

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1987

NUM. 65

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

SEGUNDO SEMESTRE DE 1987

NUM. 65

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>
SESIÓN PÚBLICA Y SOLEMNE PARA LA IMPOSICIÓN DE LA MEDALLA DE ACADÉMICA DE HONOR A S. M. LA REINA DOÑA SOFÍA	9
NECROLOGÍAS POR EL EXCMO. SR. DON LUIS MOSQUERA	19
ENRIQUE PARDO CANALÍS: <i>Don Luis Mosquera</i>	23
ÁLVARO DELGADO: <i>El recuerdo de Luis Mosquera</i>	29
LUIS DíEZ DEL CORRAL: <i>Luis Mosquera. Necrología</i>	33
CARLOS ROMERO DE LECEA: <i>Luis Mosquera, Gran Pintor y generoso amigo</i>	39
SESIÓN DE HOMENAJE AL EXCMO. SR. D. GREGORIO MARAÑÓN	43
FERNANDO CHUECA GOITIA: <i>Gregorio Marañón, libertad de ideología y talante</i>	45
JOSÉ PITA ANDRADE: <i>Sobre el Doctor Marañón y su imagen toledana del Greco</i>	53
JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Con el Doctor Marañón tras el hechizo del Greco</i>	59
JOSÉ RAMÓN SORALUCE BLOND: <i>Ciencia y Arquitectura en el ocaso del Renacimiento</i>	67
MARCOS RICO: <i>El Renacimiento en la Catedral de Burgos. Su entrada noble y su irrupción lesiva</i>	109
INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI: <i>Proceso constructivo del Ayuntamiento y Cárcel de Soria</i>	163
JOSÉ LUIS BARRIO MOYA: <i>La librería y otros bienes de Luis Román, maestro de obras y alarife madrileño del siglo XVII</i>	195

	<u>Págs.</u>
AURORA PÉREZ SANTAMARÍA: <i>La Cofradía de Escultores de Barcelona durante el siglo XVIII...</i>	209
RICARDO EVARISTO DOS SANTOS: <i>Pintura Gallega en Brasil (1890-1935)</i> ...	245
ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO/M. ^a PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA: <i>Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (II)</i> .	253
FEDERICO MARÉS: <i>La Sala de Encajes de la Academia</i> ...	407
JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE RISTORI: <i>Memoria del Museo. 1987</i> ...	417
COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: <i>Monumentos y conjuntos histórico-artísticos informados durante el año 1987</i> ...	427
JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Crónica de la Academia. Segundo semestre de 1987</i> ...	439
RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS...	449

SESION PUBLICA Y SOLEMNE PARA LA IMPOSICION DE
LA MEDALLA DE ACADEMICA DE HONOR

A

S.M. LA REINA DOÑA SOFIA





Imposición por S.M. el Rey de la Medalla de Académica de Honor a S.M. la Reina.

El miércoles 9 de diciembre de 1987, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se vistió de las mejores galas. Iba a ser un día esplendoroso en sus ya largos anales, porque SS. MM. los Reyes se dignaron anunciar que por la tarde llegarían para que S.M. la Reina recibiera la Medalla de Académica de Honor.

Dos eran las circunstancias excepcionales fundidas en un solo acto público y solemne: la entrega de la Medalla de Académica de Honor a S.M. la Reina Doña Sofía y la Presidencia de S.M. el Rey Don Juan Carlos I.

Anunciado el comienzo de la memorable ceremonia para las cinco y media de la tarde, una hora antes empezó a llenarse el Salón de Actos de ilustres invitados hasta rebosar.

Con exacta puntualidad, Sus Majestades llegaron a nuestra sede, donde fueron cumplimentados en el zaguán por el Director, Excmo. señor don Luis Blanco Soler, el Secretario, Excmo. señor don Eduardo Pardo Canalís y el Académico, don Carlos Romero de Lecea. La hija del Director entregó a S.M. la Reina un ramo de flores.

Por la escalera principal ascendieron Sus Majestades a la planta principal, y tras breve recorrido por los Salones del Museo, llegaron a la entrada del Salón de Actos, donde recibieron el saludo de los componentes de la Mesa, Excmos. señores don Luis Cervera Vera, Censor, don Ramón González de Amezúa, Tesorero, don José Antonio Domínguez Salazar, Bibliotecario y don José María de Azcárate, Conservador del Museo.

Sus Majestades los Reyes entraron al Salón de Actos por su pasillo central precedidos por los seis Académicos miembros de la Mesa formados en comitiva hasta llegar al Estrado, donde esperaba la Academia en pleno, en cuyos sillones presidenciales se colocaron Sus Majestades para escuchar la Marcha Real interpretada al órgano por el señor González de Amezúa.

S.M. El Rey abrió la sesión y dio la palabra al Secretario señor Pardo Canalís, que leyó el Acta de la Sesión plenaria del 17 de octubre de 1983, en

la que se acordó la concesión a S.M. la Reina de la Medalla de Académica de Honor.

A continuación le fue concedida la palabra, por S.M. el Rey al Director don Luis Blanco Soler, que durante unos minutos pronunció en homenaje a S.M. la Reina las breves y emocionadas palabras siguientes:

Ante todo, hemos de agradecer a V.M. haberos dignado aceptar el título de Académica de Honor, acordado con el voto unánime de esta Corporación.

Día de júbilo el de hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fecha que ha de ser conmemorada en lo sucesivo como la de un histórico y feliz acontecimiento: la entrada, con todo merecimiento, de una Reina que supo hacerse querer y respetar de su pueblo, y proteger con devoción y amor las Bellas Artes, especialmente la Música.

Nos ha de servir de orgullo compartir con V.M. el privilegio de ostentar la Medalla de la Academia que vamos a ofrecer, símbolo de esta bicentenaria institución, fundada por un antecesor vuestro en la Corona «con el fin de levantar las armas reales en señal de especial protección a las Bellas Artes» según reza en el acta previa a la fundación de la Academia, en 1741. Desde entonces, la Academia de San Fernando ha continuado con renovada fe laborando, en pro de las Bellas Artes, suprema expresión del espíritu, lenguaje de entendimiento universal entre los pueblos.

Majestad, vuestra augusta presencia en esta Casa, que tanta y tan noble tradición alberga, ha de ser estímulo y aliento para continuar la obra cultural que hemos emprendido y ha empezado ya a dar sus frutos.

Permitidme, Señora, que termine esta respetuosa bienvenida deseando largos años de vida a nuestra Reina.

Seguidamente el Director inició el ofrecimiento de la Medalla a S.M. la Reina.

Pero con gesto de gran simpatía y espontaneidad, Su Majestad el Rey quiso El mismo imponerla, lo que realizó en medio de los aplausos de la Academia e invitados, todos en pie, que durante largos momentos pudieron expresar así el afecto y aprecio de que son merecedores Sus Majestades.

Terminada la ovación, Su Majestad el Rey dio la palabra a Su Majestad la Reina, que pronunció el siguiente discurso que fue premiado con otra prolongada ovación:

Señores Académicos:

Al recibir la Medalla de Honor de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siento la profunda satisfacción de incorporarme a su Instituto, tan vinculado a la Corona por su Fundación y Protectorado, y que desde sus orígenes ha enaltecido a la cultura española con su brillante actividad dirigida a un triple objetivo: la búsqueda de la Verdad, de la Bondad y de la Belleza, como postulados universales, permanentes y nobles que todo artista persigue.

Esta Academia ha marcado pautas orientadoras para un pueblo como el español, que posee tan rico acervo monumental y artístico y cuyos pintores, escultores, arquitectos y músicos han dejado una profunda huella en la cultura occidental.

La Academia, para continuar sus obligaciones, se esfuerza por seguir señalando unos caminos que se incorporan cada vez más a la sociedad con la modernidad que los tiempos actuales demandan.

Y, al mismo tiempo, estimula a las jóvenes generaciones a conocer bien el pasado para construir el futuro con ambición de nuevas tendencias, nuevos estilos, nuevos hallazgos, nuevos logros.

El Arte, las Bellas Artes, no pueden jamás estancarse.

Uno de los mayores orgullos de un pueblo es sentir que tiene artistas capaces de avanzar siempre y de encontrar y mostrarle ese mundo más bello y más espiritual del que tan necesitados estamos todos.

Señores Académicos, les expreso mi agradecimiento más sincero por el honor que me conceden y como nuevo miembro de esta ilustre Corporación, en la que tan cómoda me siento por mis vocaciones, expreso el deseo ferviente de que sus esfuerzos consigan el más feliz de los resultados.

Muchas gracias.

S.M. el Rey levantó la Sesión y comenzó el concierto de órgano interpretado con su maestría habitual por el señor González de Amezúa, que había programado concierto cuatro corales de Bach, músico preferido por S.M. la Reina.

Terminada la audición, muy aplaudida, Sus Majestades los Reyes escucharon la Marcha Real y salieron por el Estrado a los Salones del Museo,

donde fueron saludados por todos los Académicos, con quienes departieron durante largo tiempo mientras se servía un refrigerio.

El Director encontró en esos momentos ocasión para ofrecer a Su Majestad la Reina la Medalla de Oro conmemorativa de tan señalado día, que grabó el Académico don Luis Vasallo.

Y acompañados hasta el zaguán por las mismas personas que allí les recibieron, Sus Majestades se retiraron ya avanzada la tarde, dejando en la Academia el entrañable recuerdo de Su deferencia y simpatía.

Finalmente es obligado dejar constancia de que en tan sencillo Acto, Sus Majestades los Reyes demostraron una vez más Su aprecio por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Su proverbial afecto personal para los Académicos, que supieron, emocionadamente, rendir encendida muestra de respeto a su Protector.

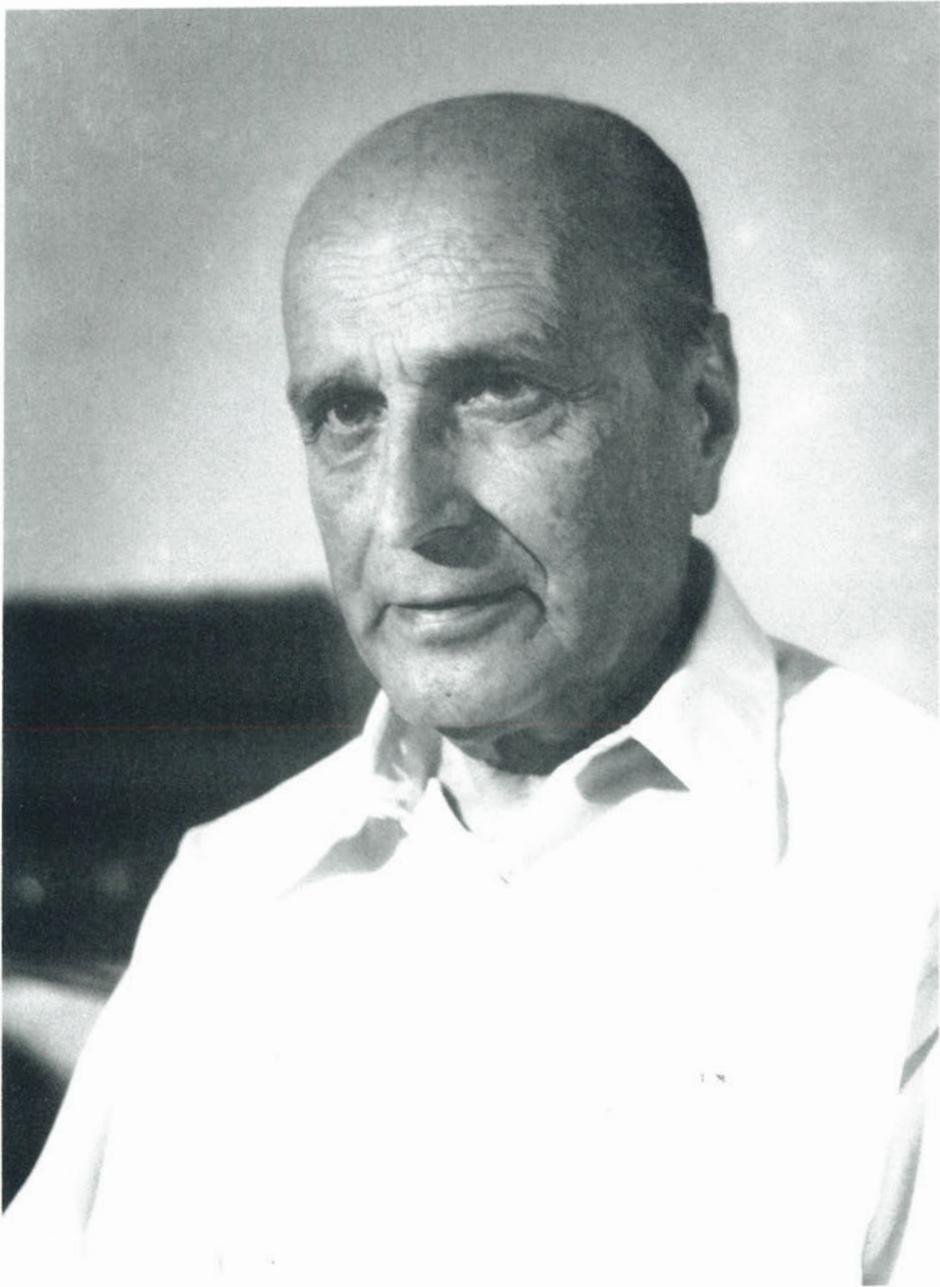


Anverso y reverso de la Medalla académica y de la Medalla conmemorativa entregada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a S.M. la Reina.

NECROLOGIAS

POR EL

EXCMO. SR. D. LUIS MOSQUERA



Excmo. Sr. D. Luis Mosquera

DON LUIS MOSQUERA

POR

ENRIQUE PARDO CANALIS

POR desgracia, no es la primera vez que al reanudar en el comienzo del otoño las sesiones corporativas la desaparición de un compañero empaña de tristeza la iniciación del nuevo curso. Así ocurre esta vez con motivo del fallecimiento de don Luis Mosquera Gómez.

En la culminación de una larga y sensible enfermedad, dejaba de existir cristianamente, a los ochenta y ocho años, en su residencia de Aravaca —Fuente del Rey, número 20, «Pastoriza»— el 11 de agosto último. Al emotivo enterramiento en la sepultura familiar de la Sacramental de Santa María asistió el Señor Director, representando a la Corporación, más de notar su presencia por encontrarse los Señores Académicos ausentes en su mayoría.

Al evocar ahora su memoria, bien desearía referirme al puntual testimonio de su propio curriculum; sin embargo, la consideración de que en buena parte encontrara público y definitivo reconocimiento en su día al ser creado Académico numerario, me lleva, como en ocasiones anteriores, a centrar mi intervención en la presencia de don Luis Mosquera en la Casa.

En tal sentido he de recordar que, a la muerte del pintor Eugenio Hermoso —fallecido en 2 de febrero de 1963—, don Julio Moisés, don Manuel Gómez-Moreno y don José Aguiar, propusieron a don Luis Mosquera para cubrir la vacante que acababa de producirse. No fue la única propuesta presentada entonces, aunque sí la clasificada prioritariamente por la Sección de Pintura, resultando elegido numerario en sesión extraordinaria del 29 de abril inmediato.

Cubiertos los trámites de costumbre, celebróse la correspondiente recepción el 12 de enero de 1964. Con plausible acierto quiso dedicar el discurso de ingreso, titulado *Elogio de Eugenio Hermoso*, a la memoria de su ante-

cesor «una de las vidas más nobles —son sus palabras— puestas al servicio de nuestra Pintura contemporánea», confesando sin ambages «verdadera admiración por sus obras» y rindiendo, en definitiva, emocionado homenaje al recuerdo del pintor extremeño.

En la contestación, don Enrique Lafuente Ferrari resaltó rasgos y aspectos sobresalientes del nuevo Académico, en particular «la distinción y la modestia», reflejadas «igualmente en su conducta y en sus obras». Destacó asimismo su vivo deseo de rehuir «la publicidad, la exhibición y la soberbia», viendo sus propias musas en la sobriedad, la sencillez y la contención, como correspondía «a su carácter concentrado, reflexivo, más bien taciturno». Palabras que por su autorizada procedencia y deberse además a quien tanto le tratara y tan bien le conociera —por los lazos de afecto y amistad que les uniera durante largos años— alcanzan en esta hora significativa resonancia.

No cabe eludir que en tan solemne sesión S.A.R. el Infante don José Eugenio de Baviera, Director de la Corporación, impuso al beneficiario la Medalla número 20, cuyo primer titular fuera don Juan Antonio de Ribera, uno de los más conspicuos representantes de la pintura neoclásica.

Ya incorporado a la Academia, a la que ha pertenecido durante veintitrés años, fue asiduo concurrente a las sesiones alcanzando 841 asistencias. Muchos hemos de recordarle siempre al lado de don Enrique Lafuente de quien oí que, con ello, don Luis Mosquera seguía la tradición de la Casa de que el nuevo Académico, independientemente de la Sección a la que perteneciera, tomara asiento junto a quien hubiera apadrinado su elección.

Creo que su presencia ofreció a todos un ejemplar comportamiento de discreción y de mesura, reacio a los aspavientos y a los acentos clamorosos de locuacidad desbordada. Alguien le hubiera adscrito al grupo —un tanto difuso pero definido— de los Académicos silenciosos que lo son, tal vez, por el deseo de practicar con loable prudencia el arte de callar. Ello no le privaría de comentarios —en ocasiones incisivos— o de reaccionar, llegado el caso, con viveza, sin faltar un gesto de asombro que le llevaría a exclamar: —Pero ¿cómo?...

Arrojando entre puntos suspensivos, la perplejidad o aun la indignación que sintiera ante algo que hubiera sucedido y le conturbara justamente.

En otro sentido, mostrábase ocurrente con frases intencionadas no exentas de cierto humorismo, recordando, entre otras, su categórica afirmación de que él era «cien por cien gallego celta», lo que en realidad, al margen de tan absorbente porcentaje, nadie hubiera puesto nunca en duda.

Por otra parte, como fruto de su experiencia artística, no dejaría de ase-

gurar rotundamente: «El retrato fotográfico engaña más que el retrato pintado». Materia ésta que, sin ánimo alguno de polémica, nos mueve a resaltar que, como es notorio, sus inclinaciones personales le llevaron a cultivar con preferencia los retratos, aunque sin olvido de otros géneros, como la composición —con la que obtendría 1.ª medalla en 1945— el bodegón y los desnudos, también premiados en varias Exposiciones Nacionales. Pues bien; en cuanto a los primeros fueron muchos los que salieron de sus manos, pero desafortunadamente apenas nos son conocidos, los que nos lleva a plantear sin demora la catalogación de su obra, calificando el intento no sólo de necesario sino de urgente. En tal sentido pienso con ilusión que dentro del propio ámbito familiar de nuestro compañero desaparecido, bien pudiera acometerse tan deseable empeño en la confianza de lograr una aportación singularmente valiosa para la historia de la pintura de nuestros días.

Mientras tanto, permítaseme traer a la memoria, tres retratos sobresalientes, a lo que entiendo, de pura antología.

Uno de ellos, el de don Manuel Gómez-Moreno que, ofrecido a la Academia con motivo de su recepción, podemos contemplar en el Museo. Los habituales resortes pictóricos de su autor —ponderación armoniosa, dibujo certero, sosegado equilibrio, observación aguda del natural y hondura psicológica sin remilgos ni asperezas— están ahí presentes como una lección viva de sabiduría en el oficio.

Otro retrato, de imborrable recuerdo, es el de Carmen, esposa del artista, mujer de abnegación excepcional y ejemplar entereza. Pintado, no ya con dominio magistral de pincelada sino *co amore* entrañable, en que colaboran de consuno, la inspiración creadora y el sentimiento de una ilusión perenne. Más que instalado, entronizado justamente en el propio hogar, ofrece a quien lo admira la indecible atracción de un cuadro inolvidable.

Extraordinario retrato también el de Monseñor Escrivá de Balaguer, de cálida factura, de serena y profunda expresión, sobrio sin fingimiento y austero sin adustez, por el trasfondo interior que refleja, de signo trascendente, alguien lo calificaría de indecible corte ignaciano.

No quisiera concluir esta líneas sin referirme a dos extremos importantes, de singular relieve en la relación de don Luis Mosquera con la Academia.

Uno fue la entrega del Premio «José González de la Peña», Barón de Forña, que recibió en esta misma sala donde nos encontramos. Muchos de los presentes recordarán, tanto como su andar ya titubeante, el palpito de emoción apenas contenida en las entrecortadas palabras que pronunciara agradeciendo la meritoria distinción acordada por unanimidad.

Finalmente resulta de todo punto inexcusable dejar constancia una vez más de su intervención impalpable pero eficaz cerca de don Fernando Guiltarte con quien mantuvo estrecha amistad en los últimos años cuando, preocupado por el destino que habría de fijar a sus bienes, pudo influir con prudentes sugerencias, discretas insinuaciones y cabales consideraciones a la hora de adoptar su decisión postrera en favor de la Academia. Lo que es justo y al mismo tiempo grato recordar en esta hora de la despedida.

Con la desaparición de don Luis Mosquera, la Corporación se ve privada de un pintor relevante de acendrada sensibilidad, modesto y reservado. Que Dios le tenga en su gloria.

EL RECUERDO DE LUIS MOSQUERA

POR

ALVARO DELGADO

Al pesar, que fatalmente, acompaña la noticia de la muerte de un miembro de esta Real Academia, ahora la de Luis Mosquera, se añade el dolor particular de que con él desaparece el interlocutor curioso y amigo, nostálgico de una serie de momentos convividos. Muchos, ya que nuestro conocimiento viene de muy largo. Fue un retrato del escritor Camilo José Cela quien me dio la primera noticia de su obra. Este retrato, expuesto en una Exposición Nacional allá por los años cincuenta, incluso creo que obtuvo una medalla, motivó elogios muy entendidos en la prensa y entre los conocedores. Después, y durante años he compartido con Mosquera amigos, situaciones, encuentros como miembros ambos del Jurado de distintos certámenes de Arte e ideas sobre nuestra vida académica, una vez incorporado yo en esta Corporación, donde me había precedido varios años antes. La cordialidad con la que supo hacerme olvidar la distancia que nos separaba y sus consejos hizo nacer en mí gratitud y respeto hacia su imagen de Maestro. Durante años me he sentado junto a él en los plenos de esta Academia, y en conversaciones previas a distintas sesiones nos encontrábamos para hablar de temas sobre los que ambos teníamos curiosidad o sobre hechos protagonizados por amigos que nos eran familiares. Siempre advertí su cultura y su flexible elegancia ante el interlocutor.

Hace unos días, releyendo su discurso de ingreso en esta Academia, fue pronunciado el 12 de enero de 1964, cuyo título es altamente significativo, «Elogio a Eugenio Hermoso» (no es frecuente que un académico electo dedique la totalidad de su discurso a glosar la obra de aquél a quien sucede, con absoluto olvido de hablar en algún momento, por pequeño que sea, de la propia), al hacer referencia a la obsesión iconoclasta de los jóvenes cita a Cezanne, Van Gogh y Picasso. Pocas veces se escuchan comentarios cálidos

y objetivos de un artista sobre la obra de otros dispares, como lo hizo nuestro amigo. Y tampoco era frecuente, en aquel tiempo, escuchar esos nombres en el ámbito académico. Mosquera, con sólidas raíces de tradición española en su educación de artista, pasado por París para completarla, probaba así la amplitud de su formación y la imparcialidad de sus juicios, llevándonos a coincidir con la opinión de otro gran Académico, desaparecido de entre nosotros no hace mucho y cuyo hueco es evidente en nuestra vida corporativa, Enrique Lafuente Ferrari, quien en su respuesta, al analizar su discurso, insiste varias veces en esta alta generosidad y también en otras cualidades que se añaden para caracterizarla: «la distinción y la reserva, que se revelan, igualmente en su conducta y en su obra». Son sus palabras. Y añade: «Pues si en los artistas pueden darse todos los matices de la psicología y el carácter, es inevitable que ellos impregnen y califiquen sus obras.»

Y así ocurre. Su obra, efectivamente, está impregnada de esas notables cualidades que hacían original su personalidad. Dedicado en alto grado al retrato, la sobriedad de sus soluciones pictóricas, tanto como la de su visión del modelo, a quien despoja de todo oropel, hace de sus cuadros una buena muestra de pintura dentro de la gran tradición española, más atenta a profundizar en la psicología de quien retrata que al fácil y brillante halago del retrato cortesano. Todo ello apoyado en el bien hacer de una destreza frenada, de particular sencillez y de reflexiva utilización del tema. Con gamas sordas, muy escasos empastes, buen gusto en la utilización de los planos de color y un dibujo ajustado y sencillo, sus cuadros han tenido la virtud de gustar a iniciados e indoctos. La extensión de su obra y el alto número de retratos de gente calificada a quienes ha efigiado le convierten en un importante testigo de nuestra sociedad.

Termino subrayando mi pesar en esta Academia y ante sus familiares, con la profunda convicción de que sus altas cualidades humanas y su calidad de pintor ha dejado en nosotros una huella de imborrable recuerdo.

Nunca será olvidado.

LUIS MOSQUERA. NECROLOGIA

POR

LUIS DIEZ DEL CORRAL

CONOCI personalmente a Luis Mosquera, que acaba de abandonarnos tras larga y penosa enfermedad, a través de Enrique Lafuente Ferrari. Aunque Mosquera no era muy dado a exhibir su pintura, había visto yo algunos de sus lienzos premiados en las exposiciones nacionales, que tan importante función cumplían en la vida artística del país. Conocer a un amigo de Enrique Lafuente implicaba iniciarse en las vías de una nueva amistad, pues las que tenía Lafuente, y no eran pocas, estaban labradas en la misma madera. El proverbio «dime con quién andas y te diré quién eres» se cumplía a la perfección en el caso de nuestro gran historiador del arte. Podían ser los amigos muy dispares en profesión, gustos, origen social, ideología, etc., pero cumulgaban en una misma manera de ofrecer lo que podríamos llamar su hombría. Aparte la descripción de ciertos aspectos de la manera de ser del pintor gallego que Lafuente hace en el discurso de contestación al de su ingreso en esta Academia, parece desprendido del que le correspondería a él mismo. «He conocido pocos pintores —afirma Lafuente— en los que la discreción, las buenas maneras, la dignidad y la insatisfacción de su propia obra, con exceso a veces en la autocrítica, vayan más serenamente aparejadas». Esa insatisfacción de la propia obra supone un sentido muy elevado de lo que se pretende llevar a cabo y una modesta valoración de sus propias fuerzas, las cuales van acompañadas de una razón hipercrítica que impulsa al perfeccionamiento, pero que, cualquiera que sea el grado alcanzado, produce íntima desazón, que, sin embargo, no llega a desbaratar la serenidad, como se veía en la actitud de los dos grandes amigos.

Habiéndole preguntado un crítico a Mosquera cuál de sus cuadros prefería, le contestó: «Mis cuadros me interesan mientras los pinto. Después me

parecen de otro pintor, del que tendría mucho que decir. No sé cual prefiero... Quizá, por razones de afecto, el de mi mujer». La palabra afecto tiene en este caso varios sentidos: uno de ellos el de haber profundizado en el acto mismo de la creación artística, como si se tratase de aplicar las ideas estéticas de Dante sobre la identidad entre sujeto amado y sujeto poético. Los críticos de la obra pictórica de Mosquera lo comprueban, al coincidir con sorprendente unanimidad en atribuir la primacía, entre tantos retratos como pintara nuestro colega, al retrato de Carmen, su mujer. Decía constantemente Mosquera que «El arte tiene que ser siempre sincero». Deberían coincidir su talento artístico, con su mucho saber, y «el afecto», como proclama el mismo Mosquera, para ser posible que surgiera tan hermosísimo cuadro. Consideraba Lafuente en su discurso que Mosquera «era un hombre de hogar» y que el suyo «era ejemplar»; lo conozco sobre todo a través de la íntima amistad de una de sus hijas, Victoria, con la mayor de las mías; pero ningún testigo mejor que la obra pictórica.

Mosquera vino a continuar en esta Academia una tradición de grandes retratistas, y vino a continuarla porque la buena tradición española está de acuerdo con el tipo de retrato que a él le gustaba; sobrio, concentrado, más atento a la personalidad de quien está delante que a la prosopopeya y al aparato retórico de su representación. Pero que le gustara considerarse en una línea pictórica tradicional no quiere decir que Mosquera estuviese cerrado al arte contemporáneo, que había conocido muy bien en sus formas más avanzadas a lo largo de su estancia en París y de los viajes posteriores. «¿Qué es arte antiguo y arte moderno —exclama? Francamente no lo sé. Admito solamente la existencia de un arte noble y único. Para mí pueden ser tan dignos de un museo un Braque, un Picasso o un Modigliani como un Velázquez.»

Nuestro colega desaparecido encarnaba en cierto modo la tradición académica más depurada, pero en su tiempo fué un renovador. Sus bodegones son excelentes por el dibujo y la utilización del óleo. No debe olvidarse que las tres medallas que obtuvo en sucesivas exposiciones nacionales le fueron otorgadas no por cuadros de retrato sino de desnudo y composición, la excelencia de sus retratos se debe en buena medida al dibujo y al estudio escultórico del cuerpo que suponen.

«El retrato —escribió Baudelaire—, género en apariencia tan modesto, precisa una inmensa inteligencia. Ciertamente que debe ser grande la obediencia del artista, pero debe igualarle su adivinación. Siempre que contemplo un retrato comprendo todos los esfuerzos del pintor, que primero vió lo que de-

bía ver, pero luego también adivinar lo que se oculta.» Esto de la adivinación se plantea de manera especial en retratos de escritores e intelectuales. Mosquera, al que se le ha tenido sobre todo como pintor de damas, hizo también no pocos retratos de escritores: Pío Baroja, Marañón, Elías Tormo, Sánchez Cantón, Cela, López Ibor, Gómez Moreno, etc. Hoy interesa particularmente ahora este último cuadro, porque lo tenemos en nuestro museo y fue ofrecido de manera muy premeditada y significativa a esta corporación por el pintor al entrar en ella.

No cabía hacer mejor regalo de la Academia de San Fernando que la efigie de uno de sus miembros más insignes don Manuel Gómez Moreno que, en una vida muy dilatada fue historiador, arqueólogo, epigrafista, numismático, escritor, maestro y tantas y tantas cosas más en grado eminente. Tratase de un retrato íntimo y no enfático, tal como Mosquera los concibía. Pero si no se encuentra el protagonista volcado hacia el mundo, tampoco está ensimismado; don Manuel se nos presenta absorbido por un bello objeto de arte que tiene entre sus manos, uno de los estupendos vasos griegos que le pertenecían, alguno de los cuales estaba tan intacto que ni siquiera había sido roto, como solía hacerse al dejarlos en las tumbas. Por las manos de Gómez Moreno pasaron infinitas cosas, de todos los estilos y de todas las épocas. Le gustaba a don Manuel descubrir y gozar hasta con el tacto durante una época en que la España artística estaba en buena medida todavía por descubrir.

Tuve la fortuna de tratar a don Manuel Gómez Moreno en una ocasión única, como estudiante integrado en el grupo por él dirigido durante el mes y medio que duró el crucero del Mediterráneo, organizado en 1933 por la Facultad de Filosofía y Letras a iniciativa de su decano don Manuel García Morente. Gómez Moreno está fundido para mí con las emociones de un joven que recorre con poco más de veinte años las orillas del mar antiguo. Muchas veces le vimos a don Manuel extasiado ante un monumento, nunca acaso tanto como debajo de la enorme cúpula de Santa Sofía, y muy bien recuerdo un gesto suyo similar al de nuestro cuadro cuando algún estudiante le presentaba un objeto cualquiera comprado en el bazar por cuatro perras. Comprenderán ustedes que no pueda pasar por la sala de nuestro museo en que está colgado el cuadro de don Manuel sin detenerme para contemplarlo con una curiosidad nunca disminuida, ni siquiera por el roer de la melancolía.

Volviendo al texto de Beaudelaire con sus dos planos de visión y de adivinación de lo que se oculta, ¿cómo se presentan en el cuadro que comentamos? Evidentemente la imagen de quien analiza estéticamente y el objeto

analizado se presentan con claridad; pero la mirada se esconde del espectador por unos párpados superiores caídos y carnosos, que casi se confunden con los interiores. Los rayos de la mirada se dirigen con exclusión de todo al vaso griego con sus pinturas en penumbra. ¿Qué piensa el maestro? Seguramente conocía la tesis de Spengler en *La decadencia de Occidente* donde sostiene que la pintura occidental ha podido desarrollarse con más libertad y genio propio que la arquitectura y la escultura justamente porque los ejemplos que los griegos nos ofrecían en las dos últimas artes siguieron gravitando sobre los artistas modernos, mientras que el desconocimiento de las grandes obras pictóricas de los griegos hizo posible que los pintores modernos discurriesen por rutas enteramente suyas sin servidumbre a una fuerte tradición. Pero, ¿no cabe pensar que don Manuel estuviera sencillamente admirando esas figuras de tantos vasos griegos que, en distintos niveles de artesanía o maestría, nos trasmite de una manera sucinta y penetrante la genialidad de todo el arte helénico?

Estas preguntas y otras muchas podemos hacernos ante el cuadro de Gómez Moreno pintado por Mosquera. El pintor que hoy tristemente recordamos ofreció a esta corporación, al ingresar en ella, no solo un gran cuadro, sino también la efigie de uno de sus académicos más egregios y datos para hacer posibles meditaciones sobre lo que sea el arte de la pintura.

LUIS MOSQUERA,
GRAN PINTOR Y GÉNEROSO AMIGO

POR

CARLOS ROMERO DE LECEA

Una negra sombra se abate sobre nuestro espíritu, al sentir el vacío que de manera tan pronunciada se manifiesta en el entorno familiar, en el académico y en el de la amistad, durante el transcurso del presente año 1987.

Duele muy hondo en el alma la pérdida de tantos seres a quienes admirábamos y queríamos muy de verdad.

Hoy nos corresponde elevar la voz para pronunciar, con gran tristeza, el nombre de Luis Mosquera.

Fue, la suya, una vida por entero dedicada al arte, dejándonos en sus lienzos el alma trascendida de quienes fueron beneficiarios de su noble y rica paleta pictórica.

Su natural, paciente y sereno, parco en palabras, se encrespaba cuando se sentía herido en sí mismo, por el error o por la injusticia, cometidos con quienquiera que fuese la víctima de tales acciones.

Pródigo y generoso. En más de una ocasión cedió la posibilidad de realizar un cuadro, en principio encomendado a él, para que lo fuera por otro colega.

Su sentido de responsabilidad, al tiempo que su generoso proceder, le llevó a manifestar que en el salón de una importante institución financiera, donde se encontraba una breve galería de cuadros, era preferible al cuadro que se le encomendaba pintar, que fuera instalado en el lugar adecuado un busto por quien además de escultor ilustre era su buen amigo, y aceptando su consejo y desprendido proceder, así se llevó a efecto.

Generoso en la amistad, no dudaba en mostrar ante el cuadro expuesto en una exposición o en un museo, después de detenido análisis, cómo fue preparado previamente el lienzo, cuál era el valor cromático de la combinación utilizada al efecto, y tantos otros detalles que completaban el saber del

estudioso y del crítico del arte. En tal sentido, en sus interpretaciones dichas, gozó de la confianza de eminentes autoridades, como la de Francisco Javier Sánchez Cantón o Enrique Lafuente Ferrari.

Muy vivo conservo en el recuerdo la generosidad de Luis Mosquera, por múltiples consideraciones, ya que en nuestros habituales paseos en Galicia o en el campo cercano a Madrid, con paciencia benedictina me aleccionaba en la interpretación de las obras de arte, en el conocimiento de los matices de estilos y escuelas, así como en tantos otros aspectos de la pintura.

Y no puedo olvidar que fue en su casa donde se me dio la primera noticia de que comunes amigos alentaban el propósito de presentar mi candidatura para el ingreso en esta Real Academia.

Hace algunos años, en un momento de vacilación al andar, en uno de nuestros paseos, cayó al suelo con fractura de la pierna, por lo que tuve que alzarle entre mis brazos para, en el automóvil que por allí cruzaba la calle, llevarle malherido a su casa.

Todavía tengo fija en la mente su insistencia, recién caído al suelo, en invocar el nombre de Carmen, quien ha sido durante los largos meses de su penosa enfermedad, como siempre, el abnegado y admirable, suave y vital ejemplo de la perfecta casada que dibujara con muy exactas palabras nuestro Fray Luis de León.

SESION DE HOMENAJE

AL

EXCMO. SR. D. GREGORIO MARAÑON

GREGORIO MARAÑÓN, LIBERAL DE IDEOLOGIA Y
TALANTE

POR

FERNANDO CHUECA GOITIA

LOS compañeros que me han precedido en el uso de la palabra, Juan José Martín González y José Manuel Pita Andrade, ilustres profesores de arte, han expuesto con brillantez la estrecha relación que tuvo don Gregorio Marañón con aspectos varios del arte español, razón sobrada para que se le abrieran las puertas de esta Academia.

No voy a insistir en una tema abordado por quienes más competencia tienen para hacerlo y por eso me voy a distraer por otros campos que tienen que ver con el pensamiento, ideología y carácter del insigne doctor y especialmente con su profundo liberalismo.

En un precioso y emotivo artículo necrológico de Camilo José Cela (se recoge en un libro titulado: «A vueltas con España». Seminarios y Ediciones, Madrid, 1973), el novelista nos dice que «Don Gregorio tuvo siempre fría —y amorosa— la cabeza; caliente —y generoso— el corazón; larga —y caritativa y dadivosa— la mano. Para don Gregorio parecen escritos aquellos, los gentiles versos de buen propósito de Unamuno, claros y prometedores como un mote heráldico:

Diso te conserve fría la cabeza,
caliente el corazón, la mano larga.

En esos tres adjetivos, tolerante, generoso y mesurado se encaja el hombre si es que un hombre puede encajarse en algo. Marañón fue un tolerante porque era un liberal y a su vez un liberal porque era tolerante. Marañón es la tolerancia misma. Sin ella no hubiera podido ejercer la sociabilidad que animó toda su vida.

Marañón es generoso por lo mismo que es liberal, y liberal en castellano viejo es aquel que tiene la virtud de otorgarlo todo sin esperar recompensa alguna. Marañón lo otorgó todo, ciencia y generosidad para con los enfermos, amistad edificante, no amistad banal y volandera, para los amigos.

Marañón es mesurado en todos los actos de su vida. Todo lo ordena según debidas proporciones. El desmesurado es el que rompe los diques y se desborda. Pero me interesa relacionar medida con proporción y proporción con armonía. Armonía de todas sus partes con el todo que era su figura total. El Padre Sigüenza, hablando del arquitecto Juan Bautista de Toledo, nos dice en su rotundo castellano que era hombre de muchas partes y lo mismo podemos decir de don Gregorio, Médico, científico, historiador, gran prosista, académico, moralista, político, viajero, etc... Pero todas estas partes estaban armónicamente ensambladas en un todo como las del Monasterio de El Escorial, que ordenara Juan Bautista de Toledo.

El liberalismo de Marañón ha quedado en su obra escrita. Algunas perlas pueden figurar como insuperables definiciones de lo que es ser liberal.

¿Qué es ser liberal? Eso está dicho en el brevísimo Prólogo a su obra Ensayos Liberales: Lo transcribimos:

«... Yo dije, entonces, a mi contradictor antiliberal:

“Para seguir discutiendo, es necesario que antes precisemos qué es ser liberal. Yo reconozco que lo que ustedes combaten como liberalismo, que lo que ustedes pretenden destruir, y no destruirán, tiene sus aspectos discutibles y algunos indefendibles. Pero son pecados de los fariseos del liberalismo y no de los verdaderos liberales. Lo importante de ser liberal es lo que no figura en sus anatemas. Ser liberal es, precisamente, estas dos cosas: *primero, estar dispuesto a entenderse con el que piensa de otro modo*; y segundo, no admitir jamás que el fin justifica los medios, sino que, por el contrario, son los medios los que justifican el fin. El liberalismo es, pues, una conducta y, por tanto, es mucho más que una política. Y, como tal conducta, no requiere profesiones de fe, sino ejercerla, de un modo natural, sin exhibirla ni ostentarla. Se debe ser liberal sin darse cuenta, como se es limpio, o como, por instinto, nos resistimos a mentir.”

Lo que me respondió el antiliberal, quede para otra ocasión. Ahora he recordado este fragmento del diálogo, para que sirva de explicación al título de estos ENSAYOS, escritos sin la preocupación liberal, pero cuyo original liberalismo conviene destacar, puesto que hoy —una vez más en la Historia del Mundo— se amenaza de muerte a lo que no puede morir.»

G. MARAÑÓN

Toledo, 1946.

Estar dispuestos a entenderse con el que piensa de otro modo no es solamente un principio del liberalismo sino la única posibilidad de la convivencia humana.

Vamos a la segunda proposición: Marañón nos dice que el liberal no puede admitir jamás que el fin justifica los medios, sino que, por el contrario, son los medios los que justifican el fin. Todo esto también es bien cierto. En un tiempo se decía que la Orden de San Ignacio de Loyola, llegado el proceso histórico de la Contrarreforma, trajo consigo precisamente, la noción de que el fin justificaba los medios. Consideraban los hijos de Loyola que, por encima de todo, había que defender un fin que era Santo, conveniente y absolutamente dentro de la más estricta ortodoxia católica. Un fin que en sí mismo justificaba los procedimientos necesarios para llegar a alcanzarlo. Esto que, curiosamente, se adscribía en un tiempo al sentido dogmático y combativo de la orden ignaciana, hoy lo podemos ver representado en aquellos dogmáticos del marxismo, en sus múltiples acepciones.

Tenemos ante nosotros dos polos de atracción que han arrastrado como el imán a las limaduras. El polo liberal que atrae a los que creen en el entendimiento entre los hombres, en la convivencia, en la tolerancia, y en el respeto a las minorías, y, el otro polo, el de la intransigencia combativa, el dogmatismo casi fanático, y el del espíritu cerrado y contrario a toda libertad de expresión.

Marañón tuvo, así mismo, la voluntad de ser veraz en todas las ocasiones que le deparara la vida. Nunca rompió esta exigencia de veracidad que avalaba la fidelidad de su conducta. La credibilidad, la veracidad, supone, por encima de todo, la negación de la hipocresía. Si el temperamento liberal, como en el caso de Marañón, nos lleva a la sinceridad y a la veracidad, quiere decir que los liberales no son hipócritas. Hipocresía es una palabra que viene del griego y quiere decir, más o menos, un hombre que actúa en el teatro. Según eso un actor sería un hipócrita. Porque, naturalmente, el actor de teatro lo que busca es engañar, ese es su oficio, pero, como ya sabemos los que vamos al teatro a lo que vamos, tampoco nos engañamos; pero no es lo mismo ir a un teatro en donde ya sabemos que todo es objeto de ficción, que oír los dictados de unas promesas o manifestaciones políticas o patrióticas, pronunciadas por hombres cuya credibilidad es su principal sostén.

