º INV. 10 (10)**

**Mujer con velo ante Diana y Cupido sentados.**

103 × 207 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro.

**N.º INV. 11 (11)**

**Angel vengador.**

235 × 200 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia. Contorneado en sanguina.

**N.º INV. 12 (12)**

**Mujer sentada con el brazo alzado y expresión suplicante.**

328 × 188 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Lápices negro y rojo.

**N.º INV. 13 (13)**

**Lot saliendo de Sodoma.**

195 × 263 mm.

Papel gris verdoso. Aguada sepia y toques de clarión.

**N.º INV. 14 (14)**

**Matanza de los inocentes.**

205 × 231 mm. Añadidos en las esquinas.

Papel gris. Preparado a lápiz, tinta sepia, aguada gris y toques de clarión.

**N.º INV. 15 (15)**

**Moisés arrodillado con un grupo de israelitas.**

153 × 160 mm.

Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 16 (16)**

**Tritones y una nereida.**

245 × 177 mm.

Papel agarbanzado muy claro. Lápices negro y rojo.

Fechado en el ángulo inferior derecho en 1698.

N.º INV. 17 (17)

**Figura femenina volando sostenida por amorcillos.**

228 × 228 mm. Recortado en forma de pechina.

Papel agarbanzado. Sanguina.

N.º INV. 18 (18)

**Conversión de san Pablo.**

193 × 279 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, sanguina y tinta sepia.

N.º INV. 19 (19)

**Polifemo sentado.**

175 × 146 mm. Recortado en las esquinas superiores.

Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro.

N.º INV. 20 (20)

**La bendición de Jacob.**

Al dorso: Apunte ligero de santo orando ante un altar, a lápiz negro.

201 × 235 mm.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia, aguada blanca.

N.º INV. 21 (21)

**Emperador romano y sacerdotes.**

265 × 159 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

N.º INV. 22 (22)

**La Sibila y Augusto.**

404 × 279 mm.

Papel agarbanzado. Tinta sepia.

N.º INV. 23 (27)

**Judas recibiendo la recompensa.**

198 × 179 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Tintas negra y sepia, aguada sepia.

N.º INV. 24a (28)

**Jeremías.**

363 × 256 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro.

**N.º INV. 24b (28)**

**Adán.**

Al dorso de 24a.

205 × 316 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro.

**N.º INV. 25 (29)**

**La Visitación.**

512 × 345 mm.

Papel verde. Preparado a lápiz, aguada sepia y albayalde.

Repasados los contornos para calcar.

**N.º INV. 26 (30)**

**Angel en adoración.**

203 × 118 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 27 (31)**

**Cristo coronado de espinas.**

Al dorso: Cabeza de niño a lápiz negro.

177 × 211 mm.

Papel gris verdoso. Lápiz negro.

**N.º INV. 28 (32)**

**Neptuno, en su carro, recogiendo un objeto que le da Diana.**

214 × 160 mm.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 29 (33)**

**Santa Catalina.**

225 × 182 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y restos de lápiz negro.

**N.º INV. 30 (34)**

**La Fe.**

178 × 167 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro. Cuadrículado.

**N.º INV. 31 (35)**

**La Caridad.**

262 × 176 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro. Cuadrículado.

- N.º INV. 32 (36)**  
**Figuras de niño, adolescente y cabeza femenina en un marco decorativo.**  
253 × 138 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 33 (38)**  
**Virgen, en gloria, con sacerdote y caballero arrodillados en adoración.**  
243 × 161 mm.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 34 (39)**  
**Santo entre dos soldados.**  
340 × 179 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro. Cuadriculado.
- N.º INV. 35 (40)**  
**La Magdalena a los pies de Cristo, en casa de Leví.**  
230 × 175 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y tinta sepia.
- N.º INV. 36 (41)**  
**Virgen entronizada con el Niño. A ambos lados San Juan y otro santo esbozado.**  
300 × 200 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 37 (42)**  
**Sagrada Familia.**  
198 × 150 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia. Cuadriculado en lápiz negro.
- N.º INV. 38 (43)**  
**Santa Agueda y ángeles.**  
210 × 275 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta negra, tinta y aguada sepia, aguada gris, preparado a sanguina.
- N.º INV. 39 (46)**  
**Sagrada Familia con San Juanito, Santa Ana y Santa Catalina.**  
150 × 116 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 40 (47)**  
**Virgen con el Niño, San Juanito, San Miguel y San Benito.**  
155 × 120 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta negra, aguadas rosa y sepia.

**N.º INV. 41 (48)**

**Virgen con el Niño en gloria.**

256 × 177 mm.

Papel agarbanzado. Tinta sepia y aguadas sepia y gris.

**N.º INV. 42 (49)**

**Adoración de los pastores.**

255 × 256 mm.

Papel anaranjado. Lápiz negro.

**N.º INV. 43 (50)**

**Toma de hábito de santa Clara.**

270 × 256 mm.

Papel anaranjado oscuro. Lápiz negro.

**N.º INV. 44 (51)**

**El banquete de Herodes.**

387 × 244 mm. Recortado en ángulos superiores.

Papel anaranjado oscuro. Lápiz negro.

**N.º INV. 45 (52)**

**Figura sedente de santo monje.**

350 × 235 mm.

Papel anaranjado oscuro. Lápiz negro.

**N.º INV. 46 (55)**

**Virgen con el Niño y santo.**

149 × 180 mm.

Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y clarión.

**N.º INV. 47 (56)**

**Figura femenina pensativa con lira.**

208 × 168 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro y sanguina.

**N.º INV. 48 (57)**

**Dos amorcillos volando.**

142 × 207 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro, toques de tinta negra y clarión.

**N.º INV. 49 (58)**

**Profeta Joel.**

288 × 197 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

**N.º INV. 50 (59)**

**San Jerónimo visitado en su gruta.**

180 × 317 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia, ligeros toques de clarión.

**N.º INV. 51 (62)**

**Soldados junto a un navío.**

177 × 212 mm.

Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta negra, aguadas sepia y blanca.

**N.º INV. 52 (63)**

**Joven sentado frente a un ángel portador de un cesto y una antorcha.**

217 × 343 mm. Recortado en forma oval.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 53 (65)**

**Dos guerreros luchando.**

159 × 127 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Tinta sepia.

**N.º INV. 54 (67)**

**Rapto de una ninfa.**

259 × 186 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.

**N.º INV. 55 (68)**

**Cabezas de joven y anciana.**

189 × 283 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.

**N.º INV. 56 (69)**

**Dos bustos de guerreros.**

195 × 281 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.

**N.º INV. 57 (70)**

**Virgen con san Francisco y Santiago.**

305 × 215 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 58 (71)**

**Adoración de los pastores.**

173 × 203 mm.

Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.

**N.º INV. 59 (72)**

**Santa en oración sorprendida por un caballero.**

213 × 167 mm. Recortado en forma oval.

Papel agarbanzado teñido. Tintas roja y negra, aguadas sepia y blanca, toques de albayalde.

**N.º INV. 60 (73)**

**Santo franciscano sentado al pie de un árbol.**

246 × 202 mm.

Papel verdoso. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 61 (74)**

**Cuatro figuras femeninas en actitud de danza.**

167 × 207 mm.

Papel agarbanzado muy claro. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 62 (75)**

**Crucifixión de san Andrés.**

353 × 251 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.

En el dibujo, en letra antigua: «Di mano dallo Cambiasso genovese».

**N.º INV. 63 (76)**

**Reyes con un relicario en forma de brazo en una galería con hornacinas.**

259 × 201 mm.

Papel gris verdoso. Tinta sepia, aguadas sepia y blanca.

**N.º INV. 64 (78)**

**Batalla ecuestre.**

171 × 260 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro.

**N.º INV. 65a (79)**

**Cristo coronando a un santo arrodillado, en presencia de ángeles y el Padre Eterno.**

192 × 126 mm.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 65b (79)**

**Angeles niños portando una corona de laurel.**

Al dorso de 65a.

175 × 143 mm.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 66 (80)**

**Nacimiento de la Virgen.**

Al dorso: ligero estudio a lápiz.

199 × 170 mm.  
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 67 (81)**

**Portada de un libro.** (Medallón central con el Padre Eterno sostenido por sirenas. Arriba dos ángeles sosteniendo un escudo.)  
427 × 309 mm. Papel añadido que modifica la figura del Padre Eterno.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz rojo y aguada roja.  
En ángulo inferior derecho: «... justa di tutto il libro».

**N.º INV. 68 (82)**

**La continencia de Escipión (?).**  
Al dorso: angelitos y letreros.  
218 × 281 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.

**N.º INV. 69a (83)**

**Adoración de los pastores.**  
198 × 190 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.

**N.º INV. 69b (83)**

**Matanza de inocentes (?).**  
Al dorso de 69a.  
185 × 172 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Tinta negra y lápiz negro.

**N.º INV. 70 (84)**

**Adoración del becerro de oro.**  
185 × 260 mm.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, toques de aguada sepia.

**N.º INV. 70 bis (85)**

**Una virtud coronada con una estrella.**  
187 × 85 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y clarión.

**N.º INV. 71 (86)**

**Bautismo de Cristo.**  
Al dorso: esquema de decoración mural.  
148 × 128 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 72 (87)**

**Santo en oración.**  
376 × 256 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.

**N.º INV. 73 (89)**

**Tres figuras alegóricas.**

Al dorso: repetición de letra d.

240 × 170 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y tinta negra.

**N.º INV. 74 (90)**

**Venus uniendo a dos jóvenes ante el altar de Himeneo.**

252 × 317 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta negra y sanguina.

**N.º INV. 75a (91)**

**Niño desnudo**

397 × 250 mm.

Papel gris. Preparado a lápiz, pastel de diversos colores.

**N.º INV. 75b (91)**

**Estudio de paños.**

Al dorso de 75a.

370 × 223 mm.

Papel gris. Lápiz negro.

**N.º INV. 76 (92)**

**Dos niños desnudos.**

173 × 151 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

**N.º INV. 77 (93)**

**Angel o amorcillo con guirnalda.**

246 × 270 mm.

Papel gris. Lápiz negro.

**N.º INV. 78 (94)**

**Mercurio y Argos.**

260 × 340 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 79a (95)**

**Sátiro y ninfa sentada.**

195 × 240 mm.

Papel agarbanzado. Tinta negra.

**N.º INV. 79b (95)**

**Ninfa y sátiro que le quita una espina del pie.**

Pegado en la misma hoja que 79a.

195 × 240 mm.  
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta negra.

**N.º INV. 80 (96)**

**Boceto para un techo.**

Al dorso: tres carteles (?) o escudos (?).

260 × 215 mm.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia. Toques de aguada roja y verde.

**N.º INV. 81 (97)**

**Friso decorativo.**

143 × 346 mm.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 82 (98)**

**Decoración mural** (con escudos, guirnaldas, faunos y virtudes).

287 × 342 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tintas sepia y aguadas sepia, roja, azul, verde, amarilla.

**N.º INV. 83 (100)**

**Retrato del Papa Alejandro VII.**

358 × 265 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro, sanguina y clarión.

**N.º INV. 84 (102)**

**Retrato de hombre maduro.**

142 × 108 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.

**N.º INV. 85 (103)**

**Cabeza de anciano barbado.**

311 × 248 mm.

Papel gris. Lápiz negro.

**N.º INV. 86 (104)**

**Cabeza de hombre con turbante.**

182 × 138 mm.

Papel anaranjado. Sanguina.

**N.º INV. 87 (105)**

**Cabeza de anciano barbado.**

220 × 166 mm.

Papel marrón. Lápiz negro.

N.º INV. 88 (107)

**Cabeza de niño.**

189 × 169 mm.

Papel gris. Lápiz negro y pastel de diversos colores.

N.º INV. 89 (109)

**Cabeza de hombre.**

Al dorso: Trazos en lápiz negro.

151 × 166 mm.

Papel gris. Lápiz negro.

N.º INV. 90 (110)

**Cabeza de fauno de frente.**

Al dorso: apuntes para un friso con angelitos, a tinta.

160 × 114 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

N.º INV. 91 (111)

**Cabeza de fauno sonriendo.**

215 × 178 mm.

Papel gris verdoso. Lápiz negro y rojo.

N.º INV. 92 (112)

**Cabeza femenina.**

157 × 118 mm.

Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.

N.º INV. 93 (113)

**Cabeza de anciano.**

156 × 121 mm.

Papel gris. Lápiz negro, toques de clarión.

N.º INV. 94 (114)

**Cabeza de joven.**

261 × 276 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro.

N.º INV. 95 (115)

**Cabeza de joven.**

158 mm de diámetro.

Papel gris verdoso. Lápiz negro.

N.º INV. 96 (116)

**Cabeza femenina.**

210 × 162 mm.

Papel gris. Lápiz negro, sanguina.

N.º INV. 97 (117)

**Cabeza de niño mirando hacia arriba.**

96 × 84 mm. Recortado en forma octogonal.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y rojo.

N.º INV. 98 (118)

**Cabeza de niño.**

208 × 180 mm. Recortado en forma octogonal.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

N.º INV. 99 (119)

**Cabeza de joven.**

130 × 112 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

N.º INV. 100 (120)

**Cabeza de anciano con casco.**

172 mm. de diámetro.

Papel agarbanzado. Sanguina.

N.º INV. 101 (121)

**Cabeza de vieja con turbante, de perfil.**

147 × 120 mm. Recortado en forma octogonal.

Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.

N.º INV. 102 (122)

**Busto de muchacho pensativo.**

238 × 208 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.

N.º INV. 103 (123)

**Cabeza de Midas.**

151 × 112 mm. Recortado en forma oval.

Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.

N.º INV. 104 (124)

**Muchacha pensativa.**

204 × 178 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.

N.º INV. 105 (125)

**Cabeza femenina.**

116 × 85 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

N.º INV. 106 (127)

**Figura de filósofo sentado.**

178 × 160 mm.

Papel agarbanzado. Tinta, aguada sepia y sanguina.

N.º INV. 107 (129)

**Cabeza de la Virgen.**

Al dorso: estudio de manos a lápiz negro.

385 × 225 mm.

Papel gris. Lápiz negro y pastel de diversos colores.

N.º INV. 108 (130)

**Cabeza de la Virgen.**

345 × 250 mm.

Papel gris. Pastel de diferentes colores.

N.º INV. 109 (131)

**Triunfo de Galatea.**

483 × 400 mm.

Papel gris verdoso. Tinta negra, aguada sepia y albayalde.

N.º INV. 110 (132)

**Curación del paralítico.**

262 × 427 mm.

Papel amarillo. Tinta, aguada sepia y blanca.

N.º INV. 111 (133)

**Hércules y Júpiter (?).**

406 × 386 mm. Recortado en ángulos superiores.

Papel agarbanzado. Sanguina.

N.º INV. 112 (134)

**Sagrada Familia y estudio de varios personajes.**

Al dorso: estudio de pierna a lápiz negro y toques de clarión.

277 × 419 mm.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

- N.º INV. 113 (135)**  
**Última comunión de San Jerónimo.**  
534 × 359 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.
- N.º INV. 114 (136)**  
**Dos jinetes luchando**  
219 × 400 mm.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 115 (137)**  
**Espimeteo abriendo la caja de Pandora.**  
255 × 342 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta, aguada sepia y restos de lápiz negro.
- N.º INV. 116 (138)**  
**Europa y el toro.**  
280 × 395 mm.  
Papel amarillento. Lápiz negro, tinta negra, aguadas sepia y blanca.
- N.º INV. 117 (140)**  
**Venus sentada rodeada de amorcillos.**  
203 × 263 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 118 (142)**  
**Figura femenina alada con dos niños dormidos en brazos.**  
257 × 423 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.
- N.º INV. 119 (143)**  
**Tres ángeles volando con palmas y ramos de olmo.**  
248 × 335 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.
- N.º INV. 120 (144)**  
**Cristo yacente adorado por ángeles.**  
210 × 250 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 121 (145)**  
**Estudio para un friso en un techo con volutas, niños, mascarones y un escudo vacío.**  
Al dorso: ligero apunte a tinta de la Magdalena a los pies de Cristo.  
229 × 406 mm.  
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia y lápiz negro.

**N.º INV. 122 (146)**

**Friso decorativo con diferentes escenas enmarcadas.**

235 × 571 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz negro, toques de tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 123 (147)**

**Escena de raptó junto al mar.**

300 × 485 mm.

Papel agarbanzado. Preparado a sanguina, repasado a tinta negra, aguada azul grisácea.

**N.º INV. 124 (148)**

**Lot y sus hijas.**

176 × 275 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 125 (149)**

**La Asunción de la Virgen.**

Al dorso: estudio para la misma composición y tres cabezas.

209 × 302 mm.

Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 126 (151)**

**Carlos V recogiendo del suelo el pincel de Tiziano.**

203 × 272 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y aguada sepia.

**N.º INV. 127 (155)**

**Escena de sacrificio antiguo.**

393 × 247 mm.

Papel color sepia. Tinta y aguada sepia, albayalde.

**N.º INV. 128 (157)**

**Batalla de Constantino.**

253 × 580 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 129 (159)**

**Proyecto para una copa. En la parte inferior, Ninfa y niño con oca.**

400 × 255 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 130 (161)**

**San Pedro y otros Apóstoles.**

237 × 228 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.

N.º INV. 131 (162)

**Desnudo masculino.**

405 × 242 mm. Recortado en forma irregular y pegado en otro papel mayor.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.

N.º INV. 132 (166)

**Crucifixión de san Pedro.**

407 × 551 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.

N.º INV. 133 (167)

**Santos doctores.**

233 × 255 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

N.º INV. 134 (168)

**Cristo entre los doctores.**

416 × 286 mm.  
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.

N.º INV. 135 (169)

**Paisaje junto a un río.**

370 × 512 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.  
En la parte inferior, texto en letra antigua.

N.º INV. 136a (174)

**Santo ermitaño con una calavera.**

336 × 275 mm.  
Papel gris azulado. Tinta y aguada sepia.

N.º INV. 136b (174b)

**Figura arrodillada orante.**

Al dorso de 136a.  
310 × 245 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro.

N.º INV. 137a (175)

**San Francisco de Asís.**

333 × 265 mm.  
Papel gris azulado. Tinta y aguada sepia.

N.º INV. 137b (175)

**Pastor arrodillado implorando.**

Al dorso de 137a.

315 × 245 mm.

Papel gris azulado. Lápiz negro.

N.º INV. 138 (176)

**Busto de hombre.**

235 × 176 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina.

N.º INV. 139 (177)

**Mendiga con un niño en brazos.**

198 × 144 mm.

Papel agarbanzado. Tinta y toques de aguada sepia.

N.º INV. 104 (179)

**Santo ermitaño pensativo.**

Al dorso: diferentes figuras esbozadas.

267 × 204 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

N.º INV. 141 (180)

**Sileno y fauno con amorcillos.**

252 × 242 mm. En orla circular.

Papel agarbanzado. Preparado a sanguina. Tinta y aguada gris.

N.º INV. 142 (182)

**Cabeza de anciano con turbante.**

99 × 123 mm.

Papel agarbanzado. Tinta.

N.º INV. 143 (184)

**Amorcillos y faunos niños jugando con un asno.**

256 × 378 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina, albayalde y toques de tinta.

N.º INV. 144 (185)

**Niño flautista.**

375 × 265 mm.

Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.

N.º INV. 145 (186)

**Cabeza de anciano con barba.**

Al dorso: monje inclinado y estudio de manos a lápiz negro.

420 × 318 mm.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro y toques de clarión.

**N.º INV. 146a (187)**

**Cabeza de santo en éxtasis.**  
410 × 260 mm. Recortado en las esquinas inferiores.  
Papel gris. Lápiz negro.

**N.º INV. 146b (187)**

**Figura de santo clérigo en éxtasis.**  
Al dorso de 146a.  
387 × 246 mm. Recortado en los ángulos inferiores.  
Papel gris. Lápiz negro.

**N.º INV. 147a (188)**

**Cabeza de muchacha mirando hacia arriba.**  
363 × 244 mm. Recortado en los ángulos superiores.  
Papel gris. Lápiz negro.

**N.º INV. 147b (188)**

**Cabeza de muchacha mirando hacia arriba (semejante a la anterior).**  
Al dorso de 147a.  
344 × 220 mm. Recortado en los ángulos superiores.  
Papel gris. Lápiz negro.

**N.º INV. 148 (189)**

**La contienda de Apolo y Marsias ante Midas.**  
203 × 198 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia y toques de albayalde.

**N.º INV. 149 (190)**

**Santa Cecilia repartiendo limosna.**  
406 × 555 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia, aguada blanca y toques de albayalde.

**N.º INV. 150 (191)**

**Virgen en oración con el Niño dormido.**  
220 × 285 mm. Recortado en forma oval.  
Oleo sobre papel fuerte.

**N.º INV. 151 (193)**

**Figura de mujer sentada.**  
104 × 104 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta sepia.

- N.º INV. 152 (194)**  
**Cabeza de muchacho.**  
120 × 94 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 153 (195)**  
**Cabeza de muchacho.**  
63 × 53 mm. Dibujando un óvalo las líneas.  
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 154 (196)**  
**Cabeza de anciano barbado.**  
142 × 147 mm. Recortado en forma circular y achatado en su parte inferior.  
Papel gris verdoso. Tinta sepia.  
Letrero en tinta: «Perujino».
- N.º INV. 155 (197)**  
**Mendiga arrodillada con dos niños.**  
221 × 183 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.
- N.º INV. 156 (198)**  
**Sagrada Familia.**  
245 × 180 mm.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 157 (199)**  
**Media figura de hombre encapuchado dialogando con otros jóvenes.**  
266 × 204 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 158 (200)**  
**San Agustín.**  
263 × 191 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 159 (201)**  
**La Verónica y san Pedro penitente.**  
260 × 188 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 160 (202)**  
**San Jerónimo.**  
251 × 202 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

N.º INV. 161 (207)

**Santo Papa mártir en oración. En Gloria la Virgen y el Niño.**

326 × 207 mm. Recortadas las esquinas superiores.

Papel agarbanzado. Tintas negra y sepia, aguada sepia y albayalde.

N.º INV. 162 (208)

**Paisaje.**

310 mm. de diámetro.

Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia, toques de albayalde.

N.º INV. 163 (209)

**Santa arrodillada en gloria con la Virgen y el Niño.**

250 × 189 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

N.º INV. 164 (210)

**Entrega de las llaves a San Pedro.**

407 × 270 mm.

Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.

N.º INV. 165 (211)

**Niño desnudo con una paloma.**

203 × 245 mm.

Papel gris verdoso. Sanguina.

N.º INV. 166 (212)

**Niño desnudo tocando la flauta.**

236 × 180 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina.

N.º INV. 167 (214)

**Cabeza de mujer.**

299 × 200 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro y sanguina.

N.º INV. 168 (215)

**Desvanecimiento de Esther.**

426 × 274 mm.

Papel gris azulado. Lápiz negro, toques de clarión.

N.º INV. 169 (216)

**Anunciación.**

338 × 276 mm. Recortado en la parte superior en arco rebajado.

Papel teñido de rojo. Tinta y aguada sepia y toques de albayalde.

N.º INV. 170 (220)

Anciano sentado con varias mujeres a su alrededor.  
185 × 137 mm.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, aguada gris.

N.º INV. 171 (221)

Grupo de ancianos en un bosque ante un ara con la inscripción «DETRHAIT ATQ  
POLIT».  
304 × 212 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia. Restos de lápiz.

N.º INV. 172 (222)

Baco y sátiros vendimiando.  
241 × 286 mm.  
Papel teñido en color sepia. Tinta y aguada sepia.

N.º INV. 173 (224)

Guerrero en un carro ante un cadáver.  
355 × 477 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Tinta sepia y lápiz negro.

N.º INV. 174 (226)

Alegoría. La Ocasión (?).  
En la inscripción: L'Occasione cosi sculpita da Fideas».   
262 × 198 mm.  
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia y toques de tinta negra.

N.º INV. 175 (227)

Desnudo varonil sentado.  
390 × 269 mm.  
Papel gris marrón. Sanguina.

N.º INV. 176 (229)

Retrato de caballero.  
339 × 266 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

N.º INV. 177 (230)

Escudo con elementos decorativos de carácter militar y amorcillos.  
447 × 316 mm.  
Papel agarbanzado muy oscuro. Tintas negra y sepia. Aguada gris.

N.º INV. 178 (234)

**Hombre arrodillado en oración con amplio manto.**

385 × 255 mm.

Papel preparado en tono marrón oscuro. Tinta negra, aguada sepia y toques de blanco.

N.º INV. 179 (236)

**Cabeza juvenil.**

395 × 263 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina.

N.º INV. 180 (237)

**Lot y sus hijas.**

265 × 205 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y rojo.

N.º INV. 181 (240)

**Resurrección de Cristo.**

356 × 254 mm.

Papel agarbanzado. Tinta negra y aguada gris.

En letra antigua: «di mano dello Cambiasso».

N.º INV. 182 (241 bis)

**Dos amorcillos al pie de un árbol.**

420 × 330 mm. Recortado en forma oval.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia, lápiz rojo.

N.º INV. 183 (243)

**Cabeza masculina.**

83 × 70 mm.

Papel agarbanzado. Tinta negra y sanguina.

N.º INV. 184 (244)

**Niño abrazando a una paloma.**

169 × 137 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina y aguada roja.

N.º INV. 185 (246)

**Curación de un enfermo por un Apóstol.**

379 × 540 mm.

Papel agarbanzado forrado. Tintas negra y sepia, aguada sepia, retos de lápiz.

N.º INV. 186 (247)

**Asunción de la Virgen.**

494 × 556 mm.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia, aguada roja y sanguina.

**N.º INV. 187 (249)**

**Cabeza de hombre barbado.**

187 × 167 mm.

Papel agarbanzado. Tinta negra.

**N.º INV. 188 (255)**

**Escena de sacrificio (a Júpiter?).**

257 × 190 mm.

Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta negra, aguadas sepia y blanca.

**N.º INV. 189 (258)**

**Desnudo de hombre sentado.**

380 × 263 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y clarión.

**N.º INV. 190 (259)**

**Hombre joven desnudo semiarrodillado.**

419 × 320 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina, toques de clarión.

**N.º INV. 191 (260)**

**Desnudo varonil recostado.**

355 × 274 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina y clarión.

**N.º INV. 192 (261)**

**Hombre desnudo sentado con un libro (?) entre las manos.**

359 × 270 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 193 (262)**

**Desnudo varonil sentado con un libro de gran tamaño.**

355 × 279 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 194 (263)**

**Hombre desnudo sentado en actitud pensativa.**

358 × 276 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 195 (264)**

**Figura varonil desnuda, sentada, con un paño sobre la cabeza.**

387 × 247 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 196a (265)**

**Anciano semidesnudo sentado.**

400 × 254 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina, toques de clarión.

**N.º INV. 196b (265)**

**Hércules sentado.**

Al dorso de 196a.

383 × 239 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 197a (266)**

**Desnudo varonil en pie, con las manos a la espalda.**

385 × 235 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 197b (266)**

**Joven desnudo sentado, con las manos atadas sobre la cabeza.**

Al dorso de 197a.

380 × 212 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 198a (267)**

**Joven desnudo sentado, con las manos atadas sobre la cabeza.**

Semejante al 197b.

365 × 224 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina, toques de clarión.

**N.º INV. 198b (267)**

**Estudio para un Ecce homo.**

Al dorso de 198a.

384 × 205 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 199a (268)**

**Baco desnudo semiarrodillado.**

340 × 268 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 199b (268)**

**Estudio de desnudo varonil.**

Al dorso de 199a.

322 × 240 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

**N.º INV. 200 (269)**

**Desnudo varonil semiarrodillado con las manos en la espalda.**

387 × 256 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina y ligeros toques de clarión.

**N.º INV. 201 (270)**

**Desnudo varonil de espaldas.**

400 × 237 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 202a (271)**

**Desnudo varonil sentado mirando hacia lo alto.**

402 × 265 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 202b (271)**

**Apunte de desnudo anatómico.**

Al dorso de 202a.

381 × 246 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

**N.º INV. 203a (272)**

**Desnudo varonil con una pierna avanzada.**

392 × 252 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 203b (272)**

**Figura masculina.**

Al dorso de 203a.

277 × 230 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 204 (273)**

**Desnudo varonil sentado.**

400 × 252 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 205 (274)**

**Desnudo varonil sentado.**

411 × 258 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 206a (275)**

**Desnudo varonil sentado.**

410 × 270 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 206b (275)**

**Diversos apuntes para figura varonil desnuda.**

Al dorso de 206a.

258 × 400 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 207a (276)**

**Figura varonil desnuda sentada.**

382 × 252 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 207b (276)**

**Estudio de un brazo.**

Al dorso de 207a.

365 × 235 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 208 (277)**

**Figura varonil semidesnuda, agachada, sujetando un saco.**

355 × 252 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina, toques de clarión.

**N.º INV. 209 (278)**

**Pastor desnudo.**

385 × 230 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 210 (279)**

**Desnudo varonil sentado, cogiéndose un pie.**

334 × 260 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y clarión.

**N.º INV. 211 (280)**

**Joven desnudo semiarrodillado.**

375 × 250 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

- N.º INV. 212a (281)**  
**Joven desnudo en posición inestable.**  
373 × 265 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 212b (281)**  
**Hombre desnudo sentado, escribiendo.**  
Al dorso de 212a.  
362 × 255 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 213 (282)**  
**Hombre desnudo (más de media figura).**  
303 × 203 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 214 (283)**  
**Desnudo varonil.**  
393 × 268 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina, toques de clarión.
- N.º INV. 215a (284)**  
**Desnudo varonil y dos estudios de pies.**  
365 × 223 cm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 215b (284)**  
**Hombre desnudo sentado (Tres cuartos).**  
Al dorso de 215a.  
259 × 190 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 216 (285)**  
**Desnudo masculino en pie.**  
383 × 237 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 21... (286)**  
**Desnudo tendido en escorzo.**  
312 × 256 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 217b (286)**  
**Apunte para la Justicia.**  
Al dorso de 217a.

290 × 235 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 218 (287)**

**Joven desnudo tendido de espaldas.**  
280 × 232 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 219a (288)**

**Desnudo varonil de espaldas (Tres cuartos).**  
295 × 235 mm. Recortado en forma oval.  
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 219b (288)**

**Muchacho desnudo.**  
Al dorso de 219a.  
282 × 225 mm. Recorte en forma oval.  
Papel agarbanzado. Sanguina.

**N.º INV. 220 (289)**

**Desnudo varonil sentado.**  
348 × 260 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 221a (290)**

**Figura de pastor sentado y apunte de brazo con vara.**  
260 × 381 mm. Recortado en ángulo inferior derecho.  
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 221b (290)**

**Estudio de torso y rodilla.**  
Al dorso de 221a.  
260 × 381 mm. Recortado en ángulo inferior izquierdo.  
Papel agarbanzado. Sanguina.

**N.º INV. 222 (291)**

**Anciano desnudo sentado.**  
237 × 320 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.

**N.º INV. 223 (292)**

**Joven desnudo tendido.**  
255 × 410 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina, toques de clarión.

**N.º INV. 224a (293)**

**Desnudo masculino recostado.**

263 × 398 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 224b (293)**

**Desnudo masculino recostado (apunte más ligero para la misma composición que el 224a) y estudio de pies.**

Al dorso de 224a.

263 × 398 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 225 (294)**

**Hombre desnudo tendido y maniatado.**

234 × 388 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina.

**N.º INV. 226a (295)**

**Hombre desnudo tendido con las manos por encima de la cabeza.**

440 × 420 mm. Recortado en los laterales superiores.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 226b (295)**

**Hombre desnudo en pie.**

Al dorso de 226a.

420 × 220 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 227a (296)**

**Joven desnudo sentado.**

363 × 244 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 227b (296)**

**Joven desnudo recostado.**

Al dorso de 227a.

242 × 345 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

**N.º INV. 228a (297)**

**Joven desnudo sentado.**

400 × 253 mm. Recortado en el lado izquierdo.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

N.º INV. 228b (297)

**Hombre desnudo sentado.**

Al dorso de 228a.

345 × 245 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina.

N.º INV. 229 (298)

**Joven desnudo sentado, mirando hacia arriba.**

388 × 260 mm.

Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.

N.º INV. 230a (299)

**Desnudo varonil sentado.**

417 × 258 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro y clarión.

N.º INV. 230b (299)

**Estudio anatómico.**

Al dorso de 230a.

400 × 242 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro.

N.º INV. 231 (300)

**Hombre desnudo, tendido en escorzo.**

256 × 415 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

N.º INV. 232 (301)

**Desnudo femenino tendido.**

310 × 688 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.

N.º INV. 233a (302)

**Desnudo varonil sentado.**

513 × 330 mm.

Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.

N.º INV. 233b (302)

**Estudios varios (manos, pies, brazos, figura recostada de espaldas).**

Al dorso de 233a.

330 × 513 mm.

Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.

N.º INV. 234 (303).

**Desnudo varonil de espaldas.**

542 × 344 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

N.º INV. 235 (304)

**Joven desnudo en pie, con un paño sobre la espalda.**

557 × 404 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

N.º INV. 236 (305)

**Hombre desnudo de espaldas, semiarrodillado.**

534 × 368 mm.

Papel teñido de amarillo. Sanguina, toques de clarión.

N.º INV. 237 (306)

**Figura varonil desnuda, apoyada en una rodilla.**

540 × 375 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina, toques de clarión.

N.º INV. 238 (307)

**Desnudo varonil sentado.**

544 × 409 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

N.º INV. 239 (308)

**Agar e Ismael en el desierto.**

196 × 262 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.

N.º INV. 240 (309)

**La recogida del maná.**

245 × 405 mm. Recortado en forma de luneto.

Papel agarbanzado. Sanguina.

N.º INV. 241 (310)

**San Mateo con el ángel y otro Apóstol.**

240 × 327 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tintas negras y sepia y aguada gris.

N.º INV. 242 (312)

**Figuras femeninas ante un tribunal.**

180 × 257 mm.

Papel preparado con óleo en tonos sepia y naranja.

- N.º INV. 243 (313)  
**San Antonio ante la Virgen.**  
215 × 289 mm.  
Papel agarbanzado. Tintas negra y sepia, aguada sepia.
- N.º INV. 244 (314)  
**Santo obispo en gloria.**  
556 × 406 mm.  
Papel gris. Carboncillo y clarión.
- N.º INV. 245 (315)  
**Dos picapedreros tallando una dovela.**  
238 × 318 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 246 (316)  
**Hércules entre el vicio y la virtud.**  
260 × 368 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro.
- N.º INV. 247 (317)  
**Alegoría con los dioses del Olimpo.**  
252 × 335 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina, toques de clarión.
- N.º INV. 248 (318)  
**Baco y Ariadna.**  
271 × 380 mm. Recortado en forma oval.  
Papel agarbanzado oscuro. Cuadrículado en sanguina. Lápiz negro y aguada sepia.
- N.º INV. 249 (320)  
**Ménades danzantes.**  
217 × 281 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 250 (321)  
**Cabeza de la Dolorosa.**  
193 × 130 mm.  
Papel agarbanzado muy oscuro. Lápiz compuesto, fijado con algo graso. Puenteado para ser calcado.
- N.º INV. 251 (322)  
**Santa Catalina desvanecida.**  
178 × 125 mm.  
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, aguada sepia.

**N.º INV. 252 (324)**

Diversos estudios de grutescos. (Tres hojas pegadas a modo de tríptico, los laterales con dibujos por ambos lados).

300 × 79 mm (el lateral izquierdo); 300 × 162 mm (el centro), y 300 × 110 mm (el lateral derecho).

Papel agarbanzado claro. Tintas negra y sepia, aguada sepia.

**N.º INV. 253a (325)**

Cartela con guirnarlas sostenida por putti.

290 × 208 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.

**N.º INV. 253b (325)**

Diversos estudios de urnas y molduras.

Al dorso de 253a.

301 × 219 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.

**N.º INV. 254a (326)**

La Noche (?) y Angel con trompeta (?).

283 × 175 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.

**N.º INV. 254b (326)**

Cartela con amorcillos y animal fantástico.

Al dorso de 254a.

268 × 162 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.

**N.º INV. 255a (327)**

Cartela con puttis y cráneo de ciervo.

235 × 193 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.

**N.º INV. 255b (327)**

Apunte para una cartela con amorcillos y guirnaldas.

Al dorso de 255a.

228 × 176 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.

**N.º INV. 256 (328)**

Lucha de un dragón con un león.

178 × 265 mm.

Papel agarbanzado. Preparado a lápiz negro, sanguina, aguada blanca en la cabeza del dragón.

N.º INV. 257 (329)

**Cabeza de macho cabrío de perfil.**

287 × 197 mm.