A esta veracidad se la ha llamado también predicar con el ejemplo. Con actitudes hipócritas se podrán conseguir algunas cosas, quizá a plazo corto, pero a la larga se perderá el rumbo y el ejemplo basado en la verdad, cuando se quiera recuperar, perderá su eficacia. Por detrás de las palabras que pue-

den ser engañosas, pronunciadas con habilidad y encantos retóricos, está la conducta que no puede sostenerse más que con apoyos morales.

«La humanidad actual, dice el eximio doctor, da la impresión de que, al lado del desarrollo magnífico de muchas cualidades excelsas de la especie, se han perdido un tanto los valores fundamentales del hombre, los propiamente humanos: aquella tendencia al bien y a la verdad que ha de caracterizar a la jerarquía media de nuestros semejantes. Modificar esto es esencial para influir en la cultura venidera y para mejorarla. Este debe ser el programa para las nuevas generaciones, que han de ser de hombres, en el sentido profundo de la palabra, aun a costa de que disminuye la cantidad y la calidad de los intelectuales.

Como lema de esta cultura venidera podríamos repetir estas palabras, tan olvidadas, de Séneca: «Defiende ante todo el puesto que te señaló la Naturaleza. Y si me preguntas qué puesto es este, te responderé que el de varón. Y el varón ha de ser, para merecer ese nombre, ante todo rectitud, sacrificio, comprensión, religión del deber. En suma, sabiduría; sabiduría humana, que no es intelectualismo. Lo demás son palabras.»

Acaso de lo más importante que ha escrito este gran patriota que se llamó Gregorio Marañón es la articulación entre el deber y el derecho. La expone en su ensayo, *Los deberes olvidados*, que figura en su libro *Raíz y Decoro de España*. Estos deberes olvidados le sirvieron de tema para una conferencia dada en el Centro Cultural del Ejército y la Armada de Madrid. Oigámosle:

«Cada ser humano se ha derramado fuera de sí para buscar y conquistar, con un bárbaro sentido egoísta, lo que llama sus derechos; y ha olvidado el mirarse a sí mismo en el espejo de los demás hombres para pensar también en sus deberes. Si intentamos, en consecuencia, exponer en una fórmula concreta el nervio de la inquietud actual, podría interpretarse así: el hombre, como individuo y como pueblo, padece una crisis del deber y una hipertrofia del derecho. Y luego veremos que el remedio que automáticamente se impondrá la Humanidad a sí misma consistirá en la fórmula inversa: en recortar con enérgico valor nuestros derechos y fomentar la robustez y la dureza, la estricta responsabilidad de nuestros deberes.

Los “derechos del hombre” han sido durante años y años el ideal colectivo que ha exaltado y servido de bandera a las masas y a los individuos. El hombre medio tenía derechos de los que estaba desposeído por la organización arbitraria de los Estados; y era preciso conquistarlos. Y mucho, en efecto, han sido conquistados. Mas he aquí que hemos llegado a un punto de

nuestra evolución en el que, a fuerza de derechos, nos encontramos en la misma situación que el hombre de la Edad Media; es decir, sin otro camino para arreglar nuestros problemas que la Violencia y la Sangre, que, como deidades terribles dictan la solución suprema de los conflictos humanos. Y por eso volvemos la vista, con aflicción y angustia, en torno nuestro; y el camino de la conquista de los derechos, recorrido de tan buena fe —la buena fe liberal— nos empieza a parecer un error, por lo menos un error de perspectiva, que es difícil de rectificar; y el porvenir, demasiado incierto para el alma desmoralizada de las generaciones contemporáneas.

Y, sin embargo, el problema es sencillo. El afán de acumular derechos ha socavado y sofocado el sentimiento del deber, que es un eje esencial de nuestra vida. Esto es todo. Así como a fuerza de vivir para los deberes, y sólo para ellos, el hombre puede convertirse en un esclavo, así el ansia sin medida de los derechos arranca de raíz el sentimiento del deber y convierte al hombre en un demonio insensible y cruel que sólo acierta a dirimir sus dificultades por la fuerza.

Es, pues, preciso que comience una nueva y áspera era cuyo signo será “los deberes del hombre”, que servirán de contraveneno a la intoxicación que este siglo y medio “de los derechos del hombre” ha producido en el alma de nuestro tiempo.»

Aconsejamos al lector que lea este ensayo magistral porque es de una actualidad manifiesta, ahora que estamos viviendo una alocada carrera de derechos que nos corresponden, piensan los ignorantes, por el hecho mismo de subsistir y sin esfuerzo alguno.

Nunca nos parece que Marañón estuvo a más altura como liberal que cuando frente a los derechos impuso el valor de los deberes. He repetido muchas veces aquello de don Francisco Giner cuando le preguntaron cómo se encontraba, y contestó: «Yo cada día más liberal y con la camisa más blanca.» La camisa blanca es el rigor, la compostura, de la que tanto sabía don Gregorio, la exigencia ante sí mismo y el respeto para con los demás.

Hemos dicho la compostura, palabra que como apostura tiene que ver con el porte, presencia y gesto de la persona. Un hombre apuesto es un hombre arrogante y agraciado que se mueve con soltura y que imprime a sus gestos expresividad y noble cadencia. Marañón era de estos hombres apuestos, pero que por su compostura se hacía mejor perdonar sus dotes físicas. El hombre con compostura mitiga la apostura con sobriedad contenida. Compostura indica que algo está compuesto, elaborado, no silvestre y desconcertado. La compostura es por tanto también un producto social. El Doctor

fue lo que se llamaba un hombre de sociedad, que es un hombre de mundo pero con un sentido más grave e inteligente. El gran médico de otros tiempos solía ser un hombre de sociedad y don Gregorio lo era en grado sumo.

Una parte de su vida la entregó a la sociabilidad. Era un hombre sociable y cumplió esta función a mejor no poder. Ortega estaba preocupado por lo social, Marañón por lo sociable. Lo uno pertenecía a la organización macroscópica del mundo, lo otro a la intimidad del trato entre personas. Una cosa pertenece al orden de lo abstracto, otra al de lo concreto. Marañón, hombre sociable, ejercía un poder benéfico en un amplio sector humano, político, profesional y cultural. Sus amigos eran legión tanto dentro de España como fuera, y él los cultivaba amorosamente como el jardinero cultiva sus flores sin dejarlas agostar. Era el gran artífice de la amistad militante. Su correspondencia así lo declara.

Pero esta sociabilidad, vibrante en el epistolario, en los prólogos, en las veladas del Cigarral toledano y en las de Madrid, no era sólo algo que llenó su vida y la de sus amigos sin otras consecuencias que las del puro deleite para todos. Era mucho más. Si el eximio doctor vertía generosamente sus talentos y su caridad entre los enfermos, también era quien sabía curar a la sociedad de sus males, acritudes, frustraciones y rencores. ¡Cuántas veces, con su inigualable sociabilidad, don Gregorio Marañón restañó heridas enconadas entre sus amigos, con su comprensión, su tolerancia, su simpatía y su don de gentes! Todos aceptaban su benévolo arbitraje porque nadie dudaba de su probada hombría de bien. El esfuerzo de su sociabilidad no resultó en vano y cuántos deberán reposo, confianza en sí mismos y felicidad a sus buenos oficios, algo tan importante para la curación de las almas, como su ciencia para la curación de sus enfermos.

SOBRE EL DOCTOR MARAÑÓN Y SU IMAGEN
TOLEDANA DEL GRECO

POR

JOSE MANUEL PITA ANDRADE

SEÑORES académicos, señoras y señores:

Permitid que mis primeras palabras sirvan para expresar el goce que siento al poder unir mi voz a otros mucho más cualificadas en esta sesión pública y solemne que dedica la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a quien fue uno de sus más ilustres miembros. En mis años de juventud la personalidad humana y la obra del Doctor Marañón me atrajeron profundamente. Leí con avidez sus ejemplares biografías, desde la de Enrique IV a la del Conde Duque de Olivares, y con admiración profunda escuché su discurso de ingreso en esta Corporación el 20 de mayo de 1956, acto memorable y multitudinario que reavivó el interés que yo sentía por la figura del Greco. Unos días después, el 13 de junio, se inauguraba el Palacio de Liria, reconstruido tras el incendio, fruto de un bombardeo, de noviembre de 1936. Al evocar en aquella ocasión la historia del edificio uno de mis maestros, don Francisco Javier Sánchez Cantón, lamentaba la desaparición de unas cartas del Marqués de San Leonardo que informaban puntualmente a su hermano (el III Duque de Berwick, a la sazón en París) de la marcha de las obras de aquel palacio. No podíamos imaginar que la correspondencia aparecería, casualmente, gracias a una gestión del Doctor Marañón. En 1958 recibí una breve nota suya en la que me preguntaba sobre la posible existencia de documentos acerca de los Marqueses de los Vélez en el Archivo de la Casa de Alba; nada encontré de utilidad para él, pero en un legajo pudieron rescatarse las interesantísimas cartas traspapeladas que no solo contienen una minuciosa crónica de la edificación de Liria, sino apasionantes noticias sobre cuanto ocurría en la Corte de Carlos III.

Perdóneseme la digresión. No he podido represar el deseo de referir la anécdota. Mi episódico encuentro con el Doctor Marañón así como su involuntaria y decisiva intervención de aquel hallazgo no dejan de resultar aleccionadores. Pero si seguimos enhebrando casualidades podemos aducir otra. El destino quiso que don Gregorio ingresara en esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ocupando el sillón que dejara vacante el XVII Duque de Alba, fallecido tres años antes, en septiembre de 1953, y que no había podido ver concluida una obra, la reconstrucción de su casa, en la que había puesto grandes ilusiones.

El Discurso que leyó aquí el Doctor Marañón llevaba un sugestivo título: *El Toledo del Greco*. En él confesaba que era fragmento de un libro acabado de escribir. Pienso que los casi tres años transcurridos desde la elección debieron de estar dedicados a una laboriosa tarea investigadora cimentada además por esos valores que acaba de destacar con hondura nuestro compañero don Juan José Martín González. Pero aunque Discurso y libro se publicaron en el mismo año (en el susodicho 1956) no fue el primero un mero capítulo del segundo. Hay entre ambos, como no podía ser de otro modo, páginas coincidentes y comunidad de pensamiento. Pero es factible afirmar que se produce un cambio de matiz cabalmente expresado en la modificación del título: el texto presentado en la Academia se tituló, como hechos dicho, *El Toledo del Greco*; el que difundió Espasa-Calpe, *El Greco y Toledo*. Quienes intervinimos, veintiséis años después, en la preparación de dos magnas e irrepetibles exposiciones, celebradas a la vez en la llamada ciudad imperial y en Madrid (ésta se trasladaría después a los Estados Unidos), recordábamos aquellos títulos con solo una muy leve alteración: la que tuvo por escenario el Hospital Tavera y San Pedro Mártir se llamó *El Toledo de El Greco*; la celebrada en el Museo del Prado, *El Greco de Toledo*.

Todos estos títulos sirven para enlazar a un pintor de excepción con una urbe única. A pesar de cuanto se ha dicho y escrito sobre El Greco en los seis lustros largos transcurridos desde el ingreso del doctor Marañón en nuestra Academia prevalece el reconocimiento de lazos entrañables entre el cretense y la ciudad que acabó convirtiéndose (según la feliz expresión de Fray Hortensio Paravicino, el poeta amigo de Theotocópuli) en «mejor patria». Esta observación no es baladí, porque es hora de confesar que los vaivenes de la crítica de un lado y algunos hallazgos documentales de otro resquebrajaron un tanto algunos juicios sobre nuestro artista (incluso el de su simbiosis con Toledo) que se habían ido asentando firmemente a través de monografías de gran empeño como las de Cossío, Camón o la del mismo don

Gregorio. La cuestión no debe soslayarse en este acto. Hubiera podido resultar más cómodo para mi silenciar un hecho que todos los historiadores del arte conocen. Hace unos instantes mi compañero planteaba varias preguntas; volvamos sobre una de ellas aunque, en buena parte, haya sido muy positivamente contestada. La obra de Doctor Marañón, «¿Transcurridos los años, conserva fresca su interés, tiene mensaje para nuestra época?».

Ciñámonos, para ser breves, a estudios como los realizados en 1962 por Wethey, en 1969 por Lafuente Ferrari (en el que tuve el honor de colaborar), por Xavier de Salas (1967 y 1982), por Fernando Marías y Agustín Bustamante (1981) y por los norteamericanos Jonathan Brown, Richard Kagan y William Jordan (1982) y reconoceremos que se ha podido depurar mucho el catálogo de las obras, se descubrieron documentos capitales sobre la juventud en Creta y testimonios autógrafos tal relevantes como las anotaciones marginales en obras de Vasari y Vitrubio; se han desarrollado novedosas propuestas sobre la inserción del Greco en el manierismo, se han puesto, en fin, en tela de juicio hipótesis que habían sido generalmente aceptadas sobre la religiosidad, rayana en el misticismo, del pintor. Adoptando criterios objetivos admitamos que, sobre todo por parte del grupo de historiadores del arte norteamericano, se han sometido a revisión las aportaciones de Cossío, Camón y Marañón entre otros. No vamos a terciar aquí, claro está, en una polémica. En toda obra, por admirable que sea, no solo caben errores humanos, sino puntos de vista que pueden compartirse o no. Los de don Gregorio sobre el misticismo, el orientalismo, la locura, etc., consienten posturas divergentes que él, profundísimamente liberal, hubiera sin duda respetado. Muchas de sus ideas sobre estas cuestiones acaban de ser glosadas con justeza por don Juan José Martín González.

Dejad que me refiera a un aspecto de la obra de doctor Marañón: el que se relaciona con el mundo que le rodeó en Toledo. Los estudiosos que, después que él, se ocuparon del tema, tuvieron que encontrar desbrozado el camino en las magistrales páginas que dedicó a la ciudad, a la vida intelectual, a los amigos, a los griegos, judíos y moros... La investigación llevada a cabo por don Gregorio sirvió para dar cima a una exaltación de la urbe que había tenido su primer plasmación en el bellissimo libro, *Elogio y nostalgia de Toledo*, publicado por primera vez en los años cuarenta. Vincular indisolublemente al Greco con Toledo ya se había pergeñado en un plano literario en libros como el de Maurice Barrès, *El Greco o el Secreto de Toledo*, que vio la luz en París en 1912. Antes, en 1891, Galdós, en páginas (valoradas por Monseñor Sopena que nos consta de modo fehaciente dejaron huella en Ma-

rañón, nos presenta a su personaje *Angel Guerra*, callejeando por Toledo: «...Y de tal modo le iban gustando las iglesias de monjas que, vista una, quiso verlas todas, y poco a poco, esta quiero, esta no quiero, visitó Santo Domingo el Antiguo, las Capuchinas, Santo Domingo el Real, las Claras, San Clemente, San Pablo, etc., y allí permanecía hasta que le echaba el sacristán, entre siete y ocho. Si el cura no estaba en el altar, recorría la iglesia con estudiada compostura buscando *Grecos...*». Otras páginas de Galdós y de otros autores sobre Theotocopuli impresas antes de la monografía de Cossío (y recogidas por José Alvarez Lopera en una magnífica antología) y algunos trabajos aparecidos antes de 1956, nos permitirían conocer el estado de la cuestión y comprobar la trascendencia de la aportación realizada por el doctor Marañón al brindarnos la más dilatada imagen toledana del Greco. El hecho de que, por fallos humanos y disculpables de memoria, algunos investigadores, hace ahora un lustro, se olvidaran de que en la obra de Don Gregorio, *El Greco y Toledo*, se hallaba el mejor venero para proseguir sus propias rebuscas, no ha de impedirnos destacar la importancia de aquella aportación con el mayor vigor. Al cabo de treinta años el Discurso pronunciado en nuestra Academia y la monografía del que se considera parte, permanecen como entrañables prendas del amor y del entusiasmo (la forma más alta de manifestarse la razón, según Kant) que puso el doctor Marañón para penetrar en el insondable mundo de la sensibilidad de un pintor distinto a todos. Después de haberse «enfriado» nuestra visión del Greco, con la valoración (por otra parte muy útil) de cuánto hay de intelectual en su obra, bueno es volver la mirada a quienes contribuyeron decisivamente a desvelar su espíritu.

CON EL DOCTOR MARAÑÓN TRAS EL HECHIZO DEL
GRECO

POR

JUAN JOSE MARTIN GONZALEZ

EL Greco y su pintura constituyen hoy día uno de los valores supremos de la historia del arte. Pero causa asombro que sólo a comienzos del siglo presente se haya iniciado el proceso de su valoración, que ha pasado por tres largos siglos de barbecho. En la densa bibliografía acumulada, hay que reconocer la existencia de hitos que marcan el avance en el conocimiento. En 1908 aparecía el libro de Manuel Bartolomé Cossío, que era a la vez un estudio crítico de la obra y un acercamiento poético y humano al Greco. En 1950 don José Camón Aznar abordaba en una obra completa el estudio estético, estilístico y el catálogo general. El Doctor Marañón publicaba en 1956 el libro titulado «El Greco y Toledo», que vamos a comentar.

Salió en 1962 la monografía de Harold E. Wethey, que reúne sin duda el más exigente catálogo de la obra del pintor. En 1982 se reúne un Simposio en Toledo, al que acuden relevantes especialistas, celebrándose al propio tiempo una magna exposición que posteriormente se traslada a Estados Unidos. No hay duda de que los norteamericanos han ocupado la vanguardia en los estudios hispánicos, algo que durante decenios correspondió a franceses y alemanes. Y lo que es más llamativo, el interés por El Greco ha alcanzado al Extremo Oriente. Especialistas japoneses tienen bajo su punto de mira la figura del artista.

En esta bibliografía referida al cretense, ¿cuál es el lugar del Doctor Marañón? ¿Fue realmente un libro revelador en su tiempo? ¿Transcurridos los años, conserva fresco su interés, tiene mensaje para nuestra época?

Bueno es que escuchamos en el prólogo la confesión que hace Marañón, acerca de sus verdaderos propósitos. Un prólogo debe ser siempre una declaración de intenciones. Lo que más garantías ofrece es que el autor no de-

seaba penetrar en la selva del «aspecto propiamente pictórico», es decir, no pretendía clasificar obras, analizar estilos, separar lo auténtico de lo falso. Marañón, siendo fiel a su profesión, deseaba realizar una aportación aprovechando el manantial de la medicina. Pero no una medicina lanzada a la aventura del diagnóstico. Marañón, al igual que Ortega y Gasset, tenía calidad de filósofo y se guardaba de incurrir en lo coyuntural y episódico de su profesión. Era su terreno el teórico, el de los principios, el de las grandes verdades.

Como humanista que era, le preocupaba «resucitar la humanidad del protagonista», adentrarse en los problemas del pensamiento, más que en el de las apreciaciones estéticas. En el retrato es el personaje que está detrás de las pinceladas lo que le importa; hay todo un problema de personalidad.

Su sistema se apartaba del más elemental positivismo. Parece sorprendente, en quien practica un arte tan necesitado de lo práctico, como es la medicina. Y así, en vez de afirmaciones tajantes, lo que proyecta en sus páginas no son sino «conjeturas». Deja fluir las ideas, las suposiciones. Por esta razón no se busquen en sus páginas ni fechas ni estilos; no hay sino personajes, hombres. Y en definitiva dos elementos congruentes en su misma personalidad: el pintor y la ciudad en que vive. Era esa «circunstancia» en El Greco, que Ortega consideró fundamental en la personalidad. Sabía Marañón que no entraría en competición con los historiadores del arte.

Es un médico que se embarca en los estudios artísticos. La materia es arte y medicina, que ha tenido y tiene sus cultivadores, con diversa fortuna. La bibliografía es copiosa. Sabemos que por encargo de un médico realizó Géricault su galería de enfermos mentales. En este caso el objetivo era claro: directamente la patología. Robert A. Thom ha estudiado la presencia de diversas enfermedades en cuadros conocidos. En 1933 el Doctor Bausá publicó un notable libro sobre «La Medicina en el Museo del Prado», en el que enanos y bufones constituyen principal objetivo. El Doctor Delgado Roig ha analizado en Juan de Mesa la transposición de la anatomía y todo el proceso de la pasión de Cristo en las imágenes, lo que acredita en el escultor el conocimiento de los enfermos, condenados y moribundos. El Doctor Luis de Castro daba a conocer en 1954 el libro titulado «Un médico en el Museo de Valladolid». El Doctor don Leopoldo Cortejoso, miembro de las Reales Academias de Medicina y Bellas Artes de Valladolid, ha dedicado numerosas publicaciones a esta temática. En la sesión necrológica que tuvo lugar en la Academia de Bellas Artes, precisamente mi intervención fue una glosa de su obra, bajo el título «Viaje de un médico por los caminos del arte».

De entre los profesionales, no hay duda de que el médico suele tener acreditada curiosidad, cuando no una gran aplicación, a todos los campos de la cultura, pero muy singularmente al del arte. Sin duda un material tan rico como el que ofrece el arte ha estado bien presente en el quehacer de quienes por profesión curan o alivian los males.

El estudio se ofrece en dos vertientes. Por un lado forma parte de la historia de la Medicina, con un material ilustrativo de envidiable valor. Pero por otro y fundamental, pertenece a la propia historia del arte. Es precisamente en este contexto donde se sitúa la aportación del Doctor Marañón. La medicina fue para él un instrumento para aproximarse a la «configuración mental» del sujeto, a las intimidades de su espíritu. De entre las enfermedades, hubo una que particularmente le interesó, precisamente aquella más directamente relacionada con la psique: la demencia. La idea había sido ya apuntada por Cossío: los acogidos en el «Nuncio o manicomio de Toledo», pudieron ser —fueron, por mejor decir— un material de primera mano a la hora de potenciar el efecto expresivo de las figuras. Era una cuestión delicada, que produjo disgustos y rechazos, pero entiendo que fue excelentemente planteada por el Doctor Marañón. La locura ofrece un marco más amplio de lo que ordinariamente se cree. ¿Dónde está el límite entre normal y no normal? ¿Cuál es la frontera entre salud y enfermedad? La pléyade de enfermos ilustres, con ejemplos notorios en la historia del arte, tiene sin duda como más representativo el de Van Gogh, máximo techo hoy día de las cotizaciones en las ventas de obras de arte.

Existe una zona «equivoca» dice el Doctor Marañón, donde místicos y poetas no actúan ya en el sentido habitual como personas normales. Hay unos desajustes y anormalidades, que van al encuentro de los que proceden del territorio patológico. Desde los días de Marañón esta aproximación dolencia-salud se ha acrecentado, y vemos cómo los afectados por las dolencias mentales no están recluidos, sino a nuestro alcance. Las muestras fotográficas de enfermos mentales que ofrece Marañón son impresionantes. No pretendía, naturalmente, El Greco retratar locos, sino captar expresiones. La persona normal ofrece un rostro que es una máscara. No hay ningún espejo en la mayoría de los vivientes, a menos que espiemos cuidadosamente los momentos. Las fotografías de los criminales más sanguinarios de nuestro tiempo nos dejan perplejos por la corrección de sus rostros. Pero quien no tiene freno puesto a la voluntad trasluce todo lo que lleva dentro. Fue en este campo donde exploró el Doctor Marañón. El demente lo dice todo, sobre todo cuando padece o cuando goza. Son los ojos perdidos en el vacío, los bruscos

movimientos de la boca, los escorzos y actitudes de través; el loco está activo, directo y vivaz. ¿Cómo es un místico? ¿Quién tiene ocasión de contemplar extática a Santa Teresa? También el místico ofrece un rostro inexperimentable por otro camino. Mística, santidad y enfermedad tienen mucho que ver; pero en definitiva, lo que buscaba El Greco eran modelos que le pudieran inspirar los estados excepcionales que él no hallaba en la normalidad de la vida diaria. Era en definitiva material de laboratorio para una exploración del espíritu, para penetrar en los misterios del alma. No era una medicina práctica, para localizar dolencias específicas, sino un planteamiento global, una hipótesis de trabajo, que entiendo terminó en una magistral tesis, en una normativa para afrontar los problemas esenciales del hombre.

Rostro y manos son los elementos parlantes de la personalidad. Bajo la observación del médico adquieren significación relevante. Adivinar qué personaje existe detrás de un semblante es una fascinante aventura. Don Antonio de Covarrubias asiste al entierro del Señor de Orgaz, notando el clínico que ofrece la «típica expresión estuporosa del sordo»; de igual suerte que el médico don Rodrigo de la Fuente se identifica por la sortija que muestra en la mano izquierda y por esa expresión de profesional que «ha visto muchos dolores ajenos». Marañón no puede estar presente junto a los personajes del Greco y dejar a un lado su profesión. Sólo que ésta se deja oír solamente para señalar los rasgos de la personalidad. Toma El Greco posiciones cuando ha de retratar; escoge sus amigos y establece una comunicación de espíritu a espíritu, que es de tono amigable, excepto cuando le imponen un modelo acerca del cual tenga que expresar su recelo. Sólo así —dice Marañón— se explica esa expresión desabrida del Inquisidor general Niño de Guevara, indicio del desdén que el pintor sintiera por la institución que representaba el personaje.

La expresión del rostro se complementa con la de las manos. Otro tema fundamental en la temática del pintor, que es uno de los veneros menos explotados en la historia del arte. Pese a la llamada de atención del Doctor Marañón, creo que nadie ha recogido el ofrecimiento, lanzándose a explorar tema tan atractivo y fecundo.

La época del Greco es de culminación del teatro español. La nación es un vasto escenario. Representaciones teatrales se suceden en todos los lugares. Los actores han de prodigar los gestos, y las manos constituyen su mejor instrumento. Las manos en El Greco ofrecen el más variado repertorio. Y otra vez surge aquí la aguda captación de quien tiene por misión precisamente observar al hombre. «No sé si ha habido antes del Greco algún pintor

que haya dado a las manos esta sobria y maravillosa fuerza expresiva, afirma Marañón. Ellas expresan los más subidos afectos, interrogan o afirman, persuaden, se asombran, testifican el milagro, aceptan el sacrificio de la vida, se rinden ante lo inefable o ponen sobre el corazón el misterio de su voluntad. ¡Qué guía de lo gestual! ¡Qué lección para enseñarnos a ver!»

Pero también tenía que atraer El Greco al Doctor Marañón por lo insalvable de su personalidad. Se halló en esa situación del médico que tiene a la vez próximo y lejano al enfermo. Cuando ya parece que el misterio se desvanece, una bruma sale del fondo de los lienzos para sumirnos en el ensueño. Marañón se halla en los antípodas del pragmatismo. Tiene esa tremenda incertidumbre del hombre profundo, del científico sagaz, para quien la duda es la base del razonamiento. Emociona leer lo que dice Marañón a propósito del onirismo del pintor, de la irrealidad de sus lienzos. Toda una lección de humildad. Su arte es un desvanecimiento de la realidad. Asombra que formado El Greco en el esplendor del color veneciano, de tan fuerte sensualidad, haya impuesto un correctivo que impulse el cuadro hacia un arrebató espiritual. Las fantasías oníricas, los desnudos intersexuales, las nubes que se llevan en volandas los edificios como en un cuento oriental, hacen del Greco un pintor liberado de la realidad. Marañón colocó al espectador ante un Greco que se distancia cada vez más, arropándonos en el ensueño. Por otros caminos, El Greco seguía los mismos derroteros de la mística contemporánea. Era una mística personal, que hacía del objeto una creación trascendente, y este es supremo esfuerzo de la mística. Su pintura es paralela en fantasía al Apocalipsis de San Juan, a las Moradas de Santa Teresa o al Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz. Es la España irreal, que establece el contrapunto a la crudeza de la otra España de los hechos sucedidos.

Ahora se comprende mejor que nunca el amor que sintiera El Greco por Toledo. Porque el propio título del libro («El Greco y Toledo») constituye la proclamación de dos elementos necesarios: la ciudad y el hombre. Nunca fue más lírica ni más inspirada la palabra de Marañón. Desde Creta a Toledo, en el más azaroso periplo. El Greco no hubiera sido El Greco sin el asentamiento en Toledo. Ni siquiera lo hubiera sido de arraigar en Madrid e integrarse en el círculo cortesano. No es lícito cambiar lo cierto por lo probable. Lo cierto es la genialidad de su pintura. Toledo era la ciudad mejor dispuesta para la adaptación de un artista soñador; el escenario adecuado para un hombre de espíritu abierto; una ciudad de iglesias, sinagogas y mezquitas; poblada por hombres de todas las procedencias y entre ellos por griegos. Una ciudad, como dice Marañón, que trasladaría al pintor a Jerusalén.

Era ese medio natural necesario que todo artista requiere, pero especialmente quien viene de tan lejos. ¿Cómo llegó El Greco? Evidentemente habrá razones de cálculo (familiares, económicas, políticas), pero sin ese azar misterioso, sin el instinto, el pintor no hubiera alcanzado la ciudad de sus sueños. Y otra vez sale a relucir esa metodología antipragmática de Marañón: «el genio va donde tiene que ir, sin saber por qué».

En la ya lejana fecha de 1956, Marañón ofrecía la imagen de un Greco seduciente, capaz de encandilar al lector, porque dejaba juego libre a la imaginación.

De entonces a acá se han sucedido otros libros sobre el pintor. Una avalancha de publicaciones ha creado un Greco aprisionado en períodos y fechas; los cuadros se alejan de la imaginación y entran en el terreno de lo preciso. Lo que gana el Greco en certidumbre, lo pierde en misterio. Los que nos dedicamos a la historia del arte no podemos por menos de practicar este método, pero deseamos también mostrar nuestra simpatía por el del Doctor Marañón, que es un mensaje de humanidad. Sólo un pensador, un médico que contempla por igual al enfermo y a la enfermedad, ha podido ofrecer visión tan sugestiva del Greco, que está viva, permanece como una obra clásica.

CIENCIA Y ARQUITECTURA EN EL OCASO DEL
RENACIMIENTO

Notas para la historia de la Real Academia de Matemáticas de
Madrid.

POR

JOSE RAMON SORALUCE BLOND

LAS noticias que han llegado hasta nosotros, sobre una de las primeras experiencias académicas hispana, son bastante escasas. Tanto es así, que la historia de las Artes y de la Cultura ha pasado prácticamente por alto lo que fue una realidad de la España del Renacimiento, la fundación y existencia de una Real Academia en Madrid desde finales del siglo XVI. Un ambicioso proyecto de Felipe II, que no sólo fue perdiendo importancia tras su fallecimiento, sino que incluso con el paso del tiempo cayó en un extraño olvido, impropio de una institución real que gozó de singular prestigio en su época, siendo modélica por de sus planteamientos en los campos de la ciencia y de la Arquitectura.

Si bien fue el mismo Monarca el gran mecenas de la Academia, «Deseaba el Rey hubiese en Madrid una academia de Matemáticas y arquitectura civil y militar...», como dice Eugenio Llaguno ¹, el auténtico promotor de la idea fue su arquitecto Juan de Herrera, sin duda la más interesante figura de nuestro renacimiento.

Hoy en día, la Real Academia de Matemáticas de Madrid es conocida como una realidad indiscutible en la formación científica de la élite humanista que rodeó a Juan de Herrera, incluso se le atribuye a esta institución el mérito de potenciar el carácter intelectual de la Arquitectura, frente a la formación gremial de ascendencia medieval. La difusión del purismo clasicista escurialense, precisaba de un nuevo tipo de arquitecto académico, intelectual y científico, que en el futuro supiese mantener las distancias con el maestro de obras sin conocimientos de filosofía o matemáticas. Así lo entienden autores como Manfredo Tafuri, que en su obra «La Arquitectura del humanismo» habla de «cultura herreriana» indicando: «No por casualidad

en 1582 Herrera dirigirá la Academia de Matemáticas de Madrid, fundada por el rey por propia iniciativa. Arte y Ciencia se presentan por tanto dialécticamente coetáneos en la búsqueda herreriana; una dialéctica que se traduce además en el rigorismo ascético de sus arquitecturas»², palabras en las que se vinculan los resultados formales de nuestra arquitectura herreriana, con el pensamiento filosófico del autor, pensamiento que, como veremos más adelante, rigió la vida intelectual de aquel centro.

También recientes trabajos del historiador Javier Rivera sobre El Escorial y Juan Bautista de Toledo, atribuyen a esta institución filipina el mérito de la difusión del estilo «Austria»³, con la formación de varias generaciones de Arquitectos e Ingenieros entre los que destacaría Juan Gómez de Mora, quien, en una última etapa de la Academia, llegó a ser su director.

Dos nuevos términos de origen italiano servían en aquel momento para marcar claramente la diferencia entre el tracista, como creador intelectual, culto proyectista formado en el dibujo y en el dominio de las técnicas de representación al que se definirá como ARQUITECTO, con respecto al maestro de obras formado en los Estudios de la Villa como práctico en la construcción. El otro nuevo especialista será el INGENIERO, dominador del conocimiento científico aplicado a los diversos campos de la técnica y la construcción. Si en un principio la Academia de Madrid orientó sus estudios hacia los conocimientos teóricos, filosóficos y científicos, básicos para el desarrollo de la Arquitectura en general, en las sucesivas etapas por las que discursó su corta vida, decantó sus estudios hacia la más técnica de sus especialidades de Ingeniería, también llamada Arquitectura Militar para diferenciarla de la civil. Esta derivación debió ser el mero reflejo de una realidad profesional, el destacado prestigio de la Ingeniería, que no tardó en convertirse en especialidad privilegiada del Estado con graduación militar y numerosas prevendas honoríficas para sus miembros. Las materias estudiadas, sus libros de texto y los mismos Catedráticos que los leían, son buena prueba de la importancia que la Ingeniería y sobre todo la militar adquirió en la Academia, de tal modo que tras su desaparición surgieron a su imagen y semejanza la Real Academia de París y la Real Sociedad de Ciencias de Londres.

Tras su disolución, en la primera mitad del siglo XVII, son muy esporádicas las noticias que hemos encontrado en textos de la época de la Real Academia de Madrid. Hay que esperar a que se publique la obra de Eugenio Llaguno y Ceán Bermúdez en 1829, para que por primera vez aparezca un estudio histórico sobre ella, describiendo la fundación, sus objetivos y organización, estudios, profesores, etc. Pese a lo conciso de los datos que Lla-

guno aporta, para muchos historiadores han sido referencia obligada, cuando no única, al citar a la institución madrileña. Los Ingenieros Militares, en una Comisión dirigida por don José Aparici, buscaron sin éxito entre los legajos del Archivo de Simancas la documentación administrativa de la Academia a mediados del pasado siglo. Búsqueda documental en la que también fracasó otro de los historiadores de la Ingeniería Militar española del siglo XIX. Don Eduardo Mariátegui, que amplía alguna noticia sobre lo escrito por Llaguno en su biografía del Capitán Cristóbal de Rojas (1880) ⁴ Ingeniero y profesor de la Academia en su primera etapa madrileña, bajo la dirección de Juan de Herrera. De esta época es también la obra de Cruzada Villaamil, con referencias sobre el tema ⁵.

Profundizando en la investigación desde el campo de la ciencia, se han obtenido resultados favorables en el conocimiento de nuevos datos, este es el caso de don Felipe Picatoste y Rodríguez, autor de «Apuntes para una Biblioteca Científica Española del siglo XVI» publicado en Madrid en 1891 ⁶ y de don Julio Rey Pastor autor de «Los Matemáticos españoles del siglo XVI» ⁷, en ambas obras queda perfectamente definido el protagonismo que tuvo la ciencia en los estudios de la Academia, aportando numerosos datos sobre los Catedráticos de Matemáticas del centro, dando noticias de sus escritos y publicaciones, utilizados algunos como libros de texto por los alumnos en la institución madrileña. Con posterioridad y completando noticias, son de reseñar las referencias que hacen en diversas publicaciones autores como Ruiz de Arcaute, Simón Díaz, Garín Ortiz de Taranco, Portabales Pichel, Ernest Schafer o Carlos de Orduña y más recientemente Rene Taylor y Santiago Sebastián profundizando en el contenido Luliano de sus estudios, o Pérez Sánchez con sus trabajos sobre los intentos de los pintores madrileños por crear una institución similar en el siglo XVII ⁸.

La vida de la Real Academia no debió superar los cincuenta y tres años, transcurriendo durante el reinado de tres monarcas: Felipe II, Felipe III y Felipe IV. Al primero se debe su fundación en 1582, cubriéndose hasta su fallecimiento el más próspero período de la intermitente actividad académica del centro madrileño. Con la coronación de Felipe III en 1598, se inicia un segundo ciclo, bajo la dirección del sucesor de Herrera como Arquitecto Real, Francisco de Mora. En esta segunda etapa hay un período de seis años (1600 a 1606) en que la Corte se desplaza a Valladolid y con ella la Academia, siendo encomendada su dirección en la nueva capital del Reino al Ingeniero Real Tiburcio Spanochi.

Una tercera etapa será desde 1606, al volver la Corte a Madrid, hasta

1621 en que muere el soberano. Son estos los años en los que Juan Gómez de Mora se instaló a vivir en el edificio de la Academia, dirigiendo sus enseñanzas. El último período coincidente con la primera década del reinado de Felipe IV, hasta probablemente 1634, supone una etapa de decadencia, debilitándose de forma progresiva su prestigio y actividad. La fuerte competencia de los Reales Estudios del Colegio Imperial de los P.P. Jesuitas, acabó con la existencia de la Real Academia de Madrid, cuya tutela incluso habría sido asumida por el Marqués de Leganés, en cuyo palacio se instaló el Centro durante los últimos años de su existencia, teoría esta no suficiente demostrada para quienes suponen que se trata de otro centro académico distinto⁹.

La decisión real sobre la fundación se produjo durante la estancia de Felipe II en Portugal a finales del año 1582, allí pudo comprobar lo avanzado de la cartografía lusa, comprendiendo la necesidad de que sus dominios contasen con una correcta representación en una «carta general». Pidió entonces el Rey a su cosmógrafo mayor de Indias, Juan López de Velasco, que le enviase la documentación geográfica existente en el Consejo, para después encargar al geógrafo Luis Georgio la redacción del citado mapa general de sus estados. El Rey, junto con Juan de Herrera, proyectó en ese momento la creación de una institución capaz de formar especialistas «modernos» en las ciencias de la representación, técnicos capaces de conocer a fondo los campos de la Cartografía, la Arquitectura y la Ingeniería, sustentados en el dominio de la ciencia básica de la cultura del siglo XVI, las matemáticas.

El mismo día que se nombró a Georgio, el portugués Juan Bautista Labaña fue contratado como Catedrático de Matemáticas, para iniciar en Madrid los estudios de la Real Academia desde el primero de enero de 1583, encargando su organización y dirección a Juan de Herrera.

Herrera, que posiblemente se había iniciado en el estudio de las Ciencias Exactas durante su estancia en Bruselas, reconociendo que en España no existía matemático apto para desempeñar aquella Cátedra fundamental, optó por la contratación del portugués Labaña, al que se le impuso la condición de enseñar en lengua castellana, lo que obligaba a traducir textos fundamentales del latín, encomendándose esta misión a otro profesor, Pedro Ambrosio de Onderiz, contratado junto con Georgio y Labaña, como ayudante del portugués para traducir los textos de Euclides¹⁰.

Desde este momento, las amplias prerrogativas que debió tener Herrera le permitieron definir la trayectoria ideológica de la institución, contratando nuevos profesores, definiendo materias de estudio, seleccionando libros an-



FIG. 1. Juan de Herrera, primer Director de la Real Academia de Madrid, de 1583 a 1597. Grabado de Jacome da Trezzo.

tiguos y sus comentarios de autores modernos, publicando nuevos textos de los profesores del centro, etc. «Su» Academia inició así una brillante e ininterumpida actividad, hasta el fallecimiento del arquitecto (1597) y la inmediata muerte del Rey un año después. El mismo Felipe II se encargó de buscar un alojamiento a la institución, alquilando para ello una casa propiedad de las beatas de Sta. Catalina de Siena, junto al Alcázar, cerca de la puerta de Balnadú, en la calle del Tesoro, mediante Cédula fechada en Madrid el 31 de enero de 1584, por un coste de 22.500 maravedís ¹¹.

Durante aquel período inicial, Herrera se hizo cargo de todos los preparativos y de la elaboración de los estatutos, que fueron aprobados por el monarca.

En aquel edificio estuvo instalada la Academia, hasta que en los años 1592-1594 fue derribado junto con otras casas para ensanchar la plaza de Balnadú ¹². Desconocemos dónde pudo haber sido acomodada hasta el año 1600 en que la Corte marchó a Valladolid con todos sus miembros, entre los que se encontraba el entonces Catedrático de Matemáticas don Julián Firrufino. En la ciudad castellana se reanudó la actividad académica dentro del Palacio Real, encomendándose su dirección, como ya se indicó, al Inge-

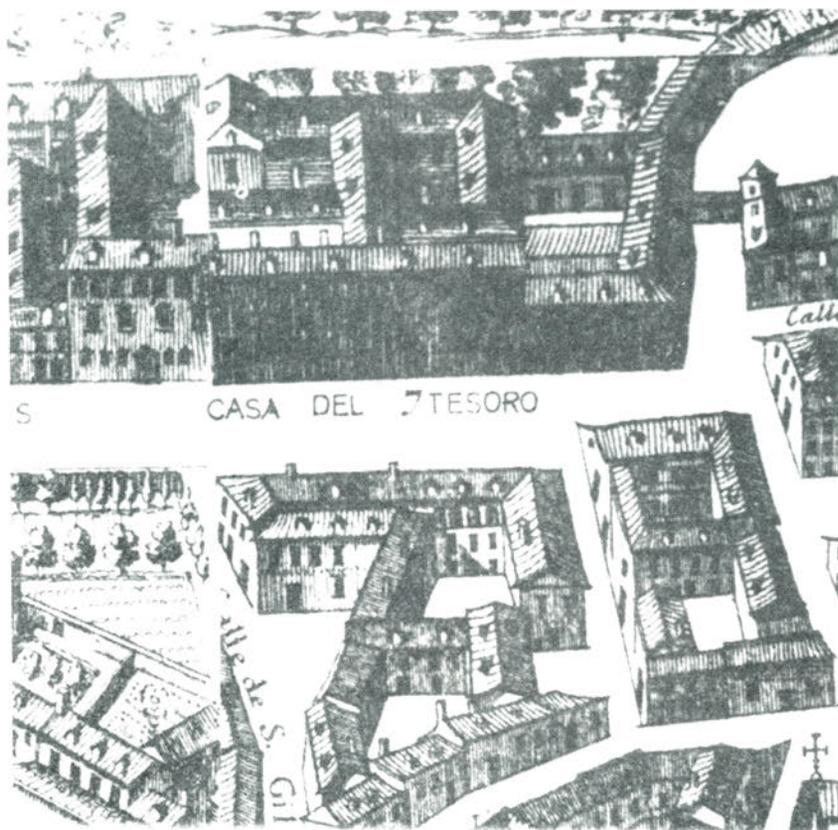


FIG. 2. Calle del Tesoro, junto a la Puerta de Balnadú, en la que se instaló la Academia. El edificio que ésta ocupó no está recogido en esta vista de Madrid de Teixeira (1656).

niero Tiburcio Spanochi ¹³. Vuelta de nuevo la corte a Madrid, el Arquitecto Real, Juan Gómez de Mora, realizó importantes obras de adaptación del Alcázar, en las dependencias que deberían acoger al Consejo de Indias y a la Academia. Según opinión del historiador don José Simón Díaz, allí pasó a vivir su Director, Gómez de Mora, tres años después, por Real Cédula de 27 de enero de 1615 ¹⁴.