Papel agarbanzado. Lápices negro y rojo.

N.º INV. 258 (330)

**El descendimiento de la cruz.**

360 × 240 mm.

Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.

N.º INV. 259 (331)

**San Gregorio, Papa, con ángeles.**

273 × 197 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Preparado a lápiz, tintas, negra y sepia y aguada sepia.

N.º INV. 260 (332)

**Santo joven en marco decorativo con guirnaldas.**

92 × 62 mm (la figura del Santo); 213 × 170 mm (el marco decorativo). Son dos dibujos distintos pegados en el mismo papel.

Papel gris en el dibujo del Santo. Papel agarbanzado claro en la guirnalda. Preparados a lápiz, tinta y aguada sepia.

N.º INV. 261 (334)

**Simeón con el Niño Jesús en brazos.**

191 × 138 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta azul y ligeros toques de aguada azul y sanguina.

N.º INV. 262a (336)

**Cabeza masculina con turbante, de perfil.**

130 × 96 mm.

Papel agarbanzado. Tinta sepia.

N.º INV. 262b (336)

**Cabeza femenina de frente con turbante.**

Al dorso de 262a.

126 × 88 mm.

Papel agarbanzado. Tinta sepia.

N.º INV. 263a (337)

**Diferentes estudios de cabeza y manos.**

225 × 165 mm.

Papel agarbanzado. Tinta sepia.

**N.º INV. 263b (337)**

**Diferentes estudios de cabeza y manos.**

Al dorso de 263a.

216 × 154 mm.

Papel agarbanzado. Tinta sepia.

**N.º INV. 264 (338)**

**Resurrección de Lázaro.**

344 × 520 mm.

Papel agarbanzado muy oscuro. Lápiz negro, tinta negra, aguada sepia. Barnizado y cuadrulado.

**N.º INV. 265 (340)**

**Santa Elena descubre la cruz de la Pasión.**

273 × 405 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Tintas negra y sepia, aguada sepia, toques de albayalde.

**N.º INV. 266 (342)**

**Perro corriendo.**

148 × 286 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 267 (344)**

**Atlante decorativo para enmarcar una puerta.**

345 × 172 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Tinta negra, aguadas sepia y blanca.

**N.º INV. 268 (345)**

**Cabeza varonil mirando hacia lo alto.**

249 × 206 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina.

**N.º INV. 269 (346)**

**Sagrada Familia con Santa Catalina mártir.**

233 × 300 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro, sanguina, aguada blanca y albayalde.

**N.º INV. 270 (347)**

**Lot y sus hijas.**

212 × 275 mm. Recortado en forma oval.

Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.

**N.º INV. 271a (349)**

**Monje franciscano arrodillado ante un Pontífice en presencia de obispos y soldados.**

365 × 216 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tintas negras y sepia, aguadas sepia y roja.

**N.º INV. 271b (349)**

**Guerrero de espaldas.**

Al dorso de 271a.

154 × 59 mm.

Papel agarbanzado. Tinta sepia.

**N.º INV. 272 (350)**

**Virgen con el Niño y San Juanito.**

290 × 244 mm.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 273 (351)**

**Estudios varios (Virgen con el Niño, cabeza de vieja, figura de San Juanito y cabezas de ángeles).**

108 × 164 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.

**N.º INV. 274a (352)**

**Virgen con el Niño.**

215 × 153 mm.

Papel agarbanzado. Tinta sepia.

**N.º INV. 274b (352)**

**Distintos estudios de cabezas y tela.**

Al dorso de 274a.

226 × 165 mm.

Papel agarbanzado. Tinta sepia.

**N.º INV. 275 (354)**

**Mujer con niño.**

95 × 63 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, aguadas sepia y gris.

**N.º INV. 276 (355)**

**Santo Apóstol o Profeta. (San Mateo.)**

166 × 183 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro y clarión.

**N.º INV. 277 (356)**

**Adoración de los pastores.**

417 × 307 mm.

Papel agarbanzado. Tinta sepia, retocado a lápiz.

Al dorso se observa un escrito en letra antigua.

**N.º INV. 278 (357)**

**Degollación de los inocentes.**

265 × 381 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 279 (360)**

**Una perra.**

114 × 91 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Diversos tonos de tinta sepia, aguada sepia.

**N.º INV. 280 (361)**

**Mujer ordeñando una vaca.**

113 × 216 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina.

**N.º INV. 281 (365)**

**La Última Cena.**

188 × 167 mm.

Papel gris azulado. Tinta sepia y aguadas sepia y blanca.

**N.º INV. 282 (367)**

**Las dos Trinidades.**

510 × 391 mm.

Papel gris. Lápiz negro. Cuadrulado a lápiz.

**N.º INV. 283 (368)**

**Santo arrodillado mirando al espectador.**

404 × 273 mm.

Papel gris claro. Lápiz negro y toques de clarión.

**N.º INV. 284 (369)**

**San Juan predicando.**

170 × 220 mm.

Papel agarbanzado. Preparado a lápiz y a sanguina, tinta sepia y aguadas sepia y blanca.

**N.º INV. 285 (370)**

**Ariadna abandonada por Teseo.**

260 × 400 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina. Cuadrulado a lápiz.

**N.º INV. 286 (371)**

**Virgen en pie.**

372 × 228 mm.

Papel marrón. Lapiz negro y toques de clarión.

**N.º INV. 287 (372)**

**Figura masculina con grandes abejas (¿Hércules o Aristóteles?).**

461 × 292 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 288a (373)**

**Figura de mujer arrodillada y estudio de telas.**

200 × 265 mm.

Papel gris azulado. Láiz negro.

**N.º INV. 288b (373)**

**Estudio de pantalón y pierna arrodillada.**

Al dorso de 288a.

200 × 265 mm.

Papel gris azulado. Láiz negro.

**N.º INV. 289 (374)**

**Figura de guerrero.**

261 × 169 mm.

Papel agarbanzado. Tinta sepia.

**N.º INV. 290 (375)**

**San Pedro liberado por el ángel.**

327 × 290 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 291 (376)**

**San Mateo.**

Al dorso: Ligero apunte a lápiz y tinta.

158 × 130 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta sepia y aguada gris.

**N.º INV. 292 (377)**

**Hombre con corona de laurel, portando una piedra de gran tamaño.**

357 × 266 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia. Cuadrículado en tinta sepia.

**N.º INV. 293 (378)**

**Apóstol resucitando a un muerto.**

480 × 306 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro, tinta negra, sanguina, aguadas sepia, roja y blanca, albayalde.

**N.º INV. 294 (379)**

**Sepultura de varios santos mártires.**

363 × 253 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Al dorso en letra antigua: «Luigi Garzi».

**N.º INV. 295 (380)**

**Angel volando.**

147 × 185 mm.

Papel gris. Lápiz negro, ligeros toques de sanguina y clarión.

**N.º INV. 296a (381)**

**Niño abrazado a un leño y ligero apunte de otro niño.**

170 × 184 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y lápiz negro.

**N.º INV. 296b (381)**

**Estudio de la parte inferior del cuerpo de un niño.**

Al dorso de 296a.

168 × 152 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro.

**N.º INV. 297 (381)**

**Tres figuras arrodilladas de caracteres negroides.**

350 × 213 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina.

**N.º INV. 298 (383)**

**Agar e Ismael.**

190 × 241 mm.

Papel gris. Lápiz negro y clarión.

Al dorso en letra antigua «Jacinto Brandi».

**N.º INV. 299 (384)**

**Desnudos de hombre, mujer y niño.**

161 × 93 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina, toques de clarión.

- N.º INV. 300 (385)  
**Martirio de una santa.**  
126 × 110 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 301 (386)  
**Cuatro amorcillos o ángeles.**  
347 × 233 mm. (En dos papeles pegados.)  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 302 (387)  
**Copia del profeta de Rafael en San Agustino de Roma.**  
427 × 286 mm. Recortado en ángulos superiores.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.
- N.º INV. 303 (389)  
**Orla con motivos decorativos de grutescos, obtenida con papeles pegados.**  
325 × 222 mm. En el centro, hueco de 225 × 117 mm que contenía un dibujo de Rafael.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia, ligeros toques de sanguina.  
En el borde inferior: «Perin del Vaga».
- N.º INV. 304 (390)  
**Cabeza femenina de espaldas.**  
172 × 141 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 305 (391)  
**Joven conducido por guerreros.**  
182 × 140 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 306 (392)  
**Remeros en una nave con un tritón que se arroja al agua.**  
190 × 157 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Tinta y aguada sepia clara.
- N.º INV. 307 (393)  
**Proyecto para una sepultura papal.**  
259 × 161 mm. Con diversos papeles, que lo modifican, superpuestos.  
Papel agarbanzado claro. Restos de lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 308 (397)  
**Hombre y mujer arrodillados junto a un asno con cacharros.**  
225 × 172 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Preparado a lápiz, rebordeado con sanguina. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 309 (398)**

**Danae (?)**

289 × 235 mm.

Papel agarbanzado. Tinta sepia, restos de lápiz. Cuadrulado a sanguina.

En el ángulo inferior izquierdo, letrero: «Ant.º da Correggio».

**N.º INV. 310a (400)**

**Cabeza de guerrero con casco.**

90 × 67 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina.

**N.º INV. 310b (400)**

**Cabeza varonil de perfil.**

Al dorso de 310a.

82 × 56 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina.

**N.º INV. 311 (401)**

**Figura femenina con un libro y una lámpara encendida.**

99 × 62 mm.

Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 312 (402)**

**Imposición del hábito franciscano a un fraile.**

220 × 160 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia. Cuadrulado a lápiz.

Al dorso: inscripción en letra antigua.

**N.º INV. 313 (403)**

**Noli me tangere.**

405 × 270 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina.

**N.º INV. 314 (404)**

**Mujer en adoración.**

150 × 140 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 315a (405)**

**Santa Catalina.**

412 × 295 mm.

Papel gris. Lápiz negro, clarión. Cuadrulado a lápiz.  
Añadido de papel gris verdoso en el ángulo inferior derecho. Lápiz negro y sanguina.

**N.º INV. 315b (405)**

**Figura femenina en pie, mirando hacia arriba y estudio de brazo.**

Al dorso de 315a.

400 × 279 mm.

Papel gris. Lápiz negro y toques de sanguina.

Añadido de papel gris verdoso en ángulo inferior izquierdo. Trazos a lápiz.

**N.º INV. 316 (406)**

**San José mirando al Niño Jesús que juega con San Juanito.**

178 × 206 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina.

**N.º INV. 317 (408)**

**Cabeza de la Virgen.**

149 × 128 mm. Recortado en los ángulos.

Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.

**N.º INV. 318 (410)**

**Joven Baco bebiendo.**

262 × 197 mm. Recortado en los ángulos.

Papel agarbanzado. Tintas negra y sepia.

**N.º INV. 319 (412)**

**Busto de hombre joven.**

219 × 175 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Tinta sepia.

**N.º INV. 320 (413)**

**Escena de Misa solemne.**

188 × 210 mm. Recortado en forma de luneto.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

En el ángulo inferior izquierdo, letrero cortado «... ido».

**N.º INV. 321 (414)**

**Circe convirtiendo en cerdos a los compañeros de Ulises.**

257 × 227 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro, tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 322 (415)**

**Virgen con el Niño en gloria.**

250 × 232 mm. Indicado para terminar en medio punto.

Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.

- N.º INV. 323 (417)  
**Cabeza de joven mirando hacia arriba.**  
192 × 156 mm. Recortado en los ángulos.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 324 (418)  
**Nacimiento de la Virgen.**  
312 × 266 mm.  
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia. Cuadrulado a lápiz.
- N.º INV. 325 (419)  
**Gran decoración mural para un proyecto de sepulcro.**  
556 × 265 mm.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 326 (420)  
**Gran decoración mural para un proyecto de sepulcro.**  
557 × 270 mm.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 327 (421)  
**Lucha de Jacob con el ángel.**  
421 × 272 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 328 (422)  
**San Francisco penitente.**  
355 × 260 mm.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tinta y aguada sepia, toques de clarión.  
Cuadrulado a sanguina.
- N.º INV. 329 (423)  
**Mujer arrodillada con una bandeja entre otras mujeres en pie.**  
82 × 112 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 330 (424)  
**Recogida del maná.**  
126 × 149 mm. Recortado en ángulos superiores.  
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 331 (426)  
**Busto de Cristo entre la Justicia y la Paz.**  
175 × 117 mm.  
Papel gris azulado. Tinta sepia y albayalde.

N.º INV. 332 (427)

**La Justicia.**

234 × 145 mm.

Papel agarbanzado. Preparado a lápiz. Tinta sepia.

N.º INV. 333 (429)

**Fauno atando a una ninfa.**

231 × 177 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

N.º INV. 334 (434)

**Cabeza de muchacha mirando hacia arriba.**

290 × 245 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Pastel de diferentes colores.

N.º INV. 335 (435)

**Herminia grabando su nombre en un árbol.**

210 × 236 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro y rojo. Cuadrulado en tinta sepia.

N.º INV. 336 (436)

**Cabeza de niño.**

176 × 134 mm.

Papel gris. Lápiz negro y sanguina.

N.º INV. 337 (437)

**Cabeza de niño.**

233 × 195 mm.

Papel agarbanzado claro. Pastel de diferentes colores. Lápiz negro y sanguina.

N.º INV. 338 (438)

**Busto de Minerva.**

302 × 233 mm.

Papel gris azulado. Pastel de diferentes colores.

N.º INV. 339 (440)

**Santa Elena embarcando la Vera Cruz.**

248 × 425 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.

N.º INV. 340 (441)

**Escena de entierro (?)**

200 × 320 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.

- N.º INV. 341 (442)**  
**La Magdalena.**  
101 × 82 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 342 (443)**  
**Cabeza de hombre joven barbado.**  
140 × 114 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 343 (444)**  
**Cabeza de hombre barbado.**  
141 × 114 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 344 (445)**  
**Busto de joven de perfil.**  
218 × 176 mm. Recortado en ángulos superiores.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina, restos de tinta sepia.
- N.º INV. 345 (446)**  
**Angelito volando.**  
157 × 179 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 346 (447)**  
**Angelito.**  
236 × 189 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 347 (448)**  
**Cupido.**  
225 × 190 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 348 (449)**  
**Júpiter sentado con un águila.**  
405 × 275 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 349 (451)**  
**Caída de Cristo, con la Verónica.**  
325 × 267 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia. Toques de clarión y albayalde.

N.º INV. 350 (452)

**Busto de hombre.**

210 × 255 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.

N.º INV. 351 (453)

**Proyecto para una fuente.**

377 × 256 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Restos de lápiz, tinta y aguada sepia, aguada azul.

N.º INV. 352 (454)

**La Magdalena penitente.**

155 × 181 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.

N.º INV. 353 (455)

**Copia de un relieve romano circular y estudio para una cartela.**

Al dorso: Estudios ligeros a lápiz y a tinta de algunos personajes del relieve.

249 × 189 mm.

Papel agarbanzado. Lápiz negro.

N.º INV. 354 (457)

**Presentación del Niño en el templo.**

422 × 313 mm.

Papel agarbanzado muy oscuro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.

N.º INV. 355 (458)

**Asunción y coronación de la Virgen.**

395 × 269 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro y rojo.

N.º INV. 356 (459)

**Cabeza de la Virgen.**

235 × 178 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y rojo.

N.º INV. 357 (460)

**San Jerónimo penitente.**

416 × 265 mm.

Papel gris claro. Lápiz negro.

N.º INV. 358 (461)

**Academia de hombre desnudo.**

379 × 244 mm.

Papel agarbanzado. Carboncillo y toques de clarión.

**N.º INV. 359 (462)**

**La Virgen y el Niño con san Sebastián y san Roque.**

302 × 213 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta negra, aguada sepia.

En letra antigua: «de mano della Cambiasso».

**N.º INV. 360 (464)**

**Retrato de hombre de perfil.**

183 × 129 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.

**N.º INV. 361 (471)**

**Figura masculina arrodillada a los pies de otra femenina rodeada de mujeres.**

187 × 245 mm. Con luneto indicado.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

En letra antigua a tinta: «del Passignano» (?).

**N.º INV. 362 (472)**

**Latona y las ranas.**

197 × 280 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

**N.º INV. 363 (473)**

**Castigo de Níobe.**

197 × 277 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, toques de aguada sepia.

**N.º INV. 364 (474)**

**Joven sentada con niño.**

191 × 252 mm.

Papel agarbanzado. Sanguina.

**N.º INV. 365 (475)**

**Cabeza de anciano con turbante.**

277 × 215 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 366 (476)**

**Busto de muchacha.**

270 × 195 mm. Recortado en forma oval.

Papel marrón. Lápiz negro y toques de clarión.

- N.º INV. 367 (477)  
**Cabeza de anciano mirando hacia arriba.**  
265 × 206 mm.  
Papel gris claro. Lápiz negro, toques de clarión.
- N.º INV. 368 (478)  
**San Mateo.**  
91 mm. de diámetro.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 369 (479)  
**Busto de muchacha de perfil.**  
149 × 110 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, toques de clarión.
- N.º INV. 370 (480)  
**Virgen con el Niño y san Juan en un paisaje.**  
124 × 113 mm.  
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 371 (481)  
**Diversos estudios de una cabeza barbada.**  
184 × 143 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 372 (482)  
**San Francisco arrodillado en oración.**  
320 × 207 mm.  
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, aguada blanca y ligeros toques de albayalde.
- N.º INV. 373a (483)  
**Paisaje.**  
265 × 201 mm.  
Papel agarbanzando claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 373b (483)  
**Galería con hombres arrastrando cadáveres.**  
Al dorso de 371a.  
185 × 253 mm.  
Papel agarbanzado claro. Restos de lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 374 (484)  
**Sansón con el león y el panal de miel.**  
134 × 70 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

N.º INV. 375 (485)

Tres figuras desnudas.

92 × 123 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina y aguada roja.

N.º INV. 376 (486)

Repudio de Agar.

152 × 203 mm.

Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.

N.º INV. 377 (487)

Tumba de un cardenal.

347 × 280 mm.

Papel agarbanzado claro. Tintas sepia y negra, aguadas sepia, violácea, blanca y gris.

N.º INV. 378 (488)

Santa en el foso de los leones.

230 × 275 mm.

Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta sepia, aguadas sepia y blanca, toques de clarión y albayalde.

N.º INV. 379 (489)

Asunción de la Virgen.

333 × 224 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta negra y aguada gris. Cuadriculado a lápiz.

N.º INV. 380 (490)

Santo obispo en Gloria.

363 × 272 mm.

Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia, sanguina y albayalde.

N.º INV. 381 (491)

Aparición de la Virgen a un santo (¿san Felipe Neri?).

200 × 145 mm.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

N.º INV. 382 (492)

Aparición de la Virgen a un santo (¿san Felipe Neri?).

245 × 185 mm.

Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

N.º INV. 383 (493)

Cristo en Gloria y las ánimas del Purgatorio.

388 × 245 mm.

Papel agarbanzado. Preparado a sanguina, tinta negra, aguadas sepia y blanca, toques de albayalde.

**N.º INV. 384 (494)**

**Dios Padre en Gloria con santos.**

323 × 220 mm.

Papel teñido en tonos rojos. Preparado a sanguina, tinta negra y aguadas sepia y blanca.

**N.º INV. 385 (495)**

**Virgen con el Niño y santos.**

297 × 215 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.

**N.º INV. 386 (496)**

**Adoración de los pastores.**

387 × 270 mm.

Papel agarbanzado claro. Sanguina.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



13



14



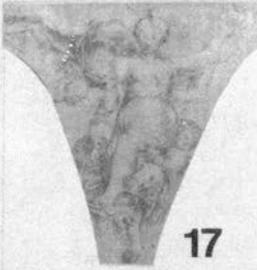
12



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24a



24b



25



26



27a



27b



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



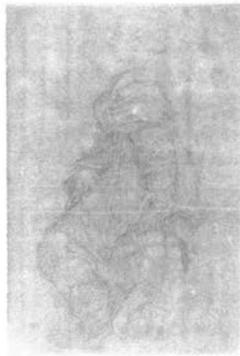
42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



58



57



59



60



61



62



63



64



65a



65b



66



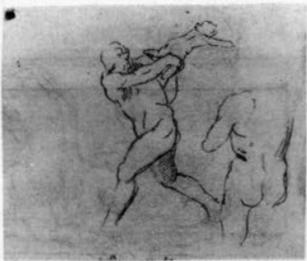
67



68



69a



69b



70



70 bis



71



72



73



74



75a



75b



76



77



78



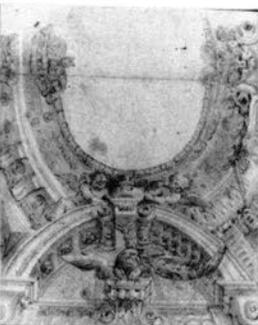
79a



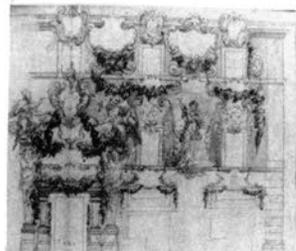
79b



81



80



82



83



84



85



86



87



88



89



90



91



92



93



94



95



96



97



98



99



100



101



102



103



104



105



106



107



108



109



110



111



112



113



114



115



116



117



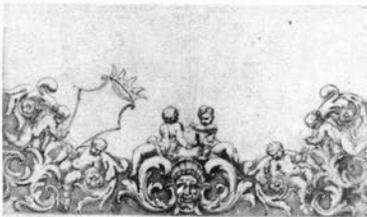
118



119



120



121



122



123



124



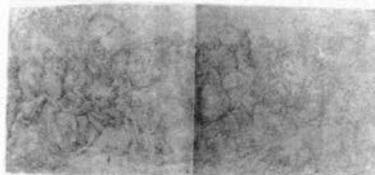
125



126



127



128



129



130



131



132



133



134



135



136a



136b



137a



137b



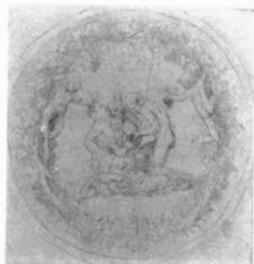
138



139



140



141



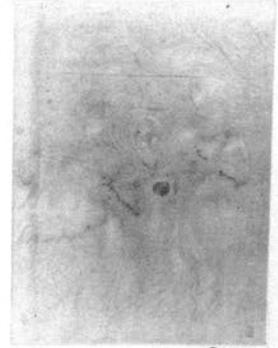
142



143



144



145



146a



146b



147a



147b



148



149



150



151



152



153



154



155



156



157



158



159



160



161



162



163



164



165



166



167



168



169



170



171



172



173



174



175



176



177



178



179



180



181



182



183



184



185



186



187



188



189



190



191



192



193



194



195



196a

196b

197a

197b





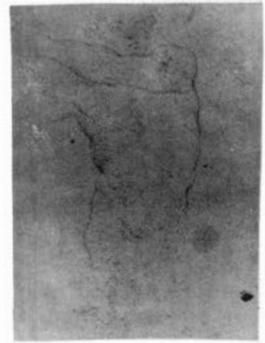
199a



199b



198a



198b



200



201



202a



202b



203a



203b



204



205



206a



206b



207a



207b



208



209



210



211



212a



212b



213



214



215a



215b



216



217a



217b



218



219a



219b



220



221a



221b



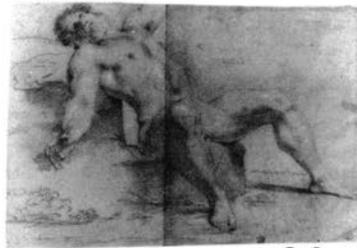
221b



222



223



224a



224b



224b



225



226a



226b



227a



227b



228a



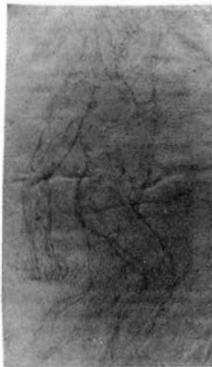
228b



229



230a



230b



231



232



233b



233a



233b



234



235



236



237



238



239



242



240



241



245



243



244



247



246



248



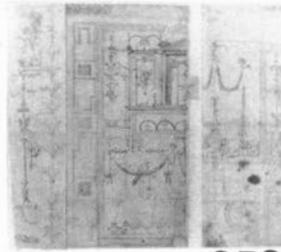
249



250



251



252



253a



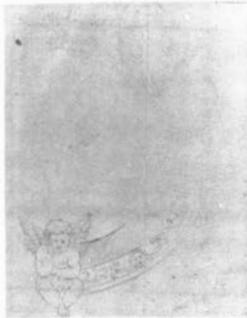
253b



254a



254b



255b



256



255a



257



259



260



258



261



262a



262b



263a



263b



264



265



266



267



268



269



270



271a



271b



272



273



274a



274b



275



276



283



277



278



279



281



282



286



280



284



285



287



288a



288b



289



290



291



292



293



294



295



296a



296b



297



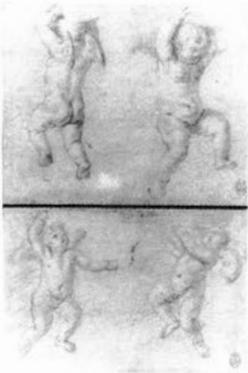
298



299



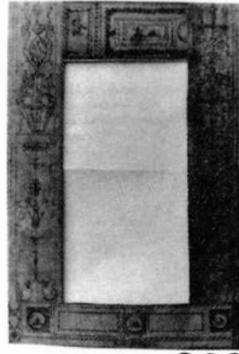
300



301



302



303



304



305



306



307



308



309



310a



310b



311



312



313



314



315a



315b



316



317



318



319



320



321



322



323



324



325



326



327



328



329



330



331



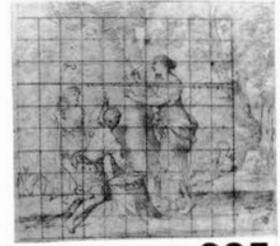
332



333



334



335



336



337



338



339



340



341



342



343



344



345



346



347



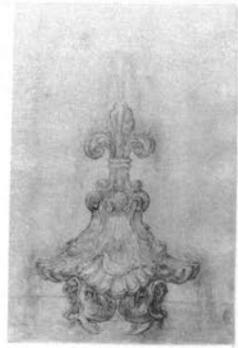
348



349



350



351



352



353



354



355



356



357



358



359



360



361



362



363



364



365



366



367



368



369



370



371



372



373a



373b



374



375



376



377



378



379



381



380



382



384



383



385



386



CRISTOBAL VILELLA: UN NATURALISTA EN LA  
ACADEMIA

POR

ISABEL AZCARATE LUXAN



**E**l dibujo, la pintura y el grabado tuvieron una importancia decisiva en el desarrollo de la ciencia, sobre todo en ramas como la zoología y la botánica. Los académicos del siglo XVIII eran conscientes de esta influencia y en los discursos pronunciados en las solemnes distribuciones de premios hay numerosas alusiones a este tema.

Ya en la primera junta celebrada por la recién inaugurada Academia, el 13 de junio de 1752, el viceprotector Alfonso Clemente de Aróstegui, en un discurso en elogio del arte del dibujo, defendió la supeditación de la ciencia al arte en los siguiente términos: «... Por ventura fuera conocida la Geometría, y las demás Ciencias Matemáticas, sus hijas, si les faltara la delineación y las figuras con que se enseñan y demuestran? Por ventura la Philosophia, que con título de «moderna» anda hoy tan triunfante por las escuelas, tuviera tantos secuaces, si el diseño no la asistiera con sus máquinas e ingenios? La Anatomía, luz de la Medicina, se estimara tan útil y necesaria, si el diseño le negara sus tablas? La Botánica, noble porción de la Natural Historia, fuera tan amena y estimada si el diseño no la adornara con sus imágenes? Ciertamente que si el buril, el pincel y el cincel retiraran un día sus modelos y estampas, muertas las Ciencias que más útilmente nos instruyen, cuando por el contrario, animados de estos nobles instrumentos el arte del dibujo, muestra al curioso investigador cuánto encierra dentro de sí la gran Máquina del Universo. Y si no decidme, ¿cuando viera el hombre tanta variedad de plantas y hierbas, tanta muchedumbre de vivientes, que con distintas configuraciones pueblan la Tierra, el Mar y el Aire, si el dibujo no se los representase? ¿Cuándo o cómo podría ver, medir ni caminar los vastos espa-

cios de mar y tierra, si el diseño en breve mapa no se los recogiese? ¿Cómo podría observar en el cielo sus círculos, en los planetas sus órbitas, en los cometas sus figuras, en el sol sus manchas, si el dibujo no le facilitase este informe?.., por cuya falta en algunos autores lamentamos hoy la pérdida de muchos útiles pensamientos. Así sucede en Teofrasto, Aristóteles y Plinio, hablando de algunas plantas y animales»<sup>1</sup>. De hecho, en la mayoría de las expediciones científicas realizadas en la segunda mitad del siglo XVIII participaron dibujantes y pintores. Para su reclutamiento se pedían informes a la Academia que recomendaba determinados alumnos. Es el caso de Bruno Salvador Carmona, de 16 años, hijo del teniente de escultura, Luis Salvador Carmona y que junto a Juan de Dios Castel, también alumno de la Academia, fueron seleccionados para acompañar a la expedición científica española a Venezuela, que partió el año 1753<sup>2</sup>. Para la expedición botánica a los Reinos de Perú y Chile, la Academia propuso a Isidro Gálvez Gallo y a José Casto Brunete Dubuá, que formaron parte de la expedición llevada a cabo de 1778 a 1788<sup>3</sup>.

Más tarde, establecida la Real Academia de San Carlos de México el año 1784, se decidió, por motivos económicos, que para la expedición científica a Nueva España (1787-1803), se reclutaran dos dibujantes de la misma, estos fueron Vicente de la Cerda y Anastasio Echevarría<sup>4</sup>.

Por otra parte, dados los principios artísticos del clasicismo por los que entonces se regía la Academia, el artista debía basarse para realizar su obra en la naturaleza y en la antigüedad clásica. No copiando o imitando, sino extrayendo conclusiones de esta observación por un proceso intelectual. Para ilustrar esta idea vale la siguiente descripción del modo en que actuó el escultor Manuel Álvarez para realizar la estatua ecuestre de Felipe V. Obra de 1778 que actualmente se expone en las salas del Museo:

«... No estudiaba el Académico español a las estatuas de los antiguos para hacer una cosa que en apariencia denotase haberse atendido a los antiguos, porque esto sería copiar, que puede ser una de las causas de la decadencia de las Artes. Sabía muy bien que en las Artes de la Pintura, y Escultura no hay más oráculo que la Naturaleza sola. En las obras de los antiguos, que con tanto cuidado examinaba, no buscaba Álvarez la ley sino el intérprete. Bien conocía que para efecto de criar en las Artes ninguna nación había interpretado justamente el lenguaje de la Naturaleza sino los Griegos; pero en los Griegos buscaba el maestro, no el juez: quería oír desde la cátedra, no desde el trípode: pedía lección, no respuesta. Quando por Real orden se mandaron hacer modelos de estatua ecuestre del señor Don Felipe V, uno de los en-

cargados fue Alvarez. Pensó en esta ocasión dar idea de un caballo perfecto. Vió todos los caballos de las Caballerizas Reales, y en lugar de tomar una parte bella de uno, otra parte bella de otro, como hacen los que trabajan por el método colectivo, reuniendo bellezas dispersas, como dicen, del natural: vistos todos eligió solamente uno que la Naturaleza habia criado sin el menor defecto y con todas las perfecciones de su especie. Obtenida la felicidad del hallazgo se puso el Artífice á estudiar el Aceytunero, este era el nombre del caballo. Semejante estudio no debia terminar en copiar fielmente aquel objeto, pues en esto no podia hallar dificultad alguna la vista ni la mano de un tan habil diseñador. Todo el fin de su fatiga era deducir la regla de la perfección de aquella especie por las perfecciones numéricas que veía en el animal. Era pues su estudio una requisición importuna a la gran Madre para que le dixese el plan de reglas que se habia propuesto en la educción de aquel cuerpo viviente, para que hubiese de causar por necesidad la sensación interna de Belleza en quantos lo mirasen suelto por la dehesa, ó gobernado por su dueño. En suma era criar el arte, pues como el entendimiento humano consiste en reducir los particulares a universales, y en la formación de un arte se ocupa solo el entendimiento, aspiraba a escudriñar la regla, digámoslo asi primigenia de la belleza de aquellos cuerpos, para que despues le fuese fácil la producción de ideas de caballos perfectos. En este sentido pudiera tenerlo bueno la frase de los poetas quando cantan que el arte es émula de la naturaleza. De modo que el modelo del caballo del Director Alvarez es un producto riguroso del arte, y un original, aunque hecho por la simetría, ó medidas del Aceytunero, y por solas sus formas.»<sup>5</sup>

Curiosamente, esta concepción del arte parece más acorde con los ideales románticos que con el rígido sistema de enseñanza, inserto en el neoclasicismo, que entonces practicaba la Academia. Cartstens, defensor de las nuevas teorías pretendía que su obra se generase como «una totalidad orgánicamente configurada»<sup>6</sup>.

Dentro de este contexto se sitúa la obra del mallorquín Cristóbal Vilella. Nacido en Palma de Mallorca el 6 de agosto de 1742, fue desde niño aficionado a la pintura. Como el mismo cuenta en el manuscrito que se conserva en la Real Academia de la Historia<sup>7</sup> estudió de los 10 a los 13 años con un viejo maestro, y enterado de las enseñanzas que se impartían en la Real Academia de San Fernando de Madrid, decidió trasladarse a esta ciudad.

En los registros de matrícula de la Academia consta de esta manera: «Vilella, Cristóbal. Dieciocho años. De Palma de Mallorca. Hijo de Cristóbal y de Catalina de Mengual. Mayo 1761.»<sup>8</sup>

La última etapa de su aprendizaje, la relativa al colorido, la realizó bajo la dirección de Mengs. Por aquel entonces Mengs trabajaba en la decoración del Palacio Real, por lo que es posible que Vilella le asistiera en este trabajo.

En 1766, sus padres requieren su vuelta a Mallorca, probablemente influidos por la noticia del motín de Esquilache y quizás también por su hermano Miguel, jesuita que vivió en Roma desde la expulsión de su obra de España en 1767.

En este mismo año se dirige a la Academia solicitando de esta algún documento que lo acredite como perteneciente a ella, pues el gremio de pintores, escultores, doradores y charolistas de la isla le presionaba y no reconociendo el valor de los estudios académicos pretendían examinarle y agregarle al gremio o en caso contrario impedirle ejercer su profesión.

Ante esta petición la junta académica decide recomendarlo al Regente de la Audiencia en Mallorca, para que le permita ejercer su profesión sin agregarse al gremio, «pues aunque por fuero no tiene esención de justicia, sin embargo, la Junta estimará mucho que al citado discípulo se haga esta gracia por creerla mui conveniente al adelantamiento de las Artes y por consiguiente el bien público». La pugna de la Academia por hacer valer sus derechos ante los entonces poderosos gremios de artesanos se hizo patente en varios casos como este.

Esta recomendación no llegó a enviarse, pues antes se tuvo noticia de que Vilella con el fin de obtener el grado de académico y los consiguientes privilegios, entre los que se contaba el título de nobleza, se presentaba al concurso público de pintura establecido por la Academia, dicho año de 1766.

Para dichos concursos celebrados desde el año 1753, se proponían unos asuntos para cada rama artística según tres grados de dificultad: primera clase, segunda clase y tercera clase, otorgándose dos premios para cada una de ellas de diferente cuantía. Los asuntos o temas propuestos eran impresos y hechos públicos mediante edictos en las capitales y pueblos principales de España.

Esto en cuanto a la llamada «prueba de pensado», que debía traer hecha el concursante y que consistía para la pintura en un óleo sobre lienzo de dos varas de ancho por una y media de alto para la primera clase, un dibujo en un pliego de papel de Holanda para la segunda y en un dibujo en medio pliego de papel de Holanda para la tercera.

Era norma que estas obras estuvieran en la Academia quince días antes del concurso, siendo expuestas al público. Por retraso del jabeque de correos, Cristóbal Vilella no pudo presentarlas dentro de este plazo, pero los acadé-

micos decidieron aceptarlas por no considerar que tal retraso fuera achacable a falta suya.

Para la primera clase se presentaron ocho individuos, entre ellos, Ramón Bayeu, Francisco de Goya, Gregorio Ferro, Jose Cantellops también de Mallorca y con los mismos problemas para ejercer su oficio, y Juan Bautista Bru, que luego sería pintor y disecador de la plantilla del Real Gabinete de Historia Natural. Para la segunda clase se presentaron un total de nueve, entre ellos Luis Paret.