La última sede de la que se tiene noticia fue la casa del Marqués de Leganés, en la que, por referencia del pintor Vicencio Carduchi ¹⁵, los estudios

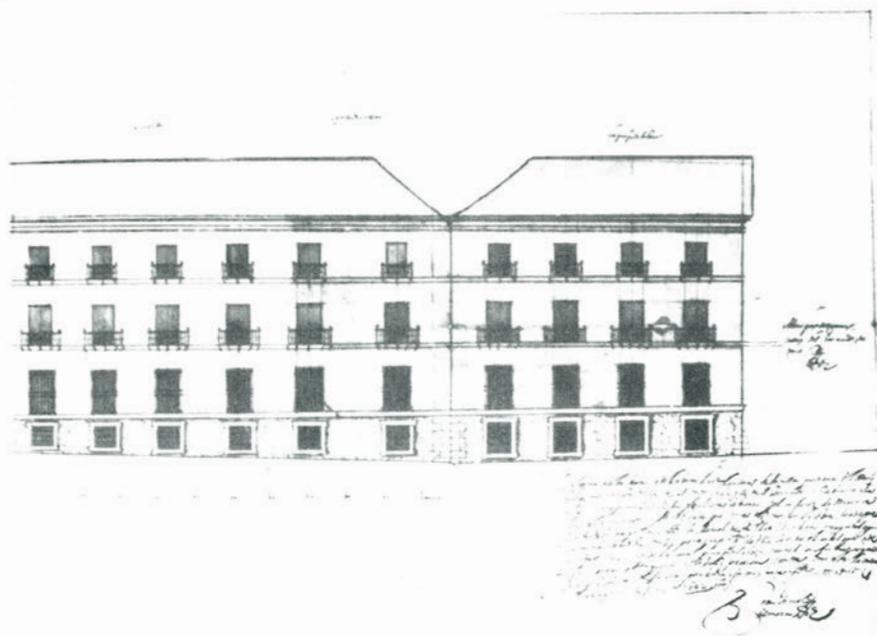


FIG. 3. Palacio del Marqués de Leganés en Madrid, donde probablemente la Academia se instaló en su última etapa. Plano de ampliación realizado por Juan Gómez de Mora.

ocupaban salones repletos de aparatos e instrumentos, pinturas y libros, así como el mismo patio del palacio, utilizado fundamentalmente para la enseñanza del manejo y construcción de piezas de artillería. Finalmente, tanto las propiedades como las rentas e instrumentos mencionados les fueron entregados al Colegio Imperial (se supone que en 1634), heredero natural de la Academia madrileña.

La Real Academia dependía a efectos administrativos del Consejo de Indias, en cuyas dependencias se cree que acabó instalándose, tras las reparaciones del Alcázar proyectadas por Juan Gómez de Mora. De esta institución recibían los profesores sus emolumentos y en ella prestaban servicio como funcionarios los Catedráticos de Matemáticas. El primero en ocupar un puesto de responsabilidad fue Luis Georgio, al que se nombró Cosmó-

grafo Real en 1582, cargo que después ostentaron también los Catedráticos Onderiz, Julián Firrufino, García de Céspedes y Cedillo Díaz. El Consejo de Indias, que ya contaba con un Catedrático de Matemáticas en plantilla desde 1524, utilizaba los servicios de estos profesores de la Academia, para actualizar y corregir los instrumentos de navegación y las cartas manejadas por la Casa de Contratación, convirtiéndolos así en la máxima autoridad técnica para la organización de la Carrera de Indias, a la vez que supervisaban la actividad de la Escuela de Mareantes y Pilotos de Sevilla. Alguno de aquellos profesores sería nombrado también Piloto Mayor de la Casa de Contratación e incluso Cronista Mayor de Indias, caso de Onderiz y Arias de Loyola.

La influencia de la Real Academia en la vida cultural del Reino queda reflejada en dos acontecimientos relacionados con ella, el primero es la fundación de otra institución similar a la madrileña en Lisboa, también promovida por Felipe II, a cuyo frente puso para dirigirla al Arquitecto e Ingeniero italiano Felipe Terci, que dirigió la Academia de Lisboa en la última etapa de su vida, falleciendo el mismo año que su amigo Juan de Herrera.

El otro suceso que también refleja la importancia e influencia de la Real Academia en la vida cultural y artística de Madrid, fue la petición de los Pintores de la Corte al Rey Felipe III, para que se crease otra Academia similar para ellos, que corrigiese, según se expresan: «... la falta de ciencia, y demasía de ignorancia en los más profesores deste Arte... Y así suplicar a V. Señoría pida en Cortes a su Magestad, que con su muy Católico y Christiano poder, ataje estos daños y mande por ley, se establezca esta piadosa y Christiana Academia, y Estudio»¹⁶. Se trataba de la Academia de San Lucas, sobre cuya existencia posterior remito a los interesados a los trabajos del profesor Pérez Sánchez¹⁷.

Pretendían los pintores, en un principio, aglutinar todas las enseñanzas artísticas que se sustentan en el dibujo, especialmente la pintura, escultura y arquitectura, como se recoge en el memorial de la petición: «... la temeraria e ignorante arrogancia que en nuestros tiempos está introducida en España, de que pinten tantos, sin saber los principios primitivos del arte, atendiendo solo a una vil ganancia, perdiendo por ella el respeto debido a las sagradas imágenes, y a la nobleza de la pintura, lo qual se remediaría con que en esta Corte se hiziese una Academia Real como la ay de las matemáticas, para que científicamente se supiese el arte que se ha intentado exercer en casas particulares, y se ha visto fruto maravilloso en breve tiempo». Consideraciones que testimonian la fiebre académica que existía en Madrid a principios del siglo XVII, organizándose clases o lecciones en casas particulares, por lo que

se pretendía en última instancia el favor real para institucionalizar su funcionamiento.

Un libro de la época recoge este florecimiento académico al que nos hemos referido anteriormente, se trata de la obra «Plaza universal de todas las ciencias y artes», publicada en Madrid en 1615, donde su autor, don Cristóbal Suárez de Figueroa, da cuenta de la polémica existencia de grupos y camarillas a principios de aquel siglo que, reunidos en casas particulares y a imitación de la Real Academia o de las de Florencia y Roma, derivaban en «peligrosos enojos y pendencias». Así se expresa Suárez de Figueroa al respecto: «En esta conformidad descubrieron los años pasados algunos ingenios de Madrid semejantes impulsos, juntándose con este intento en algunas casas de señores, no consiguieron el fin. Fué la causa quizá, porque olvidados de lo principal, frecuentaban solamente los versos aplicados a diferentes asuntos. Nacieron de las censuras, fiscalías y emulaciones, no pocas voces y diferencias, pasando tan adelante las presunciones, arrogancias y arrojamientos, que por instantes no solo ocasionaron menosprecios y demasías, sino también peligrosos enojos y pendencias, siendo causa de que cesasen tales juntas con toda brevedad»¹⁸.

Caracterizada por su mecenazgo regio, a diferencia de otras instituciones educativas, sólo la asistencia a sus clases debía ser mérito suficiente para el alumnado. Compartir las aulas con personalidades de la vida pública y artística o asistir a las lecciones de eminentes maestros, prestigiaba al escolar sin precisar el recibo de ninguna titulación por ello. No consta que la asistencia a los estudios de la Real Academia ofreciese una específica capacitación profesional o facultad para el ejercicio de actividad alguna. La formación, en su caso, permitía por igual que los alumnos se dedicaran según su inclinación y facultades hacia la Cosmografía, la Ingeniería o la Arquitectura, pero sin que dicha titulación fuese otorgada en el centro. Para la mayoría de los alumnos tampoco era preciso este reconocimiento, ya que a diferencia de las Universidades a las que solían ir los hijos segundos para cursar unos estudios de los que poder vivir, a las Academias asistían los primogénitos que, como decía un escritor de la época: «... son la principal parte de la república y los que han de menestar mas la buena educación para que después el poder y la hacienda no les estraguen las costumbres»¹⁹.

Ya en el siglo XVII, se asociará a la formación académica una actividad profesional concreta, e incluso cuando se elaboran los estatutos de aquéllas, se solicita del monarca protector la exclusividad para el ejercicio de dicha profesión, no permitiéndose a quienes no cursen esos estudios ejercer en libre

competencia con sus alumnos. Así se recoge en la propuesta de los Pintores para fundar la Academia de San Lucas, como si de una formación gremial se tratase. Esta figura del académico privilegiado y único capacitado para el ejercicio de una actividad artística, pintura, escultura o arquitectura, se recogía en aquel memorial presentado a Felipe III, un siglo antes de que se fundara la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. ¿Qué habría ocurrido con nuestro barroco si la centralización académica del siglo XVIII se hubiese adelantado cien años? Sin duda las repercusiones sobre el panorama artístico habrían sido decisivas, sobre todo con respecto a las obras de interés público, ya que, como se especifica en el referido memorial de los pintores: «... se suplica a su Magestad, mande, que ninguna obra pública se pueda hacer, sin que primero se haga traza, o dibujo, y se embie a la Academia para que la vea y dé su parecer y corrección...», tal y como se hizo un siglo después.

Pero no son éstos los derroteros que siguió la Real Academia de Madrid, su planteamiento era mucho más clásico, renacentista en definitiva.

Sólo le preocupaba la difusión y la discusión del saber, la abierta controversia sobre las doctas opiniones de sus profesores en un marco de tolerancia y respeto. Esta actitud para con la enseñanza contrasta con sus contemporáneos estudios universitarios, los cuales llegaron a tal decadencia en la mitad del siglo XVI que Felipe II se vio obligado a dar una pragmática el 22 de noviembre de 1550, prohibiendo: «... pasar los naturales de estos reinos a estudiar fuera de ellos», fundándose en que las universidades españolas «... van de cada día en gran disminución y quiebra»²⁰.

Sus estudios abarcaban un amplio campo de materias, unas fijas o troncales y otras complementarias y variables. Está claro que las Matemáticas aplicadas y la Arquitectura Militar tuvieron un puesto privilegiado en los programas docentes. Las primeras contaron siempre con Catedrático fijo, e incluso su estudio dio nombre específico a la institución como Real Academia de Matemáticas. Se trataba de la enseñanza de varias ciencias agrupadas bajo la única denominación de Matemáticas, como eran la Geometría, la Astronomía y la Aritmética, con profesores y asignaturas distintas. En concreto, la Geometría era leída siguiendo los textos de Euclides traducidos en varias versiones para ese fin, primero fue «La perspectiva y especularia de Euclides», de Pedro Ambrosio de Onderiz, publicado en Madrid en 1585; después, Juan Cedillo Díaz traduciría «Los seis libros de la Geometría de Euclides» hacia 1610; también Julio César Firrufino, Catedrático como el anterior, escribió «Los seis libros de Euclides con sus comentarios» en 1642, dedicándolo al Rey Felipe IV.

El éxito y predominio de los matemáticos euclidianos o geómetras en la Academia de Madrid, a cuya cabeza figuraba el mismo Juan de Herrera, frente a los aritméticos y algebristas, se debe a la utilización práctica que de aquella ciencia se precisaba, como fundamento de la Arquitectura e Ingeniería. Para ello, Euclides y su interpretación racional de los fenómenos visuales, así como la explicación de los efectos de la reflexión de la luz, suponían una base técnicamente sólida, demostrándose como premisa inicial que el rayo visual procedía del ojo del observador y no del objeto observado. A través de la Geometría y el dibujo se llegaba a la Arquitectura. En la primera disciplina la línea y la luz eran los elementos fundamentales, incluso se repetía con insistencia el símil de la creación divina planteado como un proyecto arquitectónico: «Después que el Arquitecto del mundo hubo fabricado esta casa universal, la qual desde su eternidad tenía traçada en su divina linea. Luego crió la luz» (del prólogo del texto de Euclides traducido por Onderiz) ²¹.

Tan especial preocupación por el conocimiento visual y por el reflejo gráfico de la realidad física de las cosas, frente a representaciones e interpretaciones más o menos ficticias, era básico en el arte del renacimiento y, sin duda, la Real Academia de Madrid abría los ojos de sus alumnos a la realidad visible del mundo, mediante aquellos estudios de Geometría.

La Aritmética, como ciencia exacta del cálculo y la medición, se impartía en clases específicas con profesores contratados al efecto. Este es el caso del Catedrático Juan Cedillo Díaz y sus enseñanzas de trigonometría en «La materia de los senos», o del Ingeniero Pedro Rodríguez Muñiz, que explicaba una curiosa aplicación aritmética al Ejército «La materia de escuadrones y forma de ordenarlos, con la aplicación de los principios de Aritmética y la raíz cuadrada para el uso de los Sargentos Mayores». Este profesor leyó sus clases hasta 1587, en que se trasladó a La Coruña para construir el Castillo de San Antón y otras fortificaciones ²².

No falta quien afirma que la Real Academia de Madrid contó con el primer instrumento de cálculo mecánico que existió en España, un ábaco neperiano de varillas que habría sido regalado por el Príncipe de Gales ²³. Sin embargo, esta curiosa y artesanal máquina calculadora, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, fue construida para el Monasterio de El Escorial en la primera mitad del siglo XVII, aunque la presunción de su uso por los profesores y alumnos de la Academia no es aventurada ni mucho menos, sobre todo sabiendo de la gran cantidad de aparatos y mecanismos que se construyeron para el estudio de las diversas materias impartidas.

La astronomía se cursaba en su doble vertiente, como ciencia necesaria

para la elaboración de cartas y en su versión astrológica como disciplina con un contenido esotérico, relacionado directa o indirectamente con la Arquitectura. Así lo desarrollaba el mismo Vitruvio en su Libro Noveno de Arquitectura. En ambos campos la academia contó con excelentes maestros de gran utilidad, como ya indiqué, para los trabajos del Consejo de Indias, la Casa de Contratación y la Escuela de Pilotos de Sevilla. Desde un principio el catedrático Juan Bautista Labaña leía «El arte de navegar», siendo posiblemente el Doctor Arias de Loyola quien enseñaba a realizar cartas de navegación. Este último, estudioso de los cometas y demás fenómenos celestes, en un manuscrito del año 1604 conservado en la Biblioteca Nacional²⁴, pone en tela de juicio la organización aristotélica del universo, al dudar de la procedencia sublunar de los cometas. Pero es en Astronomía donde la interpretación del orden planetario de Copérnico debió introducir una heterodoxa duda en la Academia, no es casual que de la obra de Nicolás Copérnico se encuentren varios ejemplares de la biblioteca de Juan de Herrera. Sin embargo, la absorción por los Jesuitas de los estudios de estas materias, retrasaría más de un siglo la aceptación oficial de la realidad del Universo en nuestro país, como se desprende del texto de Nicolás de Benavente, profesor de Cosmografía del Colegio Imperial de Madrid en 1704, donde afirma que;

«Copérnico inventó, que se movía la tierra, poniendo por centro del universo al Sol innoble; pero esta sentencia se debe refutar como errónea en Filosofía, y a lo menos mal sonante en la Fe»²⁵.

Allí donde la duda científica desbordaba las interpretaciones ortodoxas, se anteponía la barrera de la fe y la autoridad de la Iglesia, por ello no es de extrañar que tanto en Italia como en España la profundización en el conocimiento de la realidad del Universo y sus fenómenos naturales tuviese que hacerse indirectamente, a través de la compleja y esotérica interpretación de alguien a quien la Iglesia no había llegado a descalificar abiertamente como herético: Ramón Llull, cuya obra hizo furor en el siglo XVI, a modo de válvula de escape para la contenida curiosidad científica, o como puerta falsa para adentrarse en campos prohibidos del conocimiento.

Después de Labaña y Arias de Loyola, enseñaron la Astronomía o la «Materia de la esfera», como se la denominaba, Julián Firrufino, italiano de nacimiento y Catedrático de la Academia en su segundo período durante el reinado de Felipe III, García de Céspedes, experto en temas de navegación

y Juan Cedillo Díaz, autor de un tratado para la realización geométrica de cartas de navegación. Pero el texto fundamental sobre el conocimiento astronómico de la Real Academia, fue escrito por un probable profesor de la misma, Ginés de Rocamora y Torrano, quien publicó a finales del siglo XVI «Sphera del universo»²⁶, libro que salvaba la ortodoxia teológica de tan escabrosos temas, con la indicación en el primer capítulo de que todo su contenido estaba en consonancia con la Santa Fe Católica. La visión que el texto nos da del universo y sus fenómenos, basado en la llamada «Filosofía Natural», estudia la composición de todos los cuerpos por cuatro elementos: el fuego, el aire, el agua y la tierra, hallándose en la combinación posible o im-

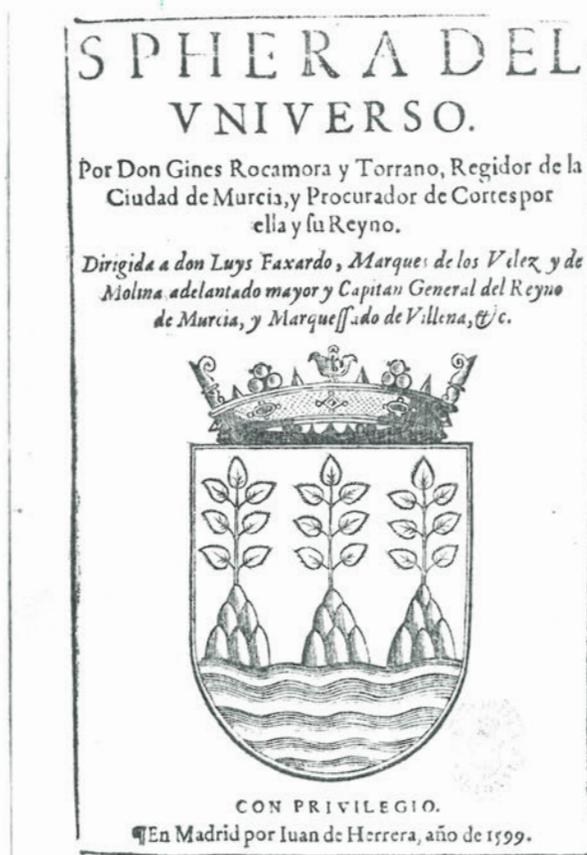


FIG. 5. «Sfera del Universo», tratado de Astronomía, publicado por Ginés de Rocamora en Madrid (1599), para su estudio en la Real Academia de Madrid.

posible de los mismos la explicación científica de los fenómenos de la naturaleza. Este curioso tratado, del que Eugenio Llaguno sacó gran parte de la información que nos da sobre la Real Academia, fue prologado por el mismísimo Lope de Vega, que dedica a su autor Ginés de Rocamora el siguiente soneto, posiblemente poco conocido:

«Protógenes después de conocida
la mano autora de la línea ausente
Dividiola con sombra diferente
De envidia noble el alma enriquecida.
Pero viendola Apeles dividida
Con diversa color; Tan diligente
Corrió el pincel, que indivisiblemente
Dexó la de Protógenes partida.
Muchos desde este centro líneas tiran
A la circunferencia de la Sphera
Deşcribiendo sus ordes celestiales:
Mas oy las vuestras don Gines admiran,
Que solo el cielo que cortays pudiera
Ver con tantas Estrellas líneas tales.»



Lope de Vega, curioso como el que más de las cosas de la vida y del saber, fue también alumno de la Real Academia de Madrid, como luego veremos.

La técnica aplicada a la construcción y a la Ingeniería era desarrollada en clases de Hidráulica y Mecánica, uno de cuyos profesores fue don Juan Ángel, lector del tratado de Arquímedes «De hisquae vehuntur aquis». Respecto a la Mecánica, hemos de mencionar los diversos textos que Juan de Herrera encargó en Italia, «La Mecánica» del Marqués del Monte, «Las Mecánicas de Aristóteles» de Piccolomini, y «Las Máquinas de Herón» de Francisco Barrochio, donde se reproducen numerosos mecanismos para asaltar fortalezas y para combates en el mar. Herrera, gran aficionado a esta materia, escribió para Felipe II un tratado de mecánica elemental titulado «Arquitectura y machinas», siendo conocidos también los ingenios y grúas que el mismo arquitecto inventó para levantar grandes pesos durante la construcción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Junto con las Matemáticas, los estudios más prestigiosos de la Real Academia fueron sin duda la Ingeniería Militar. En su docencia destacaron entre otros el Capitán Ingeniero Cristóbal de Rojas, el Ingeniero Real Tiburcio Spanochi, el Catedrático Julián Firrufino, Director de la Escuela de Artillería de Burgos, y su hijo César, también Catedrático y tratadista de Artillería

e Ingeniería Militar. La figura y la obra de Cristóbal de Rojas, el más conocido tratadista español de Arquitectura Militar del siglo XVI, ha sido suficientemente estudiada y valorada, teniendo que reconocerse la importancia que tuvo su corta actuación como profesor de la Academia, durante el curso 1596-1597, fruto de la cual fue el encargado por el Conde de Puñonrostro de la recopilación de sus lecciones de fortificación en el texto «Teórica y práctica de fortificación», obra capital para el conocimiento de la Arquitectura Militar de la época, digna de figurar entre los grandes tratados españoles de Arquitectura²⁷.

Rojas, que había trabajado a las órdenes de Juan de Herrera en las obras de El Escorial, donde alcanzó una gran perfección técnica en el campo de la construcción, tuvo entre sus alumnos a notables personalidades de la Corte y del Ejército, así como a futuros profesores de la Academia, caso de Juan Cedillo Díaz, uno de sus últimos Catedráticos. En aquellas clases de Arquitectura Militar y Fortificación, los alumnos realizaban trabajos prácticos de dibujo o diseño de fortalezas y amurallamientos, como recuerda el mismo Rojas en el prólogo de su libro: «... y así me encargó leyese esta fortificación, pues para ninguno de los oyentes era impropia, y muchos soldados virtuosos que acudían a la Academia deseaban saberla: y á pocas lecciones hubo discípulos, que sin haber tenido antes otros principios, trajeron trazas de fortificaciones con tanta razón y medida como si muchos años hubieran tratado esta profesión. Yo á lo menos confieso de mi parte, que en veinte años de estos estudios no había aprendido mas que ellos en estas pocas lecciones, por carecer de personas que me lo enseñaran tan particularmente»²⁸.

Tiburcio Spanochi, Ingeniero Real de Felipe II y Felipe III, se hizo cargo de la Academia durante la estancia de la Corte en Valladolid, manteniendo en este período los estudios de Arquitectura Militar, impartidos por el mismo o por el Catedrático don Julián Firrufino, quien incorporó a esta disciplina lecciones de Artillería, ciencia militar entonces muy ligada a la Ingeniería y de la que era primerísima autoridad. Su obra «Descripción y tratado muy breve y lo más provechoso de artillería» se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional²⁹. Pero sería su hijo Julio César Firrufino, quien el sucederle como Catedrático de la Academia, recopilaría en otro tratado los conocimientos y experiencias docentes de su progenitor «El perfecto artillero, theorica y practica», obra que Firrufino compuso como dice: «... juntando los estudios con las experiencias del Doctor Julián Firrufino mi padre, Catedrático de Matemáticas de su Magestad en esta Corte, con los míos, después de largos años de experienciá de entrambos... Todo lo qual en este li-



Cristóbal de Rojas



FIG. 6. Cristóbal de Rojas, Ingeniero Militar y profesor de Fortificación de la Real Academia de los años 1596-1597.

bro contenido es necesario, y digno de que con todo fundamento los Ingenieros lo sepan: siendo así, que la Artillería es la llave de todo su ministerio; pues importará poco sepan de fortificación, sino tienen noticia de lo que prin-

cialmente compone y arma las trincheras, y reductos para la defensa y ofensa del enemigo»³⁰.

Pese a que hay historiadores que piensan que con la desaparición de la Real Academia de Madrid, dejaron de impartirse enseñanzas de Ingeniería Militar, la realidad es que el Colegio Imperial, regido por los jesuitas, también progresó en estas materias, tan precisas para la seguridad del Estado, contando con profesores como don Nicolás Benavente y Laredo, que a finales del siglo XVII, no sólo explicaba su tratado «Conclusiones mathemati-



FIG. 7. Julio César Ferrufino, último Catedrático de Matemáticas, Artillería e Ingeniería de la Real Academia.

cas de arquitectura militar y cosmografía», sino que planteaba problemas gráficos de diseño de fortificaciones a sus alumnos.

Decía Platón que ningún arquitecto debía usar el ministerio de la mano, sino dirigir a quien lo usa, ya que la Arquitectura era una especulación y no un Misterio. Esta posición del arquitecto frente a la Arquitectura había sido asumida plenamente en los años en los que la Real Academia de Madrid se fundó, la situación de privilegio y autoridad de arquitectos como Juan Bautista de Toledo o Juan de Herrera al frente de las obras reales, no deja duda de cuál era su misión como proyectistas de gabinete, con una acusada preocupación por problemas de tipo conceptual, iconológicos e incluso filosóficos. La gran carga de contenido intelectual y simbólico de la ornamentación renacentista no es sino el reflejo de una organización del proyecto arquitectónico a dos niveles, uno como construcción de un espacio con los normales problemas tipológicos, funcionales o técnicos, y a otro nivel como organismo sustentante de un determinado mensaje, elaborado con un completo programa cuyos elementos simbólicos se superponen a la piel del edificio, cu-

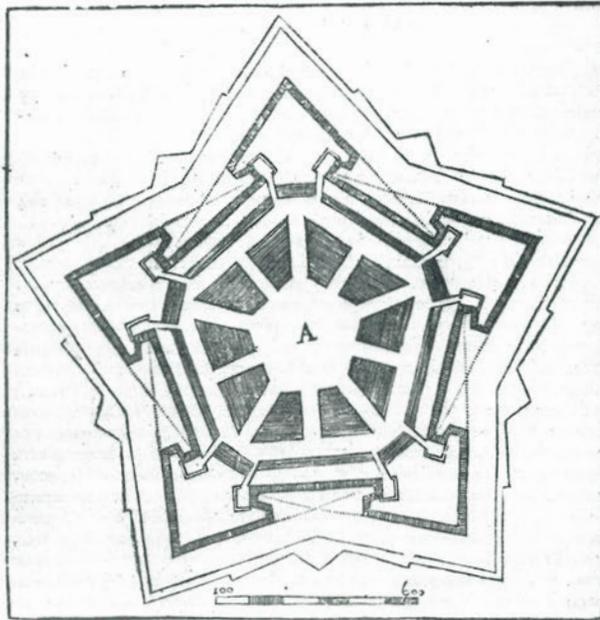


FIG. 8. Fortificación pentagonal, siguiendo la tipología de Cristóbal de Rojas, publicada en su tratado de Ingeniería, por el Catedrático Julio César Ferrufino, en 1642.

briéndolo con toda una decoración explicativa o justificativa de un planteamiento filosófico.

Que la Real Academia dedicara clases a la enseñanza de la Arquitectura, siguiendo a Vitruvio, Alberti, Serlio o Vignola mediante el estudio de sus tratados, es algo que está por demostrar. Se supone, por el mero hecho de que el Arquitecto Mayor del Rey estuviese al frente de la institución, que la Arquitectura como materia específica, la práctica de la proyectación de edificios, debería ser actividad importante en el plan docente académico, pero la realidad es que son escasos los datos que lo corroboran³¹. Por el contrario, da toda la sensación de que el verdadero interés de la Academia se centraba en profundizar en los citados contenidos simbólicos de la Arquitectura, del arte y de la Ciencia en general, en justificar filosófica o simbólicamente el porqué de una forma o la razón de una determinada composición, algo así como la cara oculta de la Arquitectura.

El interés, más que demostrado, por el conocimiento científico que Juan de Herrera transmitió a la Real Academia desde un principio, se concentraba en dos campos de incidencia bilateral sobre la Arquitectura, uno fue el estudio de las Matemáticas, al que ya nos hemos referido, y el otro el estudio de la filosofía natural, a través de la cual la profundización en el conocimiento y explicación del universo y sus fenómenos debería servir para la argumentación simbólica de la Arquitectura.

Surge de nuevo en esta exposición, y ahora de forma definitiva, la figura de Raimundo Lulio, del mallorquín Ramón Llull, sabio franciscano que en el siglo XIII compendió en cientos de escritos todo el saber de su tiempo, siendo considerado por los hombres del Renacimiento como un sabio cristiano capaz de hermanar la «prisca Theología» del mundo clásico con el pensamiento cristiano, refundiéndolos en un nuevo «hermetismo cristiano» tolerado por la Iglesia. La Real Academia de Madrid fue el centro intelectual que asumió la tarea de estudiar y difundir en España la obra de Llull, cargando sus estudios del contenido filosófico de sus teorías. Se trataba de injertar en el Arte y en la Arquitectura, mediante el lulismo, las tendencias simbólico-científicas que tanto interés despertaban en los círculos más cultos de la época. Pero no sólo se estudiaba la obra auténtica del sabio mallorquín, sino que amparándose en su nombre, se usó a Llull como pretexto para difundir en la Europa del Renacimiento más de 100 obras apócrifas o pseudolulianas, a través de las cuales poder iniciarse en campos menos ortodoxos de la ciencia. El mismo Juan de Herrera encargó al Secretario de la Embajada de España en Venecia que le comprara: «Un libro anda en italiano de



FIG. 9. Ramón Llull, filósofo mallorquín del siglo XIII, cuya obra fue enseñada en la Real Academia de Madrid, a través del texto de Pedro de Guevara «Arte general y breve, en dos instrumentos, para todas las Sciencias», publicado en 1584.

alquimia y cosas naturales que intitulan el Felix, creo que es de Raymundo Lulio: si se pudiere haber, suplico a V. me le envie con los demás...»³². En este envío de libros a que se refiere la misiva herreriana, se contaban, ade-

más, «Todas las obras que hallaren en vulgar, de Mercurio Trimegisto», tratados de alquimia, en los que se creía que los metales «maduraban» como frutos en el interior de la tierra hasta convertirse en preciosos, por lo que se buscaba afanosamente un procedimiento artificial que permitiera convertir el cobre en oro y el estaño en plata. Esta interpretación «organicista» o «transformista» de la naturaleza era defendida claramente por el mismo Ramón Lull.

Entre el arquitecto Juan de Herrera y otro lulista de la Corte, el canónigo de la catedral de Palma, Juan Según, se encargaron de convertir a Felipe II en el más ferviente seguidor de dicha filosofía. El monarca que guardaba ciertos prejuicios hacia los astrólogos y adivinadores, según refiere el licenciado Baltasar Porreño en 1663, sin embargo: «Por su gran sabiduría gustaba de leer los libros de Raymundo Lulio Doctor y Martir, por alivio de sus caminos, los llevaba consigo en las jornadas que hacía, y iba leyendo en ellos: y en la librería del Escorial, se hallan oy algunos rubricados de su propia mano»³³. Incluso el mismo monarca intervino en la beatificación de Lull.

Para su estudio en la Real Academia se eligió la obra magna de Ramón Lull, «El Arte General y Arbol de la Ciencia», texto que se recopiló y tradujo al castellano en 1584 por el licenciado Pedro de Guevara, con el título de «Arte general y breve, en dos instrumentos, para todas las ciencias». Como primera medida de seguridad, estaba precedido de la correspondiente aprobación eclesiástica al no encontrarse en el texto nada que estuviese en contradicción con la Fe Católica: «... Para que los aficionados a esta Sciencia de Raimundo hallen por este camino alguna facilidad, para entender aquella profundidad que en todas sus obras lleva... Puselo en nuestra lengua Castellana por ser voluntad de V. Magestad que en V. Academia se lean todas las ciencias en esta lengua, para que tanto bien sea a todos mas facilmente aprehendido y comunicado...»³⁴. Pero esta supuesta facilidad por entender las teorías lulianas no dejan de ser una buena intención, ya que no pocos alumnos debieron abandonar los estudios, incapaces de profundizar en tan complejo pensamiento; éste fue el caso del mismísimo Lope de Vega, quien en la «Epístola de Belardo a Amarilis», de su obra «La Filomena», cuenta cómo acabó dejando la Academia harto de filosofía luliana y por entretener demasiado las horas con su amiga Elena Osorio:

«Aquí luego engaño mi pensamiento
Raimundo Lulio, laberinto grave,
rémora de mi corto entendimiento.

Quien por sus cursos estudiar no sabe,
no se fie de cifras, aunque alguno
de lo infuso de Adán su ingenio alabe.

Matemática oí; que ya inoportuno
se me mostraba con la flor ardiente
cualquier trabajo, y no admití ninguno.»

Poco a poco, la «disección» de la Real Academia nos vá mostrando la polifacética personalidad de su auténtico progenitor, Juan de Herrera ³⁵. A través del análisis de sus estudios, pueden perfilarse las aficiones y conocimientos, el pensamiento filosófico y la inagotable curiosidad científica del arquitecto que, como sus coetáneos italianos, superó a la tradición con su propio genio, fruto de una compleja y completa personalidad, fuente principal, en palabras de Harnold Hauser, de la creación artística del Renacimiento.

DATOS PARA LA BIOGRAFIA DE CATEDRATICOS Y PROFESORES DE LA REAL ACADEMIA

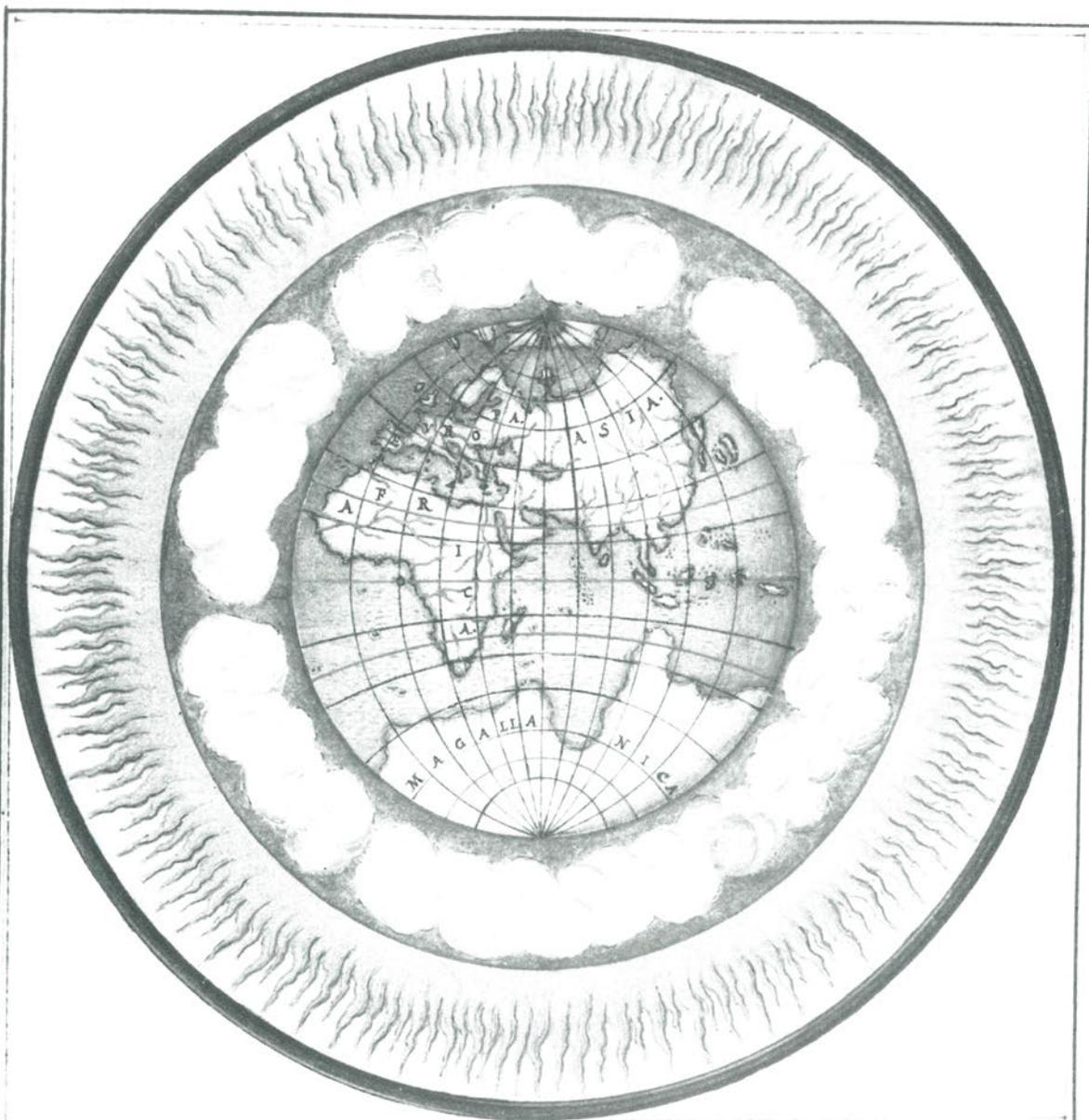
Juan Bautista Labaña

- Nació en Lisboa en 1555, falleciendo en Madrid en 1624. — Por encargo del rey don Sebastián de Portugal, estudió Matemáticas en Roma.
- A los veintisiete años, Herrera lo eligió para enseñar en la Real Academia de Madrid como primer Catedrático de Matemáticas. Fue contratado por Felipe II en Lisboa el 25 de diciembre de 1582, asignándole un sueldo de 400 ducados.
- Ejerció su cargo de Catedrático de la Academia hasta 1595. Entre sus discípulos se contaba Lope de Vega, quien lo cita en «La Dorotea»: «Esto estudié en mi mocedad del doctísimo portugués Juan Bautista Labaña y solo tal vez juzgo por curiosidad.»
- Leía la Geometría de Euclides y el tratado del Arte de Navegar en 1588.
- Tras cesar como Catedrático, fue nombrado Maestro de Geografía y Cosmografía del Príncipe, futuro Felipe IV, al que dedicó dos de sus escritos: «Descripción del Universo» (manuscrito de 1613, NB.Ms. 9.251) y «Compendio de la Geografía (B.N.Ms. 18.645). También y a la memoria de Felipe III:

«Viage de la Católica Real Magestad del Rey Don Felipe III que está en gloria, a su Reyno de Portugal y Relación del solemne recibimiento que en el se le hizo». Madrid, 1621.

- Recibió los nombramientos de:

Comendador de la Orden de Cristo.
Cronista Mayor del Reino de Portugal.
Cosmógrafo Mayor del Reino de Portugal.



Las combinaciones posibles de las primeras quatro Calidades son quatro, Caliente y Seco, que es el Fuego, Caliente y Humido, que es el Aire, Humido y Frio, que es el Agua, y Frio y Seco que es La Tierra.

Leve es lo que por ligereza, y raridad sube azia arriba, y desta naturaleza son dos de los Elementos, el Fuego, y el Aire. Graxe es lo que por su peso y densidad, baxa, y esta naturaleza tienen

FIG. 10. Los cuatro elementos que conforman toda materia, el agua, la tierra, el aire y el fuego. Ilustración del Catedrático de la Academia Juan Bautista Labaña en su manuscrito «Descripción del Universo» del año 1613.

- Aunque no se le conocen escritos sobre Matemáticas, escribió entre otras obras:

«Regimiento Náutico». Lisboa, 1595.
 «Taboas do lugar do sol e largura do leste á oeste con hum instrumento da duas láminas representando nellas duas agulhas graduadas de graos como hum amostrador e agulha», 1600.
 «Quarta década de Asia de Juan de Barros, reformada e acrecentada com notas e taboas geográficas». Madrid, 1615.
 «Descripción de Guiné».
 «Arquitectura Náutica».
 «Tratado de la esfera do Mundo».

Diego Arias de Loyola

- Las distintas referencias que tenemos de don Diego Arias de Loyola lo citan como Médico de Cádiz, Historiador de Indias, Especialista en Cartografía y Astronomía, Matemático, etc.
 — F. Picatoste lo incluye entre los Profesores de la Real Academia de Madrid, en el primer período (1582-1597), donde posiblemente enseñara Astronomía y realización de Cartas de Navegación.
 — Los escritos conocidos suyos se refieren a esta faceta:

«Breve tratado del cometa que apareció a 26 desde mes de octubre de 1604 años»
 Del que se conservan dos copias manuscritas en la Biblioteca Nacional, redactado por encargo del Duque de Medina Sidonia.

También se conserva en la Biblioteca Nacional su manuscrito:

«Constituciones de un Monasterio de Monjas que mandó fundar D. Diego Arias».

- En 1594 Diego Arias era Cronista Mayor de Indias, dependiente del Real Consejo. Su poco celo en el cargo le valió, aquel año, una amonestación, pidiéndole el Consejo que presentase alguna obra so pena de no pagarle su salario. Todo debió ser inútil, ya que el 14 de septiembre de 1595 fue sustituido en ese cargo por otro Profesor de la Real Academia de Madrid, Pedro Ambrosio de Onderiz «... por no se haber aplicado bien el Dr. Arias en lo de la historia...», como dice una Consulta del Real Consejo de Indias de fecha 12 de febrero de 1596.

- En 1603 Arias, que debía seguir a las órdenes del Consejo, fue enviado a Sevilla, a la Casa de Contratación, para que «... se le oyese lo que proponía de la longitud».
- La actividad más conocida de tan polifacético personaje fue la realización del inventario de los bienes del Arquitecto Juan de Herrera tras su fallecimiento en 1597, por encargo de sus testamentarios Antonio Voto y Guillermo Bodenam. Relación de propiedades en la que minuciosamente se recoge entre otras la copiosa biblioteca del gran Arquitecto.