Según consta en actas, Vilella trajo trabajados asuntos para la primera y la segunda clase, pero a la vista de las obras expuestas, optó por presentarse sólo a la segunda. Es de suponer que su óleo fue entonces apartado del resto.

Tras celebrarse las pruebas de repente y una vez efectuadas las votaciones y otorgados los premios, los participantes retiraban sus obras, excepto los beneficiarios del primer premio que la entregaban a la Academia.

Actualmente se conservan en la Academia, dos óleos con el tema del concurso:

«Marta, emperatriz de Constantinopla se presenta en Burgos al Rey Don Alfonso el Sabio á pedirle la tercera parte de la suma, en que tenia ajustado con el Soldán de Egipto el rescate del Emperador Valduino, su marido: y el Monarca manda darle toda la suma.»

Uno de ellos es obra de Ramón Bayeu, ganador del primer premio, el otro es de dudosa atribución. Elias Torno en 1929 lo consideró obra de Luis Fernández, al parecer basándose únicamente en que este había sido premiado en segundo lugar. En 1985 aparece en la revista Antiquaria un artículo firmado por José Manuel Arnaiz poniendo en duda esta atribución. El artículo se titula «Reflexiones sobre un cuadro perdido de Goya», ya que este también tuvo que ejecutar este asunto.

El hecho es que no hay ningún dato fiable, ni lógica suposición que lleve a asegurar que dicho óleo corresponda al madrileño Luis Fernández.

No sabemos si Cristóbal Vilella permaneció en Madrid o volvió a Mallorca, pero el 7 de septiembre del mismo año, es decir un mes después de celebrarse el concurso, Vilella presenta en junta académica un memorial y «dos quadritos de su invención que representan uno cajas de dulce, garrafa chocolatera y otras piezas de repostería y el otro varios papeles, estampas y naipes, todo de olio». Además hace alusión a las obras presentadas a concurso. La junta decide que reúne los méritos suficientes y es nombrado académico supernumerario por la pintura. Siendo habitual que permaneciera en la Academia una obra de los que obtenían algún título, es lógico pensar que

decidiera dejar el óleo presentado a concurso, de mucho mayor tamaño y difícil transporte. Por todo ello es muy probable que el óleo inventariado con el n.º 400 sea obra suya <sup>9</sup>.

De nuevo en Mallorca y trabajando como pintor, tiene noticia del establecimiento en el mismo edificio de la calle Alcalá de la Academia y del Real Gabinete de Historia Natural, el año 1773. Dada su afición a la Historia Natural presenta ese mismo año a la junta académica unas colecciones de peces, aves, conchas, plantas y minerales, objetos artísticos realizados con productos marinos y unos libros de dibujos a la aguada de plantas, flores y peces. Los académicos le recomiendan al Marqués de Grimaldi «para ser empleado en la colocación, disposición y conservación del Gabinete de Historia Natural para cuyos diseños manifiesta en las dichas obras y otras curiosidades muy particular talento». Presentó también estos objetos al Príncipe Carlos, futuro Carlos IV, aficionado a la historia natural, y que poseía su propio gabinete en palacio. Es destinado en Mallorca con una pensión de 200 ducados anuales «a el acopio de disecación y para copiar del natural todas las aves, peces, plantas y otras curiosidades para el aumento del gabinete.» <sup>10</sup>

A partir de este momento y a lo largo de toda su vida permanece en relación con el Real Gabinete. Mantiene correspondencia con Pedro Dávila, primer director del gabinete y formador de las colecciones que constituyeron su núcleo inicial. Es Dávila el que le orienta sobre el modo en que ha de realizar su trabajo como disecador y naturalista.

En la elaboración de los catálogos que acompañaban a los ejemplares disecados y que él llamaba «noticias naturales a lo histórico», es parte importante la recogida de información de pastores y pescadores de la isla.

La constancia en el trabajo y deseo de ser empleado en el Gabinete y trasladarse a la corte son permanentes. Según sus palabras «y con esta confianza olvido lo que en estaciones me sucede pues me veo aislado en País corto». Y realmente la insularidad de Mallorca era evidente, el jabeque de correos hacía escasos viajes y la correspondencia a veces la mantenía por paisanos que iban a la corte o por conductos militares, este jabeque arribaba en Barcelona y desde aquí «el penoso y largo camino desde Barcelona a esta corte», que podía llevarle hasta veinte días y que en ocasiones destrozaba sus envíos. Por otra parte epidemias, levas, hambre, piratas berberiscos y en algunos casos temor a la invasión por un país extranjero, completaban el panorama y a pesar de ello «en lo solitario y entre el poco gusto que hay en Mallorca sin embargo de esto trabajo contento y sin cesar aunque haya falta de emulación patriota. Los demas motivos los dejo a la consideración del in-

teligente y del artista aplicado en su arte que para adelantar desea estar entre las gentes mas cultas y monumentos y a la vista de célebres maestros los cuales son guia y norma para poder tomar modo, idea y gusto en su profesión y por estos medios adelantar. Yo sumergido en esta isla nada de lo expresado hallo pero como el amor divino la ha hermoseedo con un claro y despejado cielo formado con sus altos y bien proporcionados montes floridos y frondosos bosques, selvas y olivares, observo con gusto sus particularidades y bello horizonte y por la parte del mar el que forma el agua y el ayre, a esto se agregan vistas gustosas de estanques, cuevas y bellisimas fuentes, uno y otro poblado de las aves mas raras y apreciables por los naturalistas; en la tierra se encuentran algunas piezas curiosas y en el mar y sus riberas producciones admirables». <sup>11</sup>

En el plano artístico destacó en la realización de objetos con productos naturales, como conchas, corales, etc. Así como en la pintura y dibujo de especies animales y vegetales, a este respecto dijo de él Ceán Bermúdez:

«Llegaron a mis manos algunas obras tuyas de este género, y no he visto nunca cosa mas perfecta, mas limpia y mejor acabada, comparable a lo que pintó Udine en compañía de Rafael en las Logias del Vaticano, por lo que quiero colocarle en el número de nuestros mejores artistas.» <sup>12</sup>

En la Academia de San Fernando se conservan cuatro pinturas al óleo, atribuidas a Cristóbal Vilella, y que aparecen en el inventario realizado en 1964 de este modo:

*n.º inv. 158:* Garza de Mallorca en su nido y moluscos.

L. 63 × 82

*n.º inv. 159:* Becada de Mallorca

L. 63 × 82

*n.º inv. 173:* Bodegón de peces y moluscos.

L. 63 × 82

*n.º inv. 174:* Gavilán sobre una langosta.

L. 63 × 82

Isadora Rose que relizó una tesis sobre la colección de Godoy, hace constar que estos aparecen en los inventarios de esta colección en 1808 y 1815. Entraron en la Academia junto con el resto de la colección en 1816. No se

sabe si fueron regalados por su autor a Godoy o si pasaron a sus manos procedentes de la colección de Carlos IV.<sup>13</sup>

Actualmente han sido descritos y cambiado su título. Haciendo alusión, en su caso, a la especie representada y evitando el término «bodegón» que le da un carácter de naturaleza muerta o cosa comestible, ajena al propósito del autor.

*n.º inv. 158:* Garceta común.

Sobre fondo de paisaje mallorquín, escena de historia natural representando una garceta común (*Egretta garzetta*) y su nido con dos pollos.

Inscripciones en el marco: «1 ESPECIE DE GARZA: EN/MALLORQUIN, GARSÁ BLANCA/2 SV NIDO: EN MALLORCA, SE DIZE: NIU/3 ESTRELLA DE MAR DE CINCO/RAYOS, SE DIZE ESTEL/4 ORTI.../ORTIG.../ 5 MARISCOS QUE COMEN».

*n.º inv. 159:* Zarapito real.

Escena de historia natural. Un zarapito real (*Numenius arquata*) y su nido. Con explicaciones en el marco: «1/BECADA RL. CUYA AVE EN ESTAYSLA SE DICE SEGA SON POCAS/LAS QUE CRIAN EN MALLORCA/2 SV NIDO NOMBRADO NIU/3 VARIOS MARISCOS/4 PARAJES QUE SUELE ABITAR».

*n.º inv. 173:* Fauna marina.

Sobre fondo marino y entre otras especies, un cerdo marino (*Oxynotus centrina*), una golondrina (*Cephalacanthus volitans*) y un cangrejo real (*Callinectes granulata*).

Como los anteriores también poseía un marco explicativo que se ha perdido.

*n.º inv. 174:* Milano sobre una langosta.

A la orilla del mar, un milano real (*Milvus milvus*) apresa una langosta. Escena tomada del natural.

A parte de estas cuatro obras, hay otras dos que constan como anónimas y que tanto por su temática como por su realización son claramente atribuibles a Cristóbal Vilella. Estas dos obras que aparecen con el título de «Bodegón de peces» y «Bodegón de peces y mariscos», provienen igualmente de la colección de Godoy y entraron en la Academia en 1816.

Otro factor que facilita la identificación es el marco de maderas embutidas y su formato. Ambos característicos.

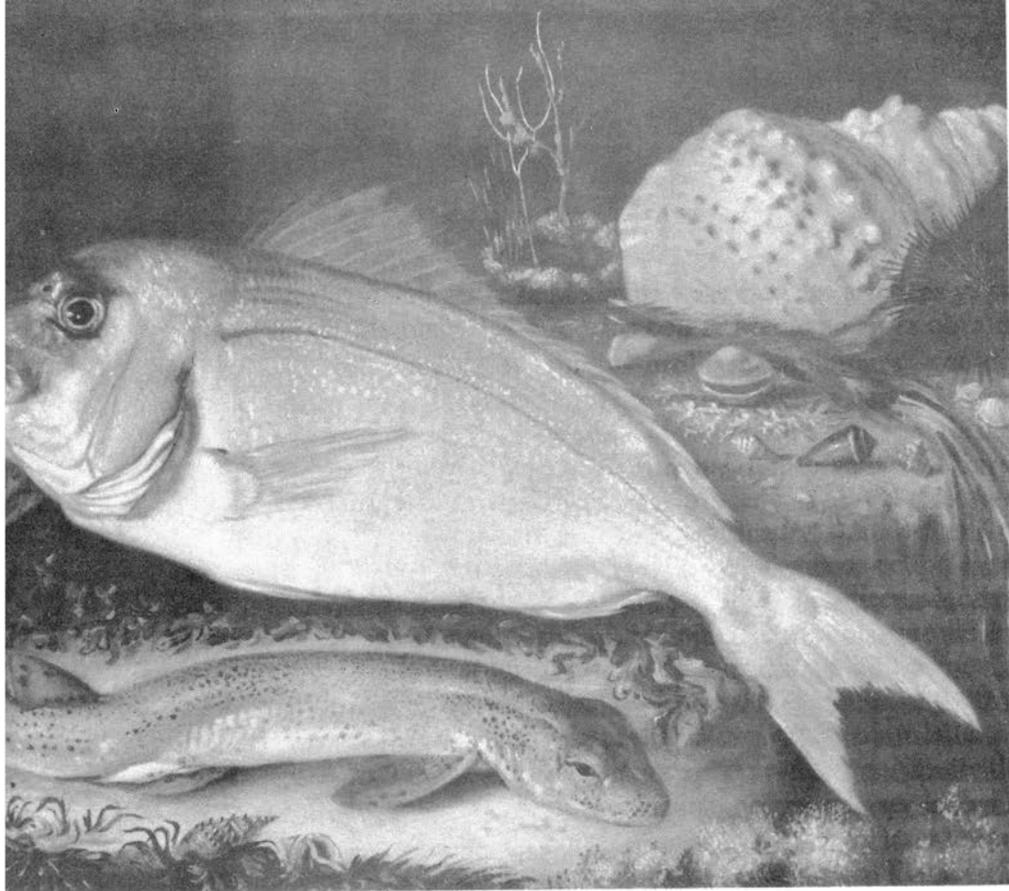


N.º 158 Garceta y su nido.

OLEOS DE CRISTOBAL VILELLA

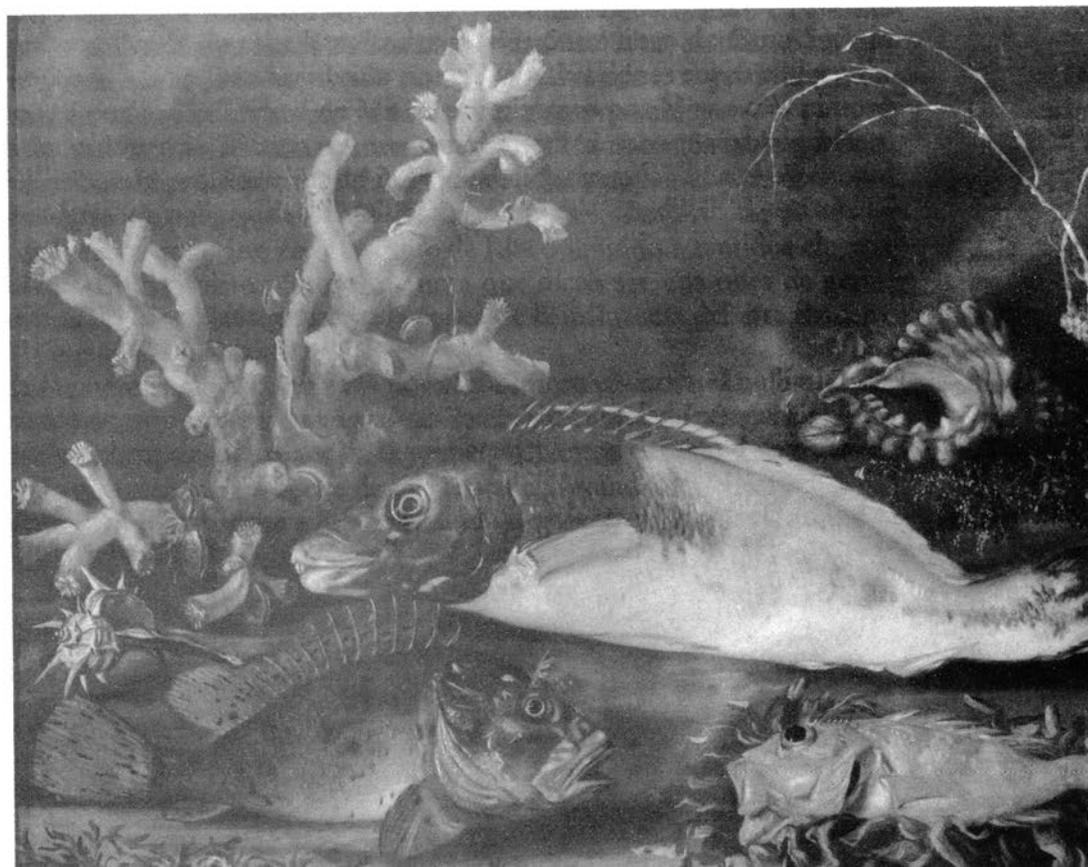
N.º 159 Zarapito real.

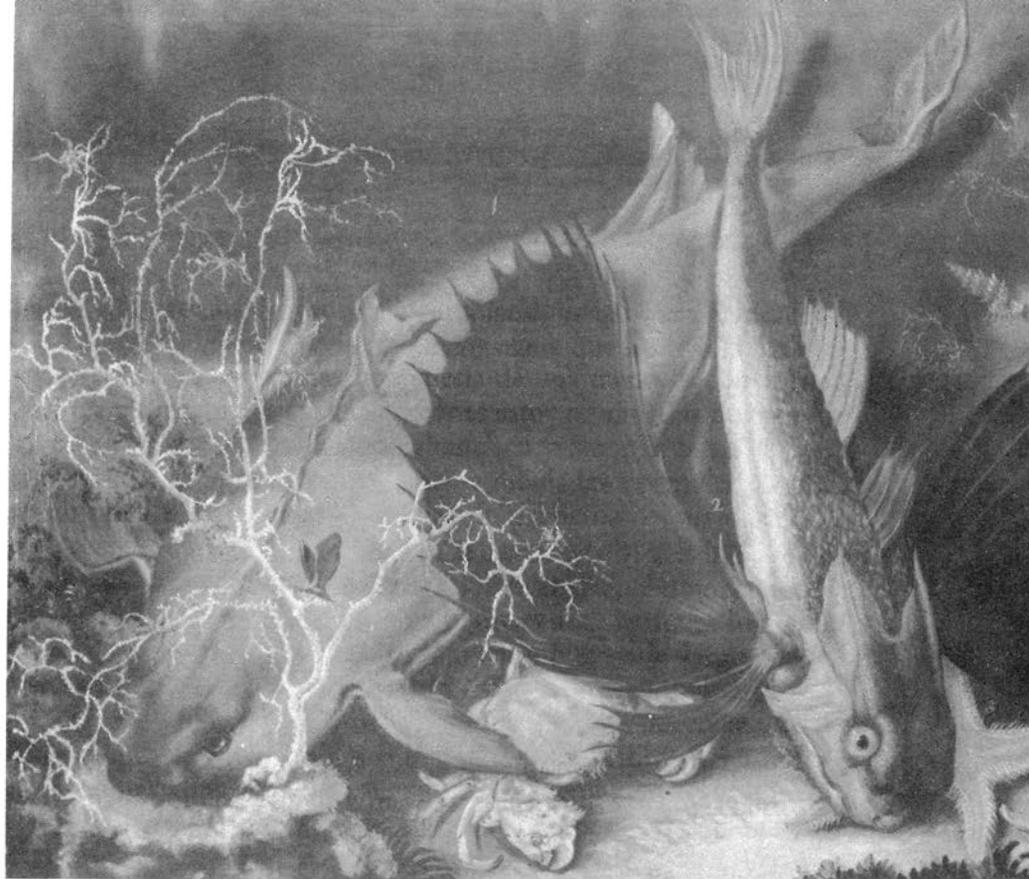




N.º 160 Pargo y pintarroja.

N.º 161 Animales marinos.





N.º 173 Fauna marina.

N.º 174 Milano sobre una langosta.



*n.º inv. 160: Pargo y pintarroja.*

L. 44 × 55

Sobre fondo marino y acompañados de otras producciones, un pargo (*Sparus pagrus*) y una pequeña pintarroja (*Scyolirnus canicula*), pintadas del natural.

*n.º inv. 161: Animales marinos.*

L. 44 × 55

Sobre fondo marino se disponen varios peces: un gallito (*Labrus bimaculatus*), un cabracho (*Scorpaena scrofa*) y una gallineta (*Helicolenus dactyloperus*). A la izquierda, un coral. Copiados del natural, destaca la minuciosidad en el detalle. Forma pareja con el anterior.

No vuelve a aparecer Vilella en los libros de acta hasta el año 1796, en que remite un historial de tipo biográfico solicitando un reconocimiento a su labor. Así consta en actas: «Lei un memorial de Don Christoval Vilella, Académico supernumerario por la pintura desde el año 1766, en que haciendo presente sus estudios antiguos en la Academia y los méritos que ha contraído en servicio de SM con respecto al Real Gabinete de Historia Natural, pedia que se le condecorase con el título de Academia Honorario ú otro. Enterada la Junta de lo expuesto por Vilella, acordó no ser estos méritos correspondientes en propiedad al título que pretende en la Academia». <sup>14</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> «Abertura solemne de la Real Academia de las tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Architectura... celebrese el dia 13 del mes de Junio de 1752». Madrid, 1752.

<sup>2</sup> RYAL MILLER, R., *Por la ciencia y la gloria nacional*. Serbal, Barcelona.

CASTAÑEDA, C., «La expedición de P. Loeffling a Venezuela. Aspectos artísticos». Memoria de licenciatura, Universidad Complutense. Madrid, 1984.

<sup>3</sup> CALATAYUD, A., «Catálogo de las expediciones científicas del siglo XVIII». Archivo del Museo de Ciencias Naturales. Madrid, 1985.

<sup>4</sup> ARIAS DIVITO, J. C., «Las expediciones científicas españolas durante el siglo XVIII. Expedición botánica a Nueva España».

LOZOYA, X., *Plantas y luces en México*. Serbal, Barcelona.

<sup>5</sup> «Distribución de los premios... en la junta pública de 13 de julio de 1799.»

<sup>6</sup> Citado por PEVSNER, N. en *Las Academias de Arte*, Madrid, 1982, p. 140.

<sup>7</sup> «Historia Natural del Reino de Mallorca. Cistóbal Vilella, 1785». Archivo de la RAH.

<sup>8</sup> «Libro en donde se sientan los Discípulos de esta Real Academia de San Fernando desde el año 1752 en adelante». Archivo RABASF.

<sup>9</sup> «Libros de actas de la RABASF. Juntas ordinarias de 15-6-1766; 22-7-1766; 7-9-1766. Junta general de 22-7-1766». Archivo RABASF.

BEDAT, C.: «L'Académie des Beaux Arts de Madrid». Toulouse, 1974.

ARNAIZ, J. M., «Reflexiones sobre un cuadro perdido de Goya», *Rev. Antiquaria*, n.º 23. Madrid, 1985.

<sup>10</sup> «Junta Ordinaria de 2-4-1773». Archivo RABASF.

<sup>11</sup> «Correspondencia entre Cristóbal Vilella y Pedro Dávila». Archivo del MCN.

«Catálogos de los envíos». Archivo del MCN.

«Manuscrito en la RAH», ya citado en nota 7.

<sup>12</sup> MARQUÉS DE ARYANY Y DE LA CENIA, y ANTONIO AYERBE: «Cuadros notables de Mallorca». Madrid, 1920.

CANTARELLA CAMPS, C., «La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración». Mallorca, 1981.

CANTARELLA CAMPS, C., «Una aproximación a la pintura mallorquina del siglo XIX y su entorno». Mallorca, 1980.

FURIO, A., «Diccionario histórico de los profesores de las Bellas Artes en Mallorca». Mallorca, 1839.

<sup>13</sup> ROSE VAGNER, I., «Manuel Godoy, Patrón de las Artes y Coleccionista». Tesis doctoral, Universidad Complutense. Madrid, 1983.

PÉREZ SÁNCHEZ, E.: «Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». Madrid, 1964.

<sup>14</sup> «Memorial enviado por Cristóbal Vilella, 1795». Archivo RABASF.

MEDALLA DE HONOR 1986 AL GRAN TEATRO DEL  
LICEO DE BARCELONA

POR

ANTONIO FERNANDEZ-CID



**E**L maestro Joaquín Rodrigo, en su condición de Presidente de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunció unas breves, improvisadas y calurosas palabras de felicitación al Gran Teatro del Liceo, entidad a la que está unido por muy personales recuerdos como los del homenaje que allí se le rindió, presentado por Fernández-Cid y en el que el maestro Eduardo Toldrá dirigió a un conjunto de grandes artistas y el del estreno de un «ballet» que con él firma su esposa, Victoria Kahmi, autora del guión.

Después de ensalzar los altos méritos de un teatro que nos representó varios años en exclusiva ante el mundo lírico, cedió a Antonio Fernández-Cid, su querido compañero, la glosa e historia del Liceo, tan justamente galardónada. Esta fue la intervención de Fernández-Cid:

Acabamos de escuchar al insigne y querido maestro Joaquín Rodrigo, figura ya con lugar relevante en la historia de la música española. Cuando, por decisión unánime de nuestra Sección, que él preside y pronto hizo suya el Pleno, fue concedida la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al Gran Teatro del Liceo, sentí la más viva satisfacción. No esperaba unir la que me produce ahora, por la confianza y generosidad amical de mis compañeros, el encargo de pronunciar unas palabras, en nombre de la Corporación, en este solemne acto. Alegría que siempre causa un acuerdo justo, multiplicada por los lazos de admiración y cariño entrañables que me ligan al Liceo desde que, todavía frescas las heridas de la guerra, ya en el otoño de 1939, se apresuró a recobrar su condición de permanente baluarte español del lirismo de altura, con una temporada que yo disfruté desde mi localidad del quinto piso para, desde entonces, ser fiel como aficionado y crítico, a los sucesivos ciclos, con presencias en representaciones que se cuentan por muchos centenares.

Casi me atrevo a decir que el Liceo me hizo querer más y comprender mejor a Barcelona —que no en balde nos envía la más alta representación, la de su propio Alcalde, Vicepresidente del Consorcio que encabeza el Honorable Jordi Pujol, para recoger esta Medalla de Honor—, a Barcelona, digo y sus gentes, al «seny» catalán y su culto a los valores del espíritu y la tradición. Creedme. No se trata de una manifestación dictada por las circunstancias propicias, sino de algo fácilmente comprobable en multitud de crónicas suscritas, muchas veces, con un sentimiento, permitid la expresión que puede parecer antitética, de sana envidia. Recuerdo el título de uno de mis primeros trabajos: «Tristán e Isolda», el amor, Wagner...! y Madrid a 630 kilómetros!». El crítico de la capital de España, que no lo era en el campo de la ópera, encendía sus fervores en la hermosísima sala de las Ramblas, ante el milagro anual que suponían esas cuarenta, cincuenta funciones a las que, en tradición heredada, acudían abuelos, padres e hijos, propietarios de unas entradas mucho tiempo garantía de continuidad para el, posiblemente, único teatro europeo de rango falto entonces del fuerte apoyo público imprescindible para empeños de tan elevado presupuesto.

No es la ocasión de trazar con detalle la historia del Liceo y menos aún de sus antecedentes remotos y próximos, a partir, aquellos, de las únicas funciones teatrales permitidas: las benéficas organizadas por los Administradores del Hospital de la Santa Cruz. Recordemos, avanzando el tiempo y ya con la existencia del Teatro Nuevo, que adoptará el nombre definitivo de Principal, la creación de un Comité, pronto la Sociedad del Liceo Filarmónico barcelonés. La entrañable acogida, que determina el traslado al lugar de un antiguo Convento, en las Ramblas, esquina San Pablo. Justo en el que hoy ocupa el Liceo. Se afronta la creación del Gran Teatro. Empieza el calvario. Concluidas las obras, se denuncia la falta de solidez del edificio, incapaz de sostener a tres mil espectadores. Se hace la mejor comprobación: la carga de sacos terreros y piezas de hierro, que se mantiene sobre los cimientos varios días y puede visitarse. Las puertas se abren el 4 de abril de 1847. El 17 de ese mes se representa «Ana Bolena», la primera ópera. Se decide la venta a perpetuidad de las acciones, que suponen la propiedad y uso de una localidad del Teatro. Luchan los «cruzados», partidarios del Principal y los «liceístas». Pero el Liceo ha ganado todas las batallas, incluso contra los elementos. El incendio que en 1861 se desata en el local destinado a sastrería y al extenderse, destruye el edificio, es buena prueba, porque la reedificación se realiza en menos de un año. La Exposición Internacional de Barcelona, en 1888, incrementará prestigio y popularidad. En 1893, durante la

representación de «Guillermo Tell», en pleno movimiento de signo revolucionario, un extremista lanza a las butacas desde el quinto piso dos bombas. Explota una. Son muchas las víctimas, la confusión es grande, como los daños y a partir de la reapertura, durante un tiempo, se retrae la concurrencia. Pocos años más tarde, volverá la completa normalidad.

El Liceo se abre a Wagner, reducto de sus obras en el original. En 1913, a la misma hora en la que cesa el impedimento y antes que ningún otro teatro europeo, —a excepción, claro es, de Bayreuth, que lo estrenó—, «Parsifal». Un día, en los años cincuenta, vendrá todo el equipo artístico de Bayreuth a encontrarse con Barcelona, segundo bastión wagneriano del mundo.

La noche de San Juan de 1917 acoge el «dèbut» de los Ballets Rusos de Diaghilew, con Nijinsky. Más tarde, la presentación española de Ana Paulowa. Los acontecimientos se suceden.

El «bel canto» tiene su feudo y los grandes «divos» de todas las épocas son huéspedes del Liceo. Se brinda todo el repertorio italiano. Paulatinamente el francés, el alemán, el ruso, las creaciones españolas, las óperas de compositores catalanes en particular...

En 1929, en la Exposición Internacional, es el máximo centro artístico-social de la ciudad. La guerra del 36 trae consigo la incautación del Gran Teatro, el desconocimiento de los derechos de los propietarios, pero ni aún entonces se interrumpe su destino artístico. Por ello, conservado sin graves fisuras, tan pronto con la paz vuelven sus derechos a los propietarios, hay como un alegre deseo de quemar etapas en el afianzamiento de la normalidad.

En 1947 puede conmemorarse el centenario con brillantez. Nada más merecido. Por el Liceo han pasado las figuras más relevantes. Y si queda el eco imborrable de los Gayarre, Viñas, Lázaro, Fleta... ya en nuestra época, Victoria de los Angeles, Montserrat Caballé, Jaime Aragall, José Carreras, Juan Pons, artistas universales «de casa», unen sus nombres a los, también de cotización máxima por el mundo, Alfredo Kraus, Plácido Domingo, Teresa Berganza, Pilar Lorengar, por ceñir las citas a españoles junto a los que siempre estuvieron las grandes voces de cada momento, sin olvidar que artistas como Picasso, Gris, Miró, Dalí, han firmado decorados para sus espectáculos. La relación podría engalanarse con las sucesivas visitas de SS.MM. Isabel II, don Alfonso XII, la Reina Regente, doña María Cristina, don Alfonso XIII, don Juan Carlos y Doña Sofía.

Y es justo en 1947 cuando nace una nueva empresa en la que participa decisivamente Juan Antonio Pamias, pronto exclusivo responsable de la nave hasta su fallecimiento en el comienzo de la década actual. Soy buen testigo

de lo que fueron esos años. Y —repito— de la fuerza ejemplar que comporta la tradición de la propiedad liceísta. Para que el Liceo haya podido llegar a nuestros días, en los que los condicionamientos acusan un muy notable cambio que es, a la vez, signo de progreso y también de comprensiones plurales, ha sido preciso que se aúnen dos fuerzas en tacto de codos ejemplar: de una parte esa propiedad, fuente antaño de muy sustanciosos beneficios —adquisición del derecho al acceso a las mejores entradas por cifras simbólicas, que permitían el disfrute de uno de los ciclos y la venta particular para los demás, con las ventajas presumibles—, pero también de ese clima brillante que presentaba la sala, impulso para que el resto de los barceloneses pugnasen por acudir a ella. De otro, un aficionado conocedor y experto, un hombre capaz de sacrificar su envidiable bufete profesional, para dedicarse de lleno a la aventura fabulosa de sostener unas temporadas líricas con gran número de representaciones y presencias de figuras capitales. Pedir en ellas con rigor calidades en los conjuntos, primores preparatorios, presentaciones y rectorías equivalentes a las de los grandes teatros multimillonarios en subvenciones, habría sido tan pueril como injusto. Creo que es el momento de reconocer que ese largo paréntesis, no exento de graves peligros, que no siempre se apunta en el haber de quien realiza tan ardua tarea es, ni más ni menos, la base fundamental para que hoy, en las nuevas singladuras, con apoyos tan merecidos como antes ilusorios, veamos que el Liceo puede situarse en niveles que ya permiten y justifican la exigencia imposible antaño. Decisivo, para ello, ese Consorcio creado en 1980 por la Generalitat, el Ayuntamiento, la Junta de Propietarios y en el que desde 1986, se integran el Ministerio de Cultura y la Diputación.

¡Cuántos recuerdos personales de aquellos años en los que varias veces, me cupo el honor de hablar desde el escenario ilustre al impresionante senado de las grandes noches liceístas! La, con un equipo de grandes artistas, del homenaje a Joaquín Rodrigo, que dirigió su «Canzonetta». La del bicentenario de Mozart, al que evoqué entre cantantes de la Opera de Viena. Aquella en la que Lauri Volpi, octogenario, nos pasmaba en el homenaje a Pammias, con su «Vinceró» en el pucciano «Nessum dorma», que electrizó al público. Las de homenaje a Montserrat Caballé —«¡Aupa, Montse!», gritaban las pancartas desplegadas a toda vela en los últimos pisos—, el último el 7 de enero pasado cuando, al cumplirse los 25 años de su memorable presentación con «Arabella», fue protagonista de un concierto en clima de apoteosis, en el que nos regaló el chorro de su voz de oro, en un alarde impresionante de facultades. El descubrimiento de lo que es un conjunto dinámico,

elástico, disciplinado con los negros del «Porgy and Bess». Los imborrables triunfos de Renata Tebaldi, en el mejor momento de su bellísima voz. La visita inolvidable de toda la compañía, incluida orquesta —¡y qué orquesta!— de los festivales de Bayreuth. Las lecciones de Maurice Bèjart y sus «Ballets del siglo XX», como antaño del coloso Chaliapine. Conservo, en fin, viva en el corazón una estampa. Muy enfermo, con el mal que no perdona y que poco tiempo después segaría su vida. Eduardo Toldrá dirigió el estreno mundial de «Atlántida», la inmortal partitura de don Manuel de Falla concluída con amor y sabiduría por su discípulo, nuestro admirado compañero Ernesto Halffter. Hay una fotografía que es un documento conmovedor: al concluir la versión, Victoria de los Angeles, insuperable por voz y pureza, empuja a Toldrá hacia el borde de la escena. Está rodeado por Halffter, los solistas, los profesores de su Orquesta Municipal, los tres coros partícipes... Y el tan querido «mestre» toma en sus manos la partitura, la eleva... y llora, con felicidad de artista que hace suyo el lema del propio Don Manuel: «Sólo a Dios el honor y la gloria».

\* \* \*

Dentro de unos minutos sonarán en este noble y propicio fondo las voces de un grupo del coro liceísta, testimonio concluyente del actual momento espléndido que atraviesa el conjunto, con la sabia rectoría del maestro Romano Gandolfi, de su colaborador Vittorio Sicuri. Lejos del camino fácil y efectista de brindarnos fragmentos de ópera con sucedáneo pianístico, cuando no se puede contar con el apoyo orquestal necesario, ha elegido páginas de Schubert y Brahms. Permitid unas breves apostillas, puesto que no figuran notas en el programa invitación.

«Viergesänge», para coro femenino, dos trompas y arpa, en fruto de 1860, estrenado el año sucesivo. Se trata de cuatro breves páginas brahmsianas. «Un son de arpa resuena», es un canto de amor de gran calidad poética y atractiva modulación armónica, sostenidas las voces por el arpa. «Lied de Shakespeare», con carácter de marcha, emplea dos trompas, con apoyo rítmico del arpa. «El jardinero», nos capta con su gracia melódica mecida por arpegios. «El Canto de Fingal» hubo de tentar, con el carácter nórdico de su texto y las evocaciones fantásticas de la muerte, al compositor de Hamburgo. Como en el resto de las páginas, pese a la juventud del autor, impresionan la madurez de escritura.

Franz Schubert, a continuación. «Das Dörfchen» (La aldea), emplea coro

masculino con guitarra, aunque existen versiones sin acompañamiento instrumental. Logró un éxito inmediato. Schubert suprime del texto original de Bürger la alusión a personajes y busca los elementos descriptivos del ambiente. El Coro se desarrolla en tres partes, la central, «andantino», la más vasta y significativa: evoca la apacible alegría de la comunión del hombre con la naturaleza.

Por fin, «Gebet», para coro mixto y piano. En el estío de 1824, la señora Esterhazy, en cuyo palacio húngaro vivía el músico, le entregó un texto predilecto del poeta La Motte Fouqué. Esa misma noche, él y sus amigos improvisaron un coro que, perfeccionado luego, se ha convertido en esta «Oración» que pertenece a la época de la «Sonata arpeggione». Consta de dos partes ligadas: un andante binario y un andantino ternario. El contenido es religioso. El carácter, de gran «lied» coral apoyado por el piano.

Franz Schubert, Johannes Brahms, Romano Gandolfi, el Coro del Liceo, algunos instrumentistas calificados... Recuerdo unos preciosos versos de Gerardo Diego, no solo poeta; músico de raza él mismo: «Una escala de oro y música-sostenidos y bemoles —ángeles con panderetas— doremifasoles». ¿Qué mejor compensación para todos, luego de mis palabras, ya muchas, pero insuficientes para cantar las glorias de nuestro —y permitid, catalanes, barceloneses, el posesivo— Liceu, que este regalo de arte?

Y nada más. Cantantes, bailarines, escenógrafos, técnicos, empleados, colaboradores del Gran Teatro del Liceo, sus propietarios, ese Consorcio que ahora defiende su vida y cela por elevar más y más su nivel, los barceloneses legítimamente orgullosos, los españoles todos podemos unirnos en el momento en el que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le otorga su más alta distinción. Al honrarse el Liceo con la Medalla que ahora se le entrega, honra también la ejecutoria de esta Real Academia, a la que desde este momento se liga por los indestructibles lazos del arte, lengua universal de hermandad.