Julián Firrufino

- Natural de Italia, nació en Alejandría de la Apulia. Hijo o hermano de Esteban Firrufino, que se estableció en México.
- Fue Abogado de la Curia Romana y profesor de Artillería en la Escuela de Milán, fundada por Carlos V, donde ejerció como Ingeniero.
- Llegó a España en 1588, siendo nombrado primer Director de la recién creada Escuela de Artillería de Burgos, donde permaneció hasta que pasó a Sevilla a enseñar Artillería.
- En 1595, al cesar Juan Bautista Labaña, se le nombró para sustituirle como Catedrático de Matemáticas de la Real Academia de Madrid, con un sueldo de 400 ducados, el 30 de septiembre.
- Geómetra como Juan de Herrera, leyó los libros de Euclides y la Materia de la Esfera, como señala en «Sphera del Universo» el también Profesor Ginés de Rocamora:

Juan Cedillo Díaz

- Natural de Madrid, de una ilustre familia de científicos y profesores.
- Licenciado y posteriormente Catedrático de Matemáticas en Salamanca y Toledo, en 1596 acude como alumno a la Academia de Madrid, donde estudia fortificación con Cristóbal de Rojas.
- Después, como profesor de la institución impartiría la enseñanza de la «Materia de los senos».
- Desempeñó numerosas comisiones científicas para el Consejo de Indias, como un encargo de acompañar a Baptista Antonelli a reconocer las salinas de Araya, en 1603, viaje que no llegó a realizar.
- El 4 de septiembre de 1610 informaría sobre un proyecto de aguja fija para marear de Fonseca, así como la brújula y el imán. También escribi-

ría sobre aplicaciones de las Matemáticas a la Arquitectura, a la Hidráulica y a la Agrimensura.

- En el año 1611 (5 de febrero) se le nombró Cosmógrafo Mayor del Reino y Catedrático de Matemáticas de la Academia, al jubilarse Andrés García de Céspedes, asignándole un sueldo de 200 ducados.
- Su obra manuscrita es numerosa, quedando de ella buena muestra en la Biblioteca Nacional de Madrid:
 - «Los dos libros del Arte de Navegar de Pedro Núñez de Saa, traducidos del latín al castellano por el doctor Juan Cedillo Díaz» (MS. 9091).
 - «Los seis libros de la Geometría de Euclides», también traducidos del latín al castellano, para las clases de la Academia con posterioridad a 1611.
 - «Tratado de la carta de marear geoméricamente demostrada en la Academia de Madrid a 19 de octubre del año 1616» (MS. 6150).
 - «Reglas para hallar el lugar del sol por las tablas de D. Alfonso: Para calcular el movimiento de la luna, y para hallar el lugar de los tres planetas superiores», Posibles apuntes para su Cátedra.
 - «De la calamita, brújula y del nordestear y noroestear de las agujas, por Cedillo».
 - «Dianoia de los aspectos de los planetas, pensamiento nuevo del Doctor Juan Cedillo Díaz, Cosmógrafo Mayor de S.M., Catedrático de la Real Academia de Matemáticas, que se lee en Palacio, y maestro en todas ellas del Serenísimo Infante D. Fernando».
 - «Del corobates o libela: Tratado breve, provechoso y necesario para encaminar el agua por las cauzas y canchiles o molinos fuentes y riberas, por Juan Cedillo Díaz, 1599 años.»
 - «Del Trinormo: Tratado breve, útil y acomodado para los ingenieros y agrimensores, marineros, arquitectos y Artilleros.»
 - «Carta náutica y geográfica, descrita en plano para el uso de la navegación, cosmografía y astronomía.»
- Juan Cedillo Díaz fue sucedido como Catedrático de la Real Academia por Julio César Firrufino, posiblemente a partir del año 1624.

Pedro Ambrosio Onderiz

- Fue contratado el 25 de diciembre de 1582 en Lisboa, para ayudar a Labaña en su Cátedra de Matemáticas, así como para traducir textos latinos al castellano para la Academia.

- En septiembre de 1584 tenía ya traducida la «Perspectiva y especularia de Euclides» para la Academia, siendo publicada en 1585. Según Llaguno, los tratados traducidos por Onderiz no son propiamente de Euclides, sino que fueron los adulterados por algún griego posterior.
- El 4 de septiembre de 1591 se le nombró Cosmógrafo Mayor de Indias, con un sueldo de 400 maravedís.
- En 1592 escribe: «Uso de Globos. Leído en Madrid en 1592, del Señor Ambrosio Onderiz, lector de Matemáticas y Cosmógrafo Mayor del Rey Nuestro Señor».
- Juan de Herrera conservaba en su biblioteca otra obra traducida por Onderiz:

«Los esféricos de Theodosio»

- Como Cosmógrafo Mayor, en septiembre de 1593 se le asignaron 300 ducados para ir a Sevilla a corregir las Cartas de Navegación:

«... se le ordenó fuese a Sevilla, y junta la Universidad de los mareantes y pilotos más diestros y personas inteligentes, en presencia de los presidentes y oficiales de la Casa, y tratasen de los errores que había en las cartas e instrumentos náuticos, y lo que podía enmendar, añadir o reformar, y tomando los pareceres de todos, los tradujese al Consejo, adonde vistos, se consultase al Rey para proveer lo conveniente».

- Su actuación para la Casa de Contratación en esos años es de gran importancia, ya que en 1594 se le encarga hacer los patrones (modelos-tipo) de un astrolabio, una ballestina, dos de agujas de marear, así como de otros instrumentos. El 8 de octubre se le dieron 400 ducados para ir a Sevilla, ordenándose que le suministraran cuantos materiales necesitase. Le acompañó en esta misión el cosmógrafo Luis Jorge de la Barbuda.
- En septiembre de 1595 se le libera de sus clases en la Academia, al serle adjudicados los cargos de Piloto Mayor de la Casa de Contratación y Cronista Mayor de Indias. Este último cargo lo venía ostentando Arias de Loyola, sin que llegara a escribir nada.
- Sería la única persona del reino que ocupó los tres cargos conjuntamente durante ocho meses, ya que murió el 15 de mayo de 1596. Como Cosmógrafo le sucedió Andrés García de Céspedes y como Cronista Mayor Antonio de Herrera.

Primer período: 1582-1597

Reinado de Felipe II.

Director: Juan de Herrera.

Locales: Madrid. Casa en la calle del Tesoro, junto a la Puerta de Balnadú, propiedad de las beatas de Sta. Catalina de Siena, alquilada por Cédula de 31 de enero de 1584 en 22.500 maravedís a cuenta. Se derribó entre 1592 y 1594 para ensanchar la plaza de Balnadú.

Inicio de las clases: octubre de 1583.

Profesores:

- Juan Bautista Labaña, Catedrático de Matemáticas de 1583 a 1595.
- Pedro Ambrosio de Onderiz, Profesor ayudante de Labaña de 1583 a 1595.
- Doctor Arias de Loyola, Profesor de Cosmografía y Astronomía.
- Cristóbal de Rojas, Profesor de Ingeniería Militar y fortificación de 1596 a 1597.
- Pedro Rodríguez Muñiz, Profesor de «La materia de los escuadrones y forma de ordenarlos» (hasta 1587).
- Pedro de Guevara, Profesor del «Arte Magna y Arbor Scientiae de Ramón Llull».
- Julián Firrufino, Catedrático de Matemáticas, sustituyó a Labaña en 1595, hasta 1607.
- Luis Georgio (?).

Segundo período: 1598-1605

Reinado de Felipe III.

Director: Francisco de Mora.

Locales: (?).

Profesores:

- Julián Firrufino, Catedrático de Matemáticas de 1595 a 1607.
- Juan Angel, Profesor del tratado de Arquímedes «De his quae avehuntur quis».
- Ginés de Rocamora y Torrano, posible profesor de Astronomía.
- Juan Cedillo Díaz, Profesor de la «Materia de los Senos».

Tercer período: 1600-1606

Reinado de Felipe III (la Corte en Valladolid).

Director: Tiburcio Spanochi

Locales: Palacio Real, en Valladolid.

Profesores:

- Julián Firrufino, Catedrático de Matemáticas (1595-1607).
- Andrés García de Céspedes, Profesor de Cosmografía y Náutica.
- Tiburcio Spanochi, Profesor de Fortificación e Ingeniería.

«Bien conoció los misterios desta ciencia D. Francisco de Bovadilla Conde de Puñonrostro... el qual asistió a la Academia Real desta Corte, en todas las lições de mañana y tarde oyendo al muy docto y versado en estas Artes el Doctor Ferrufino Catedrático por su Magestad, que leyó los quatro primeros libros de Euclides y la Materia Desphera con tanta claridad y demostración que lo entendieron los muy rudos.»

- De forma temporal, posiblemente como sustituto de Andrés García de Céspedes, en 1599 ejerció el cargo de Cosmógrafo Mayor del Reino.
- Al trasladar Felipe III la Corte a Valladolid se le asignan en 1601 a Firrufino 200 ducados para que se desplace con ella, junto con García de Céspedes. Allí continuó la Academia su labor docente.
- Su hijo Julio César se formó como matemático y artillero a su lado, compartiendo la enseñanza en la Academia, de la que después sería también Catedrático, tal y como éste lo narra en el Prólogo de su tratado «El Perfecto Artillero, Theórica y Práctica» (Madrid, 1642).
- Se conservan, según F. Picatoste, una obra suya manuscrita en la Biblioteca Nacional: «Descripción y tratado muy breve y lo más provechoso de Artillería».
- Murió el 17 de octubre de 1607, sucediéndole en la Cátedra de la Academia su compañero Andrés García de Céspedes.

Andrés García de Céspedes

- La primera renovación de profesores en la Academia de Madrid se debió producir en 1595, año en que Labaña y Onderiz dejaron su actividad docente.
- Onderiz falleció al año siguiente (1596), nombrándose para sucederle como Cosmógrafo Mayor del Reino a García de Céspedes, que tuvo que

hacerse cargo de la labor encomendada a su antecesor, consistente en marchar a Sevilla a revisar cartas de navegación y reformar los equipos de la Casa de Contratación. El 13 de junio se le asignan 400 ducados por ello y 250 para su acompañante, el también cosmógrafo Luis Jorge de la Barbuda.

- Entre estas correcciones hay que citar el padrón enmendado en 1599, por el que recibió 600 maravedís el 16 de enero de 1600.
- Al pasar la Corte de Felipe III ese año a Valladolid, en 1601 tuvo Céspedes que desplazarse con el Catedrático de Matemáticas Julián Firrufino a esta ciudad. Para ello se le dieron 200 ducados, siendo muy probable que ambos leyesen las lecciones de la Academia en su nueva sede.
- Nuevos mapas e instrumentos de navegación son realizados por Céspedes en 1603, por los que le abonan 1.500 ducados el 19 de julio. Era comisario de estas obras el licenciado Tomás Ximénez Ortiz.
- En 1605 publica «Regimiento de Navegación», para cuya impresión le libraron 1.000 ducados el 30 de abril. Posiblemente sea esta la misma obra manuscrita que se conserva en la Biblioteca Nacional «Regimiento de tomar la altura del Polo en la mar y cosas tocantes a Navegación» (MS. 3036) Un año después y para la Casa de Contratación escribió: «Libro de Instrumentos nuevos de Geometría» (Madrid, 1606).
- Al morir el Catedrático de Matemáticas Julián Firrufino, García de Céspedes fue nombrado el 17 de octubre de 1607 para ese cargo, con un sueldo de 400 ducados.
- Tras impartir las lecciones de su Cátedra en la Real Academia de Madrid durante cuatro años, bajo la dirección de Juan Gómez de Mora, el año 1611 se jubiló Céspedes con un sueldo de 600 ducados. En sus dos cargos, de Cosmógrafo Mayor y de Catedrático de Matemáticas, le sucedió el profesor de la Academia, Juan Cedillo Díaz.

Julio César Firrufino

- Hijo del Catedrático de la Real Academia Don Julián Firrufino, compartió con su padre las tareas docentes en este Centro durante el período de 1595-1607.
- Casó con doña Ana María Ramírez de Mendoza, de la que tuvo varios hijos, alumnos a su vez del Colegio Imperial de Madrid, heredero de la enseñanza de la Real Academia.

- Hacia 1624, aproximadamente, sucedió a Juan Cedillo Díaz como Catedrático de Matemáticas de la Real Academia de Madrid.
- En 1632 se encarga de aprobar el texto de Vicencio Carduchi «Diálogos del Arte de la Pintura», figurando como Catedrático de Matemáticas y Artillería de su Majestad. Según Carduchi, las clases las daba Ferrufino en el Palacio del Marqués de Leganés, «... el docto Julio Cesar Ferrufino Catedrático de su Magestad de aquellas ciencias, leía y enseñaba las Matemáticas y Artillería, y otras cosas tocantes a aquella materia, de quien tiene compuestos algunos libros de mucho servicio a su Magestad para las cosas de mar y tierra, con grandes secretos de fuegos artificiales, y maquinas de guerra, algunos ya impresos, y otros que presto saldrán a la estampa con aplauso y provecho general».
- Sus escritos conocidos, a los que se refiere Carduchi, son:
 - «Plática manual y breve compendio de Artillería». Madrid, 1625, dedicado al entonces Capitán General de la Artillería don Juan Mendoza, Marqués de Hinojosa.
 - «El perfecto artillero, theorica y practica», publicado en Madrid, 1642, dirigido como el anterior al Capitán General de Artillería, en ese momento D. Diego Felipez de Guzmán, Marqués de Leganés.
 - «Los seis libros de Euclides con sus comentarios», manuscrito, sin constancia de que fuese publicado.
- Julio César Ferrufino falleció a avanzada edad, el 9 de marzo de 1651.
- Su aportación a la Ingeniería Militar es una continuación de la obra de Cristóbal de Rojas, de quien copia los esquemas de fortificación. Sólo medio siglo después don Sebastián Fernández de Medrano actualizará los conocimientos de esta materia igualándolos con los del resto de Europa.

DATOS SOBRE LA ORGANIZACION DE LA REAL ACADEMIA DE MADRID

- Fundador: Felipe II.
- Año, diciembre de 1582.

Cuarto período: 1607-1620

Reinado de Felipe III.

Director: Juan Gómez de Mora.

Locales: Madrid. Dependencias del Consejo de Indias. Palacio.

Profesores:

- Andrés García de Céspedes, Catedrático de Matemáticas (sucesor de Julián Firrufino) de 1607 a 1611.
- Juan Cedillo Díaz. Catedrático de Matemáticas (sucesor de Céspedes) de 1611 a 1626 (?).

Quinto período: 1621-1634 (?)

Reinado de Felipe IV.

Director: Juan Gómez de Mora (?).

Locales: Madrid. Palacio del Marqués de Leganés.

Profesores:

- Julio César Firrufino, Catedrático de Matemáticas y Artillería (sucesor de Cedillo) de 1626-1634 (?).

Alumnos destacados de la Academia

- Francisco de Bovadilla, Conde de Puñoenrostro (primer período).
- Francisco Pacheco, Marqués de Moya (primer período).
- Bernardino de Mendoza, Embajador en Francia (primer período).
- Tiburcio Spanochi, Ingeniero (primer período).
- Alonso Turrillo, Ingeniero (primer período).
- Juan Cedillo Díaz, Matemático (primer período).
- Lope de Vega y Carpio (primer período).
- Juan Gómez de Mora, Arquitecto (segundo período).
- Luis Carduchi, Matemático (quinto período).

NOTAS

Este trabajo compendia el discurso de ingreso en la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, leído por el autor el día 30 de marzo de 1987.

¹ LLAGUNO y AMIROLA, EUGENIO, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, tomo II, Madrid, Imprenta Real, 1829.

² TAFURI, MANFREDO, *La arquitectura del humanismo*, Madrid, 1978, p. 97.

³ RIVERA, JAVIER, «La elección del arquitecto, una cuestión de estilo», *Ideas y diseño-la arquitectura: IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1986; *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Madrid, 1984, p. 63.

⁴ MARIÁTEGUI, EDUARDO DE, *El Capitán Cristóbal de Rojas. Ingeniero Militar del siglo XVI*, Madrid, 1880.

⁵ CRUZADA VILLAAMIL, G., «Conatos de formar una academia o escuela de dibujo en Madrid en el siglo XVII», *El arte en España*, n.º 138, Madrid, 1866.

⁶ PICATOSTE y RODRÍGUEZ, FELIPE, *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI*, Madrid, 1891.

⁷ REY PASTOR, JULIO, *Los matemáticos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1934.

⁸ RUIZ DE ARCAUTE, AGUSTÍN, *Juan de Herrera, Arquitecto de Felipe II*, Madrid, 1936. SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, 1952. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M.ª, «El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia», *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, Valencia, 1945. PORTABALES PICHEL, AMANCIO, *Los verdaderos artífices de El Escorial*, Madrid, 1945. SHAFER, ERNEST, *El Consejo Real y Supremo de Indias*, Madrid, 1946. ORDUÑA, CARLOS DE, *Memorias de la Escuela de Caminos*, Madrid, 1924. TAYLOR, RENÉ, «Arquitectura y Magia», *Traza y Baza*, n.º 6, Barcelona, 1976. SEBASTIÁN, SANTIAGO, *Arte y humanismo*, Madrid, 1981. PÉREZ SÁNCHEZ,

ALFONSO, E., «La Academia Madrileña de 1603 y sus fundadores», *Seminario de estudios de arte y arqueología. Universidad de Valladolid*, Valladolid, 1982. SÁNCHEZ PÉREZ, JOSÉ AUGUSTO, *Monografía de Juan Bautista Labaña*, Madrid, 1934. GARCÍA MIRANDA y SÁEZ RODRIGO, *Biografía de Juan bautista Labaña Cosmógrafo Mayor y Cronista Mayor de los reyes Felipe II, III y IV*, Asociación Española para el Progreso de las Ciencias-Congreso, Sevilla, 1921. LATORRE, GERMÁN, *La enseñanza de la Geografía en la Casa de Contratación*, Madrid, 1915. MILLAS VALLICROSA, JOSÉ MARÍA, «Náutica y Cartografía en la España del siglo XVI», *Nuevos estudios sobre historia de la ciencia española*, Barcelona, 1960. LÓPEZ PIÑEIRO, JOSÉ MARÍA, *Bibliografía histórica sobre la ciencia y la técnica en España*, Valencia-Granada, 1973.

⁹ GARÍN, «El movimiento...», p. 33.

¹⁰ LLAGUNO, *Noticias*, pp. 141-145.

¹¹ LLAGUNO, *Noticias*, p. 142.

¹² GERAD, VERÓNIQUE, *De Castillo a Palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, 1984, pp. 138 y 139.

¹³ GARÍN, «El movimiento...», p. 33.

¹⁴ SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, tomo I, Madrid, 1952, pp. 47-52.

¹⁵ CARDUCHI, VICENCIO, *Diálogos del arte de la pintura*, Madrid, 1632, p. 148.

¹⁶ *Memorial que se dio al reyno por los pintores*, Madrid, 1603, B.N. Ms. 2.350.

¹⁷ Ver nota 8.

¹⁸ SUÁREZ DE FIGUERÓA, CHRISTOBAL, *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Madrid, 1615, p. 64.

¹⁹ SALVÁ, MIGUEL y SAINZ DE BARANDA, PEDRO, «Fundación de los Estudios del Colegio Imperial», *Documentos inéditos para la historia de España* (texto del archivo del Duque de Frías), Madrid, 1845, tomo III, p. 548.

²⁰ REY PASTOR, *Los matemáticos...*, p. 146.

²¹ ONDERIZ, PEDRO AMBROSIO, *La perspectiva y especularia de Euclides, traducidas en vulgar castellano*, Madrid, 1585.

²² SORALUCE BLOND, JOSÉ RAMÓN, *Castillos y fortificaciones de Galicia. La Arquitectura militar de los siglos XVI-XVIII*, La Coruña, 1985, p. 104.

²³ Juan Neper, matemático inglés (1550-1610) inventor de los logaritmos, fue el primer diseñador de máquinas para calcular, llamadas vulgarmente varillas de Neper o ábacos rabdológicos (Rabdología, de Rhabdos = varita y de Logos = tratado). La calculadora existente en el Museo Arqueológico Nacional contiene treinta cajones con diez varitas cada uno de ellos y está construida en madera de palo santo, marfil y latón.

²⁴ «Breve tratado del cometa que aparecio a 26 deste mes de octubre de 1604 años —dirigido al Ex. G. Duque de Medina Sidonia del Consejo de su Magd. y Gran Capitán General del Mar Océano y Casta de Andalucía— hecho por el Dr. Diego Arias, Médico de Cádiz», B.N. Ms. 11.634.

²⁵ BENAVENTE y LAREDO, NICOLÁS DE, *Conclusiones matemáticas de architectura militar y cosmographia*, Madrid, 1704, p. 16.

²⁶ ROCAMORA y TORRANO, GINÉS, *Sphera del Universo*, Madrid, 1599.

²⁷ ROJAS, CRISTÓBAL DE, *Teórica y práctica de fortificación, conforme a las medidas y defensas destes tiempos, repartida en tres partes*, Madrid, 1598.

²⁸ ROJAS, *Teórica...*, prólogo.

²⁹ PICATOSTE, *Apuntes...*, cita una «Descripción y tratado muy breve y lo más provechoso de Artillería, hecho y experimentado por el Dr. Julián Firrufino. Cosmógrafo Mayor de S. M. Año de 1599», que dice conservarse en B.N. Ms.

³⁰ FIRRUFINO, JULIO CÉSAR, *El perfecto artillero. Theorica y práctica*, Madrid, 1642, prólogo.

³¹ Mantiene esta teoría Agustín Ruiz de Arcaute en *Juan de Herrera, Arquitecto de Felipe II*, Madrid, 1936, y recientemente, en el caso de Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora, Virginia Tovar Martín, en *Juan Gómez de Mora Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid*, Madrid, 1986.

³² LLAGUNO, *Noticias...*, p. 362.

³³ PORREÑO, BALTASAR, *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo el Prudente, Potentísimo, y Glorioso Monarca de las Españas, y de las Indias*, Madrid, 1663, pp. 43 y 78.

³⁴ GUEVARA, PEDRO DE, *Arte general y breve, en dos instrumentos, para todas las ciencias, recopilada del Arte Magna, y arbor scientiae*, Madrid, 1584, fol. 3.

³⁵ CERVERA VERA, LUIS, «Semblanza de Juan de Herrera», *El Escorial (IV Centenario de la fundación del monasterio de San Lorenzo el Real, 1563-1963)*, Madrid, 1963.

EL RENACIMIENTO EN LA CATEDRAL DE BURGOS.
SU ENTRADA NOBLE Y SU IRRUPCION LESIVA

POR

MARCOS RICO



APARECE el Renacimiento como renovación extraordinaria de los estilos arquitectónicos imperantes en Europa hasta su llegada, principalmente el ojival y en menor escala el bizantino, sin olvidar el morisco, muy influyente en España. Nace en Italia con alguna zozobra y titubeos resucitando las arquitecturas clásicas griegas, los órdenes dórico, jónico y corintio y sus propias romanas, y marca una pauta que enseñaría el camino a recorrer para llegar a apoderarse de la arquitectura desde el siglo XIV en adelante, sin poder fijar en el tiempo y en el espacio los límites de su expansión. Fue Brunelleschi, actuando desde 1377 a 1446, el verdadero mago de aquella desaparición de unos y aparición de otro.

La Catedral gótica de Florencia, comenzada por Arnolfo di Cambio en 1296, sufrió modificaciones a consecuencia de su muerte en 1302, y se prolongó su edificación hasta 1366, con un octógono central de 43 metros de diámetro que había de cubrirse.

Se afirma, y así quedó demostrado, que en 1367 ya existía el proyecto de esta cubrición arriesgada y singular; Fabriczy y Nardini así lo aseguraron, pero nadie se atrevía a intentar esa hazaña.

Con dudas y reuniones de arquitectos e ingenieros se llega a 1407, en el que surge Brunelleschi, un arquitecto excepcional que había tenido antes la escultura como profesión, que asombra y enardece los ánimos con esa cúpula. Una cúpula muy particular, llamada de «tambor», que destierra la que podían haber hecho con las nervaduras del gótico en formas estrelladas de crucería, o con las formas bizantinas.

En 1417 le habían pedido informe sobre esta atrevida construcción y el resultado fue la erección por él de la famosa cúpula de Santa María dei Fiori. Este arquitecto, valiente y experto a la vez, se había adelantado proyectando en 1419, como novedad revolucionaria, el Ospedale degli Innocenti, obra apoticada sencilla, pero ya de genuino renacimiento, al que dieron su nombre; fue desde entonces el Hospital de Brunelleschi.

No vamos a describir cómo realizó la cúpula de tambor, que no es el objeto que perseguimos, aunque diremos que el procedimiento de nervaduras seguía la línea de tendencia ojival, pero osada e ingeniosa.

Esa cúpula de la Catedral de Florencia fue terminada en 1434.

Su cupulín puntiagudo de remate se retrasó hasta 1461.

ELLA alumbrará en Italia un nuevo estilo. El Renacimiento. Se extendería después en límites insospechados.

En Francia, como creación y lugar de nacimiento de su estilo ojival, extiende éste, como propio, en monumentos de gran excepción; lo pregonan sus catedrales góticas que defienden a ultranza, y retardan más la adopción del renacimiento, aunque, al cabo, tienen que claudicar y aceptarlo como la renovación que se impone en las arquitecturas de todos los países.

El Renacimiento llega a nuestra nación en una asimilación rápida. Se anticipa a Francia, Alemania, Gran Bretaña, Holanda..., colocándose en auténtica vanguardia. La aristocracia inicia su venida con la magnificencia de señores de alcurnia y apellidos poderosos, que vuelven de Italia; no sólo importan novedades desconocidas, sino que traen consigo artífices italianos que realizan portadas, cenotafios y otras originales obras, en un arte nuevo del que se jactan y enorgullecen.

Seguidamente arraiga en España, pero se presenta bajo una forma muy particular, que recogiendo toda la riqueza y exuberancia del ornato florido del gótico y los adornos mudéjares, e influenciándose en los trabajos de platería y orfebrería, se define en la arquitectura con la designación de «plateresco».

Con esta singular característica comienza en España el arte de su peculiar renacimiento. No había terminado todavía el siglo XV.

El nuevo estilo avanzaba y se iba asimilando, no sólo en la forma genuina plateresca, «primeros» tiempos, sino aminorando aquellos adornos, en otras formas más italianizantes y simplificadas, que podían definirse como «clasicistas» o «segundos» tiempos. Más tarde llegaría decoración barroca y sus derivaciones.

De los «primeros» el que más se anticipó es el Colegio Mayor de Santa Cruz, en Segovia, en 1489, de manos de Lorenzo Vázquez.

De los «segundos» el Patio de la Calahorra, 1509 (Granada); el Palacio de Cogolludo, antes de 1511, en Guadalajara, y en 1526 el Palacio de Carlos V, en Granada, que ya podía en su época homologarse y parangonarse con lo más saliente de los grandes edificios italianos.

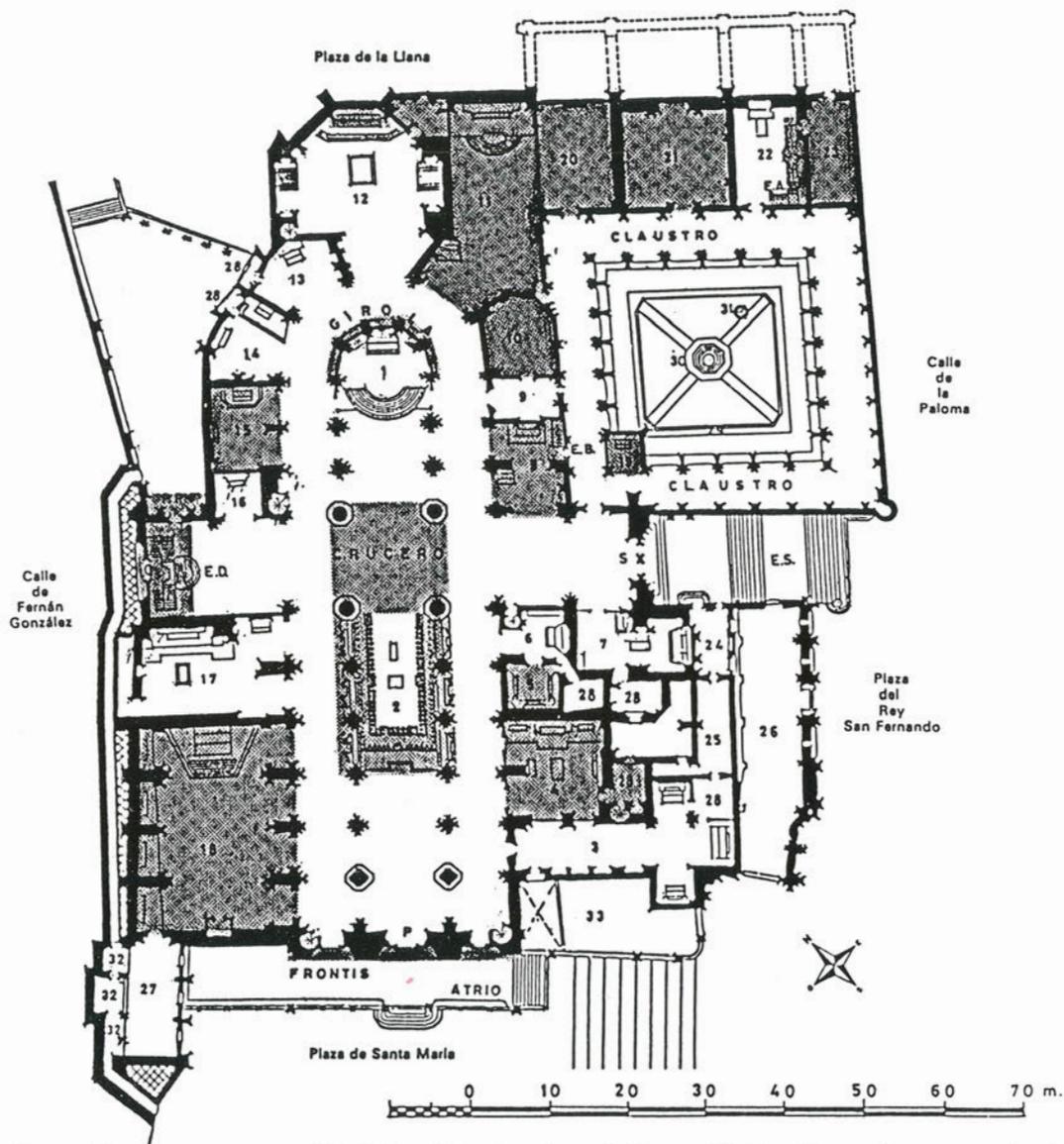
Y con este preámbulo de tales formas renacentistas españolas, vamos a analizar lo que habían de traer consigo a la Catedral de Burgos.

Haciendo un poco de historia, la Catedral de Burgos, de estilo ojival, nace en el primer tercio del siglo XIII (1230); sigue con ese estilo dando muestras sucesivas y cada vez más florecientes a partir del siglo XV: las excepcionales flechas de Juan de Colonia (1442-1458) con una simbiosis mejorada de las agujas de Colonia y Eslingen por ostentar balconcillo sin frenar éste la fuerza ascensional de sus flamantes pirámides; el primitivo cimborrio (1489-1539), que aunque desgraciadamente no pudimos admirar, por su hundimiento tras su efímera vida de solo cincuenta años, sabemos que era primoroso y fiel al estilo inicial del monumento; «suntuosísimo» era en las sentidas palabras del Cabildo el calificativo que durante toda la corta vida de aquel «cruceiro» y en el momento de su fenecimiento, sonaron, con orgullo primero y con consternación después; mas, antes del final del siglo XV (1494) surge esplendorosa la Capilla del Condestable con el gótico florido en su más alta cota de exuberancias.

Un gótico superado en su ornato, que Simón de Colonia, hijo de Juan, supo enmendar con esta «joya» o «segunda Catedral», el grave error de su padre. La gloria de aquellas flechas había quedado ensombrecida con el óbito estruendoso de su cimborrio.



EL RENACIMIENTO EN LA CATEDRAL DE BURGOS PLANO DE PLANTA EN 1985



1. Altar Mayor. (R)
2. Coro. (R)

Capillas

3. Del Santo Cristo o Remedios.
4. De la Presentación o de Lerma. (R)
5. De las Reliquias. (R)
6. De San Juan de Sahagún.
7. De la Visitación o de Cartagena.
8. De San Enrique. (R)
9. Antesacristía Capilla Mayor.
10. Sacristía Mayor. (R)
11. De Santiago. (R)
12. De los Condestables.
13. De San Gregorio.

14. De San Antonio o Anunciación.
15. De la Natividad. (R)
16. De San Nicolás.
17. De Santa Ana o de la Concepción.
18. De Santa Tecla. (R)
19. De San Jerónimo (Mena). (R)
20. De San Juan (Museo). (R)
21. De Santa Catalina (Museo). (R)
22. Del Corpus Christi o de Juan Estébanez.
23. Sala Capitular. (R)
24. Paso antiguo Palacio Arzobispal.
25. Vestuarios canónicos.
26. Restos del antiguo Palacio, siglo XI.

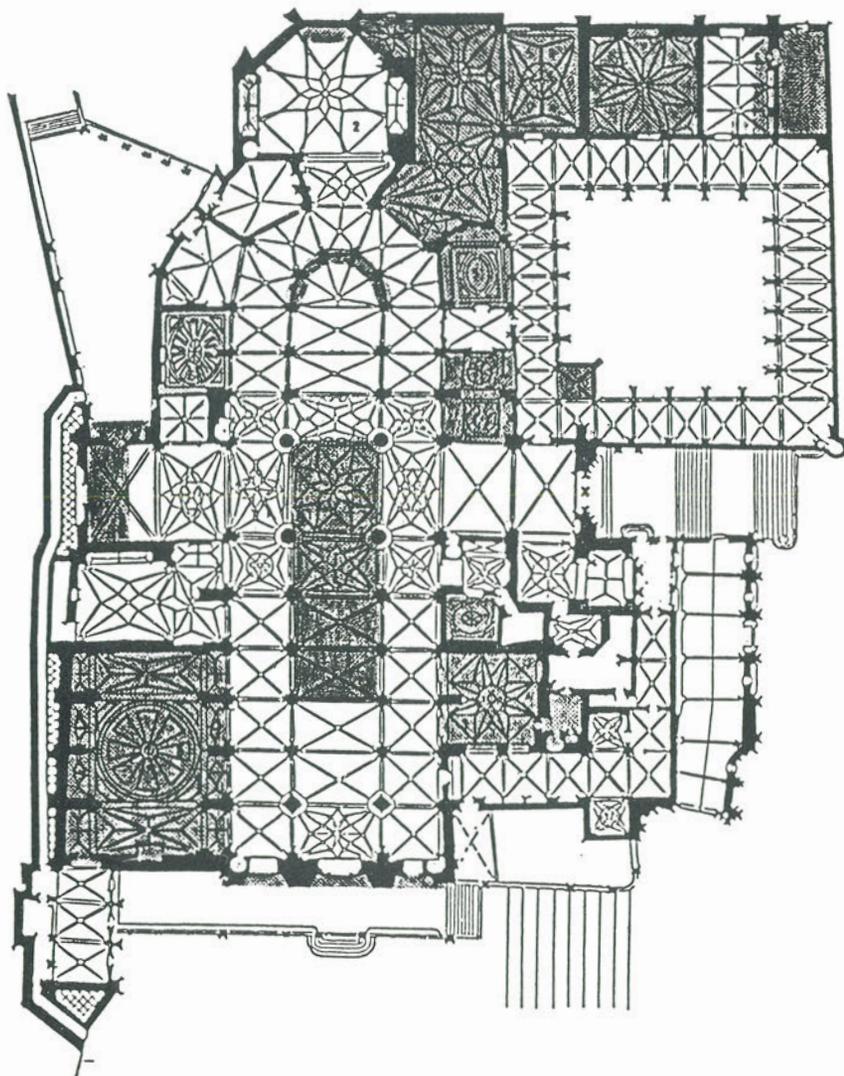
27. Sacristía, antigua parroquia de Santiago de la Fuente, siglo XI.
28. Sacristías varias.
29. Claustro. Acera y jardín.
30. Claustro. Motivo ornamental.
31. Claustro. Pozo.
32. Capillitas descubiertas en 1983.
33. Terraza sala de máquinas.

Puertas

- P. Del Perdón.
S. Del Sarmental.
C. De Coronería.
P.P. De Pellejería. (R)

Sombreado y signo (R) = Renacimiento =

EL RENACIMIENTO EN LA
CATEDRAL DE BURGOS
PLANO DE BOVEDAS, LINTERNAS Y CUPULAS



Sombreado y signo (R) = Renacimiento =

Escaleras

(señaladas en plano de planta)

- E.D. Dorada. (R)
- E.A. Al Archivo. (R)
- E.B. Al claustro bajo.
- E.S. Del Sarmental.

Más ocho escaleras helicoidales incrustadas en muros.

Linternas

1. Címborio o linterna del crucero. (R)
2. De la capilla del Condestable.
3. De la capilla de la Presentación. (R)
4. De la capilla de San Enrique. (R)
5. De la Sacristía Mayor. (R)
6. De la capilla de la Natividad. (R)
7. De la capilla de las Reliquias. (R)
8. Cúpula de la capilla de Santa Tecla. (R)



Los tiempos caminaban, las superiores arquitectónicas en todos los ámbitos imponían la emulación de los artistas, que, por otra parte, poco más podían ofrecer en aquel estilo, que ya no podían considerar apto para idear formas nuevas que superasen las ya conocidas y manejadas en todos los confines góticos.

El Renacimiento invadía pujante todas las manifestaciones arquitectónicas y el que no se decidiese a manejar sus resortes podía considerarse acabado.

La Catedral de Burgos debía seguir ampliándose con obras de engrandecimiento, incrementando capillas, reformando o refundiendo las antiguas, y por un motivo obligado, tenía que acometer la más comprometida de todas: la reconstrucción del Crucero.

En consecuencia, este monumento había de abrir sus puertas ante la llegada incontenible de aquellos aires renovadores.

Su incidencia en la Catedral permite distinguir tres épocas:

—La de inicio, que definimos como noble y triunfal, se desarrolla en los años comprendidos entre fines del siglo XV (1495) y tercio final del XVI (1568), con artífices que se cubrieron de gloria con las muestras que dejaron de su arte: Francisco de Colonia, Felipe Vigarni, Diego de Siloe y Juan de Vallejo, y en menor escala Juan de Matienzo. Cristóbal de Andino, en rejería. Arnao de Flandes y su dinastía, en vidrieras.

—La segunda, que juzgamos decorosa y de continuidad aceptable, hasta fines del siglo XVI, con nombres como: Rodrigo y Martín de la Haya, Martín de Bériz, Domingo de Bériz, Juan de la Sierra Bocerraíz, Josef de Uribe, Miguel de Villa y Fray José de San Juan de la Cruz. Con ellos llegarán a la Basílica hasta los ornamentos barrocos.

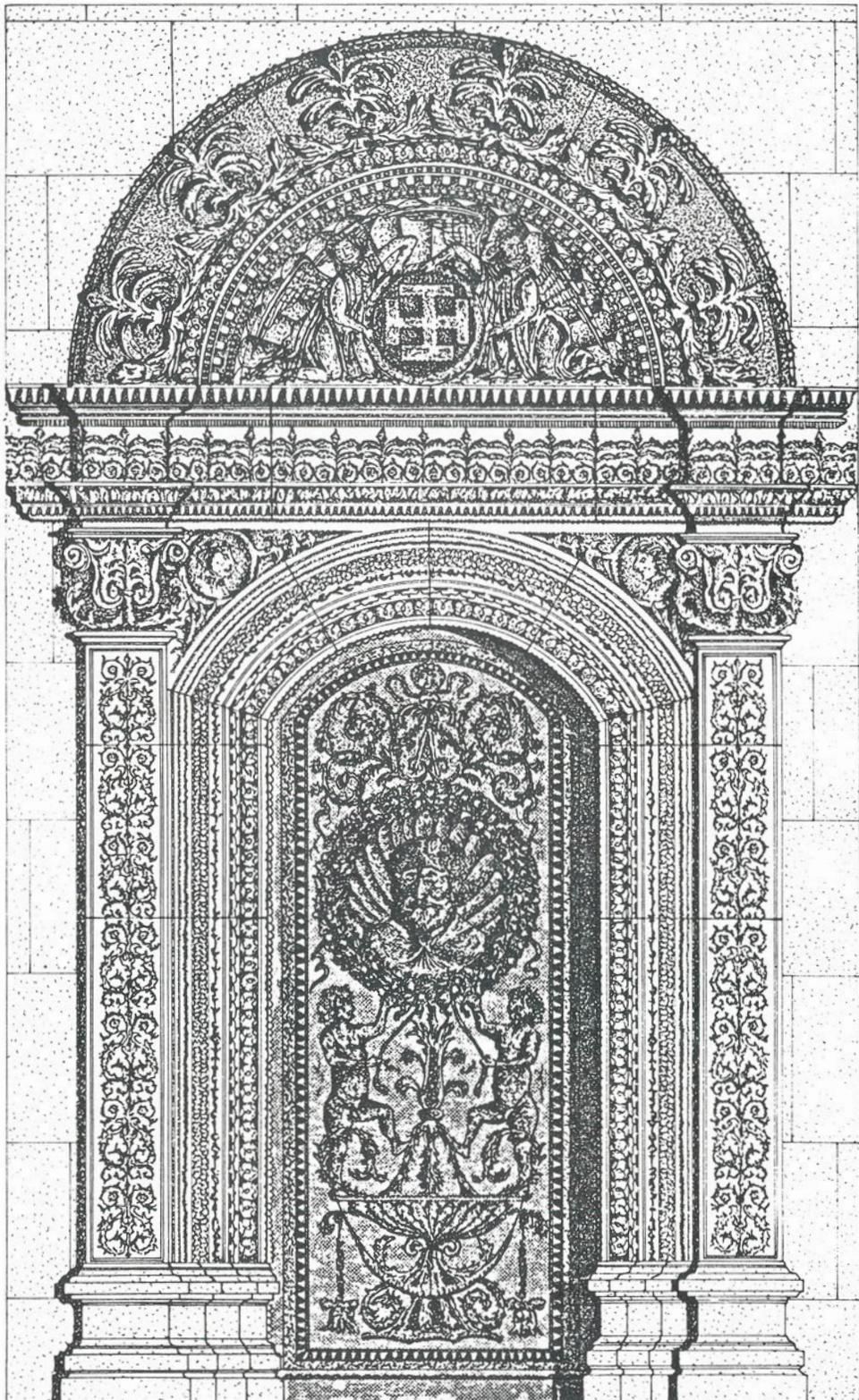
— La tercera, que se desliza entre los siglos XVII y XVIII, que calificamos desde decadente hasta lesiva.