PALABRAS DEL EXCMO. SR. ALCALDE, PASCUAL  
MARAGALL, EN LA ENTREGA DE LA MEDALLA DE  
HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE  
SAN FERNANDO AL GRAN TEATRO DEL LICEO



**S**ENOR Director, señoras, señores:

En nombre del gran Teatro del Liceo, en nombre del Consorcio del Liceo y en nombre de la ciudad de Barcelona, muchas gracias por esta Medalla que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando confiere a nuestro querido teatro.

Recibo el galardón con enorme satisfacción.

Satisfacción por el reconocimiento que nos otorga esta Real Academia, máximo exponente de la representación del arte en España.

Satisfacción por entrar a formar parte, junto a la Sociedad Filarmónica de Bilbao, el Orfeo Català y el Orfeón Donostiarra del restringido grupo de entidades que han merecido la distinción de esta Real Academia.

Y satisfacción también por lo que representa de espaldarazo a uno de los objetivos que la ciudad de Barcelona se ha fijado y que como alcalde he tenido el orgullo de defender.

Barcelona es, sobre todo, la capital de Cataluña.

Pero Barcelona también quiere ser capital de España.

Uno de los argumentos, de los ejemplos que repetidamente he puesto para avalar esta vocación es contar con el Gran Teatro del Liceo.

Efectivamente, el Liceo confiere a Barcelona el carácter de capital operística de España.

Hoy se confirma esta condición.

Señoras, señores, el éxito del Gran Teatro del Liceo es el éxito de un sinfín de voluntades que unidas por un mismo entusiasmo han hecho posible mantener el alto nivel del teatro durante 140 años.

De entre todos quiero citar especialmente las más de 300 personas que directamente son parte de este gran coliseo.

Como también he de mencionar a todos los artistas de Cataluña, de toda España, de todo el mundo, que se han preciado de haber sido huéspedes del Teatro de la Rambla.

En nombre de todos ellos y de todos los barceloneses les doy una vez más mi más sincero y emocionado agradecimiento.

CRONICA DE LA ACADEMIA

Primer semestre de 1987

POR

J.J. MARTIN GONZALEZ



## I. ACTIVIDADES

### *Museo*

EL día 22 de junio se procedió a la apertura de 15 nuevas salas. Entre ellas se hallan las correspondientes a la colección donada por don Federico Marés; la sala dedicada a dibujos tendrá un carácter alternante, para que periódicamente se muestre la rica colección existente en la Academia. Las becas de que dispone la corporación, se emplean para ordenar el montaje y clasificar los fondos. Desde la fecha de reapertura del Museo hasta finales de 1986, ha sido visitado por 32.339 personas. En febrero el número de visitantes fue de 4.110.

### *Exposiciones*

En la Calcografía Nacional de la Real Academia se han celebrado las siguientes exposiciones:

«Grabadores Valencianos de los siglos XVII-XVIII», en marzo.

«Christiane Vielle: Estampas y libros», en marzo.

«La Música actual», en mayo.

«Estampas de Pierre Collin», en mayo.

El día 13 de mayo se inauguró en la Sala de Exposiciones de la Real Academia la muestra titulada «Tesoro de las colecciones particulares madrileñas: Pintura desde el siglo XV a Goya». Esta exposición ha sido organizada por la Comunidad de Madrid, con la finalidad de que pudiera contemplarse una

serie de obras particulares, una vez que se ha hecho inscripción de las mismas como consecuencia de la normativa contenida en la nueva Ley del Patrimonio Histórico. Los particulares han accedido gustosamente a que sus obras fueran mostradas públicamente, en la Sala de la Real Academia de San Fernando.

Con objeto de poner en práctica el proyecto, la Comunidad de Madrid designó como coordinador a don Alfredo Pérez Armiñán. Por parte de la Real Academia actuaron como asesores los profesores don José María de Azcárate, don José Manuel Pita Andrade y don Juan José Martín González. La Comunidad ha editado un primoroso catálogo. Se inicia con una presentación a cargo de don Joaquín Leguina, presidente de la Comunidad. Sigue una introducción de doña Araceli Pereda, directora general del Patrimonio Cultural de la misma; artículo sobre el coleccionismo madrileño a cargo de don Julián Gállego, y el catálogo de obras expuestas, redactado por don Julián Gállego, don Enrique Valdivieso y don Jesús Urrea. El número de visitantes de la exposición se cifra en 20.000.

Para el otoño están programadas las siguientes exposiciones: Entre el 10 y 21 de octubre se realizará la exposición patrocinada por B. M. W. Entre el 10 y el 30 de noviembre se celebrará la exposición de dibujos y pequeñas esculturas de Victorio Macho. Se realiza para conmemorar el centenario del nacimiento del escultor, que fue miembro de esta Real Academia. Para el día 14 de diciembre está prevista la apertura de la exposición de la Colección Von Thyssen, que permanecerá abierta hasta febrero de 1988.

Se realizan gestiones con el Museo Británico para poder celebrar en la Academia, durante 1988, la Exposición del Tesoro de los Tracios. Asimismo otras gestiones se llevan a cabo con la Galería Nacional de Washington en orden a la realización de una exposición de Autorretratos, que gozaría del patrocinio de la Corporación de Tecnologías Unidas.

Con motivo de estas exposiciones se ha visto la necesidad de mejorar las condiciones técnicas del Salón, en orden a obtener una mejor circulación en el recinto, acordándose estudiar la cuestión para su puesta en práctica.

### *Publicaciones*

Se ha acordado mejorar la presentación de la revista *Academia*, renovando el tipo de letra y el papel.

Se ha procedido a ordenar todo el fondo de publicaciones de la Real Aca-

demia, tarea costosa, pues, las existencias procedentes se remontan a la fecha de fundación de la institución. Después de esta ordenación, se ha preparado el catálogo, con objeto de ofrecer la oferta de publicaciones. Dicho catálogo se está imprimiendo y se procederá después a su difusión. Asimismo está en imprenta el Boletín «Academia» correspondiente al primer semestre de 1987, y el volumen IV de la «Colección de documentos para la Historia del Arte en España».

Se está imprimiendo, a expensas de la Comunidad de Madrid, la Guía del Museo de la Real Academia, comenzando por la sección primera (segunda planta).

Asimismo está en trance de publicarse el catálogo de grabados de la Real Academia.

La Fundación Ramón Areces se ha ofrecido a costear un libro sobre la Academia. Se ha confeccionado la maqueta y ha quedado constituido el grupo de colaboradores. La obra irá profusamente ilustrada. Mediante el texto y las fotografías, se ofrecerá una imagen completa de lo que ha sido y es la Academia y de las obras artísticas que atesora.

### *Informes*

Por la Comisión Central de Monumentos se ha emitido informes, ratificados por el pleno de la Real Academia. Se refieren a los siguientes monumentos y obras:

Pinturas rupestres de la Peña Mingubela, en Ojos Albos (Avila). Palacio episcopal de Avila. Casa del Caballo, en Avila. Iglesia de Santa María del Castillo, en Madrigal de las Altas Torres (Avila). Palacio «El Fuerte», en Espinosa de los Monteros (Burgos). Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes, en Azuaga (Badajoz). Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en Viguera (Logroño). Plaza de Toros, de Ronda (Málaga). Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, en Vélez (Málaga). Casa de Cervantes, en Vélez (Málaga). Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, en Comares (Málaga). Iglesia de la Concepción, de Daimalos (Málaga). Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, en El Borge (Málaga). Ermita de Nuestra Señora de los Remedios, en Cártama (Málaga). Iglesia de San Juan Bautista, en Vélez-Málaga (Málaga). Molinos de Viento del Campo de Cartagena (Murcia). Casa de Cultura de Bullas (Murcia). Conjunto del Palacio, Capilla, Torre de Muñiz y Puente Viejo, en Olloniego (Asturias). El Daymun, en El Ejido (Almería). Casco his-

tórico de Vélez-Blanco (Almería). Casco histórico de Vélez-Rubio (Almería). Hospital de Nuestra Señora del Carmen, en Cádiz. Casa de las Cinco Torres, en la Plaza de España, de Cádiz. Iglesia de la Anunciación, en Cogollos de Guadix (Granada). Casa número doce de la Plaza de España, en Gadiar (Granada). Iglesia de Higuera de la Sierra (Huelva). Iglesia de San Juan, en Gibraleón (Huelva). Casa-Museo de Zenobia-Juan Ramón, en Moguer (Huelva). Casco antiguo de Luanco (Asturias). Torre y palacio de Aldeaseñor (Soria). Iglesia parroquial de Rucandio (Cantabria). Chalet «Sotileza», en Castro-Urdiales (Cantabria). Chalet de los San Martín, en Castro-Urdiales (Cantabria). Casa de Isidoro del Cerro, en Castrourdiales (Cantabria). Cinco Molinos de Mar, en diversas localidades de Cantabria. Iglesia de San Martín, en San Martín de Valdelomar (Cantabria). Ermita de San Román, en Escalante (Cantabria). Iglesia de Santa Eulalia, en La Loma (Cantabria). Iglesia de Nuestra Señora, en Miera (Cantabria). Iglesia parroquial de Arnüero (Cantabria). Iglesia y palacio de Setién (Cantabria). Iglesia parroquial de Santa María, en Retortillo (Cantabria). Casa de Los Chelines, en Castro-Urdiales (Cantabria). Palacio de los Cuadrilleros, en Palazuelo de Bedija (Valladolid). Mercado de San Juan, en Salamanca. Iglesia de San Padro, en Peñaflores (Sevilla). Castillo e Iglesia en Jodar (Jaén). Monasterio de San Ginés de la Jara y ermita del Monte Miral, en Cartagena.

La Diputación General de Aragón solicitó informe de la Academia referente a las obras que se están llevando a cabo en el edificio de La Seo, de Zaragoza. El 26 de enero el pleno de la Academia aprobó el informe correspondiente. Asimismo la Academia elaboró un informe acerca del edificio que se levanta en la ciudad de Salamanca junto a la iglesia de Santo Tomás de Canterbury. En él se hace constar la opinión de la Academia, que es desaprobarción de tal edificación, ya que invade el campo visual del monumento, que posee un interés excepcional, tanto artístico como histórico.

También se informó acerca de la fachada de la iglesia de Santa Eufemia, de Orense. La Academia ratificó el dictamen emitido por el señor Chueca Goitia.

La restauración del cuadro de Las Hilanderas, de Velázquez, fue objeto de examen por la Comisión de Pintura, debatiéndose en el pleno de la Academia. El informe de la Academia fue remitido a la Dirección del Museo del Prado.

## *Salón de Actos*

La Academia ha autorizado el empleo del Salón para diferentes usos. Desde el 19 de enero tuvieron lugar en el salón las reuniones del II Congreso de Arqueología Medieval Española. Entre el 27 y el 29 se celebraron en el mismo las sesiones del congreso titulado «El arte en las Cortes europeas», convocado por la Comunidad de Madrid. El Colegio Libre de Eméritos Universitarios organizó un homenaje en honor de don Gregorio Marañón. Durante los días 12 y 13 de mayo se expusieron conferencias referentes a diversos aspectos de la obra del insigne maestro.

## II. DISTINCIONES

El día 7 de mayo se celebró sesión pública, con objeto de hacer entrega de la Medalla de Honor de la Real Academia correspondiente a 1986, el Gran Teatro del Liceo, de Barcelona. Intervinieron don Joaquín Rodrigo, Presidente de la Sección de Música de la Academia, y don Antonio Fernández-Cid, quien realizó una emotiva semblanza del Liceo. Recibió la Medalla don Pascual Maragall, Alcalde de Barcelona, quien manifestó la su profunda gratitud por la distinción recibida. Seguidamente tuvo lugar un concierto a cargo del Coro del Gran Teatro del Liceo, dirigido por el maestro Romano Gandolfi, ejecutando composiciones de Brahms y Schubert.

Cerrado el plazo para la concesión de la Medalla de Honor de 1987, se constituyó la Comisión para el otorgamiento de la misma, constituida por los académicos señores Segura, Avalos, Andrada, Fernández-Cid y Pardo Canalís, bajo la Presidencia del Director, don Luis Blanco Soler. La votación se efectuó en el pleno de 25 de mayo, siendo otorgada a la Fundación Ramón Areces. De esta manera se distingue a una entidad acreditada por extraordinarios méritos y que viene colaborando con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El Premio «José González de la Peña, Barón de Forna» fue concedido al pintor don Pedro Bueno. El 6 de abril se procedió a su entrega, en la Sala de Columnas. Don Francisco Lozano, en representación de la Academia, pronunció unas palabras resaltando los méritos del artista galardonado. Don Luis Blanco Soler, Director de la Academia, entregó el premio y diploma correspondientes a don Pedro Bueno, quien agradeció vivamente la concesión de tal distinción.

### III. PATRIMONIO

Ha sido adquirido un ejemplar de la primera edición de los Desastres de la Guerra, de don Francisco Goya. Doña Miriam de Agustín, sobrina y heredera de don Leopoldo Querol, efectuó la entrega de un legado del académico fallecido. Está formado por partituras y manuscritos del músico, 587 libros y un retrato del académico, hecho en 1969 por José Manaut.

El Museo Municipal ha devuelto a la Real Academia una colección de planos de Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez, que obraban en dicho museo en calidad de depósito después de una exposición en que se mostraron públicamente.

La Real Academia ha prestado varias obras para diversas exposiciones. No ha accedido a préstamos en el caso de que la conservación no lo aconseje o en aquellos casos en que la normativa de la Academia así lo disponga, como en las pinturas sobre tabla.

Ha sido modificado el «status» de la Ermita de San Antonio de la Florida, la cual fue cedida por el rey don Alfonso XIII en 1928 a la Real Academia de San Fernando. La iniciativa del cambio ha partido del Patrimonio Nacional. El uso ha sido transferido al Ayuntamiento de Madrid. La Academia conserva el derecho a emplear la Ermita en sus celebraciones. La Academia ha tratado en varias sesiones plenarias de este asunto, manifestando su rechazo a la medida que se proyectaba. De resultas de ser el Ayuntamiento quien atiende a las visitas diarias al monumento, dejará de ser función del Museo de la Academia la de atender al Panteón de Goya.

### IV. ACADEMICOS

#### *Nombramientos y recepciones*

En sesión de 12 de enero se dio cuenta de las cartas remitidas por don Antonio Fernández Alba y don José Luis Sánchez, agradeciendo y aceptando su elección de Académicos numerarios.

El 25 de enero tuvo lugar la recepción como Académico numerario de don Joaquín Pérez Villanueva. Dio lectura en su discurso, titulado «El italiano Felice Gazzola en la Ilustración española». Fue contestado por don José Hernández Díaz.

El 2 de febrero tuvo lugar la votación para cubrir la vacante de Académico, por fallecimiento de don Gratiniano Nieto Gallo, resultando elegido don Antonio Bonet Correa. Asimismo, el 6 de abril fue declarado Académico electo don Julián Gállego Serrano, quien ocupará la vacante ocasionada por el fallecimiento de don Diego Angulo Iníguez.

La Real Academia ha tenido conocimiento de que la Casa Real establecerá después del verano la fecha para la recepción como Académica de Honor de Su Majestad la Reina Doña Sofía.

El 18 de mayo tuvo lugar la votación para la designación de Académicos Correspondientes en España y en el extranjero. Fueron elegidos los siguientes señores: don Cayetano Ezquerro (Vitoria), don Carmelo Alonso Bernaola (Vitoria), don Angel Fábrega Grau (Barcelona), don Alberto Estrada Villarrasa (Barcelona), don Marcos Rico Santamaría (Burgos), don Pablo López de Osaba (Cuenca), don Francisco de Paula León (Cuenca), don Antonio Martín Moreno (Granada), don José Ignacio Linazasoro (San Sebastián), don José Ramón Soraluze Blond (La Coruña), doña Aurea de la Morena Bartolomé (Madrid), doña Rosario Camacho Martínez (Málaga), don José Luis Basanta Campos (Pontevedra), don José Laborda Ineva (Zaragoza), don Eduardo Torrá de Arana (Zaragoza) y doña Eloísa García de Wattenberg (Valladolid).

Como Académicos correspondiente en el extranjero, fueron designados el Barón Hans Heinrich Thyssen (Suiza), el Dr. Pedro Días (Portugal), don Ramón Gutiérrez Zaldívar (Argentina), Vladimir Goev (Bulgaria), mdme. Geneviève Barbé (Francia) y don Joaquín Achúcarro Arisqueta (Inglaterra).

### *Felicitaciones*

En sesiones del pleno, la Academia acordó felicitar a los miembros que se relacionan: a don Federico Sopena, al cumplir venturosamente los setenta años el 25 de enero; al Académico Correspondiente don José Antonio Pérez Rioja, al ser reelegido Presidente del Instituto de Estudios Sorianos; a don Cristóbal Halffter, por el éxito obtenido al ser interpretada en el Teatro Real su obra «Tiento y Batalla Imperial»; a don Rafael Frübeck de Burgos, por el éxito alcanzado dirigiendo la Orquesta Nacional en el Teatro Real, en una actuación en que se ofrecieron obras de Verdi, Tchaikowsky y la Suite de la ópera «Goya», de Gian Carlo Menotti; a don Federico Mompou, Académico Honorario, por habersele otorgado la Medalla de Oro de Barcelona; a

don Francisco Lozano, por haber recibido la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, otorgada por la Real Academia de Valencia; a don Luis Cervera Vera, por haber sido nombrado Patrono del Instituto Valencia de Don Juan y Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría; a don José Manuel Pita Andrade, por su nombramiento de miembro numerario de la Real Academia de la Historia; a don José María García de Paredes, por la inauguración del Auditorium Nacional de Valencia, cuyo proyecto y dirección facultativa ha realizado; a don Antón García Abril, por haber recibido el encargo de una ópera que deberá estrenarse en el Teatro Real en 1989; a don Francisco Lozano, por haber sido designado miembro numerario de la Real Academia de Cultura Valenciana; a don José Vela Zanetti, por haber recibido la Medalla de la Villa de Aranda de Duero; al Gran Teatro del Liceo de Barcelona, por el espléndido concierto dado el día de la entrega de la Medalla de Honor de la Real Academia; a la Casa de Alba, por la exposición de sus obras realizada en Madrid, y a don Manuel Rivera, por la concesión de la Medalla de Honor de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles.

### *Necrología*

En la sesión del pleno de 23 de febrero, se felicitaba a don Andrés Segovia por haber cumplido felizmente sus noventa y cuatro años. Pero al término de uno de sus viajes se apreció un deterioro de su salud, que terminó con su vida el día 7 de junio. La sesión necrológica tuvo lugar en la sede de la Academia el día 8 del mismo mes. Tras la misa en la capilla, tuvo lugar el acto académico.