Los diversos estilos de la arquitectura han tenido, en general, desde su nacimiento, una vida con un desarrollo en proceso de crecimiento de méritos hasta el agotamiento de recursos, en cuyo momento fenecen.

En la Catedral, con el Renacimiento, sucede precisamente lo contrario; a un comienzo esplendoroso le sucede un camino descendente, hasta degradarse en resultados verdaderamente perjudiciales para el monumento.

El plateresco inicia su andadura con el burgalés Francisco de Colonia, en la Capilla del Condestable, a la que va a aportar, con el nuevo estilo, el complemento renacentista de su sacristía (1494-1517).

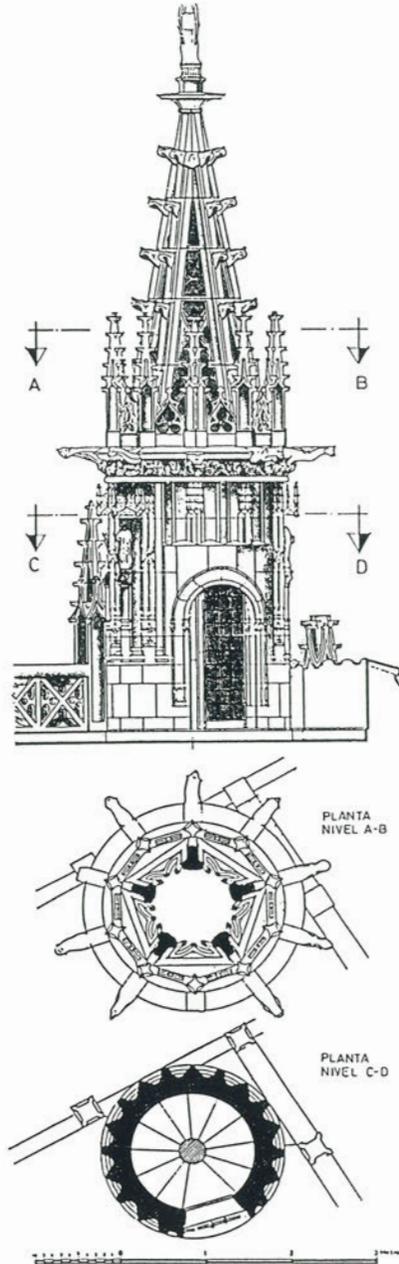
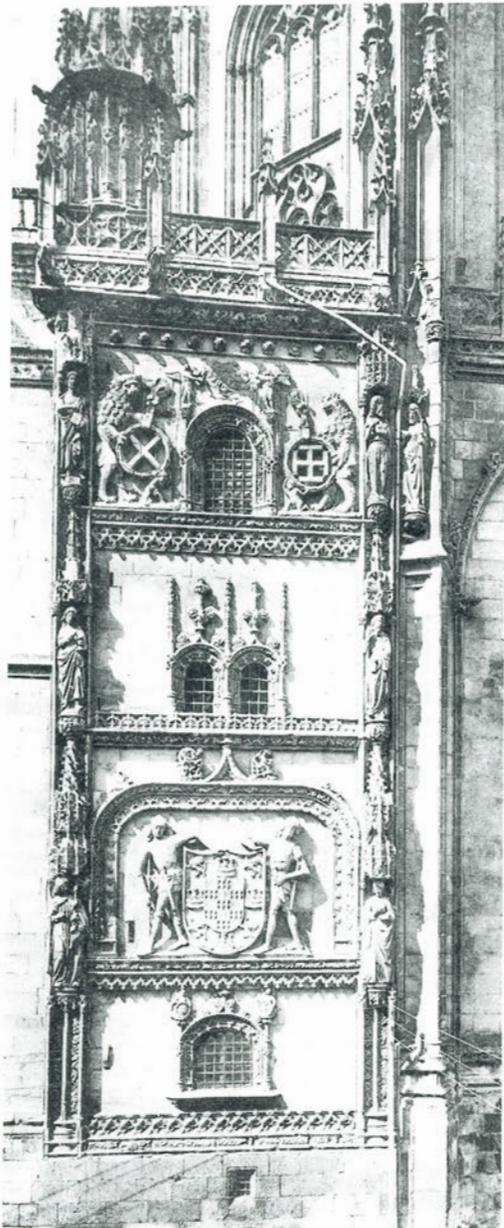
La puerta de acceso, en franco contraste con el interior de la capilla, sólo cede al gótico algunos mínimos adornos sofisticados: en ella el plateresco se manifiesta con brío, y por el contrario la sensacional fachada posterior y su chapitel con que la remata, conforma una simbiosis gótico-renacentista muy acertada como nexo de coordinación y composición del renacimiento, con ornamentos mixtos de predominio gótico. La proximidad de la exuberancia gótica exterior de la Capilla del Condestable, no le permite enfrentarse abiertamente con ella. Los arcos, escazano, carpanel y de medio punto, prodigados en el renacimiento, se adornan aquí con archivoltas, cardales y grutescos del más puro gótico en admirable conjunción.



Dibujo: Marcos Rico

Capilla del Condestable. Puerta de la Sacristía. Francisco de Coloma, 1517.

El dibujo que presentamos del chapitel de culminación nos induce a señalar que el artista quiso dejar constancia de su manejo del renacimiento, aunque tenía que atenerse al gótico, para no distorsionar el conjunto exterior ni desvincularle de la capilla a la que pertenece. A capricho, proyecta la base poligonal de 20 lados, prácticamente circular; el cuerpo de encima decagonal y la pirámide final de sección pentagonal. Con ello se separó radicalmente de las corrientes góticas normales: el octógono como derivado del rectángulo a través de pechinas o trompas, o del hexágono de lado igual al radio del círculo, aunque menos común.



Dibujo: Marcos Rico

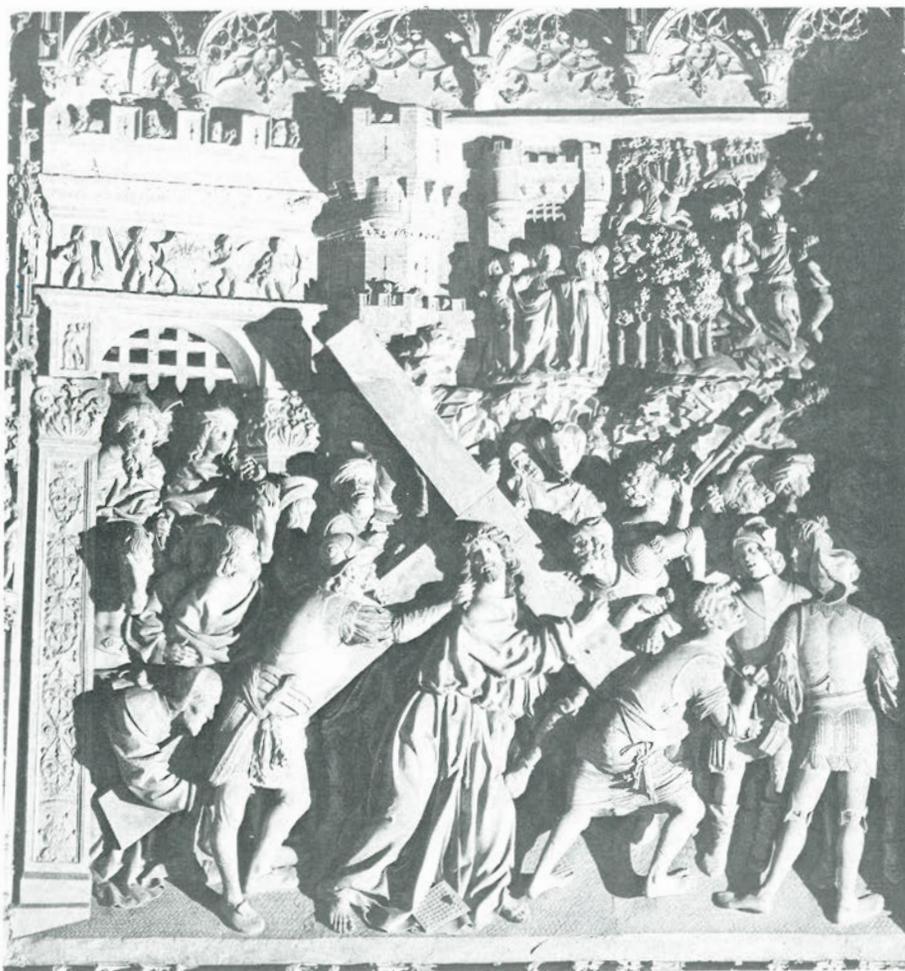
Casi simultáneamente, engrandece la Catedral con la puerta de La Pellejería, convirtiendo un antiguo portillo mediocre, en una amplia portada plateresca con algún mínimo detalle ajeno a tal estilo genuinamente español, y decorando un amplio muro, con una composición bella y eurítmica, por la munificencia del poderoso Obispo Rodríguez de Fonseca y del Cabildo, en 1515, que enriqueció y animó con tal ornamentación la zona baja posterior de la Catedral, que tan necesitada estaba desmereciendo del conjunto exterior.



Le sigue en el engrandecimiento del templo desde 1497 casi a la vez que el de Colonia, el borgoñón Philipus Biguerny, Felipe Vigarni para nosotros.

Sus méritos son, sin duda, mayores todavía. Los tres retablos pétreos del trasaltar en la zona central de la girola (1498-1503) son muestras magistrales que por sí solas encumbran al autor. Es punto obligado de parada en el deambulatorio.

Cuanto rodea las figuras de los magnos retablos está impregnado de cinceladas platerescas, que adopta en loable amalgama.



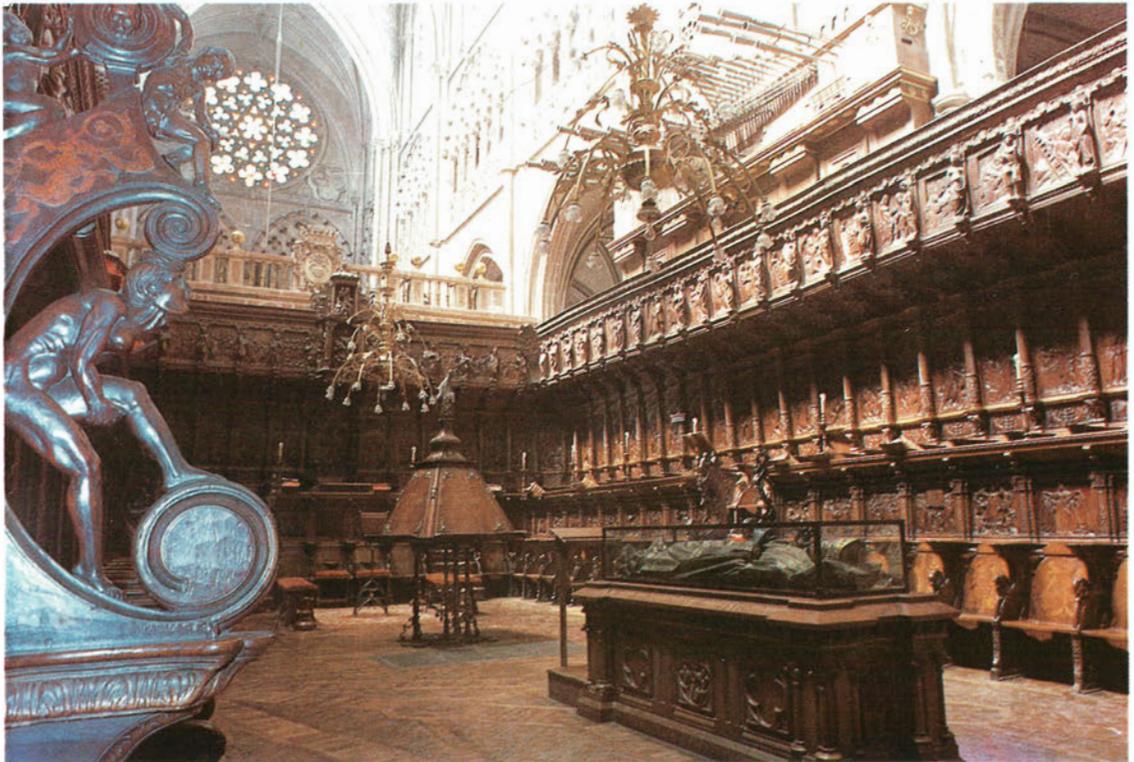
Primer retablo de Vigarni. La Cruz a cuestras.
Los zócalos y doseles que lo encuadran son góticos.

Desde 1507 a 1512 exorna la Catedral con el también inimitable Coro, con su sillería en dos filas laterales de dos pisos, y esculpida crestería, con tallas de asombro, del más depurado gusto renacentista en composición e imaginería, y acompañamiento plateresco asimilando y haciendo honor a esa modalidad nacida en España. Para el guardapolvo de remate se llegó a 1531.

Su riqueza artística, pletórica de bellas imágenes, resulta difícil describir.

Entre los años de 1523-1526, deja, en unión de Diego de Siloe, el famoso retablo del altar mayor de la Capilla del Condestable.

El enaltecimiento de la Catedral sigue en aumento.



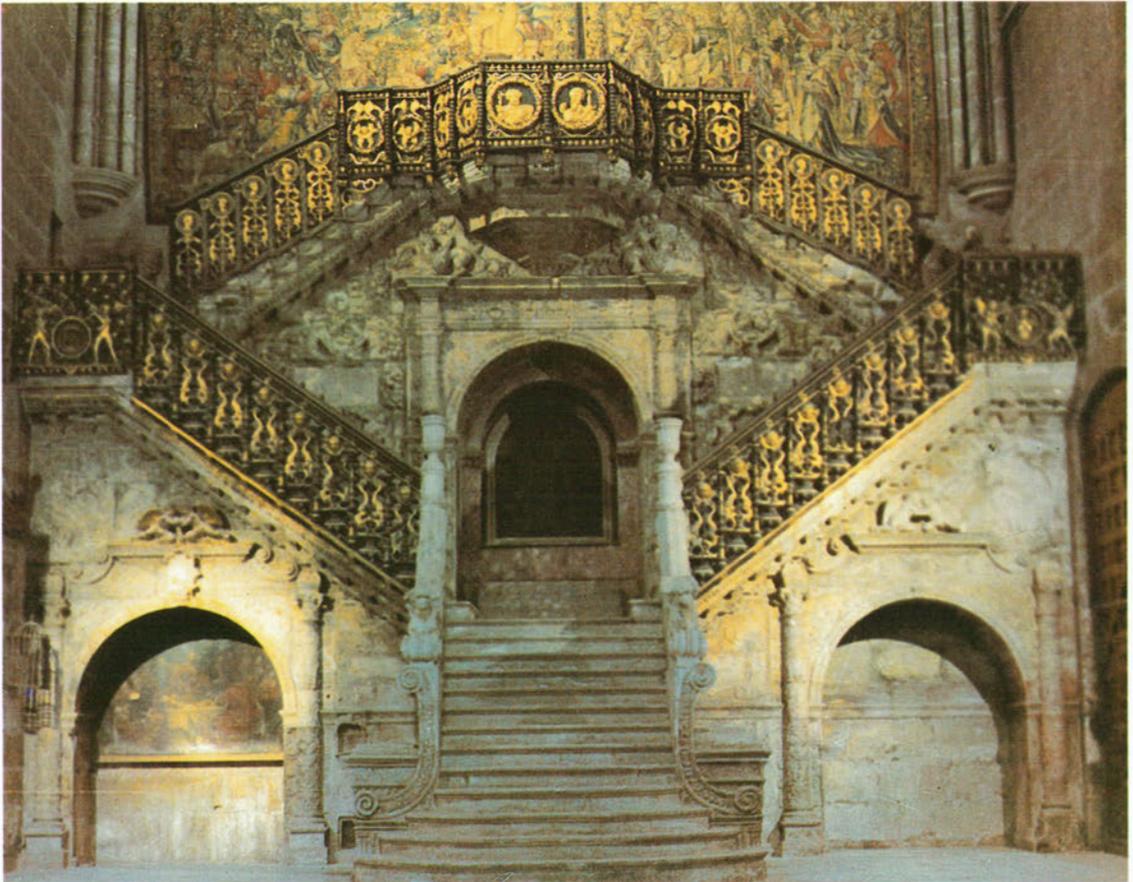
Un detalle del Coro Renacentista-Plateresco en una composición clara, muy figurativa, y una dosificación de adornos tan ponderada que se admira sin abigarramientos de masificación.



Continuando la cronología, es Diego de Siloe el que magnifica también el Monumento, in crescendo en méritos con su gran aportación. Su Escalera Dorada (1519-1526) modelo renacentista, con complementos platerescos, deja una huella tan elogiada, que tres siglos más tarde sirve de inspiración para la que construye entre 1863-1874 el arquitecto francés Carlos Garnier para el Teatro de la Opera de París.

Es una clásica escalera imperial, grandiosa y espectacular, a la que Diego rodeó de una riqueza monumental de excepción. Completó la rejería el francés maestro Hilario.

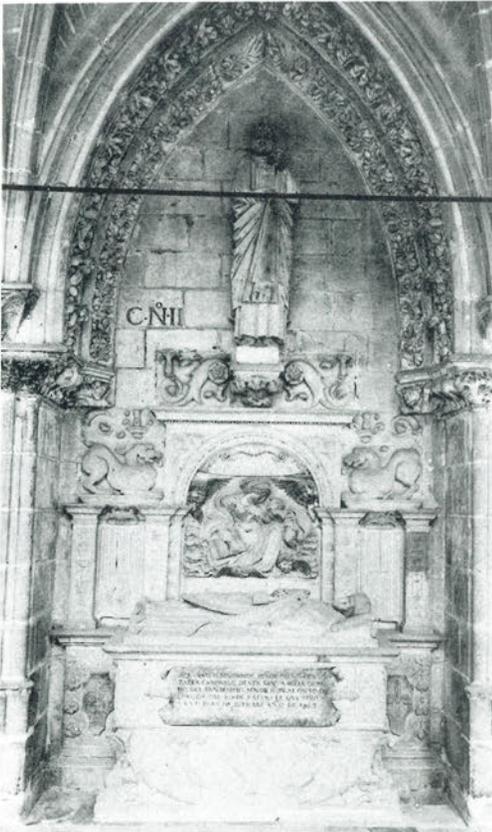
La Catedral se enorgullece de esta sin par aportación.



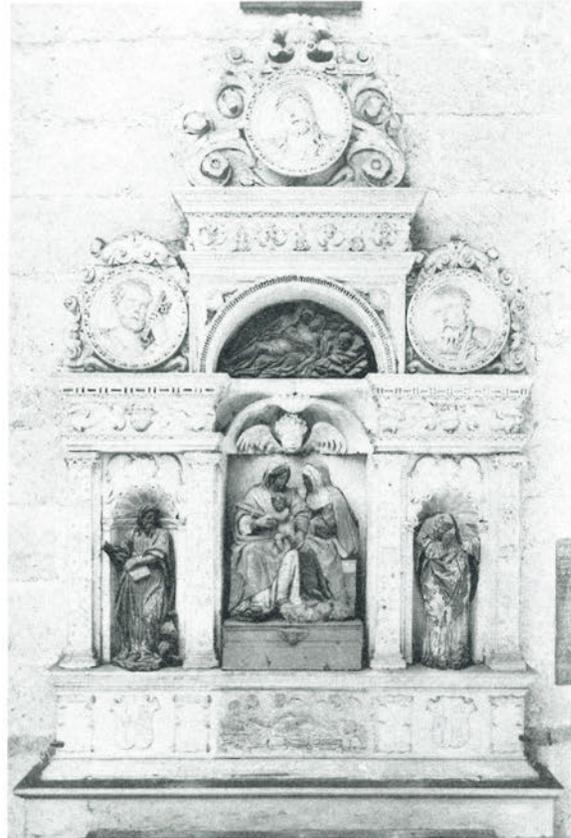
Con la Escalera Dorada, Diego de Siloe se remontó sobre los arquitectos de su época y se le dio ocasión de enriquecer la Catedral con otras obras artísticas como el sepulcro del Canónigo Diego de Santander, en el Ala 3.^a del Claustro, en el que sobre una composición metódica y equilibrada, deja el sello de sus prolíficos adornos platerescos en el que no faltan sus peculiares «pelícanos», que ya adornaban la escalera de su nombre.

También salió de sus manos el pequeño altarcito de Santa Ana en el muro derecho de la Capilla de la Concepción, de una belleza serena y medida decoración, con medallones e imágenes policromadas.

Como podrá observar el lector, omitimos en cuanto llevamos escrito descripciones particulares de cada obra artística, pues no es ese el objeto de esta monografía, sino el de señalar cuantos ejemplos renacentistas se alojaron en la Catedral y sus efectos de alabanza o rechazo que de ello se derivaron.



Sepulcro del Canónigo Diego de Santander.



Altar de Santa Ana.

También hemos de dejar constancia de su buen hacer en la Catedral, del bellissimo retablo de San Pedro, situado en la Capilla del Condestable, a la izquierda de la entrada, trasapado el vestíbulo que la inicia.

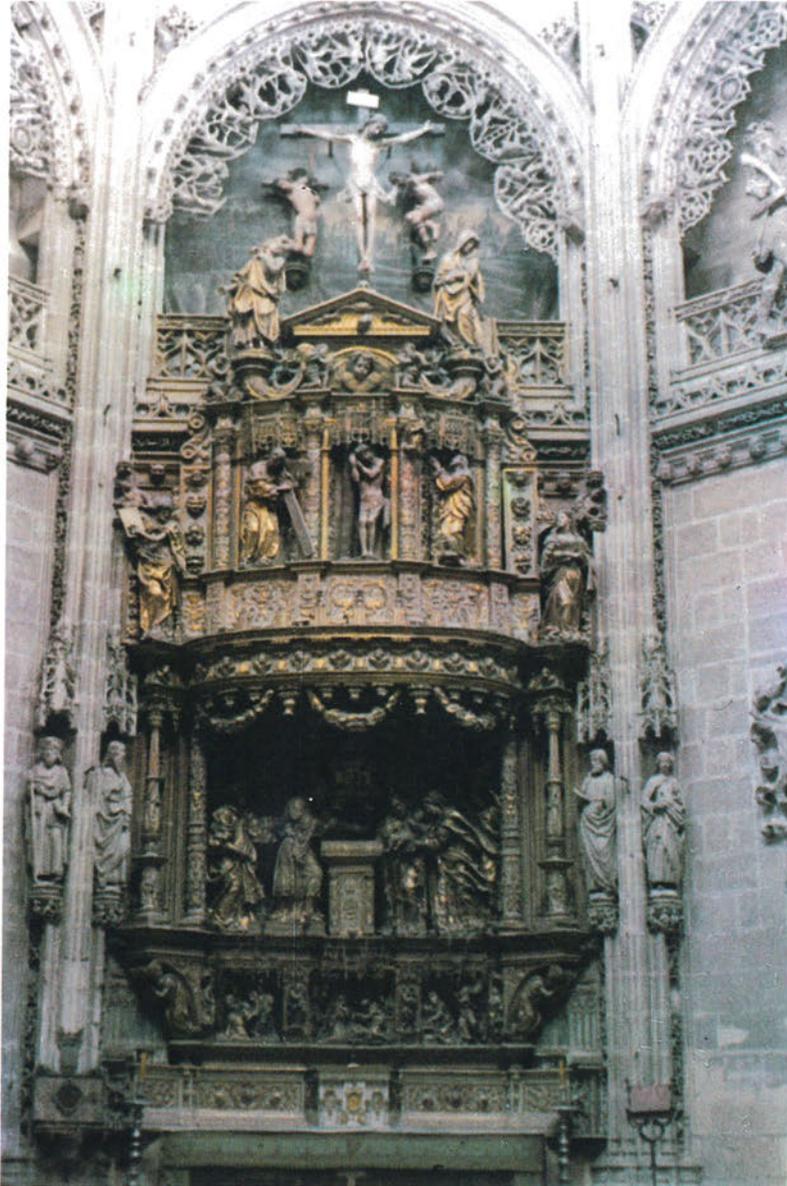
Su composición de cuatro pisos bien definidos y con múltiple ático de concepción piramidal de varios cuerpos, es magnífica, con pilastras y columnatas dóricas y jónicas, y figuras y esculturas magistrales, como el desnudo de San Sebastián y la de San Jerónimo con su manso león, de mérito por todos reconocido. Fue pintado por León Picardo.

Parece de las investigaciones que fue, como en otros trabajos, realizado con intervención de Vigarni en armoniosa unión de sus artes personales.



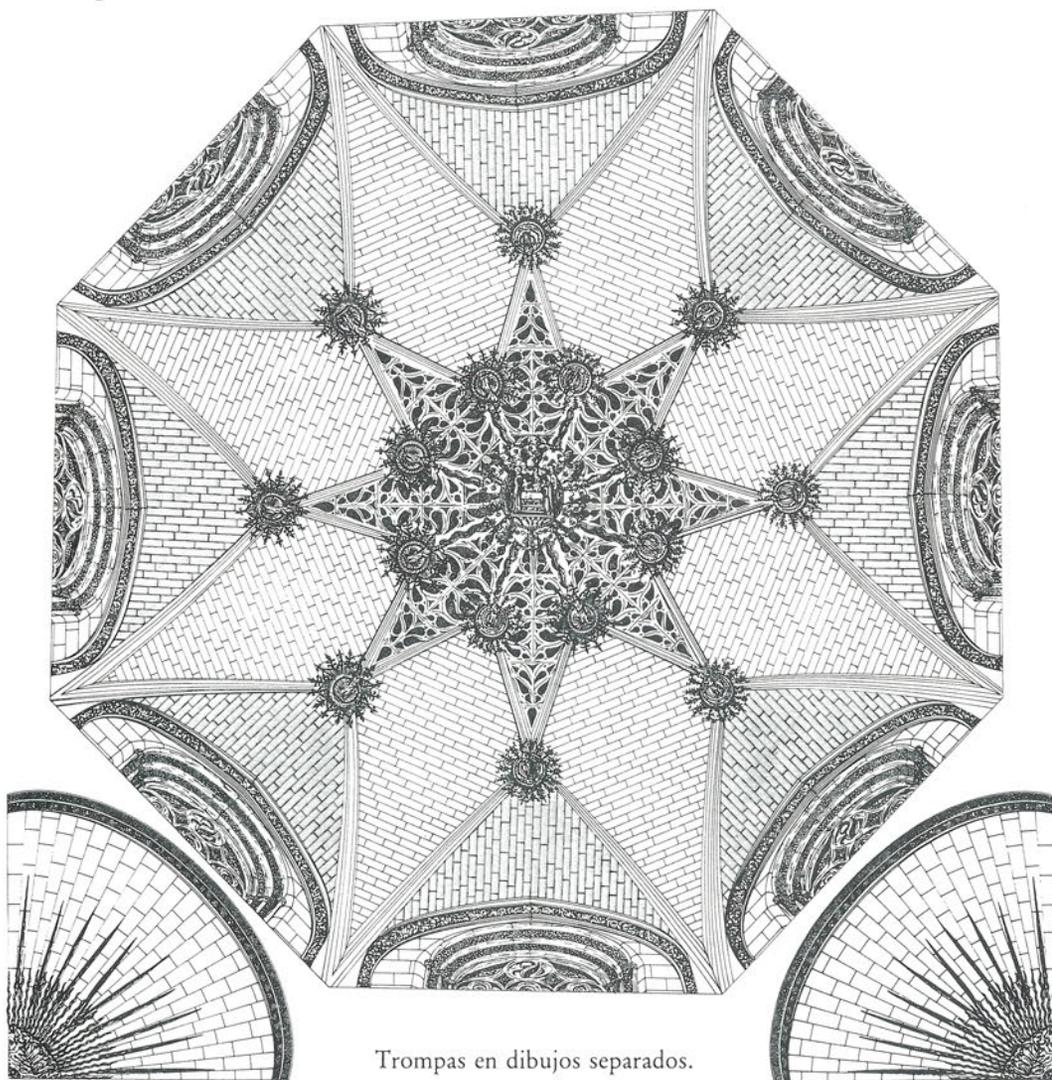
El genial retablo renacentista de la Capilla del Condestable (1523-1526), que realiza en conjunción afortunada con Felipe Vigarni, llena la mirada del visitante desde el primer momento, traspasado el umbral.

Sus esculturas, sus magníficos y profundos relieves, en los que los expertos pueden diferenciar las maneras del burgalés y del borgoñón, llenan de arte la capilla, aunque la grandiosidad y excelencias de ésta, poco les podía dejar para el lucimiento. También fue pintado por Picardo.



Entre 1519 y 1526 también deja huella en la Catedral, aunque en tono menor, el cantero Juan de Matienzo, con la capilla de la Presentación, del Canónigo prócer don Gonzalo de Lerma. Es digna de mención en el estilo que analizamos, aunque amparada todavía en resortes góticos. Colaboró con Matienzo, Nicolás de Vergara ¹, y no se descarta que ambos canteros fueran ejecutores del diseño que Vigarni hiciera para la capilla, cuyo mausoleo del Doctor Lerma realizó, pero no es probable, por el abuso de adornos góticos.

Sus paredes están pletóricas de sepulcros renacentistas, con ornato plateresco poco prodigado, con valores positivos. Las trompas en dos alturas bien coordinadas por las que se traslada el cuadrado de su planta al octógono de su prismática linterna, son claramente renacentistas.



Trompas en dibujos separados.

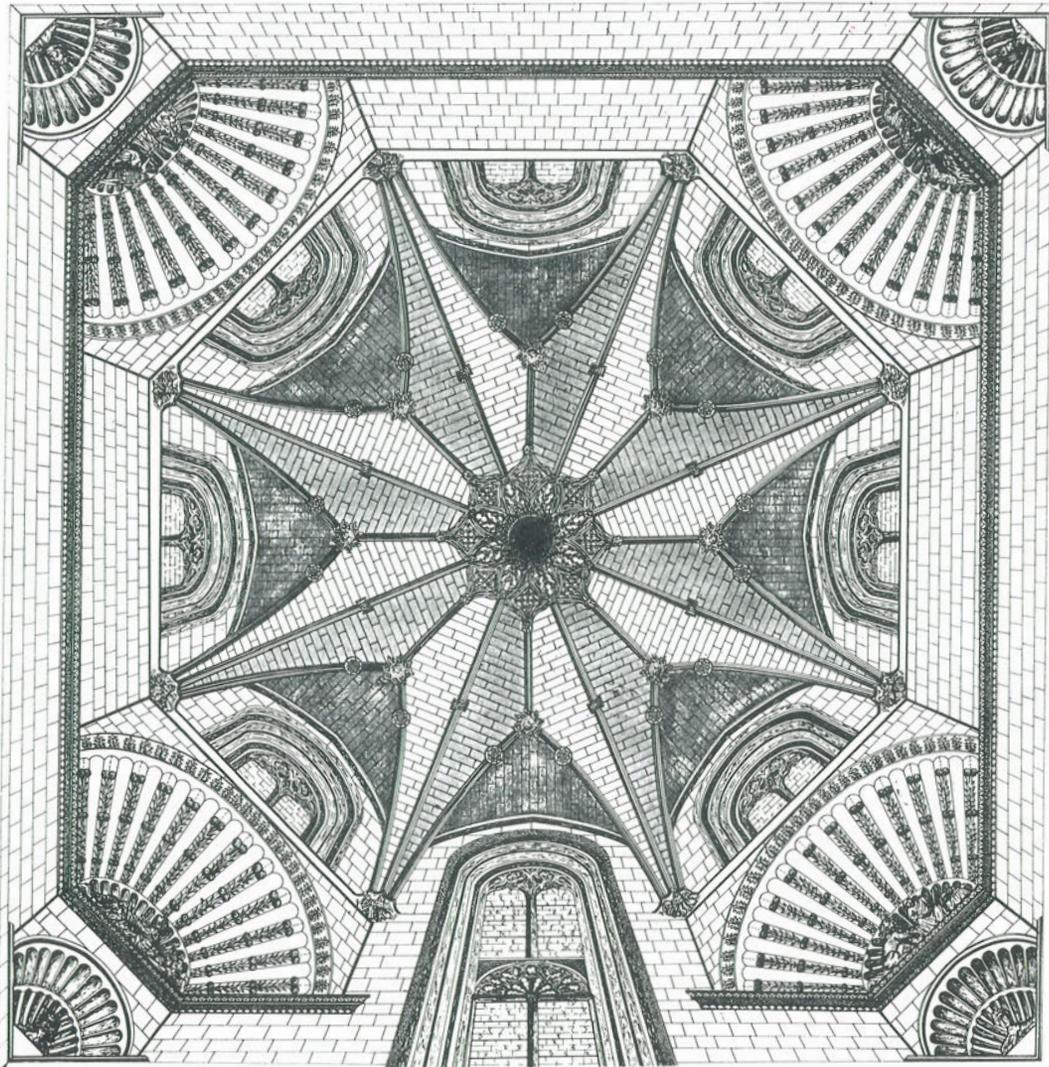
Bóveda del gótico florido de la Capilla del Condestable (1494) en la que, sin duda, se inspiró Juan de Matienzo para la de la Capilla de la Presentación, renacentista-plateresca-gótica. Dibujos perspectivas: Marcos Rico.

Mas la bóveda, cuyo broche central ostenta un bello calado pétreo, al que hemos dotado en 1983 de luz cenital, es estrellada con nervaturas góticas, sólo mixtificadas con los florones y floroncillos en cada encuentro y en los propios nervios, con talla gótica y plateresca mezcladas.

Se observa la gran influencia de la que veinticinco años antes construyera Simón de Colonia para los Condestables de Castilla.

Sus términos comparativos se contrastan bien en ambos dibujos.

El broche central calado difiere de la estrella gótica, pero en su figura todavía recuerda los trilóbulos y cuadrilóbulos góticos entre arquillos apuntados y múltiples detalles de apego goticista.



La diferencia esencial estriba en la división de la estrella grande por nervios centrales en cada una de sus ocho puntas, la configuración de su broche central y la simplificación y tendencia renacentista de los florones que todavía rebotan aires góticos. Dibujo perspectivo: Marcos Rico.

El broche de oro del renacimiento de la Catedral se le adjudica por derecho propio Juan de Vallejo, el gran artífice de más grande huella en la Basílica. Actúa en etapa muy dilatada, entre 1521 y 1568.

En 1534 ya se había destacado con las capillas renacentistas de Santiago y San Juan Bautista, con el grandioso arco pétreo de su altar mayor y sus comprometidas bóvedas; los mausoleos del Abad de San Quirce y los Astudillo; en la de Santiago, la capilla de San Jerónimo o de Mena; los sepulcros gemelos de la familia Cabeza de Vaca, en la capilla de San Juan Bautista; la del Canónigo Abaunza, en la de San Enrique; otros atribuidos en el Claustro, y el de Jacobus de Bilvao en La Presentación ².

Cinco años más tarde, en 1539, se produce el hundimiento del primitivo cimborrio gótico, que cincuenta años antes construyera Juan de Colonia. La figura profesional de Vallejo es ya tan prestigiosa, que el Cabildo y el Concejo no dudan en confiar en sus manos el nuevo Cimborrio, que como motivo excepcional de esta monografía, vamos a analizar, por ser, a los efectos de este análisis, el que más méritos encierra.



Sepulcro del abad de San Quirce y mausoleo de Mena en su capilla.

Es un renacimiento de personal composición cuyo ornato plateresco no es tan minimizado como es frecuente, y con ausencia de gótico.

El renacimiento, en cuanto llevamos descrito, no presenta ninguna objeción de antagonismo con el gótico de la Catedral, por ser muestras independientes y aisladas, sin ningún pie forzado para su manifestación artística.

El nuevo arte no se expresa con la máxima entrega y pureza en ese cimborrio y precisamente en ello radica su mérito inigualable. Aquel prematuro derrumbamiento presentó el primer dilema: el renacimiento estaba ya asentado en España; cualquier artífice manejaba sus elementos con maestría, no se podía volver atrás con el gótico ya superado y anticuado, pero el compromiso de conservar la unidad del monumento flotaba en el ambiente.



Según el archivo catedralicio «peticiones originales de 1537-1564 T» «hubo e celebrarse Junta de Maestros para decidir si se había de reedificar el Crucero siguiendo el orden del edificio derruido u otro». «El maestro cantero Bartolomé de Pierredonda, presentó un escrito diciendo que el plan no era acertado según el arte de la geometría». En mi opinión, querría decir no acertado por no ajustarse al estilo gótico.

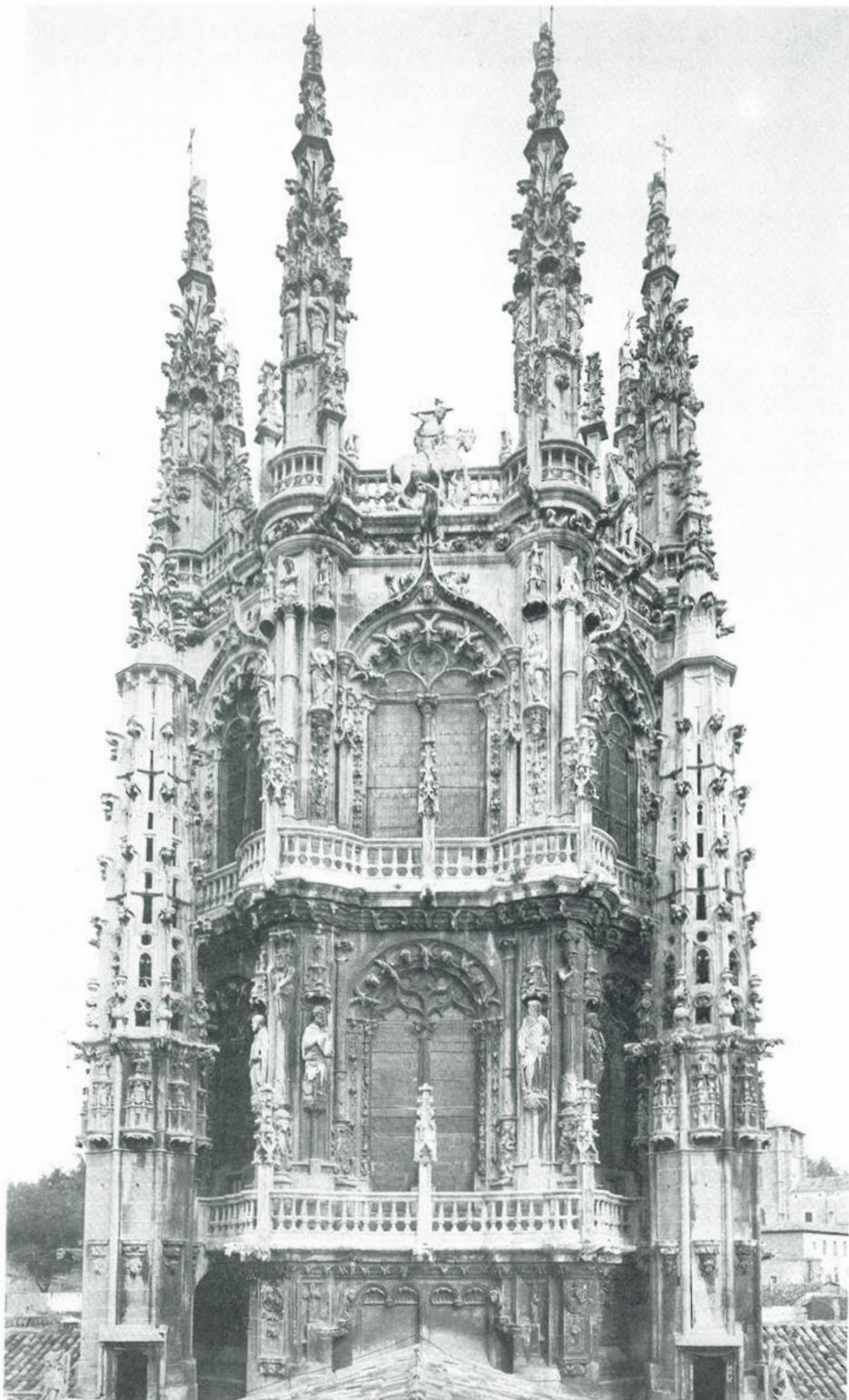
Parece que se había ya presentado el plan que vemos hoy realizado, cuyo diseño no se sabe si era de Vallejo, que lo llevó a la práctica, o de otro que desconocemos. Se ha investigado inútilmente.

Lo que se afirma, que fuese de Vigarni, lo desmienten los citados documentos del archivo, cuya realidad fue que el Ayuntamiento con su Junta de reconstrucción instó al Cabildo para: «que llamen a Diego de Siloe e a Rodrigo Gil e maestro Felipe vecinos de Burgos y escuchen sus pareceres sobre el curso de la obra».

En 1544 y 1545 se gratifica al gran maestro «que visto lo mucho y bien que ha trabexado y trabaxa Joan de Vallejo, maestro de cantería desta yglesia en las obras della y del crucero». En 1552 «cuberto el cimborrio como agora está». Mi personal opinión es que sobre un boceto de composición inicial, del propio Vallejo, le fue desarrollando, y completándole en el tiempo, veintinueve años, dejándonos esa maravilla que sin desfigurar la unidad del conjunto «Torres-Cimborrio-Condestable» introdujo de la manera más ingeniosa las corrientes arquitectónicas del momento.

En visión general y rápida del cimborrio, predomina en el exterior su verticalidad con las torrecillas; tanto las cuatro más grandes y destacadas, prolongación de las cuatro columnas interiores que sostienen el cimborrio, como las ocho menores que sobresalen recortando el cielo, de las ocho esquinas del prisma octogonal que constituye su volumen corpóreo.

Las cuatro torrecillas fundamentales son pirámides octogonales, con algunas similitudes con las agujas de Juan de Colonia, quizá por la intervención de Francisco de Colonia, su nieto, que colaboró con Vallejo en los tres primeros años hasta que murió. Los horadados de estas cuatro pirámides recuerdan, con casi igualdad, los inmediatos y superiores del balconcillo de las flechas góticas de Juan de Colonia y los pináculos de remate son, en silueta, de gran homología con los pináculos góticos que abundan por toda la Catedral, aunque sus ornamentos de trepadoras se cambien por caras y adornos renacentistas y platerescos, y análogamente el casquete de remate.



Las ocho torrecillas de coronación del prisma octogonal que configura la linterna también son piramidales, pero recubiertas profusamente de esculturas y gruesos relieves ya plenamente renacentistas, que a distancia parecen de sección circular en sus zonas inferiores y que presentan cierto paralelismo con las ocho homólogas góticas de la Capilla del Condestable, consiguiendo un peculiar mimetismo que contribuye a la unidad del conjunto, aunque sus estilos difieran.

Sólo recuerdan reminiscencias goticistas los doseles que protegen los telamones; los que cobijan las cariátides son veneras, con elementos decorativos netamente renacentista-platerescos.

Estas doce torrecillas, con su esbeltez, forma y disposición, mantienen el principio de verticalidad inherente al gótico, sin que le pierdan a pesar de la triple fila de balconillos horizontales de itinerarios curvilíneos del renacimiento, que divide en tres fajas el cuerpo del cimborrio hasta su antepecho de coronación. Predomina la componente vertical.

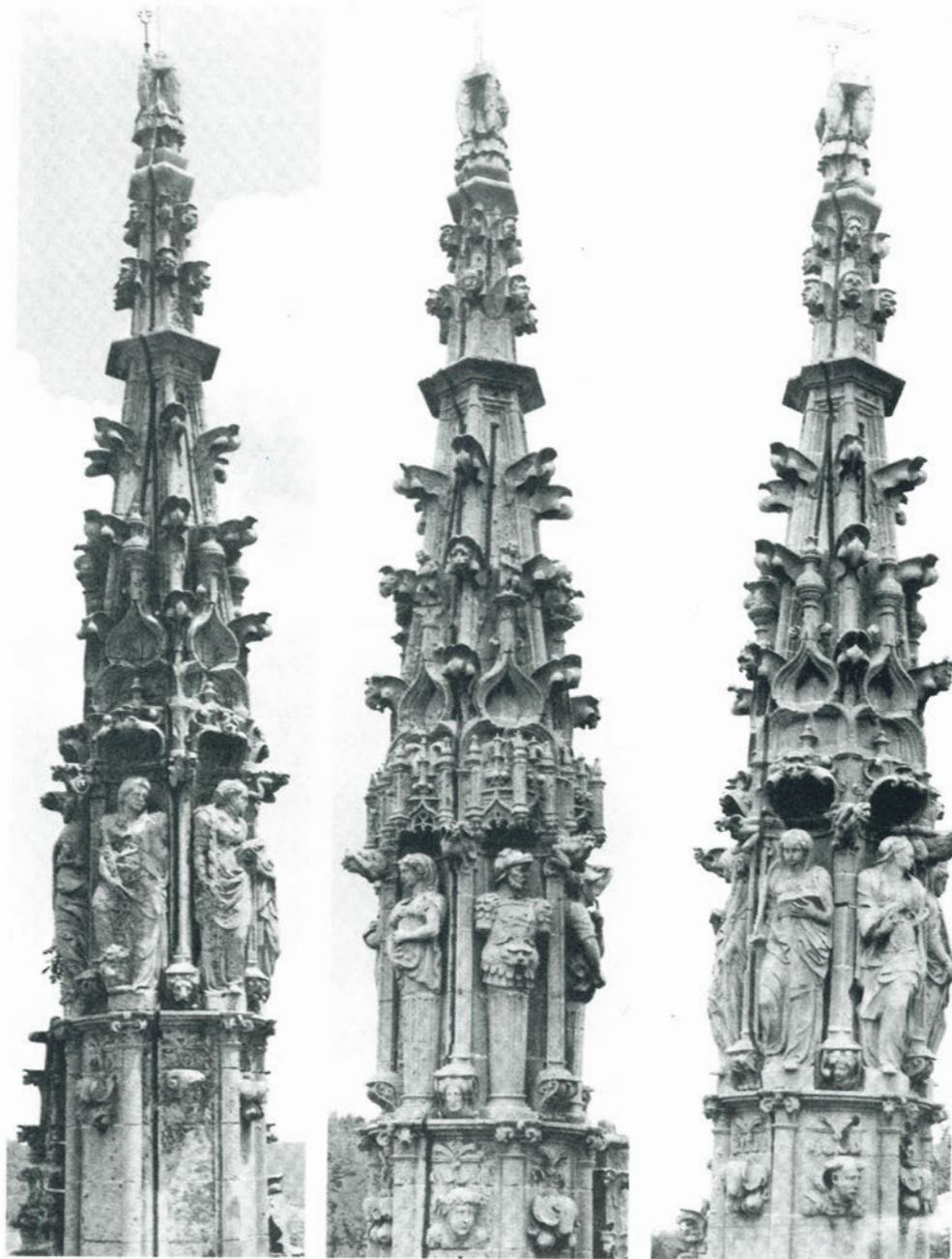
También la intercalación de los arcos conopiales, motivos genuinos del gótico florido de la última época, en los ocho ventanales de su cuerpo alto, todavía adornados con algunos pseudo-trilóbulos, recuerdan aquel estilo, sin poderseles quitar su carácter renacentista por la ornamentación que les rodea, alejada ya del gótico.

Esta conjunción de amalgama tan ponderada, es el más grande acierto de ese genio que fue Juan de Vallejo.

El plateresco, con sus minimizaciones ornamentales del orfebre y del platero, estaba superado, pero este artífice supo incorporarle a este cimborrio, con pleno conocimiento de causa, adoptando sus características generales, prescindiendo del adorno menudo, que a la altura de su obligada contemplación, era inútil y no aportaría mérito alguno.

Consiguió un cimborrio plateresco tan original que acunado entre las flechas góticas y las de la capilla del Condestable, no se advierte, de inmediato, la más mínima distorsión del conjunto. Un acierto, definido por mí, como «una Catedral sobre otra Catedral» ambas con mayúscula.

Las figuras de tres de las ocho torrecillas, que siguen, con telamones y cariátides, muestran la visión de sus esculturas interiores, desde la cubierta de su linterna, que no se ven desde la vía pública.



El crucero por el interior

El interior del crucero no deja más recuerdos al gótico que su bóveda estrellada, cuya nervatura no puede prescindir de estar vinculada a aquel estilo, y en cuantía menor, los ventanales, que tienen alguna supeditación por su sometimiento a las exigencias del exterior.

Todo lo demás que constituye el interior es plenamente renacentista y plateresco. Precisamente esa doble estrella final de su bóveda, cuyo calado se dotó de luz cenital en 1983 por el que estas líneas escribe, es realmente el único vestigio que puede relacionarse con el gótico.

También en algún doselete podemos disculparle la querencia.





El Crucero con luz cenital, desde 1983, visto desde el sepulcro del Cid en el cruce central de los ejes de la Basílica.

Desde los prismas octogonales que conforman los zócalos de las cuatro columnas cilíndricas, hasta la culminación de la bóveda, es un compendio magistral renacentista en sus formas y detalles.

Dibuja medallones en las ocho caras de cada zócalo; las columnas son sencillamente cilíndricas con acanaladuras de adorno, sin las columnitas periféricas adosadas características de las góticas, y las adorna con cinco hornacinas muy planas en dos alturas con profusos adornos, y sendas estatuas sobre peana, y con dosel, hasta llegar a las pechinas.

Las peanas y doseles se entrelazan en las cinco hornacinas y sus enlaces



Dibujos: Marcos Rico

están inspirados en las estelas que Vigarni y Diego de Siloe tallaron quince años antes para el altar mayor del Condestable en el ático, que partiendo del frontón de remate, ascienden, para convertirse en ingeniosas peanas molduradas de contorno circular, para las imágenes de la Virgen y San Juan, del Calvario que preside el altar. Sólo invierte el sentido de los rizos iniciales, en las estelas coordinadoras de las hornacinas.

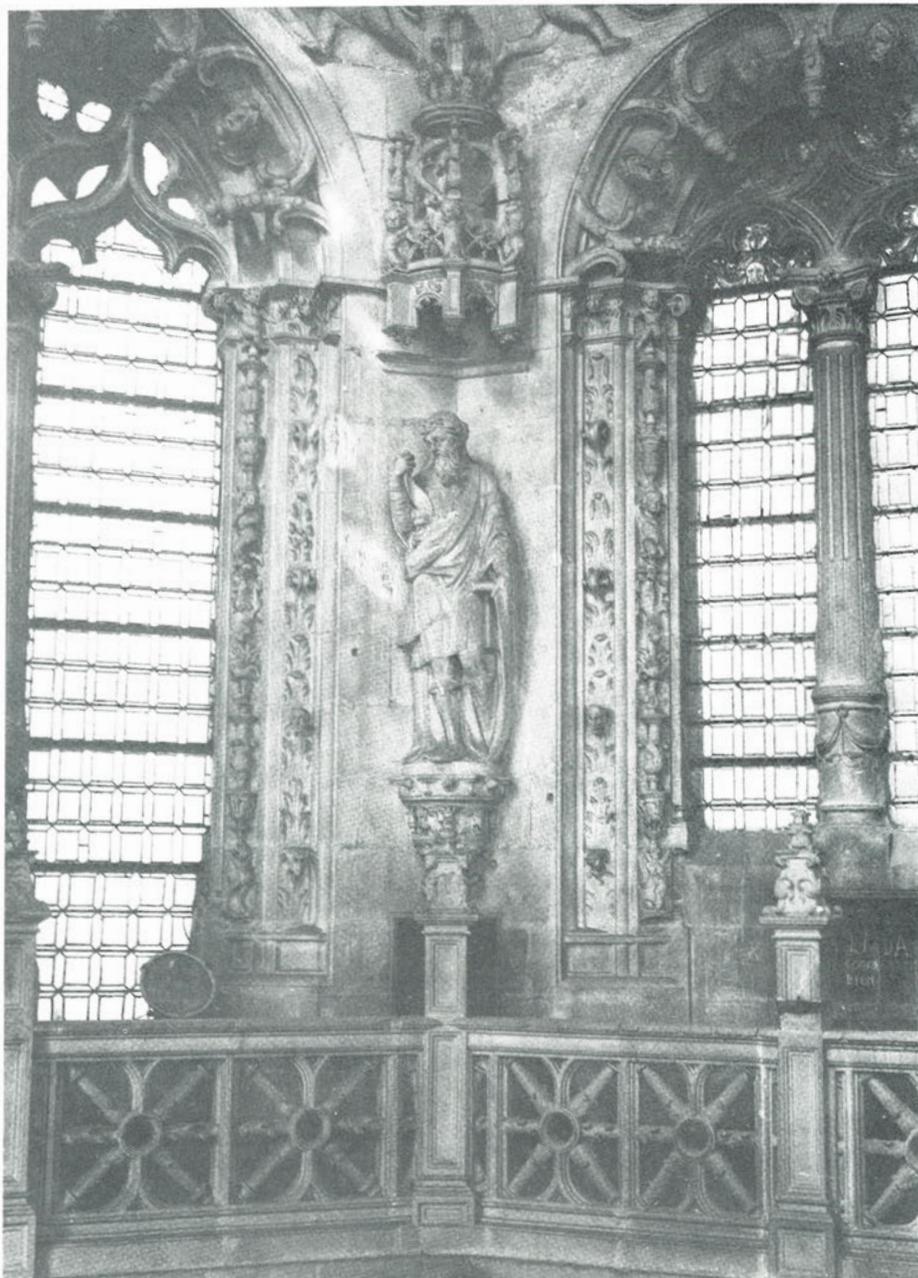
Igualmente, los jayanes que sostienen las volutas con las que se inician las pechinas del octógono de la grandiosa linterna, son también remedo e ingeniosa adaptación de los ángeles que «sostienen» las ménsulas de dicho retablo del Condestable.



Dibujos : Marcos Rico

Todo lo restante hasta la bóveda calada, es puro renacimiento con un plateresco de dibujos característicos y de tamaños proporcionados; estatuas, relieves, frisos, peanas y doseles se encuadran completamente en el nuevo estilo, con pequeñísimas concesiones en los ventanales de recuerdo gótico con trilóbulos sofisticados, quizá para amparar, como ya dijimos, la conjunción de su imagen exterior.

Es la culminación del renacimiento noble y meritorio en la Catedral. Hasta él llega la primera época triunfal.



Interior del Cimborrio. Detalle.

La segunda época se desenvuelve con decoro, aunque su nivel acusa ligero descenso. En ella se integra el Alta Mayor de la Cabecera (1562-1580), en el que los hermanos Rodrigo y Martín de la Haya desarrollan un renacimiento ortodoxo, adornado con detalles platerescos en todos sus elementos, y con verdaderos dibujos menudos de orfebre y platero en los fustes de las columnas de los tres órdenes clásicos, en su ascensión del dórico al corintio, y otros pormenores.

También Martín realiza la Sala Capitulular con techo de recuerdo mudéjar y la escalera renacentista en la Capilla del Corpus Christi.



Altar mayor

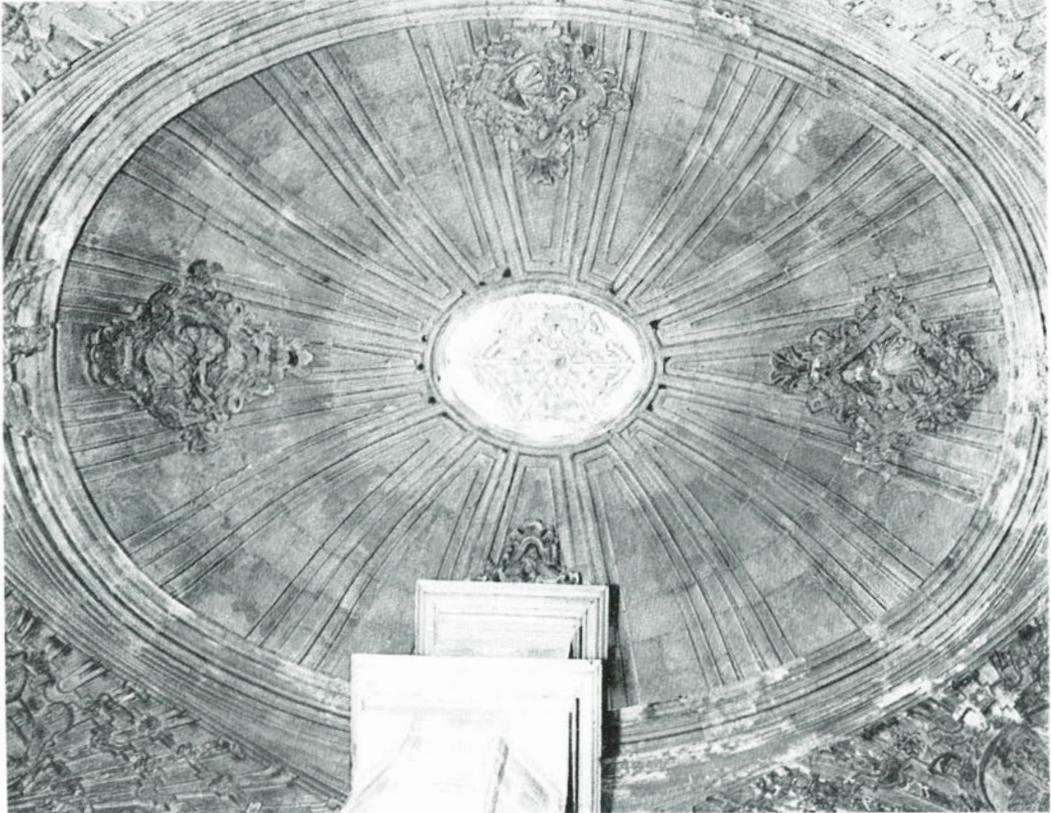
Con la misma cronología (1562-1582) Martín de Bériz, contratado en testamento, agrupa dos antiguas capillas, de San Gil y de San Martín, y nos deja una capilla renacentista de mérito: «La Natividad».

En su composición se acopla al nuevo estilo, hasta su cobertura con cúpula ovalada, algo achatada, sobre pechinas decoradas y cupulín en la cúspide, que aporta luz con sus ventanales.

Es el más completo y característico renacimiento en la Catedral, y en su decoración se asoma al barroco, anticipándose con diversos detalles al siglo XVII, en que verdaderamente se desarrolla tal ornamentación, que define estilo. En 1585 trabaja en el retablo Martín de la Haya.

El retablo y la propia capilla forman un todo irreprochable.

A esta capilla no se le da la importancia que merece, ni se la cita en publicaciones, cuya omisión me parece injusta.



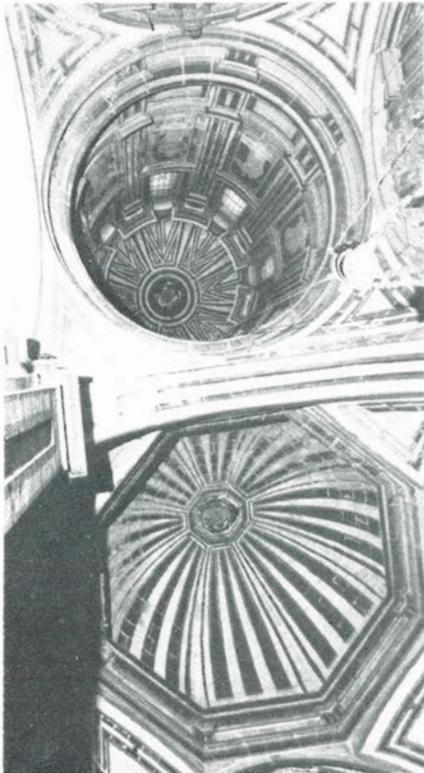
Capilla de la Natividad. Cúpula.



Capilla de La Natividad, con su retablo, integrado expresamente en la construcción.

Entrando ya en los siglos XVII y XVIII, el renacimiento en la Catedral continúa con algunos ejemplos notables, aunque otros pregonan ya una decadencia que se hace notar. Entre los primeros están la Capilla de San Enrique obtenida con la reunión de la de San Andrés y del Ecce Homo, sobria en su concepto clasicista, de tintes Herrerianos y con ricos materiales; cierra su doble recinto con dos cúpulas con arco separativo, una de ellas con linterna y seis ventanales, que diseñada por Juan de la Sierra Bocerráiz fue ejecutada con la colaboración de Bernabé de Hazas hacia 1670.

El altar barroco de San Enrique y el Sepulcro del Arzobispo Peralta son dos muestras muy notables. El renacimiento juega aquí buen papel.



Capilla de San Enrique. Cúpulas.

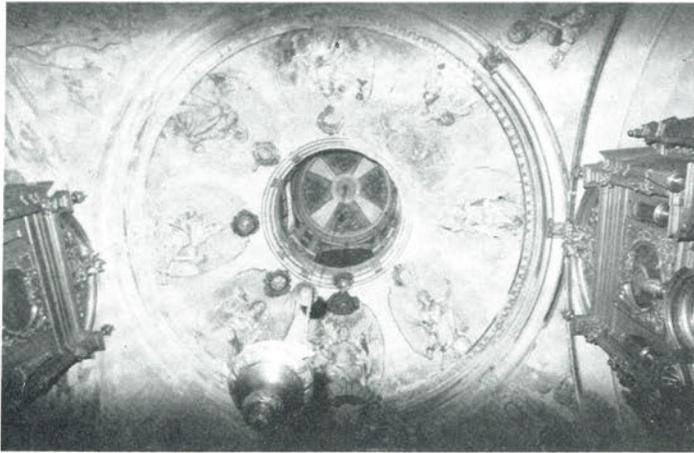


Sepulcro del Arzobispo Peralta.

La pequeña capilla de las Reliquias, con ornamento barroco, aneja a la de San Juan de Sahagún, también se atiene a normas renacentistas con su cúpula y linterna, aunque de menor valor artístico, realizada por Josef de Uribe y Miguel de Villa.

Esta capillita acogió tres retablos de características barrocas, cuyos méritos no son muy loables, aunque cumplen su destino de relicarios; dos de ellos, con las imágenes respectivas de la Virgen de Oca y la Virgen del Milagro, siendo precisamente la ubicación de las urnas en ellos, lo que les priva de una mayor prestancia y arte dentro del estilo.

Fueron proyectados por Fray José de San Juan de la Cruz en 1761.



Retablo Central.

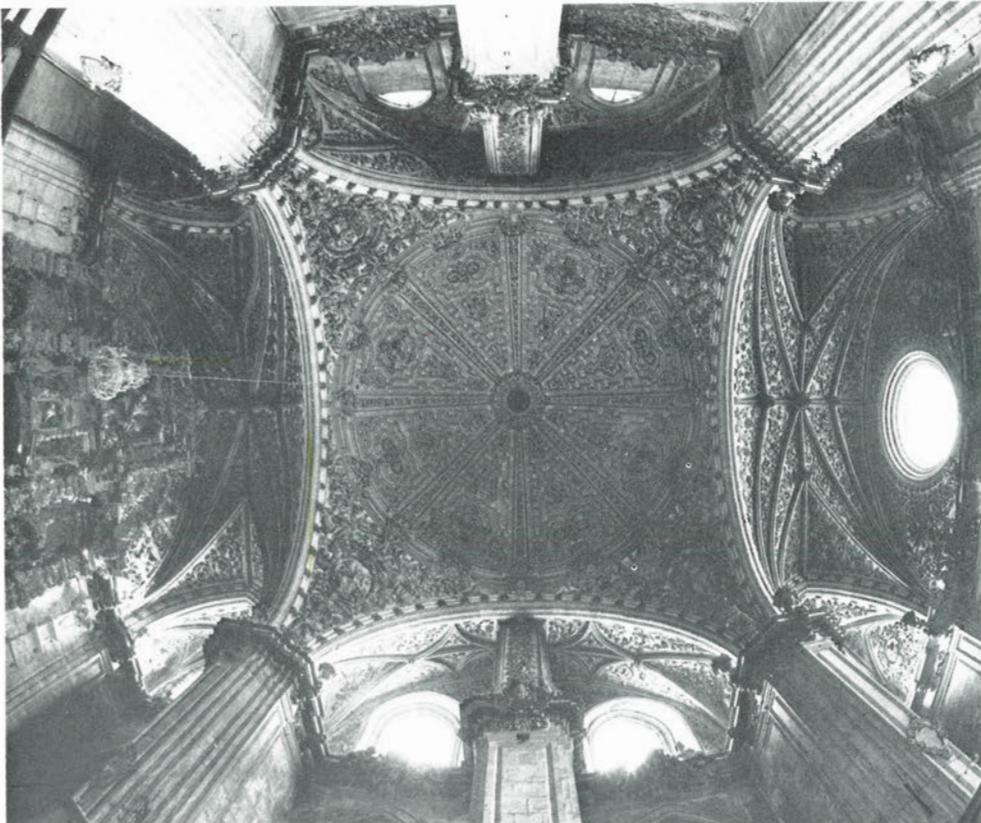


Retablo de la Virgen del Milagro.

Ejemplos del ornato barroco, rebasado ya el Renacimiento clasicista, sólo tiene la Catedral algunos meritorios retablos, como el de San Juan de Sahagún; el citado de San Enrique; el de la capilla de Santiago; la cajonería de la Capilla de Santa Catalina, con decoraciones frontales talladas en madera en su color de verdadera relevancia; y en algunas capillas, como la Sacristía Mayor, que ostenta, frente a ostensibles méritos, otros verdaderos deméritos que disminuyen lo que pudiera ser encomiable. La decadencia se aprecia aquí de modo manifiesto.

La que no podemos incluir entre lo que demérita la Catedral a pesar de su abigarramiento barroquista, es la Capilla churrigueresca de Santa Tecla, que criticada peyorativamente por algunas opiniones, la mía es que dentro de su característica, desarrollada por Alberto Churriguera, hermano de José, iniciador de ese efímero estilo, cuenta con méritos de composición renacentista no sólo en la gran capilla, sino en su grandioso retablo muy elogiado, y sus tallas decorativas que, aunque muy prodigadas, son dignas de elogio. Se eligió para ella lo que en su momento (1731-1736) parecía lo mejor del arte arquitectónico, aunque la vida de ese arte fue fugaz, y el Obispo don Manuel de Samaniego y Jaca, con su munificencia y buenos deseos, siguió las corrientes de renovación artística de aquel tiempo.

Pocos o ninguno citan esta Capilla, ni en las biografías profesionales de los hermanos Churriguera.

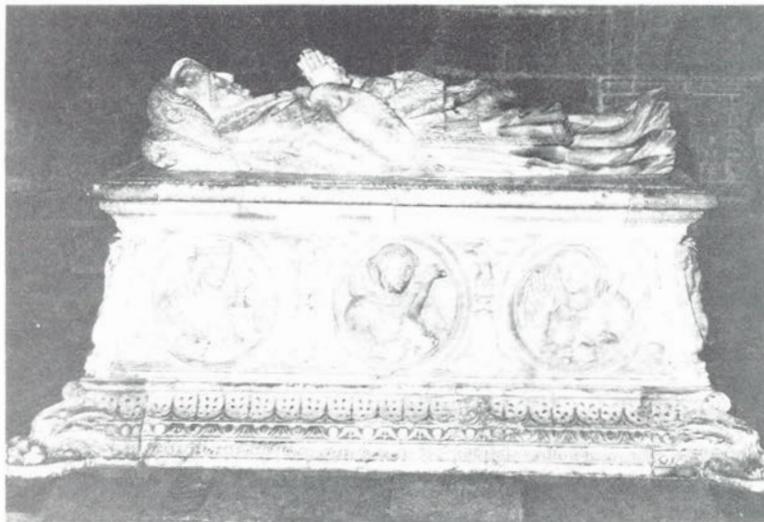




Este detalle de la Santa, patrona de la capilla, lleno de verismo y dulzura de la mártir, muestra la profundidad del nicho en que se desenvuelven las tres imágenes saliendo del suelo en forma de semicírculo y remetiéndose al fondo con el cupulín de cobertura y sus angelitos, hasta dar cabida a dos columnas de preciosa talla y relieves, con la gozosa imagen de especial belleza que destaca tras los dos personajes alimentando la hoguera, que aporta el tono cálido que alumbra la escena, dándola el rojizo de su fuego.

ALGUNAS ESCULTURAS LOABLES DEL RENACIMIENTO

Sepulcros renacentistas que adornan la Catedral.



Don Gonzalo de Lerma - Túmulo de Vigarni.



Efigie.

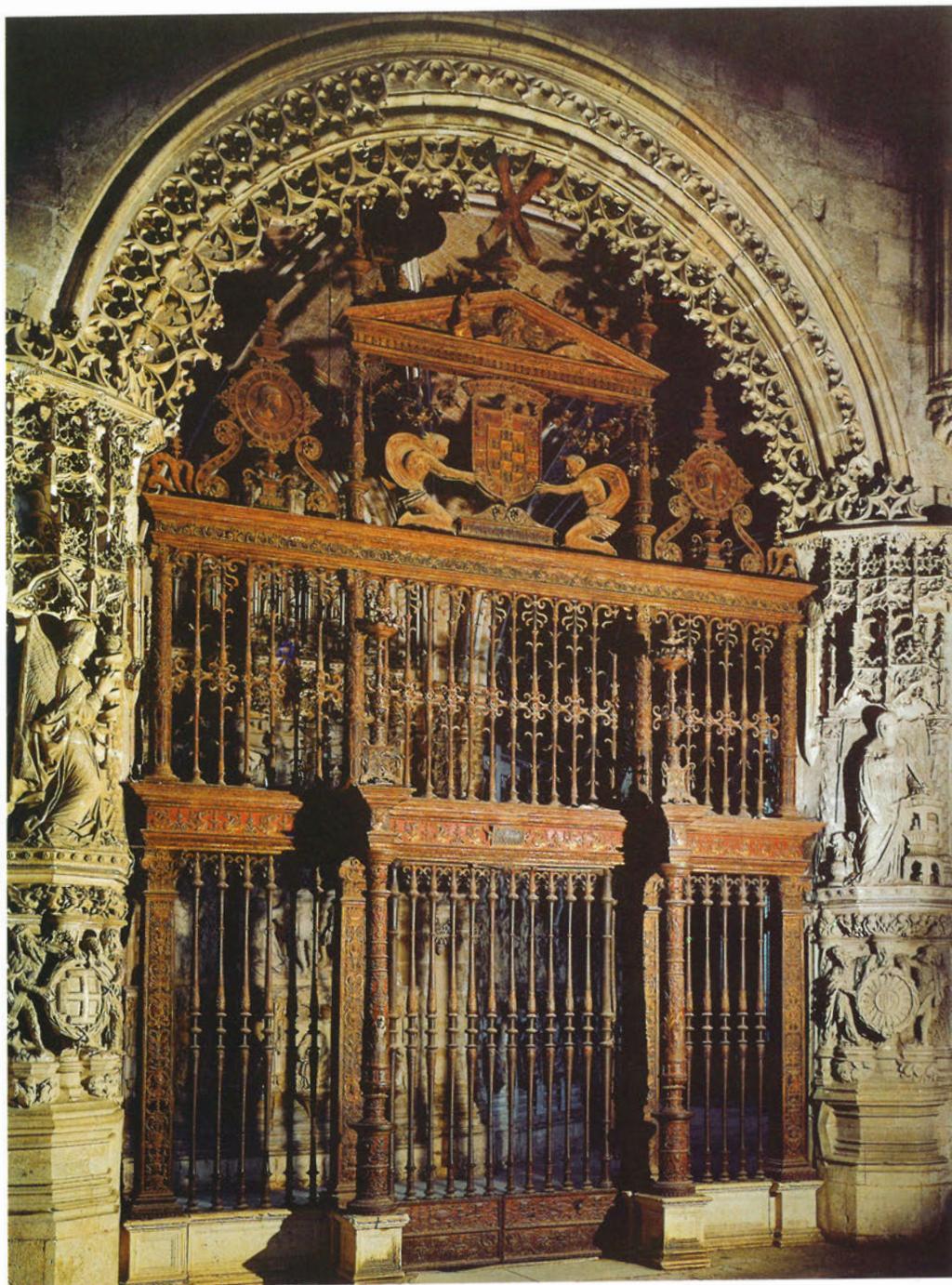


El Obispo Acuña.—Diego Siloe-1519



Los Condestables de Castilla.

REJA DE LA CAPILLA DE LOS CONDESTABLES



La reja renacentista más notable de la Catedral. Cristóbal de Andino 1523. Considerada la mejor de España y de las mejores del mundo.

Hasta aquí, lo que en mayor o menor cuantía y rebasando los límites estrictos del Renacimiento, ennoblece la Catedral, y su entrada en la Basílica fue, de un modo u otro, digna de encomio.

Mas dentro de estos mismos siglos XVII y XVIII, hemos de anotar una IRRUPCIÓN en la plena acepción de la palabra, una entrada violenta del renacimiento en la Catedral, en la que introdujo despropósitos lamentables. Vamos a efectuar un análisis de las manifestaciones renacentistas, y deducir sus consecuencias, según las circunstancias que concurrieron, sus fines, y su impacto en el monumento.

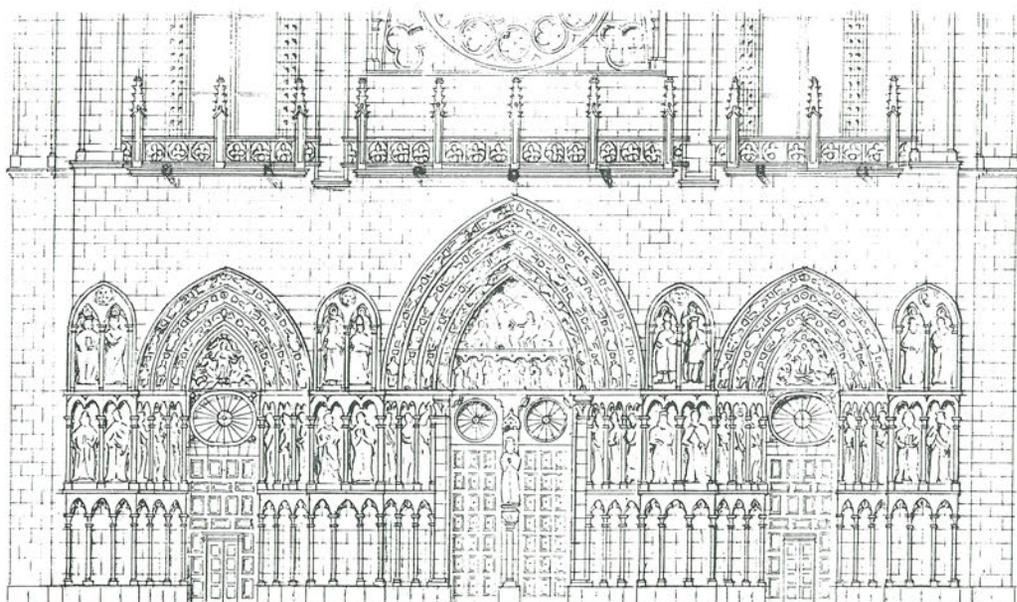
Las aportaciones que hemos descrito incidieron como elementos aislados o separados, que no alteraban la composición general, ni su esencia monumental, ni distorsionaban las cualidades intrínsecas del conjunto. Fueron bien recibidas y enriquecieron sus valores iniciales; eran portadas, capillas, ornamentos, retablos, sepulcros, rejería, vidrieras, todo ello, cual joyas de gran dama, la Catedral las recibió triunfalmente y con orgullo.

Otras, que vamos a relacionar a continuación, accedieron de manera diferente, sin pararse a meditar lo que su trascendencia podría lesionar la composición genuina del monumento, ajustado a unas normas y a un estilo consustancial; irrumpen, avasallando, arrasando su personalidad, arrebatando lo valioso para dejar en su lugar lo mediocre, en reprochable contraste.

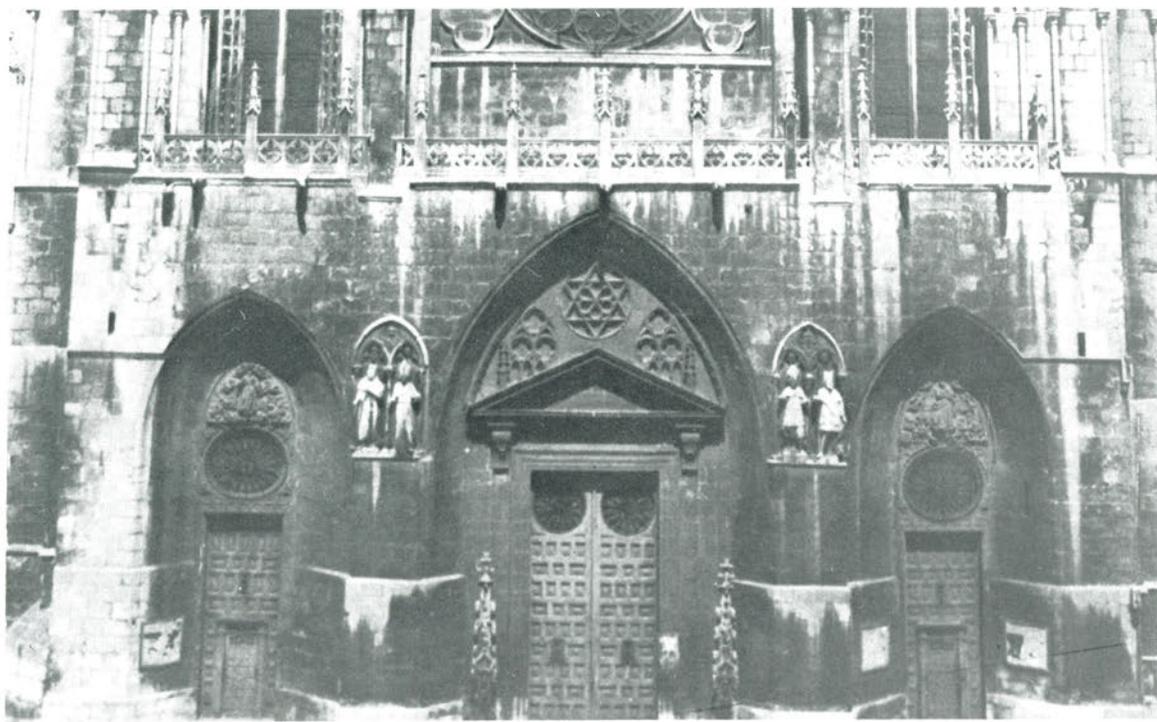
En mi opinión, lo defino como herejía, en un ejemplo arquitectónico monumental histórico y artístico.

La primera de éstas fue el desatino en el frontis principal, llevado a cabo en 1753, que reincidiendo en 1768, arrasó 30 esculturas corpóreas, mayores del tamaño natural, de las 34 que adornaban la portada baja, como componente genuino e irrenunciable en la catedral gótica. Desaparecieron también arquillos y columnas. Todo.

La dejaron no sólo yerma con sus archivoltas y abocinados vacíos, sino con un insulso frontón, que, traspasado el bonito antepecho exterior del atrio principal, con sus lindas torrecillas y pináculos, lleva al visitante hacia el interior, huyendo de lo que ve, o con indiferencia del que no encuentra nada digno de ver³.



Así era
Interpretación del grabado antiguo de la fachada principal antes de 1753, en que se destruyó
su belleza.



Así es
Portada baja actual, pobre y antagónica.

Por el contrario, en tiempos anteriores a tal desafuero, la contemplación de aquellas 30 esculturas con sus ademanes, vestimentas, actitudes, atributos, proporciones y movimiento, hubieron de ser parada obligada en los umbrales, con un deleite que invitaría a reflexionar sobre los personajes que en ellos se reflejaban, y a presuponer, si eso era el prelude, las maravillas que le esperaban en el interior.

Esta portada del frontis principal, más importante que las dos que afortunadamente se conservan todavía con su estatuaria, la del Sarmental y la de los Apóstoles ⁴, habrá de ser algún día seriamente reconsiderada, si, prescindiendo de lo que en mala hora sustituyeron, ha de volverse al origen, dándole su genuina composición, con la ornamentación y estatuaria adecuada, para que no deje de ser lo que fue, como elemento imprescindible de la catedral gótica antes de tan execrable mutilación.

Esas 30 esculturas a reponer serían concebidas como requieren los momentos actuales, y colocadas en intercolumnios y arquerías trilobuladas, recordando la primitiva portada pura, que nunca debió perder.

Algunas de las esculturas desmontadas están como piezas de museo en las arcadas del claustro, propiciando la comparación con las que hoy se realizasen y aportando no sólo proporciones y medidas, sino los personajes que representaban en su tiempo.

¿Por qué no deshacer lo que mal se hizo y volver a lo que tuvo, con análoga composición arquitectónica, aunque con el complemento escultural en imaginería atemperada a nuestro tiempo?

Las erosiones causantes que eran motivadas por grandes chorros de agua, y hielo en gruesos carámbanos que sobre aquellas estatuas caían de las gárgolas, han desaparecido; el agua se conduce por un canal interior de la balconada de encima y las gárgolas han quedado liberadas de aquella función, devastadora para ellas mismas y lo que tenían debajo.

Ese fue el principal motivo de sus deterioros y de su desgraciado desmonte, en lugar de atajar las causas y restaurar las piezas con sus peanas y doseles.

Mi segunda oposición y repulsa a la irrupción renacentista se refiere a la que sufrió la Catedral en 1612. El cierre del coro, con su desdichado trascoro. Con esta obra no se arrasó nada material, pero sí nos privó, quizá por mezquinas ambiciones o ignorancia de conceptos fundamentales, de la visión más grandiosa del interior del templo, y anuló desde el umbral la cualidad más característica y valiosa del arte ojival: la verticalidad. Se perdió la visión perspectiva y la espectacularidad que encerraba: el propio coro con su doble hilera de sillas en dos alturas, los dos órganos, la limpia visión de sus bóvedas, el contraste y luminosidad del crucero y el suntuoso Altar Mayor a través de lujosas y artísticas rejas.

Convirtió en un vulgar vestíbulo lo que debiera ser ya Catedral, en su plena magnificencia.

Ese anodino muro renacentista, parásito y extemporáneo, se asentó pesadamente, a pesar de la oposición tenaz, de lo que aconsejaba la razón.

Casi un siglo transcurrió en luchas y negativas del Cabildo, hasta la consumación de tal despropósito.

Para conocer el «historial» de tan desafortunado trascoro, haremos algo de historia.

En 1507 se encarga el coro a Felipe Vigarni, que lo terminó en 1512; es la obra excepcional que hoy contemplamos con las dos filas de sillas en dos alturas, que se colocaron a ambos lados del presbiterio, abierto por la parte posterior, y en esta disposición estuvo casi un siglo.

Aunque el Cabildo estuvo permanentemente con traslados del coro, junto al Altar Mayor unas veces, otras corriéndolo más hacia el crucero y aún después de esto, como hoy está, lo cierto es que siempre permaneció abierto en dos filas, sin que nada se interpusiera entre ellas.

El Cabildo rechazó siempre de modo incuestionable cualquier cierre.

Sólo trece años habían pasado desde su terminación por Vigarni, y se le encargaba en 1527 trasladarlo de nuevo al Altar Mayor, pero no se realizó tal idea. Hubo más discrepancias en el Cabildo, si llegaría al retablo o se quedaría antes de él. En resumen en 1535 volvió al lugar en que hoy está.

Mas al hundirse cuatro años más tarde el «crucero», hubo de ser en 1539 trasladado, de nuevo, por obligación. Se le colocó provisionalmente en la Capilla de Santiago.

En 1550 la reconstrucción de la fábrica del nuevo cimborrio estaba muy adelantada y permitía ya volver a trasladar el tan traído y llevado coro, volviendo a discutirse con tenacidad si en la nave o en el presbiterio; se celebró votación de habas blancas y negras, y se quedó en la nave. Pero quedaba determinar en qué lugar de la misma y las discusiones arreciaron; se acordó en 1552 un arbitraje inapelable. La sentencia de 1552 le fijaba donde hoy está, pero abierto, con anchura suficiente para que el pueblo pudiese contemplar los oficios.

Poco más tarde, contraviniendo aquella sentencia, el Cardenal don Francisco Mendoza intentó, en 1559, situar su silla, no en la cabecera de la fila del Deán donde jerárquicamente había de estar situada, sino en su centro geométrico.

No acatando lo establecido, el Arzobispo ordenó a tres oficiales escultores ante un notario de la Audiencia Arzobispal, que rompieran y deshicieran dos sillas bajas y dos altas de la cabecera en la parte del Deán y encargó una silla, que quedó terminada en 1584, pero no consiguió situarla en el centro del coro. El Cabildo se mantuvo firme en su negativa. El Arzobispo murió en 1599 y la silla quedó para sus sucesores. La energía del Cabildo prevaleció con acertado criterio.