Intervinieron los académicos señores Pardo Canalís, el maestro Rodrigo, don Ernesto Halffter, Romero de Lecea, Fernández-Cid, García Abril y Rivera. La señora viuda mostró su agradecimiento, manifestando que de conformidad con sus hijos haría entrega a la Academia del retrato que de su esposo había hecho López Mezquita. Descanse en paz el ilustre maestro.

En sesiones de la Academia se ha dado cuenta del fallecimiento de los Académicos Correspondientes don Manuel Sanchís Guarner (Valencia), don Emilio Brugalla (Barcelona), don Dionisio Ortiz Juárez (Córdoba) y don Emilio Orozco Díaz (Granada). La Corporación mostró su condolencia, reflejada en acta. También se ha expresado el pésame de la Academia por la desaparición del pintor Manuel Viola, maestro del expresionismo abstracto.

Al recordar el óbito de estos ilustres académicos y artistas, se ha hecho en cada sesión la glosa de lo que han representado para el arte y la cultura artística de España.

#### V. NOTICIAS VARIAS

Ha sido ratificado para el ejercicio de 1987 el Convenio que el año anterior suscribieron la Real Academia de San Fernando y la Comunidad de Madrid. Mediante él, la Comunidad aporta fondos que permiten tener abierto el Museo, se atienden gastos de mantenimiento y se costean catorce becas para atender investigaciones y servicios de la Corporación. La Real Academia pone a disposición de la Comunidad el salón de actos y la sala de exposiciones para actividades de la misma. El Convenio ha sido una palanca muy importante para el desarrollo de las actividades de la Real Academia.

El día 30 de mayo se celebró la festividad de San Fernando, patrón de la Real Academia. En la Ermita de San Isidro tuvo lugar una misa por el eterno descanso del pintor don Francisco de Goya, académico de la Corporación que está sepultado en la ermita, y por los demás académicos. En el transcurso de la misa, el Académico don Ramón González de Amezúa interpretó al órgano diversas composiciones. Después se celebró el tradicional almuerzo. Asistieron a los actos el Consejero de Cultura y Deportes y la Directora General del Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.

Por encargo de la Academia, don Ramón Andrada Pfeiffer ha elaborado un proyecto de reforma de Protocolo para los actos académicos, que ha sido muy bien recibido y está siendo estudiado para su aprobación definitiva.

En sesión del 9 de marzo fue examinado el estado en que se encuentra el Monte del Pardo. Esta propiedad ha formado parte del Real Sitio y constituye un medio natural inseparable de dicho ambiente. La Academia acordó transmitir un escrito en defensa de este Parque Natural.

El día 13 de junio tuvo lugar la inauguración de la Casa del Cordón, de Burgos, después de su restauración como sede de la Caja de Ahorros Municipal de dicha ciudad. A los actos asistieron don Luis Blanco Soler, Director de la Academia, y los Académicos señores Cervera Vera y Martín González. La Academia ha dejado constancia de su felicitación a la Caja de Ahorros Municipal por haber rehabilitado un monumento tan significativo de la cultura española.

Ha visitado la Academia el Agregado Cultural de la Unión Soviética, quien a raíz de la misma propuso una colaboración entre las Academias de los dos países.

Se ha acordado celebrar una sesión de homenaje a don Gregorio Marañón a cargo de diversos miembros de la Real Academia. El acto tendrá lugar el próximo mes de octubre.

## RECENSIONES DE PUBLICACIONES



**Luis María Caruncho Amat, José Luis Morales y Marín, Antonio González Lamata:** *Noticia de las Corralas de Madrid.* Ayuntamiento de Madrid, 1987.

Es una magnífica y espléndida edición confeccionada en la Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid.

Consta de dos partes, a las que precede un sensato prólogo del Alcalde de Madrid, e ilustradas ambas con ocho deliciosos dibujos del arquitecto González Lamata.

En la primera parte, Luis María Caruncho, con su conocida sensibilidad, estudia el tema de *La Corrala*, como elemento de la arquitectura pintoresca de Madrid, desarrollando este concepto con el gracejo propio de la obra que comenta. Seguidamente describe las Corralas de Miguel Servet, de la Ribera de Curtidores, de la de San Cayetano, y de la Huerta del Bayo, que, además de ilustrarlas con los bellos dibujos de Lamata, explica, con cierto romanticismo, las características singulares de cada una y las anécdotas conservadas de ellas. Todo escrito con clara prosa descriptiva, aunque amenizada literariamente mediante casticimos de la época.

En la segunda parte el profesor Morales y Marín, presenta sus *Apuntes histórico-artísticos sobre la Corrala*, que es un trabajo denso y riguroso. En él reseña la característica de celebrarse en ellas representaciones teatrales desde el siglo XVI. Se lamenta de que aquellos edificios de arquitectura popular del viejo Madrid, donde la «Corrala» representaba el patio con corredores de una casa apenas quedan vestigios. Sin embargo, gracias a su labor investigadora nos relaciona con acierto las que existieron y sus modificaciones posteriores. Labor difícil y digna de alabanza, aunque no extraña en un erudito probado en sus notables publicaciones.

Los *dibujos* de Antonio González Lamata unen al encanto de su expresividad la exactitud arquitectónica de los conjuntos que representan. Son dibujos de un arquitecto, proporcionados, justos, singulares y originales, realizados con conocimiento e ilusión, reflejo todo del profundo amor a su profesión y alma sensible.

Pero si los anteriores textos son interesantes, la materialidad del libro es exquisita, y pudiéramos decir que está confeccionada con arquitectura. Desde el gozo físico que produce su manejo hasta

la estética contemplación de sus bien impresas páginas, la satisfacción que produce el libro es insuperable. En las generosas páginas de 34,5 × 24 centímetros de un majestuoso papel, y compuestos a mano con hermosos tipos de letra, aparece impresa la caja del texto rodeada con los cuatro márgenes clásicos, detalle desgraciadamente olvidado. Y el libro queda encuadernado con una soberbia imitación a pergamino luciendo en su portada el clásico escudo de Madrid rodeado de estampaciones con bellos hierros dentro de un óvalo, todo en oro, y proporcionadamente situado.

Es digno de alabanza la confección de este bello libro, posiblemente uno de los mejor impresos sobre temas madrileños.

Por el contenido de su texto se debe felicitar a sus autores, y por la confección del libro gratitud a los componentes de la Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid dirigidos por su gerente don Licinio Serrano Valladares; gratitud que debe extenderse a la Corporación Municipal madrileña por haber propiciado su publicación.

LUIS CERVERA VERA.

**Miró, Aurora:** *Ronda. Arquitectura y Urbanismo*, Confederación Española de Cajas de Ahorros, Málaga, 1987.

Debemos a la profesora Aurora Miró, del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Málaga, el libro que comentamos.

Es un trabajo estructurado lógicamente, con abundantes aportaciones docu-

mentales de primera mano, complementadas mediante noticias procedentes de nuestra bibliografía española. Es de señalar que en dichas noticias no aparecen, con reiteración, datos de textos extranjeros, tan frecuentes en trabajos análogos y que se citan con la ingenua pretensión de aparentar grandes conocimientos, cuando, en realidad, no aportan interpretaciones válidas para analizar el asentamiento y desarrollo de nuestros característicos núcleos urbanos. Insistimos, la profesora Miró ha manejado nuestra riquísima bibliografía histórica y social, de donde, aunque trabajosamente, se pueden extraer valiosa información sobre el tema que nos ocupa.

Comienza el trabajo describiendo el entorno geográfico y la riqueza natural de sus contornos, expuestos concisamente. Datos geográficos imprescindibles para conocer las circunstancias de su fundación e, incluso, de su desarrollo.

Estudia la evolución demográfica, que sólo puede considerarse como aportación histórica, útil siempre para otros estudios, pero que en los urbanísticos deben servir para analizar, única y exclusivamente, su repercusión en el caserío.

En la estructura de la ciudad, acierta en lo que aparece como interpretación propia, pues la referencia a criterios de diversos autores nada añade con las generalidades que menciona de ellos. La descripción del núcleo urbano es clara, y útil la reproducción de su cartografía, aunque hubiera sido deseable que los planos tuvieran mayor escala para su mejor comprensión. Los planos de las ciudades tienen su *idioma*, y su *lectura* es más útil que una prolija explicación. No

obstante, las descripciones de la autora son aprovechables, y las tipologías arquitectónicas que analiza —barrios, caserío, redes viarias y otras— son de mucha utilidad.

Los capítulos dedicados a la Ronda medieval, a la musulmana, a la de los siglos XVI-XVII, y de los siglos XVIII y XIX, están elaborados documentalmente con cuidado, rigor y orden. Es, posiblemente, la aportación que ofrece mayor interés, pues, con ella, podría interpretarse, con bastante aproximación, su representación gráfica, la cual, repetimos, es el *idioma* de la historiografía-urbanística.

Finalmente, el «Catálogo monumental», documentado con rigor, tiene un valor extraordinario, y en el último capítulo, el IX, que titula «A modo de conclusiones», expone con agudeza la finalidad de su trabajo.

Es un libro bellamente editado y con abundantísimas reproducciones fotográficas. Es el tipo de estudio necesario para poder establecer el asentamiento y desarrollo de los núcleos urbanos españoles. Debe servir de ejemplo, por la sistematización y datos que contiene, para otros trabajos análogos, pues sólo cuando los autores aporten trabajos fiables, como el que reseñamos, y presenten con rigor los hechos, podremos pretender plantear seriamente nuestra historia urbana.

LUIS CERVERA VERA.

**José Luis Morales y Marín:** *Los toros en el Arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1987. 309 págs. y numerosas láminas en color.

El libro es una magnífica realización tipográfica de la prestigiosa editorial Espasa Calpe S. A., que ha conseguido un hermoso y original volumen digno de figurar en toda biblioteca especializada en arte.

El profesor Morales y Marín ha creado un nuevo *tema* histórico-artístico, pues de los toros y su fiesta, representados sistemáticamente en todas y cada una de sus facetas artísticas, no había sido abordado con su erudición, conocimiento y maestría. Esta difícil labor investigadora ha sido conseguida felizmente, aunque suponemos que venciendo muchas dificultades, por el Doctor Morales y Marín.

No puede considerarse el conocido libro sobre los toros de José María Cosío como un antecedente del de Morales y Marín, pues éste ordena el original tema de *Los toros en el Arte* y aquél redactó la *historia* del toreo.

Comienza el trabajo dedicando interesantes páginas al toro en la Edad Antigua, estudiándolo como símbolo en sus primeros juegos aparecidos en la Grecia helenística, y en sus representaciones escultóricas españolas.

Muy interesante es la exposición que hace de los toros representados durante la Edad Media y el Renacimiento, tanto en miniaturas, pinturas, sillerías de coro, claustros catedralicios e iglesias, como en dibujos y grabados, donde todos los ejemplos están escogidos con acierto.

En la época del Barroco muestra las características de las fiestas reales, con sus representaciones pictóricas y noticias históricas relacionadas con ella. Reseña obras de pintores, desde el casi descono-

cido Juan de Toledo, hasta Bayeu, con sus cartones para los tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara, las pinturas y acuarelas de Luis Paret y Alcázar, los retratos, dibujos y pequeñas composiciones de tema taurino de Antonio Carnicero y de Isidro Carnicero. No olvida recoger un elegido muestrario de grabados, y cita el raro grupo tallado en madera que representan diferentes suertes de la lidia.

El capítulo dedicado a Goya tiene marcado interés, pues sistematiza la obra del maestro aragonés dedicada al tema objeto del libro. Los dibujos, grabados, pinturas y tapices son descritos y analizados.

Del siglo XIX se ocupa, preferentemente de los pintores sevillanos y madrileños, dedicando atención especial a la obra de Eugenio Lucas. Continúa recogiendo temas de toros en lienzos, grabados, acuarelas, litografías de numerosos artistas, como fueron Bringas, Caba, Castellano, Fortuny Denis, Zamacois, Villegas, Juliá, Perea, Claves Blanchard, Doré, Lizcano, Uranga, Losada, Pinazo, Garnelo, Regoyos, Canls, Echevarria, Romero de Torres y Benedito, entre otros.

Los artistas posteriores desfilan con sus espléndidas obras. Picasso, con apuntes, grabados y cuadros; Vázquez Díaz con sus magníficos retratos; las corridas y retratos de Gutiérrez Solana; las «instantáneas» de Roberto Domingo, e Ignacio Zuloaga principalmente con retratos.

A los vanguardistas les dedica especial atención. Se ocupa de los artistas que salieron de las escuelas de París y de Va-

llecas. Cita a pintores extranjeros. De la escultura contemporánea extrae las obras más significativas. Y finaliza con un estudio histórico-artístico de los carteles de toros, cuyo estudio inició José María Cossío.

La obra del profesor Morales y Marín es sugerente por lo que representa y valiosa en cuanto a la sistematización de un tema artístico que no había sido abordado en su conjunto.

Luis CERVERA VERA

*Ciudades del Siglo de Oro. Las Vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, obra dirigida por Richard L. Kagan, Ediciones El Viso (Madrid), 1986, 427 páginas, numerosos fotografías, algunos en desplegable.

Nos hallamos ante un alarde editorial, pero cabe preguntarse qué otro libro lo hubiera merecido más. Lo que Felipe II proyectó fue, según Kagan, ofrecer «el grandioso testimonio visual de las ciudades de los reinos españoles». Corresponde al reportaje gráfico más ambicioso que hubiera hecho un fotógrafo de nuestro tiempo. Se puede dudar si se trata de un sueño o una realidad. El curioso y el historiador pueden pasear la vista por Barcelona o la costa africana, desde una atalaya que todo lo abarca; o recrearse en un detalle, como pueda ser el anfiteatro de Sagunto; o contemplar la almadrava de Zahara de los Atunes o las pirámides de sal del Puerto de Santa María. Tendrá también ocasión de asomarse al escenario bélico, viendo la rendición del Peñón de Vélez de la Gomera por la flota mandada en 1564 por Felipe II.

Se sabía de los dibujos realizados por Anton Van den Wyngaerde, castellanizado en los tiempos que corrían por Antonio de las Viñas. La imagen del Alcázar de Madrid ha llegado a ser popular. Pero la verdadera medida de lo que fueron sus diseños sólo se obtuvo cuando Egbert Haverkamp-Begemann publicó el conjunto de los dibujos. Al mismo debemos los detalles técnicos del corpus que en esta obra se publica.

Jonathan Drowh abre el libro, con la imagen de un Felipe II coleccionista y mecenas de las bellas artes. Precisamente Wyngaerde es un testimonio del mecenazgo regio, ya que fue traído a la corte española en calidad de pintor de cámara. Sirvió al rey entre 1561-1571, año en que falleció en Madrid. Era pintor y no se han conservado las vistas de ciudades españolas que hiciera; nos han quedado sin embargo sus dibujos.

En sí mismos, tales dibujos en su forma definitiva son verdaderas pinturas. Piénsese en la vista de Córdoba, que mide 280 por 1.673 cm, un verdadero cuadro. En los palacios reales una dependencia solía dedicarse a colocar panorámicas de las ciudades. Era una forma de tener ante la vista los dominios. Pero además estos dibujos pudieran también haber sido pensados para formar un atlas de ciudades, anticipándose a la obra *Civitates orbis terrarum*. Esta posibilidad cabe al advertirse el influjo que los dibujos han dejado en los grabados que hiciera Hoefnagell para el mencionado libro.

Aparte de dirigir la obra e intervenir en el catálogo de dibujos, Kagan ha redactado los capítulos referentes a la geo-

grafía y la historia de las ciudades del Siglo de Oro. En efecto, ya que el testimonio gráfico se refiere a las ciudades, nada más necesario que hacer mención de las características históricas de las mismas. Los tiempos que corren son a favor de la interdisciplinariedad. Historia, geografía y arte están sólidamente entramados en este libro. Fernando Marías se ocupa de establecer el plano de la arquitectura y el urbanismo. En efecto, no son vistas pintorescas: son historia real de los edificios y las ciudades. Por esta razón hay un cúmulo de elementos que pueden ser aprovechados. Naturalmente se nos ofrece el perfil urbano de cómo eran las poblaciones en el momento dado; hoy echamos en falta no pocos edificios. Wyngaerde nos informa de cómo eran los edificios; vemos el proceso de construcción del palacio de Valsain.

Wyngaerde era un topógrafo; sus documentos son dignos de toda confianza. El proceso de ejecución de las vistas no puede ser más exigente. Toma apuntes de los distintos emplazamientos, citando los nombres de monumentos y lugares. La visión es paisajística, no escenográfica, de manera que hoy reconocemos el contorno geográfico con todos sus pormenores. Tan fiel es la imagen, que las particularidades topográficas y de la naturaleza, como puedan ser los bosques, dan una nota de identidad a cada vista.

Wyngaerde desarrolló su plan sistemáticamente. Para cada población elige una o dos panorámicas. La vista general es apaisada, para abarcar la totalidad. Se eleva discretamente, de suerte que no se pierde la sensación de un escenario na-

tural. Una vista es una suma de detalles minuciosamente anotados. Tuvo que juntar varias hojas, y así obtener la panorámica de conjunto.

Se sabe que el autor emprendió itinerarios para realizar las vistas. Por eso en el Catálogo se agrupan las poblaciones en torno a seis recorridos. Es de advertir la ausencia de poblaciones desde Navarra a Galicia, es decir, todo el cordón cantábrico.

Se trata de ciudades grandes y pequeñas. No había el menor propósito de escamotear la realidad. Lejos todo propósito exaltador y triunfalista. Baste considerar la humildad de muchos edificios

del primer plano, que son simples ermitas o campos de labranza. ¿Cabe más austeridad que la de ese pueblecito castellano que se presenta (no identificado) al final de la obra?

Tenemos ahora más cerca el Siglo de Oro. Lo que los ojos reciben no es la historia de nuestros monumentos preclaros. Aparecen arropados en un ambiente sencillo y natural. Por ello es de alabar el gusto del Monarca, quien eligió para cronista visual a un dibujante norteño, que juntaba la ciencia de su arte con el amor por la verdad.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

MUSEOS Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

---

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONOS 232 15 46 y 232 15 49

Abierto todo el año, de nueve de la mañana a siete de la tarde, excepto domingos, lunes y festivos, de nueve a dos de la tarde.

MUSEO Y PANTEÓN 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.

CALCOGRAFÍA 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

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Biblioteca: Abierta de lunes a viernes inclusive, de diez a dos

Archivo: Abierto de martes a sábados inclusive, de diez a dos