En 1601 llega a la sede el Arzobispo don Antonio Zapata. Sólo cuatro años la ocupó. Fue nombrado Cardenal y enviado a Roma.

En el corto tiempo que estuvo en Burgos, fue tal su desprendimiento y generosidad que ganó el corazón del Cabildo, y éste cedió, aunque a regañadientes, al cierre con el trascoro que costeó el Cardenal, pero la Catedral sufrió el daño.

El contradictorio e inadecuado trascoro ahí quedó, anulando, por capricho de uno y debilidad de otros, la grandiosidad visual del monumento.

Obstruye la majestuosidad de dimensiones con un predominio horizontal a pocos metros de ingreso en el templo; rompe la esbeltez ascensional de la verticalidad inseparable de las catedrales góticas, y destruye la perspectiva en altura y profundidad, siendo por otra parte, una arquitectura contrapuesta, insulsa y antagónica con lo que debe admirar el visitante al penetrar en el monumento que tiene ante sus ojos, de tanta pureza ojival y precedido de justa fama.

Como nota de los documentos del archivo de la Catedral, transcribimos lo que el Cabildo decía, con motivo del envío de unos planos a Roma: «Sus perspectivas desde la puerta Real hasta el Altar Mayor son las mejores de España.» Tristemente desde 1626 ya no se pudo decir.

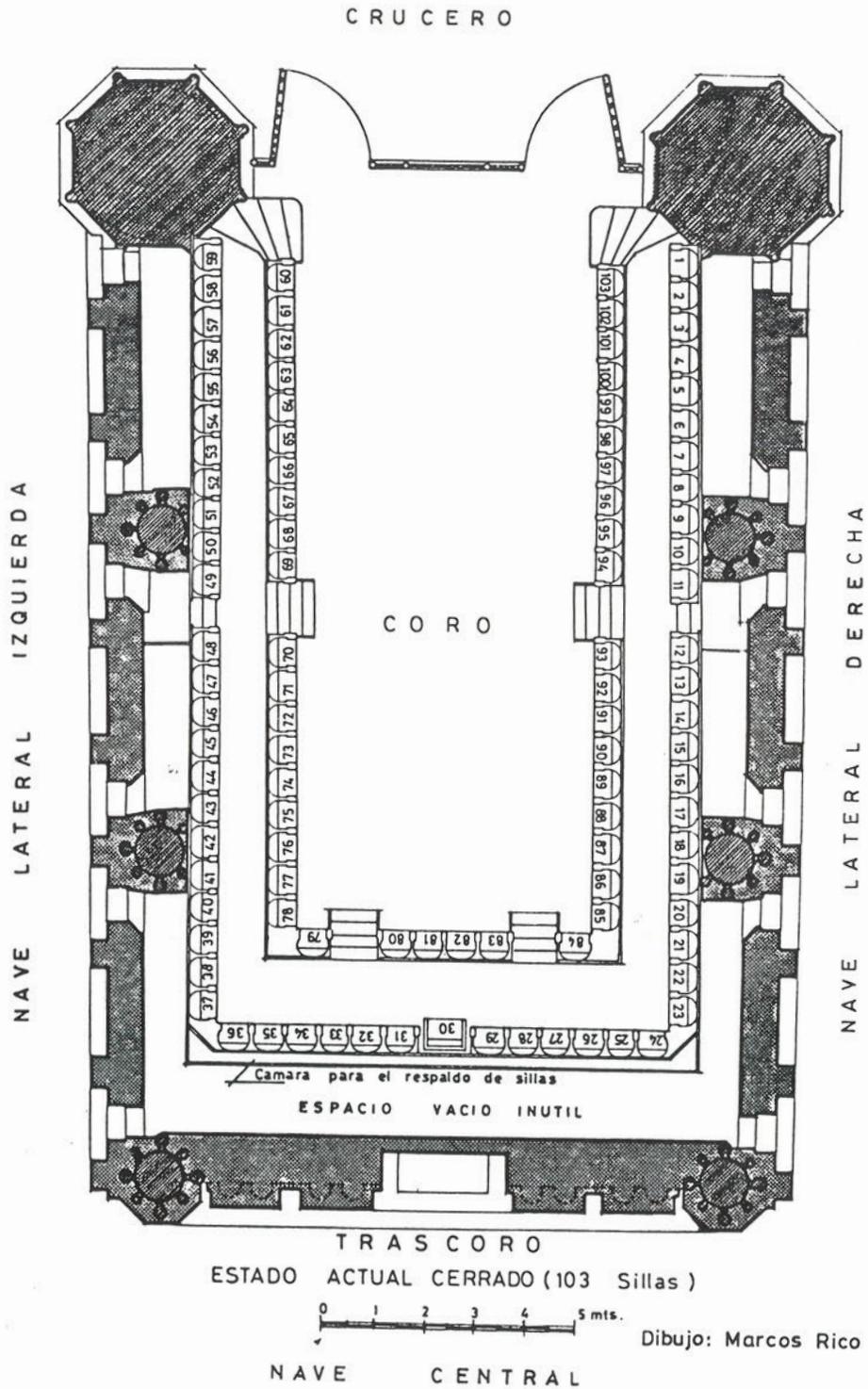
Ceán Bermúdez se lamentaba después «ójala no hubiera coro en medio de la nave principal estorbando el paso de los fieles, impidiendo gozar de las ceremonias del Altar Mayor». Y yo añado: Y rodeando las ceremonias, cuánta belleza reunida.

La solución que por mí se propone, para la nueva y definitiva apertura del coro, no es drástica; es, por el contrario, de gran sencillez y condescendencia, con la conservación inclusive de ese renacimiento en los laterales de las naves bajas derecha e izquierda hasta el crucero y todo cuanto no lesiona otros valores. Se trata de suprimir única y exclusivamente lo que priva de la mejor vista perspectiva interior del monumento.

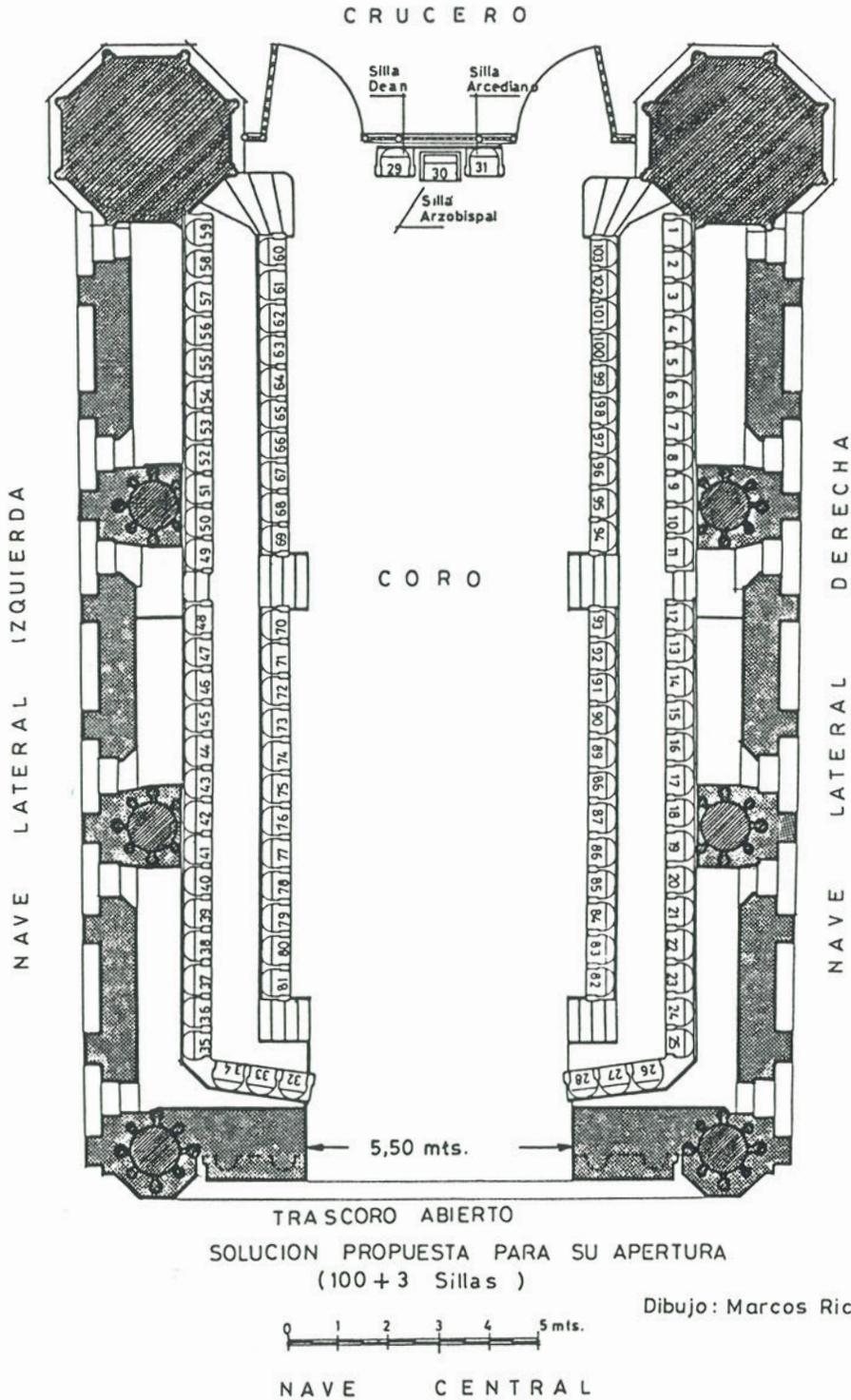
Consiste en desmontar la parte central del paramento, con su cuadro pictórico y su doble fila de columnas, trasladándola a la capilla de Santiago, que la enriquecería, dejando un cuerpo lateral a cada lado, compuesto por dos columnas y nicho central con estatua, centrandlo este nicho con su estatua entre las dos columnas, en una sencilla reestructuración.

Estos cuerpos laterales servirían de límite a las sillerías de cada lado, que constan de dos alturas y su arquitectura renacentista quedaría sin alteración recorriendo ambas naves laterales. La solución gráfica es como sigue:

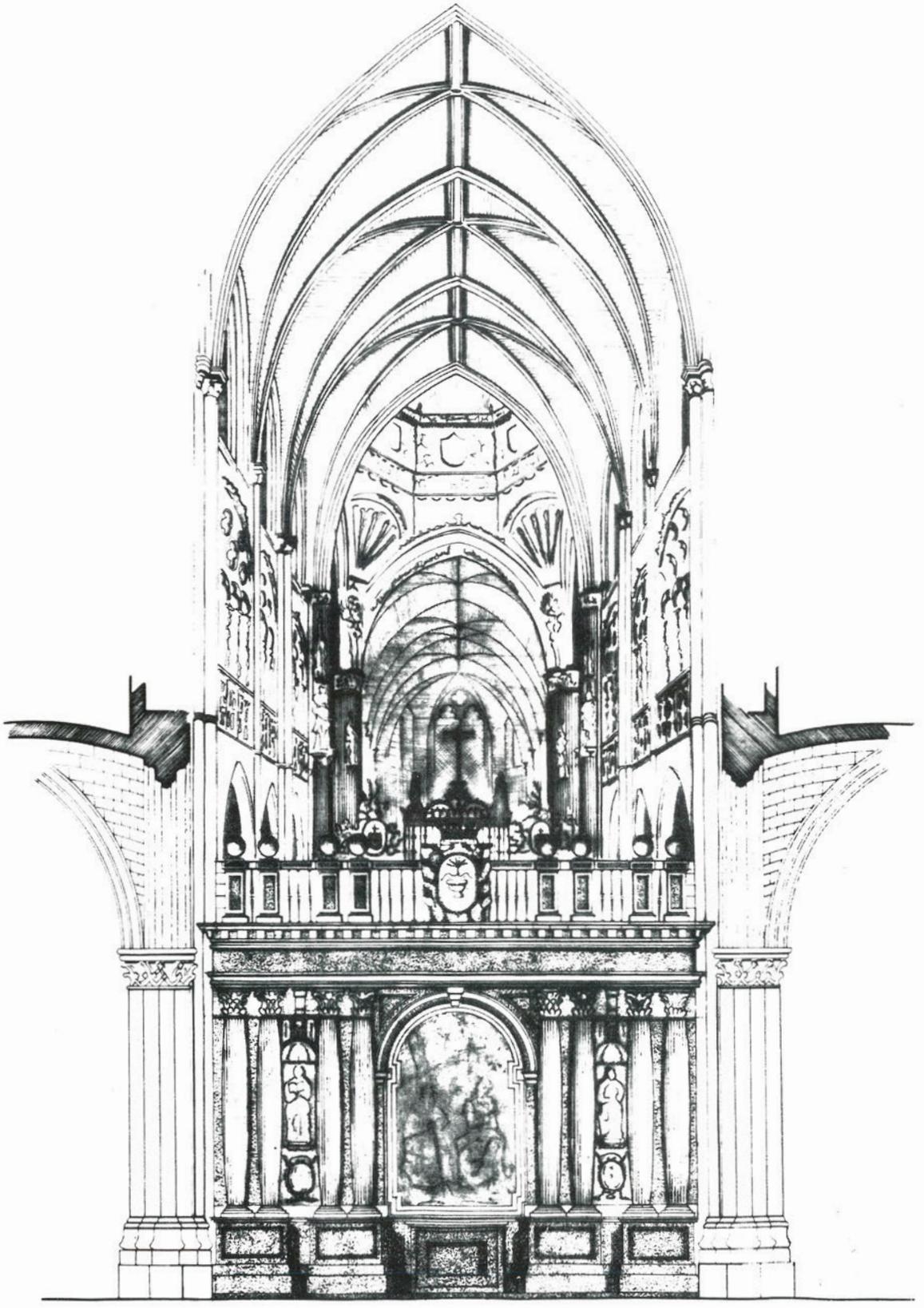




Planta actual del coro y trascoro.



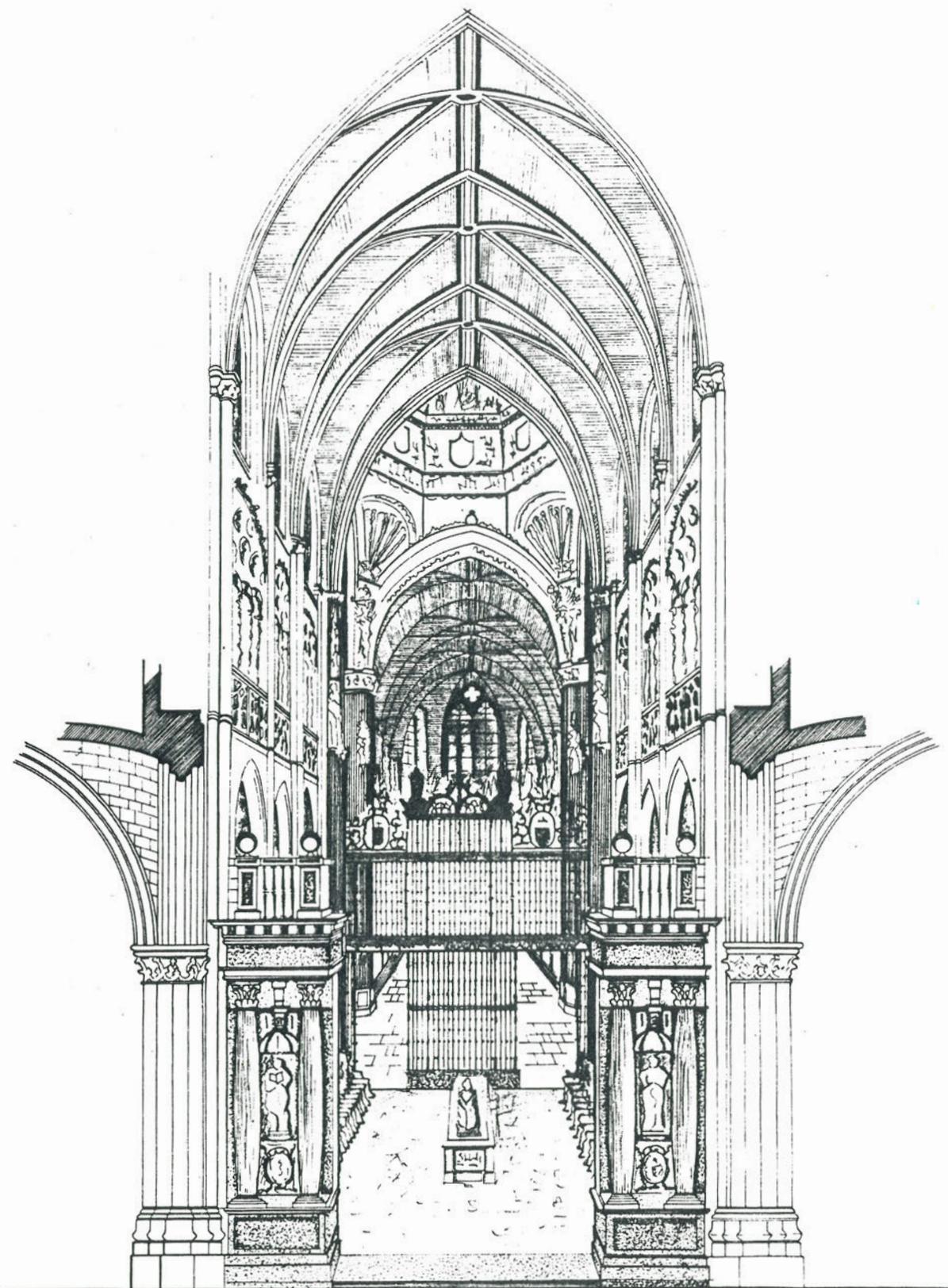
Planta del coro con el trascoro abierto.



0 1 2 3 4 5 mts.
ESCALA GRAFICA

Dibujo: Marcos Rico

Alzado del trascoro cerrado y apunte perspectivo del fondo.



0 1 2 3 4 5 mts.

ESCALA GRAFICA

Dibujo: Marcos Rico

Alzado del trascoro abierto y apunte de su limpia perspectiva.

NOTAS

¹ El Nicolás de Vergara que mencionamos, no es, ni tiene parentesco alguno, con su homónimo el Nicolás de Vergara vidriero.

Fue siempre maestro de cantería.

Fue contemporáneo, aunque de mayor edad, que el hijo de Arnao de Flandes, que tan sólo fue vidriero, sin podersele atribuir obras de maestro cantero.

— El cantero se nos presenta al ingresar en la Cofradía de San Esteban y San Spiritus, de la iglesia burgalesa de San Esteban, en el año 1507, y probablemente era hijo de Machín o Martín de Vergara, vecino y cofrade de San Esteban por el año 1488.

La profesión constante de este Nicolás de Vergara es la de Maestro de Cantería, y en esta actuación se nos ofrece durante los años 1514 y 1515 labrando el sepulcro plateresco de los Gumieles en la citada iglesia.

De 1511 a 1517 trabajó en el suntuoso sepulcro de don Juan de Ortega, Obispo de Almería, conservado en el convento de Santa Dorotea, secundado en estas labores en la última fecha por su sobrino Juan de Vergara, cantero.

Construyó en 1521 «*la sacristía de la capilla de la Visitación*», en la Catedral de Burgos y en 1524 una portada en Santa Casilda (Bureba).

En 1531 reclamaba 30.000 maravedís que se le debían por la sepultura del canónigo Bartolomé de Sedano, enterrado en el monasterio de la Trinidad (Acch. Cat. Peticiones, I.)

Vinculado estrechamente a la parroquia de San Esteban, aparece propuesto para Fiel de la vecindad en 1530, y sus trabajos en la iglesia prolongan su memoria, por lo menos hasta el año 1539. T. LÓPEZ MATA, pág. 434.

² El protonotario Jacobus de Bilvao esculpió su sepulcro entre 1528 y 1540. ¿Vallejo? «En 1545 hace el husillo para reparar el tejado de La Presentación Juan de Vallejo —Maestro de obras de la Iglesia».

Casi seguro, que el sepulcro de Jacobus es de Vallejo, por cronología, por el husillo citado y por sus características de estilo.

³ — Arch. Cat. Mayordomía 4 y vol. 2. Part. 1.

— Manuscrito P. PALACIOS en Arch. Mun. de Burgos.

«Las tres puertas de la portada principal fueron objeto de una reforma despiadada que borró por completo la fisonomía tradicional. Los estragos causados por los elementos sobre su estatuaria, argumento para la definitiva destrucción, datan de muchos años atrás; en 1514, el cantero Diego de Colonia, cobraba cierta cantidad de maravedís por lo que hizo en la puerta Real. De todos modos, el atentado no se perpetró hasta el año 1790, y desde entonces la zona inferior, desnuda, fría e inexpresiva, contrasta dolorosamente con la arrogante suntuosidad de la Catedral.»

«La portada, conocida con el nombre de Puerta Real o del Perdón, debía incluirse entre las magníficas creaciones del gótico primitivo de origen francés, representadas en el exterior de la Catedral por las de la Coronería y Sarmental. Su existencia es señalada por un documento de 1257: ...“la puerta mayor de la Iglesia poro reciben los Reyes es en procesión...”; una vaga referencia de 1454 menciona en ella el grupo de la Salutación. Hacia el año 1729 el Padre Palacios la estimaba superior a las demás del templo, en grandeza, adorno y hermosura. Santos y Profetas de tamaño natural resaltaban en arcadas laterales. Apóstoles y Evangelistas se sucedían en la curvatura del arco abocinado. En la parte superior del tímpano, la Santísima Trinidad, y debajo, la Asunción o tránsito de la Virgen al cielo. El parteluz o mainel ostentaba la imagen muy preciosa de Santa María.»

⁴ La Puerta de Los Apóstoles también fue perjudicada a fines del siglo XVI o principios del XVII con una puerta renacentista con pilastras almohadilladas, que no la hizo ningún favor; fue otro despropósito, aunque de menor importancia y dimensiones, que el del frontis principal.

DOCUMENTACION Y BIBLIOGRAFIA

Archivo Arzobispal.

Archivo Municipal.

Catálogo monumental del Archivo de la Catedral de Burgos. MANSILLA REOYO.

Archivo Institución Fernán González . Academia Burgense de Historia y Bellas Artes.

Historia de la Catedral de Burgos. Tomo 26. Grabado 1.771. PADRE FLÓREZ.

Historia del Arte. WOERMANN. Tomos IV-V.

Historia del Arte. FLETCHER-CALZADA.

Catedral de Burgos. 1912. V. LAMPÉREZ y ROMEA.

Historia de la Arquitectura Española. A. CALZADA.

La Catedral de Burgos. Obispos-Artistas. T. LÓPEZ MATA.

El Coro y sus Andanzas. En torno a la Catedral de Burgos, BIFG, 1956.

Capilla de La Presentación. M. MARTÍNEZ BURGOS.

Historia de la Arquitectura Occidental. Tomo V. Renacimiento. F. CHUECA GOITIA.

Historia de la Arquitectura Española. Tomo III. Arquitectura Renacentista. Editorial Planeta. LUIS CERVERA VERA.

La Catedral de Burgos. Patrimonio del Mundo. MARCOS RICO.

PROCESO CONSTRUCTIVO DEL AYUNTAMIENTO Y
CARCEL DE SORIA

POR

INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI

SORIA, asentada en una cañada a orillas del Duero, ocupa un punto equidistante entre ambas Castillas, Navarra y Aragón. Como ciudad fronteriza junto a un vado, tuvo en el pasado acusada función militar y estratégica. Tierra dura y poco fértil, ha vivido de la guerra (Numancia es un buen ejemplo), de la ganadería trashumante y escasa agricultura. La pobreza, una constante, explica en buena parte su marginación económica, cultural y hasta los muy limitados resultados urbanos de la ciudad.

Mientras que en el año 1571, con 16 parroquias, Soria tenía 1.453 vecinos (o sea unos 6.500 habitantes), en 1694 había descendido a 3.124 habitantes alcanzando por los años que estudiamos tan sólo unos 2.500. Todo ello refleja una constante decadencia que redujo la ciudad a uno de tantos poblachones castellanos. Todavía en el siglo pasado Madoz la clasificaba como capital de una provincia de «tercera clase», con tan sólo 850 casas.

El análisis monumental da como resultado una ciudad medieval de aplastantes recuerdos románicos y góticos. A pesar de la reanimación de la vida municipal, el Renacimiento sólo deja como recuerdo el palacio de los Condes de Gómará y poco más. La decadencia de siglos posteriores apenas si se ve compensada con la construcción de la Casa de los Doce Linajes en el siglo XVII y el Ayuntamiento que estudiamos en la centuria siguiente. Son precisamente estos últimos edificios los que proporcionarán a la Plaza Mayor sus elementos más indispensables para considerarla como tal. Sus pórticos le dan cierto aire de típica plaza española.

El desarrollo de la Plaza Mayor soriana es una creación constante, lenta, insuficiente y, por consiguiente, todavía incompleta. En realidad es de una extraordinaria simplicidad pues consiste en un ensanche de la calle Sorovega que oblicuamente recorre de Este a Oeste la parte alta de la ciudad. Todas

las callejuelas circundantes, estrechas y tortuosas, nos hablan de la más antigua y primitiva Soria.

La Plaza es un paralelogramo alargado, encuadrado por un conjunto de viviendas retranqueadas y formando escuadra al Oeste. La sobria Casa de los Doce Linajes y una estrecha línea de viviendas, separadas del Ayuntamiento por la angosta calle del Pósito, la limitan al Sur. En el lado opuesto de la Plaza no existe ensanche ya que es una simple prolongación de la mencionada calle que ennoblece la antigua Casa del Común y la iglesia de Santa María. Al reiniciar su camino la calle Sorovega se ve constreñida por el edificio del antiguo Ayuntamiento, una de cuyas esquinas avanza sobre ella reduciéndola aproximadamente a la mitad de la anchura de la Plaza Mayor. Al acabar el edificio que estudiamos, la calle, muy mermada, se bifurca en dos ramales, uno que se dirige hacia las altas ruinas del castillo y otro hacia la amena vega del Duero.

En 1702 la cárcel soriana sufría una grave inundación por lo que comenzó a hundirse. Los reparos necesarios se remataron en 47.000 rs. Medio siglo después estaba de nuevo en ruinas pues los mencionados reparos se habían limitado a los más indispensables. Era, por consiguiente, necesario volver a ejecutar nuevas obras o bien decidirse a levantarla de nueva planta.

A. LA CIUDAD PRETENDE CONSTRUIR UN NUEVO AYUNTAMIENTO Y CARCEL

A comienzos del año 1751 acudía la ciudad al Consejo de Castilla demandando permiso para que se le dispensaran fondos con que construir el Ayuntamiento y otras dependencias. Un mes después se exigía al Corregidor de la ciudad que enviara toda clase de detalles y el correspondiente informe de maestros de obras y su tasación ¹.

La respuesta, dentro de su apasionamiento, fue dura. La ciudad se hallaba en la mayor decadencia y miseria por la cortedad de sus propios que no llegaban a las necesidades más perentorias. La cárcel y Ayuntamiento, así como calabozos, oficinas y casa de Corregidor y Alcaide, se hallaban no solamente inhabitables sino amenazando ruina. Y ello de tal manera que las reuniones ya no se celebraban en dicho Ayuntamiento. A la cárcel, en cambio, aunque peligrosa e insegura, seguían acudiendo presos de diversos puntos de la provincia. No se veía otro medio que la completa reedificación de todos los edificios mencionados. Para allegar medios sólo existía el recurso de repartirlo entre los diversos lugares de la provincia.

La conocida lentitud en la solución de los expedientes administrativos del siglo XVIII, tiene un buen ejemplo en la construcción de nuestro Ayuntamiento. Nada menos que veintidós años transcurren desde este primer intento hasta que Ventura Rodríguez enjuicie la obra definitiva.

En una carta-orden del 17 de febrero de 1751 el Consejo pedía nuevos informes y detallado proyecto de la obra con su correspondiente tasación así como los fondos necesarios para llevarla a cabo.

En marzo del mismo año el Intendente, Ignacio Bermúdez, nombraba a José Oñaederra «maestro de obras, vizcayno residente en esta ciudad» y a Francisco Yvero vecino de Azpeitia y «maestro en el Colexio Real de S. Ygnacio de Loyola²... sujetos de notoria integridad, inteligencia y justificación» reconociesen el estado de las cárceles, salas de Ayuntamiento y las casas del Corregidor y Alcaide, y tasasen los reparos.

Así lo hicieron aunque sin tasar la reconstrucción pues «lo han encontrado amenazando ruyna por muchas partes, por hauer diferentes quiebras y hallarse deteriorados sus zimientosñ considerando no ser de el caso reparo alguno sino su total demolizion y fabrica de planta; por lo que tienen por prezisa e yndispensable su redificazion», por lo que presentaban nuevo proyecto con sus respectivas trazas. El costo del conjunto ascendería a 243.100 rs. El constructor debería someterse a las 14 condiciones que fijaban, entre las que cabe destacar: «la fachada prinzipal que mira al poniente de coluna a coluna a de ser de piedra sillar... asta su remate o coronazion... como tambien el soportal... con sus zinco arcos y puerta prinzipal». Todas las puertas y ventanas deberían de ser de piedra bien labrada y lo mismo la escalera principal. Dicha piedra no podría llevar salitre. El resto de las paredes serían de mampostería, los tabiques de ladrillo, los tres suelos se apoyarían en bovedillas, el suelo primero debería ir empedrado y los dos de encima de ladrillo. Los balcones de la fachada principal así como los bancos y balaustres de la escalera principal y rejas de las ventanas serían de hierro. El remate de toda la obra iría recorrido de una cornisa bien labrada.

El sitio escogido para la construcción del conjunto de obras posee cierto desnivel en dirección Sur. Ni en este primer proyecto ni en los posteriores se recoge y tiene en cuenta tal circunstancia lo que dio lugar a ciertas deficiencias que criticaría Ventura Rodríguez.

La petición del regimiento soriano de allegar medios por el sistema del repartimiento se justificaba en que eran tan cortos sus recursos que casi no alcanzaban a los más indispensable. Los ingresos de la ciudad en 1750 habían sido 770.145 mrs. y sus gastos 919.475 mrs., con lo que era evidente su

endeudamiento. El Intendente, por su parte, informaba que la construcción urgía, que la tasación le parecía justa y que el repartimiento era «lo más ajustado, pronto y menos gravoso».

El número de aquellos lugares (buena parte de ellos pertenecientes a la Rioja) que se dirigieron al Consejo disculpándose de contribuir, fueron muchos. Todos lo hicieron rápidamente, entre abril y agosto. Los expedientes más destacables por la concreción de los motivos aducidos fueron: Igea que aseguraba que en 1748 se le había ordenado reparar su cárcel, en la que por entonces había 6 reos, lo que le costó más de 600 rs. Las malas cosechas le imposibilitaban reparar su propio Ayuntamiento, sitio en la plaza de San Pedro Mártir, que se estaba arruinando. También la villa de San Pedro Manrique se opuso al repartimiento debido a su miseria, que le impedía reedificar el hospital local cuya mala situación le había obligado a trasladarlo a una casa particular. Además, tenía que atender a su propia cárcel.

El pueblo de Enciso aseguraba que mantenía una cárcel de la que nunca se había llevado a Soria ningún preso. Munilla decía «hallarse aniquilado de tres años a esta parte con la larga y general hepidemia» por lo que la emigración de vecinos había sido masiva. Borobia alegaba que además de atender su propia cárcel, estaba construyendo su Ayuntamiento (con pósito, escuela de niños, carnicería...) que tenía en suspenso a falta de medios. Ciria aseguraba, por su parte, tener en ruinas su Ayuntamiento y cárcel. Nalda mantenía Ayuntamiento y cárcel propias, a lo que habría que añadir el traslado de diversos presos a su castillo, propiedad del Conde de Aguilar.

Atienza alegó los muchos impuestos que soportaba y que su Ayuntamiento estaba en ruinas. Yanguas tenía que reedificar su cárcel. Cervera (del río Alhama) aseguraba que los presos de su cárcel «rematados para minas o presidios» no los remitía a Soria sino a Zaragoza. Medinaceli, abundando en mismo sentido, decía que los enviaba a Toledo, mientras que Soria nunca quiso admitirlos. Quel de Yuso y Suso conducían sus presos más peligrosos a Logroño.

Ante la general oposición, el Consejo Real denegó el permiso de construir el Ayuntamiento y cárcel «por ahora» (25 de noviembre de 1751).

B. NUEVO INTENTO DE CONSTRUCCION

Un nuevo intento del Intendente volvía a insistir en la necesidad de emprender las obras, pues la cárcel de la ciudad tenía las paredes de tierra mo-

vediza, de ninguna resistencia ni firmeza y muy antigua. La inseguridad y falta de medios explicaba el que tuviera que ser vigilada por soldados y vecinos. Pero como muchos de estos últimos eran «personas eclesiásticas, cavalleros, hidalgos, otros labradores que al presente están entendiendo en la recolección de sus frutos y otros en el veneficio de lanas de los lavaderos de su territorio y jurisdicción» no podía obligárseles a custodiar a los presos ante la falta de carceleros a los que no se podía pagar. Tampoco podía alimentarse a los detenidos, necesidad a la que acudía la caridad pública y el socorro de algunos conventos (año 1752).

Ante una situación tan crítica el Fiscal informaba un mes después al Consejo sugiriendo que debían demandarse del Intendente de Soria nuevos datos de la situación de los edificios, reconocimiento de canteros y tasación de las obras.

En consecuencia se encargaba unos días después a los canteros José de Oñaederra y Manuel García que reconocieran los edificios, encargo que no debieron de cumplir puesto que en la documentación no aparecen sus declaraciones per sí, en cambio, una nueva oposición del Procurador general de la «Tierra de Soria», en nombre de los 150 lugares que la componían, afirmando que la cárcel era firme y suficiente. Fue éste un duro golpe que retrasaría las obras durante muchos años.

El 9 de julio de 1755 el nuevo Intendente, Francisco A. de Ybary Velázquez, volvía a insistir en lo ruinoso de la cárcel y demás dependencias. Para que informaran con detalle encargó su reconocimiento a los canteros Fernando de Liermo, vecino de Omoño (Ribamontán), y a Juan de la Sierra. Como este último se hallaba ausente, fue sustituido por Juan de Ormaechea, natural de Abadiano (Vizcaya). Así lo hicieron dos años después. Como en el caso anterior aseguraban que «la casa en que hauita el alcaide, y que está dentro de ellas, se halla ynhauitable por estar totalmente amenazando ruyna por ser su fábrica antigua y la mayor parte de ella de tierra, estando como está toda la cantería y carpintería desunida en la disposición del arte por hallarsen desplomados todos sus miembros, como también todos los thejados.

En consecuencia formaron nuevo proyecto para la construcción de la cárcel bajo seis condiciones entre las que caben destacar: «La casa en que ha de habitar el alcaide se ha de executar toda su fábrica con buenas paredes de mampostería... todas las paredes de los calabozos... an de ser hasta el primer suelo con piedra de sillería». En el quinto punto detallaban que «la fachada que mira el poniente se halla amenazando ruyna por ser su fábrica de columnas tan endeblés que no pueden sostener el peso que carga en ellas por ha-

llarse sumamente desgastadas de el salobre y estar fuera de sus plomos y para su seguridad es necesario que su planta se saque de pilastras quadradas de sillería que sean de buena calidad siguiendo su fachada como oy día se halla con sus arcos y ventanas». Todos los tejados debían ser renovados.

Aprovechando la nueva obra, aconsejaban se levantara también sobre ella «la habitación correspondiente para los cavalleros corregidores... y así mismo la sala Consistorial» pues la que había resultaba inhabitable lo que motivaba el que las sesiones se celebraran en la Diputación de los Doce Linajes. Ello elevaría el costo a 232.000 rs. de los que 16.000 correspondían a estas últimas dependencias.

No se hizo nada por lo que el Intendente siguió insistiendo. Por fin el fiscal se dirigía al Consejo en 1760 recordando que lo mismo se había intentado en 1751, que al repartimiento se habían opuesto los diversos lugares por lo que denegaron las obras y que aunque al año siguiente el procurador síndico de Soria había propuesto que al menos se reconstruyera la cárcel, por ser lo más urgente, nada se había hecho. Seguía diciendo que ciertos canteros (Liermo y Ormaechea) habían informado en 1757 que no debía repararse esta última, sino reconstruirse con algunas habitaciones encima, pero que no se había dado curso a la citada diligencia por lo que había estado todo ello parado. De todo lo cual (según el Fiscal) «se infiere lo poco que urgen semejantes obras y que todo su empeño es apadrinado de los Corregidores» como lo demostraba el hecho de que en toda ocasión relativa a la reconstrucción de la cárcel, se insistía en la necesidad de levantar también la casa Consistorial y diversas dependencias complementarias. Por todo ello aconsejaba que se redujeran las obras a la citada cárcel y que para evitar problemas con el repartimiento se consultara antes con los sexmeros o diputados de la «Tierra de Soria».

C. PROYECTO DE LA «TIERRA DE SORIA»

El Consejo no siguió las antedichas recomendaciones del Fiscal, pues debía de resultarle evidente la perentoria necesidad de la completa reconstrucción como lo había propuesto repetidamente la ciudad. Por ello, rogó se formase nueva planta y condiciones con separación entre la cárcel y demás dependencias, así como los ingresos necesarios en caso de que no contribuyesen los pueblos de la provincia (año 1760).

Reunidos los sexmeros al año siguiente, se valieron para su informe de

los consejos del arquitecto Antonio Serrano, «maestro titular del obispado que tenía a su cargo la construcción de muchas obras... del mayor aplauso y estimación». Las conclusiones de los diputados eran que la casa de los corregidores había sido construida antiguamente, en tiempos del corregidor Gómez de Bobadilla, según lo manifestaba una inscripción o rótulo todavía existente. Que se hallaba muy arruinada y «no merecía reparar por ser su material de tierra y lo más del maderaje podrido». La casa del alcaide estaba incluida en las cárceles, las cuales, a su vez, se encontraban en tan mala situación que no había habido otro remedio que trasladar los presos a Valladolid y Zaragoza. Las reuniones del Ayuntamiento se celebraban en la casa de los Doce Linajes desde hacía ya once años, «desamparando la suya por estar inhabitable y amenazando ruina», y temían que cualquier día se les denegase el uso de dicha casa.

Por todo ello, los diputados accedían a contribuir a las obras.

El antes citado maestro del arzobispado formó los planos y sus respectivas condiciones. Estas fueron seis, tasando el conjunto de las obras en 210.000 rs. Cuatro meses después aclaraba ciertos puntos de las antedichas condiciones. (Véase Apéndice I.)

El Fiscal analizó tanto el informe de los sexmeros como los nuevos planos de Serrano. Recordaba que en el pasado los diputados se habían valido de cierta concordia para no contribuir con Soria, a la que ahora renunciaban por considerar que eran «insoportables» para la ciudad los gastos de las proyectadas obras debido a su notoria pobreza y atrasos. Se comprometían, pues, a contribuir «cargando a la ciudad una tercera parte y a los pueblos de toda la Tierra los dos restantes». Aconsejaba también que el Corregidor de Soria sacase las obras a público pregón bajo la regulación de 210.000 rs. en que se consideraban por el arquitecto Serrano, pregonándolo en Soria y ciudades inmediatas y fijando el día de la postura, mejoras y remate, todo lo cual debería ser ratificado posteriormente por el Consejo.

Efectivamente, así se hizo el 20 de junio de 1761 pregonándolo en la Plaza Mayor durante treinta días sucesivos. Exactamente un mes después se presentaron a las posturas José de Oñaederra que dejó las obras en 209.000 rs. Manuel García, maestro de obras vecino de Soria, lo redujo a 207.000, rebajándolo el cantero anterior a 200.000 rs. También acudió Fernando de Liermo, que las dejó en 199.000, aunque el maestro Gregorio de la Sierra, vecino de Almazán, lo rebajó a 190.000 rs., y por ello se remató la obra en él.

El 25 de julio del mismo año informaba el Intendente soriano que Serrano estaba dispuesto a realizar la obra proyectada por él mismo, pero sin re-

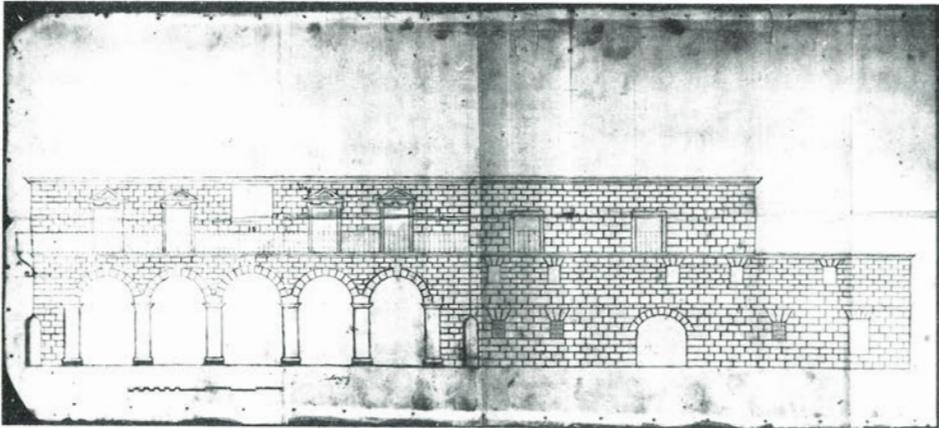


bajarse absolutamente nada de lo tasado. Se halló, efectivamente, presente al remate pero no quiso hacer postura por debajo de 200.000 rs. Seguía diciendo que se había rematado en bastante menos en un maestro de un pueblo cercano del que no se sabía hubiera hecho trabajo alguno importante que demostrara su pericia, por lo que dudaba que una obra tan importante como la que se proyectaba en Soria, fuera a resultar satisfactoria. Por todo ello recelaba y temía un mal empleo de los caudales de los contribuyentes. Buen ejemplo lo era el puente de Tejada, rematado en mucho menos de lo tasado y por ello sin terminar y envuelto en pleitos.

Como ya se ha dicho, el Intendente no se fiaba de la pericia de Sierra y sí de Serrano aconsejando se sacase a pregón durante otros nueve días y de no haber postura se adjudicase a Serrano por los dichos 190.000 rs. más apercebimiento, aunque seguía sin convencerle del todo las trazas de la cárcel de este arquitecto.

Se hicieron pregones y nadie se presentó, por lo que Serrano se dirigió al Consejo ofreciéndose a realizar la obra como el mejor conocedor del proyecto. Aseguraba que no podía hacerse por menos de 200.000 rs., pero que ello no obstante se comprometía a ejecutarla por 188.400 rs., pues de los 190.000 en que estaba rematada renunciaba a los 1.600 que debía percibir por los derechos del proyecto.

Al Fiscal no le pareció bien la propuesta de Serrano de ser él mismo quien se encargase de las obras por los mismos 190.000 rs. en que se había rema-



FACHADA PRINCIPAL DEL AYUNTAMIENTO DE SORIA (Domingo Ondátegui).

tado, cuando antes no había hecho postura renunciando, incluso, a ciertos derechos. Opinaba que debía de castigársele por las murmuraciones propagadas asegurando que no podía hacerse una buena obra si se rebajaba algo su tasación, lo que perseguía el quedarse él mismo con la construcción por 210.000 rs.

Antes de comenzar las obras se encomendó a tres arquitectos el análisis del proyecto de Serrano. Ignacio Ibáñez, maestro profesor de arquitectura, le achacó diversos defectos como que las trazas «tanto en su longitud como latitud y profundidad» carecían de habitaciones necesarias, desaprovechando el espacio disponible. La segunda planta se ajustaba mejor a su destino de cárcel, por lo que no veían ningún reparo. Domingo Romero, por su parte, decía que en la fachada había querido reproducir Serrano el orden toscano aunque sin ninguna simetría y arte que lo reflejara, pues iba desproporcionado. Otro tanto podía decirse de las columnas y pilastras, bases y cornisas. El segundo cuerpo estaba ideado, indebidamente, en arte jónico. Finalmente, no se aprovechaban suficientemente bien los espacios disponibles. Los defectos que señaló el tercer arquitecto, Oñaederra, los ciñó a ocho puntos: no se tenía en cuenta el desnivel del terreno, iban mal ideadas las trazas tanto en conductos de aguas residuales como el tipo de suelos que debían de colocarse, no se detallaban las cocheras, caballerizas y pajar. Las puertas no se indicaban con exactitud, tanto el altar como los confesonarios estaban mal emplazados, la escalera no debía colocarse en donde se señalaba, el reloj no estaba bien emplazado por no tenerse en cuenta las pesas y, finalmente, no se veía nada más que como engaño el tasar la obra en 210.000 rs. y comprometerse a realizarla por bastante menos.

D. EL PROYECTO DEFINITIVO

El mismo día en que daba su informe negativo, el citado José de Oñaederra formaba nuevas trazas y condiciones. Entre sus once puntos cabe destacar los siguientes aspectos: «el maestro que se quedare con la obra ha de ser de su cargo el desmonte de la obra vieja... los cimientos han de abrirse hasta encontrar tierra firme... los suelos han de ser de piedra de sillería.» También las puertas y ventanas serían de sillería, la escalera principal llevará antepechos de balaustres de hierro y «todo el errage de los balcones, rejas de ventanas, rejas y balaustres de calabozos y cárcel todo ha de ser de cuenta y cargo de dicho maestro». La obra podría costar hasta 209.082 rs.

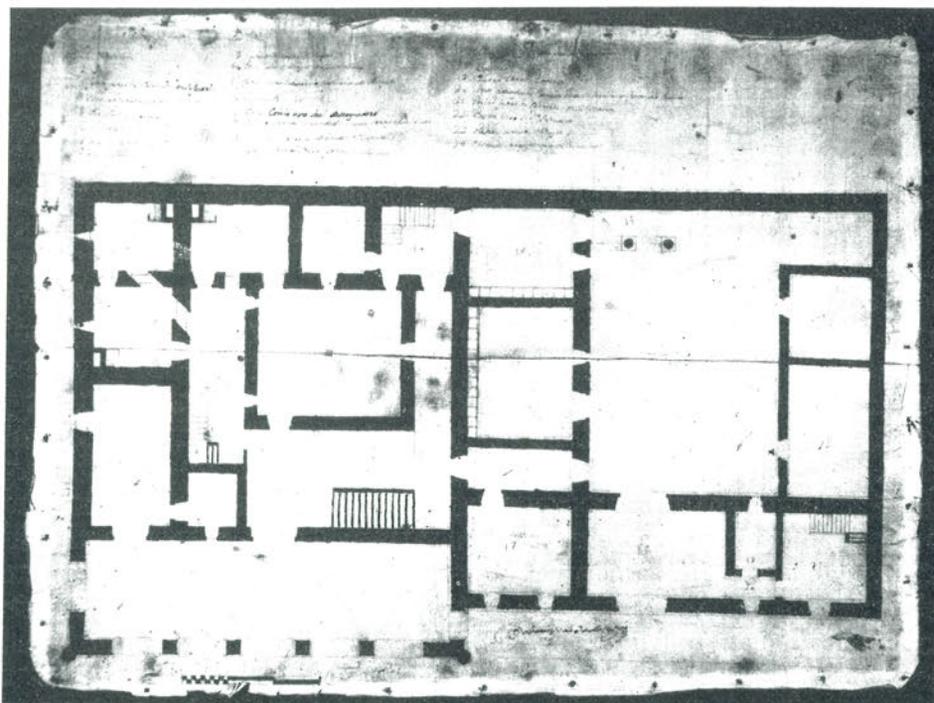
Este nuevo proyecto (en el que colaboró D. Romero) fue minuciosamente analizado por Serrano achacándole multitud de defectos.

En enero de 1762 el Intendente de Soria informaba que en vista de las mencionadas deficiencias no debía «exponer una fábrica tan costosa a que se construyese dejándola ymperfecta», lo que había motivado precisamente la consulta a los maestros y la nueva planta de Oñaederra. También añadía que en el pasado habían contribuido a reparar la cárcel pueblos de 20 leguas en contorno a la ciudad. A tenor de las nuevas órdenes reales, los desertores del ejército debían ir a parar a la cárcel de Soria, así como todo tipo de condenados peligrosos. La mayoría de los pueblos de la provincia no disponían de cárcel propia, por lo que debían contribuir todos ellos a la construcción proyectada.

Como al Fiscal no le convenía ninguno de los numerosos proyectos anteriores, pensaba que lo más conveniente era acudir al arquitecto Domingo Ondátegui «que tiene abonado el P. Pontones y corre con la dirección del puente de Langa». Primero se le entregaron los planos y condiciones de Serrano y Oñaederra. Después reconoció el sitio de las cárceles, casas de Ayuntamiento y otras dependencias. Rechazaba el proyecto de Serrano «porque la fachada lineada... es de mucho coste y se pueden excusar los tres frontispicios y los balostrados de piedra en el tejado y otras cosas... las que halla por superfluas. Se evitará la linterna por ser más combeniente hacer patio». También le parecía inconveniente el proyecto de Oñaederra-Romero por haberlo proyectado en «mampostría rústica». «Por cuyas razones le a parecido combeniente a el declarante hacer nueva traza, planta y condiciones para la fábrica de dicho Consistorio, cárceles y demás oficinas.» Efectivamente el 30 de abril del mismo año (1763) entregaba su propio proyecto con los respectivos planos y condiciones. (Véase láminas y Apéndice II.) Tasó el conjunto de 188.000 rs. y tres años como plazo máximo para su finalización.

E. EJECUCION DE LA OBRA POR FERNANDO DE LIERMO

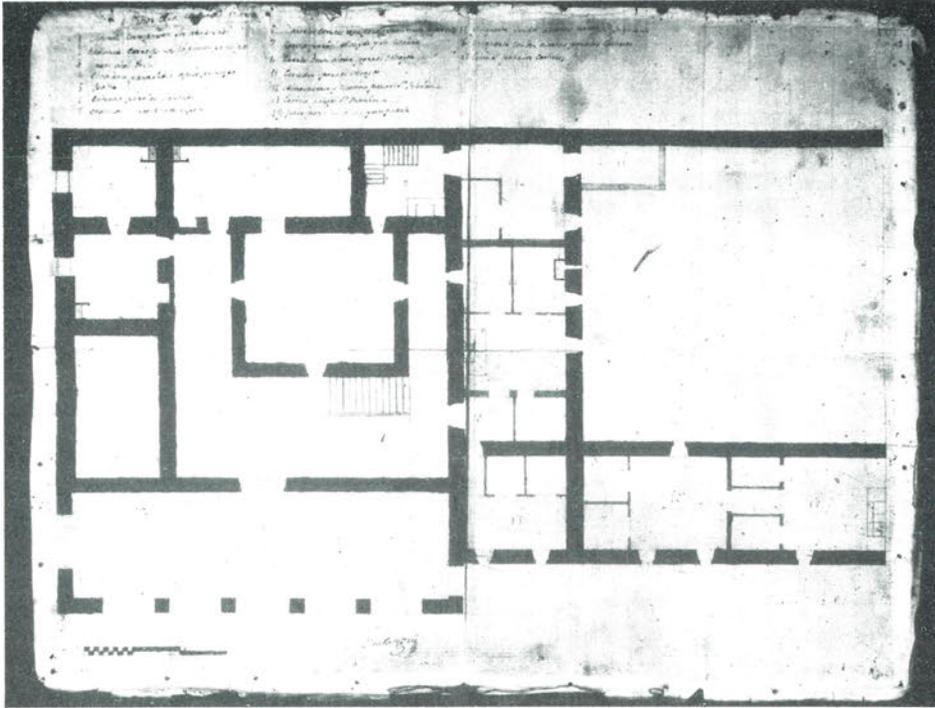
La obra urgía. El Intendente recordaba al Consejo real que con las últimas inundaciones se había visto obligado a sacar de la cárcel a los presos debido a su evidente peligro. Por lo «mucho que insta la ejecución de las obras» debían realizarse rápidamente según el proyecto de Ondátegui. Efectivamente, en agosto se sacaban a remate. No se presentó otro postor que Serrano, quien lo dejó en 182.000 rs., pero como no se avino a todas las condiciones



PRIMERA PLANTA.

SITIOS DE LA PRIMERA PLANTA:

1. Soportales.
2. Portal.
3. Paso para los calabozos con su puerta.
4. Escalera para subir a las cárceles.
5. Peso con su cuarto.
6. Un calabozo.
7. Otro calabozo.
8. Otro calabozo.
9. Un cuarto para el Sr. Alcayde.
10. Portal de el Alcayde con su escalera.
11. Paso para entrar a la habitación del Alcayde.
12. Escalera Principal.
13. Patio con la rexa de el desagadero.
14. Establo para las caballerías del Alcayde y paso para el corral.
15. Caballeriza para las mulas del Sr. Yntendente.
16. Paso para el corral y otras habitaciones.
17. Cochera para el Sr. Yntendente.
18. Cocheras.
19. Cuarto para los cocheros.
20. Paso para que los cocheros desde su habitación pasen a la cochera.
21. Portal para los cocheros con su escalera.
22. Paxar para el Sr. Yntendente.
23. Paxar para el Alcayde.
24. Donde corresponden los corredores.



SEGUNDA PLANTA.

SITIOS DE LA SEGUNDA PLANTA:

1. A donde corresponden los anteportales.
2. A donde corresponde la puerta principal.
3. Hueco de el portal.
4. Escalera para subir al piso principal.
5. Patio.
6. Entrada para las cárceles.
7. A donde corresponde el peso.
8. Cárceles con sus rejas para que vean misa los presos.
9. Cocina para el alcayde y su escalera.
10. Quarto con su alcoba para el alcayde.
11. Corredor para el alcayde.
12. Amasadera y recocina para el Sr. Yntendente.
13. Cocina para el Sr. Yntendente.
14. Paso para la cocina y un quarto.
15. Un quarto con dos alcobas para el Sr. Yntendente.
16. Un quarto con dos alcobas para los cocheros.
17. Cocina para los cocheros.

exigidas por el Consejo, se ordenó sacar de nuevo la obra a pregón.

El 4 de mayo de 1764 fue fijado como el día del remate. El arriba mencionado cantero Fernando de Liermo dejó la obra en 187.000 rs. José Ortiz Lastra lo rebajó a 185.000 dejándolo Liermo en 184.000, por lo que se remató en él.

Para evitar dilaciones, el Fiscal aconsejó que inmediatamente se repartiéra entre los diversos lugares la citada cantidad. Soria solicitó que en vez de 20 leguas en contorno se repartiéra entre todos los lugares de su provincia para hacer menos gravosa su extrema pobreza (año 1765). El Fiscal respondió agriamente a la nueva petición argumentando «que es malicioso este recurso» pues, entre otras cosas, los citados pueblos estaban cargados con contribuciones para los puentes de Quemada, Langa y Salas de los Infantes. Fue rechazada, pues, esta última solicitud.

En agosto del año 1769 decía Liermo que tenía ya abiertos buena parte de los cimientos, desmontada la antigua obra y reunido la mayor parte de los materiales necesarios. En consecuencia pedía que lo reconocieran maestros nombrados al efecto que comprobaran si toda iba realizándose correctamente. Ponía algún reparo al proyecto de Ondátegui, por ejemplo que el sitio destinado a caballerizas quedaba muy bajo y que no podía rebajarse la calle para abrir las ventanas del pósito y alhóndiga por perjudicar a las casas inmediatas.

El 18 de agosto de 1769 los canteros Manuel García y José Argos, nombrados para reconocer los «cimientos, materiales y reparos», dijeron que todo se hallaba con la solidez suficiente como para que el maestro constructor prosiguiera la obra³. Constaba que había reunido suficiente piedra nueva y vieja, así como unas 2.000 fanegas de cal.

Un mes después Liermo solicitaba poder hacer alguna corrección a los planos de Ondátegui, pues de seguirse al pie de la letra no habría suficiente luz y seguridad para la alhóndiga y pósito al carecer de suficiente ventilación. Dichas mejoras conllevarían cierto aumento en la tasación original. Al regimiento soriano le pareció correcta la proposición.

En noviembre del año 1771 Liermo notificaba la terminación de la cárcel, casa Consistorial y otras dependencias: «hallándose para concluirse la mencionada obra y construcción...» pedía la reconociera y diese el visto bueno al Padre Antonio de San José Pontones y, en su defecto, don Hilario Alfonso de Jorganes, vecino de Laredo. El Ayuntamiento y «Tierra de Soria» nombraron, por su parte, a Gregorio de la Sierra. El Padre Pontones no pudo acudir por sus ocupaciones en El Escorial y tampoco Jorganes por encon-

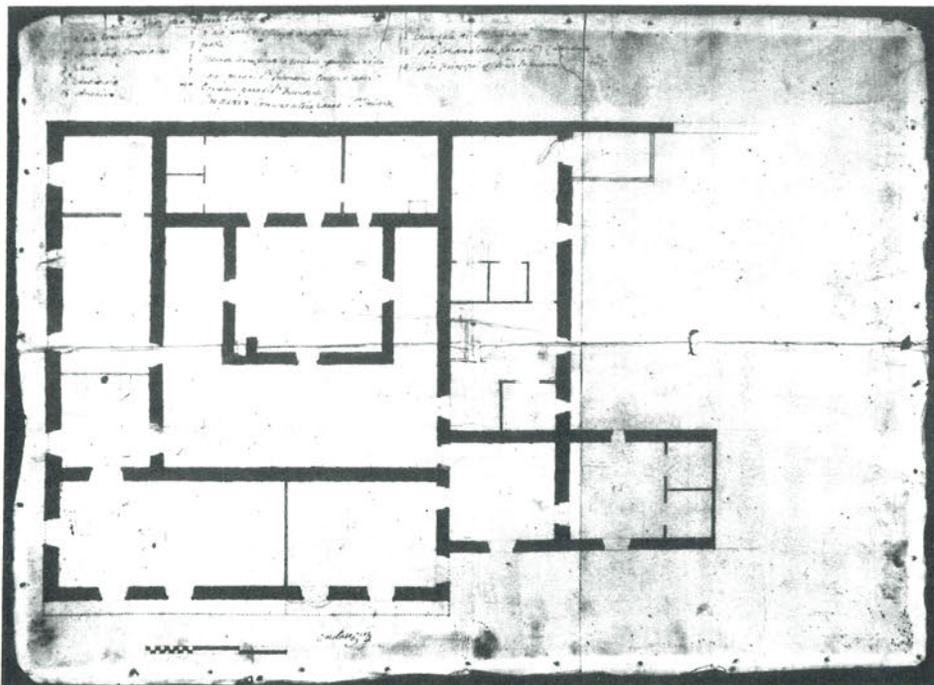
trarse en un lugar desconocido de Galicia, por lo que «hallándose mui próxima a cumplirse y fenecerse enteramente (la obra)» el constructor nombraba como sustituto a José Argos, vecino de Corella.

El 13 de diciembre del año 1771 el Ayuntamiento de Soria comunicaba que no tenía ningún reparo que hacer a la obra ejecutada. El 6 de enero de 1772 era reconocida por los arriba mencionados arquitectos «nombrados para la visura, reconocimiento y entrega de las reales cárzeles» y otros edificios. Declaraban que «están arregladas y conformes todas las oficinas que comprende con las delineadas y demostradas en dicho plan» y también que Liermo se había atendido a lo previsto en 1769 por los maestros José Argos y Manuel García para darles mayor solidez, firmeza y seguridad. Reconocían dicha mejora además de otras muchas como puertas y ventanas construidas en sillería en vez de mampostería. Había, además, colocado una hilada de sillería como rodapié por el exterior del patio, cosa muy práctica. Era evidente que se había esmerado en mejorar todas las escaleras y había abierto diversas zanjas, cañerías..., todo lo cual evaluaba en 21.904 rs.

El balconaje de la fachada de la casa Ayuntamiento costó 7.210 rs.

Liermo siguió una instancia contra Soria por el cobro de mejoras, aunque, por suerte, no se prolongó mucho. Se discutió sobre si era obligación del constructor colocar el empedrado, hueco para el reloj... Se acusó a Liermo de colocar mal las cerraduras de las puertas, el tejado presentaba defectos, la tierra de algunos locales había tenido que ser retirada a cuenta de la ciudad... A fines del año 1772 el constructor entregaba las llaves a la ciudad y ésta declaraba unos meses después que era justo que se le diera algún aumento, pues las mejoras eran evidentes.

El Fiscal, ante las dudas y quejas, creyó ver cierta malicia en la construcción, por lo que sugirió se pasasen los planos a Ventura Rodríguez. Tras el dictamen del prestigioso arquitecto en 1773 ya no hubo dudas de que las mejoras habían sido necesarias «y están las obras ejecutadas con la conveniente solidez y arreglo al plan y condiciones a que se debió de ceñir..., es justo, pues, que se le satisfaga dicha cantidad».



TERCERA PLANTA.

SITIOS DE LA TERCERA PLANTA:

1. Sala Consistorial.
2. Antesala con su altar.
3. Paso.
4. Audiencia.
5. Archivo.
6. Sala para el alcaide con dos alcobas.
7. Patio.
8. A donde corresponde la escalera y paso para la Sala.
9. Sala para el Sr. Yntendente con dos alcobas.
10. Corredor para el Sr. Yntendente.
11. Un quarto con una alcoba para el Sr. Yntendente.
12. Antesala del Sr. Yntendente.
13. Sala con dos alcobas para el Sr. Yntendente.
14. Sala principal del Sr. Yntendente.

E. EL RESULTADO FINAL

Las tres plantas de Ondátegui repiten casi idénticamente la distribución interior. En el centro de un paralelogramo se abre un patio que ilumina interiormente las diversas dependencias. La planta sótano, por ser la más húmeda pero también la más segura, se destinó a calabozos, caballerizas y cocheras. La segunda, a nivel de la plaza, muestra los diversos accesos a los pisos inferior y superior. Está destinada casi exclusivamente a viviendas. Aunque en la superior existan también viviendas, su mayor parte lo ocupan la sala consistorial, capilla, archivo y audiencia.

El largo alzado de Ondátegui muestra únicamente la fachada que da a la Plaza Mayor y calle del Pósito. Es, indudablemente, lo más interesante. La parte más lujosa coincide exactamente con dicha plaza. La otra mitad, ligeramente retranqueada, es más sobria y corresponde al tramo que asciende por la calle del Pósito. Ambas son iguales alcanzando unos 20 metros de longitud. Otro tanto mide el paramento que da a la calle de Sorovega, con lo que tenemos un edificio aproximadamente el doble de ancho que profundo.

El tramo porticado consta de cinco vanos de arco de medio punto de gran esbeltez y luz. Sus claves rozan la moldura de separación con el cuerpo superior. Bajo los arcos de los extremos se abren puertas de arco rebajado, existiendo otra frente al central de tamaño algo mayor a las anteriores⁴. Sobre el pórtico se extiende el balcón corrido de la Sala Consistorial y Sala del Intendente. Dos ventanales de ambas dependencias comunican con el exterior entre los que se aprecia el hueco para el reloj, hoy tapiado y sustituido por otro reloj moderno en lo alto del tejado. Los dinteles de las ventanas deberían ser quebrados pero Liermo complicó el dibujo de Ondátegui hasta convertirlos en ornamentos barrocos. Sobre ellas van sencillos frontones triangulares.

La parte destinada a pósito, alhóndiga y viviendas, es más sobria. Sólo un gran portalón destaca en su centro. Los vanos, escasos y asimétricos, no se ejecutaron conforme a las trazas originales. La gran ventana, por ejemplo, del extremo Sur se convirtió en realidad en una puerta secundaria. En la planta superior aparecen dos vanos con rejas, pero hoy pueden verse tres. No llega extrañamente este piso hasta el extremo del cuerpo bajo, cosa que se corrigió en años posteriores como es actualmente bien patente. El paramento que da al Norte es también de gran sobriedad y muy semejante al antes mencionado.

Mientras que los cuerpos descritos están separados por ligeras molduras,

el remate del edificio se adorna con una pronunciada y bien trabajada cornisa. En toda la construcción predomina el sillarejo a base de bloques de arenisca de hermoso y acentuado color dorado, de tanto mayor calidad cuanto más se asciende.

Ventura Rodríguez emitiría un duro juicio del resultado final de la obra: «En el expediente que trata de la construcción de Casas Consistoriales y cárcel pública de la Ciudad de Soria debo decir: que los planos y alzado que se dieron por regla para la ejecución de este edificio no los arregló su autor, don Domingo de Ondátegui, al terreno como consta de ellos mismos (dejando aparte su deforme y monstruosa arquitectura, que por estar ya hecha no tiene remedio) pues le figuró horizontal quando se halla en desnivel considerable, como se deduce de las declaraciones que incluye el expediente, de los maestros don Joseph de Argos, don Manuel García y don Gregorio de Sierra de 18 de agosto de 1769 y de 6 de enero de 1772; y las Condiciones están abreviadas cuya falta y el desarreglo de los diseños al terreno obligan a que varíe la forma de la obra y consiguientemente a que haya los aumentos que en dichas declaraciones se refieren, que han sido preciosos para la firmeza y para poderse servir de la Casa».

Todavía en tiempos de Madoz, el Ayuntamiento que historiamos servía de tal: «La Casa Consistorial, en la que se halla la cárcel publica, entre cuyos calabozos se encuentran algunos bastante húmedos, y el resto de las habitaciones no son tan ventiladas como debieran, ni reúnen las demás circunstancias necesarias en tales establecimientos; tanto las Casas Consistoriales como la de los 12 linajes tienen buenos pórticos.»

Este último edificio hace hoy de ayuntamiento. Nuestra casa consistorial, por el contrario, sirve de Audiencia. Su reloj sigue recordando el paso del tiempo a los sorianos:

Soria fría! La campana
de la Audiencia da la una.
Soria ciudad castellana
tan bella bajo la luna!
(A. Machado).

APENDICE I

PROYECTO DE ANTONIO SERRANO

CONDIZIONES que se han de observar en la construcción de la fábrica nueva que se intenta hazer en la ciudad de Soria, ha sauer es cárzeles reales con hautización para el alcaide, salas de Consistorio y hautización para los señores Yntendentes y es en la forma siguiente:

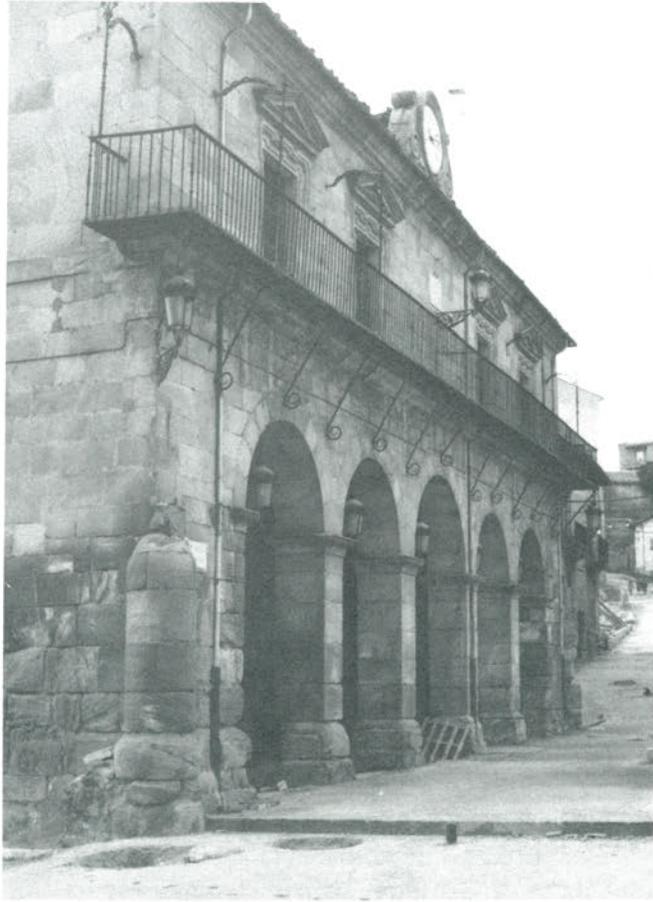
Primeramente es condizión que el maestro por quien corriese la fábrica la ha de executar arreglándose a la traza y condiziones en sus medidas assí en planta como en perfil y para dar prinzipio se ha de desmontar la fábrica antigua con el maior cuidado por hallarse lo más de ella amenazando evidente ruina, a fin de que no subzedan desgrazias y puesto al despojo cada cosa en su lugar se dará prinzipio al planteo cojiendo la tizada de la pared del zierzo a la misma línea que viene la pared del edifizio de la parte vaja y alargando esta línea lo nezesario volberá la pared del frontis en ángulo recto hasta la longitud que demuestra el diseño, y para dezir de una vez haziendo en todo el sittio de la fábrica el repartimiento de zanjas para formar las paredes con la disposición que demuestra la planta primera del diseño, adbir-tiendo que los fundamentos subterráneos han de tener de rodapié por la parte exterior medio pie más grueso que las paredes y lo mismo por la interior para que las paredes asienten y queden con la seguridad correspondiente.

2.^a Que las zanjas de los fundamentos se han de profundizar seis pies y si esto no vastare por encontrar el terreno floxo, se han de ondar nueue pies y si esto no obstante continuase el terreno falso, se han de hazer zampiados de buena madera y estacas para hazer buen fundamento y hechos las zanjas se han de llenar y mazizar con buena manpostería de piedra y cal con buena mezcla de arena bien golpeado todo con el maior cuidado para que la fábrica no haga sentimiento y que el fundamento de la pared del frontis se ha de sacar todo lo nezesario para el mazizo y retiro de las vasas y pedestrales que lleva el frontis y mazizos que sean todos los fundamentos hasta la superfizie de la tierra, se plantearon segunda vez todas las paredes de la fábrica con el mazizo o grueso que demuestra el diseño leuantándolas lo nezesario para los suelos y que la pared del frontispizio que corresponde a la plaza con todo el ornato de arquitectura que demuestra la traza ha de hazerse por la parte exterior de piedra de cantería de la mejor calidad que se encuentre en los parajes acostumbrados procurando guardar la disposición de puerta y ventanas para la mejor simetría y dicha pared por la parte inte-

rior de buena mampostería bien attizonada, una veces la de cantería y otras la de mampostería y la pared en el zierzo se ha de hazer de buena mampostería de piedra y cal leuantando vn zócalo de cantería con su talues por la parte exterior, y que esta leuante hasta anivelar con el piso primero de las cárzeles que están sobre la superfizie para que así no puedan romper las paredes por el exterior, así mismo dicha pared se ha de hazer de cantería por lo interior de las cárzeles y lo mismo las otras que zircundan las dichas cárceles primeras y lo demás de las paredes sobre las cárzeles han de ser de buena mampostería poniendo las jambas de las ventanas de cantería y las demás paredes interiores inmdiaa a las exteriores se han de hazer de buena mampostería y las paredes de la caja de la escalera hasta el piso prinzipal se han de hazer también de mampostería con buenos pilares de yeso y ladrillo en sus quatro ángulos y lo restante de ellas hasta sacar aguas han de ser de yeso y ladrillo con la disposición de pilastras y arcos que demuestra el diseño, este material para lo interior es la más permanente porque después de adornado se ha de blanquear a todo gasto y dicha caja de escalera ha de estar cubierta de manera que ente abundante luz y no pueda entrar agua ni aire porque de hazer luna descubierta a más de que es mui perjudizial a la salud de los haitadores es menester tomar más campo para hazer haitación cómoda, de donde se sigue ser mucho más el coste de la obra y no tan ermosa.

3.^a Que según la disposición de la primera planta salen los sitios siguientes: primero atrio o portal mui espacioso, sala de Audiencia con un quartico para archivo de algunos papeles todo mui capaz, la red del mismo modo y un claustro que da entrada a todas las haitaciones bajas, tres cárzeles vastante capaces y sobre estas en el intermedio del pisso prinzipal otras dos cárzeles y una cozina y dos quartos para el alcaide de manera que si se quiere puede desde la cozina el alcaide adhartir qualquiera ruido o golpe que pudiera ser motiuo que ningún preso inttentase escalar la cárzel, assimismo a un lado queda oratorio para que oigan misa los presos, al lado derecho en el intermedio del piso prinzipal cozina y dispensa para la haitación del señor Yntendente y deuajo destes sitios quedan otros para leña, caruonera, caualleriza y también cozina y un quarto para el cochero y dispensa, caualleriza y también cozina y un quarto para el cochero y dispensa para el dicho o para el alcaide, todo con entrada separada y después da prinzipio la escalera comenzando a subir por dos puestos se juntan en medio y desembarca en el piso prinzipal con un ramo.

4.^a Que para maderar todos los pisos se han de asentar soleras y clauar los maderos para que toda la fábrica quede sujeta y no dejen huir las paredes



Fachada principal y meridional del AYUNTAMIENTO.

exteriores en ningún tiempo y que los maderos que han de cubrir las cárzeles han de ser de buen cuerpo de terzia y quartta y se han de poner vien unidos y enladrillarlos por enzima y por vajo cubrirlos con yeso al modo de un zielo raso para que así no pueda aver inzendio y así mismo no sea posible hazer rotura de cárzeles resultta la seguridad de los presos, y que en los demás sitios se pondrán las maderas de pie a pie y darles el grueso correspondiente según lo largo de ellos, y que en todos los sitios se han de hazer de vouedillas y enladrillados por enzima todo lo que se hubiere de uer, y que la altura que han de tener todos los sittios ha de ser en la que demuestra el diseño en la sección interior.

5.ª Que maderiados los entresuelos y cárzeles y piso prinzipal se executará lo mismo en la haitación prinzipal adbirtiendo que las dos piezas antesala y salas de Consistorio y quarto del señor Yntendente se han de hazer a zielo raso con su buena media caña hadornada con vna moldura por las dos partes y lo restante de las haitaciones han de hazersen de vouedillas con el maderamen correspondiente y en la forma que ba esplicado en el primer piso y que todas las diuisiones de quartos y alcouados que se habieren de hazer han de ser de yeso y ladrillo y jarrear todas las paredes con mucha igualdad para que el blanqueo quede con todo luzimiento y permanencia y que según esta disposición y la de su planta sale en la haitación prinzipal los sitios siguientes: primero desembarca la escalare en un claustro con quatro ángulos que da entrada a todas las haitaciones, este claustro tiene doze arcos que corresponden a la escalera que causan mucha ermosura y comunican abundantante luz a dicho claustro y entradas de las salas; después entre en la ante sala de la pieza de Consistorio mui capaz y con dos ventanas grandes vna a la plaza y otra a la calle que domina el cierzto, luego entra en la pieza de Consistorio mui espaciosa y en vella proporzión con dos ventanas a la plaza, colocando un balcón grande que coje todo lo largo de la dicha pieza, después se sigue el oratorio que corresponde a la antesala, un quarto mui vello que corresponde en simetría a la Plaza con la antesala de Consistorio, este quarto que es para el señor Yntendente, tiene su estudio y alcouado y antes deste otro quarto que haze de antesala, luego otros dos quartos con sus alcouados para la familia del señor Yntendente con escalera escusada para bajar a los entresuelos; al otro lado un quarto expazioso para cárzel para sugetos de distenzio, aunque haviendo hauajo en los entresuelos carzel dezente, se puede aplicar este para otro fin y dos más que ay se pueden aplicar para desanche de la casa o haitación del señor correxidior.

6.^a Que maderiados los pisos prinzipales se hará lo mismo con los tejados procurando darles el doclivio correspondiente y armándolos con la maior seguridad y que las paredes de la caja de la escalera han de subir hasta dominar los tejados para cojer las luzes para las escaleras y claustro y haziendo y armando dicho tejado con la disposición que enseña la traza y en la sobre escalera se han de formar quatro vóuedas de arista entera entomizadas colgadas a una maza poniendo en el extremo de ella un angelote con su vanderá en postura que parezca esta teniendo sobresi toda la máquina de la sobre escalera y corriendo su buena cornisa todo alrededor y dejando ocho ventanas con sus buenas bidrieras y redes en la forma que demuestra el diseño u hecho todo así y jarreadas y justas las paredes se ha de blanquear a todo gasto con buen ieso blanco toda la hautización prinzipal y caja de la escalera haziéndola esta vien suaue con sus antipechos vien vistosos de ierro y lo mismo en los antipechos del claustro que caen a la escalera y que en la frontis prinzipal se han de poner tres balcones en la forma que demuestra el diseño, así mismo se han de poner puertas y ventanas con el herrage correspondiente y cada vno a porporción del sittio que hubieren de seruir así en hermosura como en fortaleza y lo mismo se ha de hazer colocando las rejas que fueren menester para las cárzeles y demás hautizaciones; finalmente se ha de dejar toda la fábrica perfectamente concluida y para poderla hautar y hauiendo reflexionado con el maior cuidado sobre el coste de la fábrica teniendo presente la traza y condiziones y precios de los matteriales, conocimiento en las canteras resulta de la medida por altimetría, planimetría y esthezeometría ser su justo precio la cantidad de doscientos y diez mill rs. de vellón el total de ella. Y por quantto manda el Real y Supremo Consejo de Castilla se delcare con separación el coste de cárzeles y casa para el alcaide y asimismos el que pueden tener las salas Consistoriales y casa para el señor Yntendente y en su virtud deuo dezir que el importe de cárzeles y casa para dicho alcaide, es cien mill rs. en la intteligencia de executarsen estas al mismo tiempo que se trauaje la restante de las demás fábricas y si estas de cárzeles y casa del alcaide se hubieran de fabricar con enttera separación de las salas Consistoriales y casa del señor Yntendente subiría su coste ciento y treinta mill rs. y haziendo las dos fábricas a un tiempo bajo vna puerta principal y escalera común para hambas hautizaciones importa el coste de las salas Consistoriales y casa para el señor Yntendente ciento y diez mill rs. que sumados con los cien mil de las cárzeles y casa para el alcaide importa todo la expresada cantidad de doscientos y diez mill rs. de vellón. Y para que conste y obre los efectos que haia lugar hize esta declaración por orden y parti-

cular encargo de los señores Fiel Procurador general y demás Procuradores especiales y Asesor que componen la junta de la Universidad de la tierra de Soria y la firmé y rubriqué en ella a diez y nueve días del mes de marzo de mil settecientos sesenta y vno.

ANTONIO SERRANO

ADICIONES

En atención de estar a mi cargo la dirección de el proiècto que se ha echo para la nueva fábrica de cárzeles reales, Casa para los señores Yntendentes, salas de Consistorio y avitación para el carzelero y deseando evitar qualquiera duda que al tiempo de su ejecución pudiera ocurrir es mui combeniente declarar lo siguiente:

Primeramente, que la entrada para la cárcel y avitación para el carzelero a de quedar enteramente separada de la de el señor Yntendente lo que no se tuvo presente al tiempo de delinear el diseño, y para ejecutarlo assí se a de hazer la puerta para dicha cárcel en donde señala el número 1; y desde el número 2 asta el 3, hazer una división para dividir las dos avitaciones y dejando en dicha división una puerta para si combinere usar de ella en adelante; asimismo se a de hazer escalera para subir a la avitación de el alcaide en el sitio que señala el número 4; aziendo también otra división en donde señala el número 5 y 6.

Ytem, que en los calavozos o cárzeles se an de hazer lugar común con al seguridad correspondiente y enlosar sus pisos para maior seguridad y limpieza y que a dichas secretas o nezesarias se a de encaminar un conducto de las aguas llovedizas dexando su sobradera para maior limpieza assimismo hazer necesaria cubierta en el corral para la avitación de el señor Yntendente y un cubierto espacioso en dicho corral con su puerta correspondiente para cochera. Ultimamente se a de hazer en todas las avitaciones quanto fuera nezesario para poderlas avitar, sin que el maestro que corriere con la fábrica tenga excusa de que no está puesto en traza y condiciones porque el fin es dexar la fábrica perfectamente concluida y havitable.

Ytem, que los despojos que salieren de la fábrica viexa a de ser de provecho de el maestro corriendo de cuenta de éste desmontar dicha fábrica y poner y sacar los escombros no nezesarios a los pagos acostumbrados y ejecutando esta fábrica en el tiempo de tres años desde el día que se dé principio asta su conclusión.

ANTONIO SERRANO

APENDICE II

PROYECTO DE DOMINGO ONDATEGUI

EN la ciudad de Soria a treinta de abril de mil setecientos sesenta y tres ante el señor alcalde mayor y corregidor Ynterino de ella, pareció don Domingo Ondátegui vecino de la villa de la Horra, maestro arquitecto nombrado por los señores del Consejo a hacer la declaración que se le manda por Real Decreto de nueve de abril del año pasado de mil setecientos sesenta y dos, para lo qual su merced lo recibió juramento y el suso dicho lo hizo por Dios nuestro señor y a una señal de cruz en forma y vaxo de él ofreció decir verdad de lo que supiere y le fuere preguntado y siendolo dixo: Que en cumplimiento de lo que se prebiene por el citado real despacho, a reconocido las trazas y condiciones de don Antonio Serrano y la proyectada por Domingo Romero y Joseph de Oñaederra, maestros arquitectos en cantería y también a reconocido la fábrica antigua del Consistorio, cárceles y demás oficinas de esta ciudad la que se halla en partes arruinada y otras amanzándola, por lo que es de sentir se demuela, toda ella, y se forme de nuevo con sus trazas y condiciones porque la fachada lineada por el citado don Antonio Serrano es de mucho coste y se puede excusar los tres frontispicios y los balostrados de piedra en el tejado y otras cosas que se dejan reconocer en el diseño las que halla por superfluas pudiendo executarse la fachada que mira a la calle Real del Juego de Pelota y la que sube a Nuestra Señora de el Espino, de piedra de sillería y se hevitará la linterna por ser más combeniente hacer pa-

tio como la demuestra el diseño pues este redundará en veneficio de los presos por la ventilación de los aires y gozar que el sol en el tiempo que se les permita y al mismo tiempo tener las havitaciones más luces, las que no tendrían haciéndose dicha linterna, y quedaran más asegurados los tejados. Y en quanto a la traza del citado Domingo Romero halla no tener ésta los mazizos suficientes para la seguridad de la obra y ser exencial falta, y además por tener el alzado de mucho coste y la pared que mira a dichas calle Real y la que sube a Nuestra Señora de el Espino, ser de mampostería rústica, deviendo hacerse de sillería por quedar de esta suerte más segura la obra y más agradable a la vista teniendo el mismo coste por cuyas razones le a aparecido combeniente a el declarante hacer nueva traza, planta y condiciones para la fábrica de dicho Consistorio, cárceles y demás oficinas que con las siguientes:

Condiciones: Lo primero es condición que el maestro que haia de fabricar dicha obra, a de desmontar toda la antigua desbiando todo el material cada cosa por sí, aprovechándose todo lo que se pueda y la tierra se a de llevar a los sitios acostumbrados asta dejar limpio todo el piso de dicha obra antigua y se habrirán sus zanjas, a excèpción de la calle Real que ésta solo se a de demoler asta la superficie por tener vastantes mazizos y de mucha seguridad profundándolos asta encontrar tierra firme, teniendo presente la primera planta y dando los gruesos que demuestra el diseño, y echas que sean se matizarán con buena mampostería con mezcla de cal y arena asta la superficie y se proseguirá asta la altura que demuestra el alzado siendo sillería desde la casa de los oydores asta el granero de la ciudad como también lo ynterior de los soportales, dejando su zarpa de medio pie por la parte ynterior y exterior, elijiendo sus puertas, escaleras, patio, distribución de arcos y demás oficinas siendo de piedra de sillería todas las puertas y ventanas por la parte exterior, llevando sus tranqueros que atrabiesen lo grueso de las paredes y lo restante de mampostería excepto los calabozos que an de ser de sillería. En quanto a el patio y los calavozos se an de enlosar con piedra labrada a picón dando sus corrientes en toda su circunferencia, de suerte que las aguas vayan a los conductos de las útiles. El conducto que tenía antiguamente se a de levantar a volberlo a edificar poniendo las piedras de sillería que faltasen, sacándole asta los vertientes que antiguamente tenía. Las escaleras se an de executar asta el primer descanso de piedra de sillería, en todas las bentanas se pondrán las rejas fuertes con sus embrillas así de los calabozos como las demás oficinas como demuestra el diseño para que en ningún tiempo haia ruynas y después se asentarán sus nudillos de seis en seis pies, distantes unos de otros y sobre ellas sus soleras vien clavadas y se pon-

drá el maderamen en todos los pisos; tocante a los calabozos se pondrán vigas de terciá y quarta vien juntas, clavadas con buen clavarón y lo restante de las piezas, se pondrán de pie a pie echos sus revaxos dejando dos dedos de machetta para que sirva de estrivo a el yeso y se vaceará según arte en sus vovedillas vien encascotadas con cascos de teja o corteza de pino que es lo mejor por pesar poco y durar mucho enladrillado por encima según arte y se proseguirá con las paredes asta el piso principal dejando su deja de medio pie por la parte ynterior a excepción de los corredores elijiendo puertas, ventanas y demás oficinas después se asentarán sus nudillos y sobre ellos sus soleras con todo el maderamen en la misma conformidad que en su suelo antecedente, después se proseguirá con las paredes asta el tejado dejándolo las puertas y bentanas según el diseño lo demuestra, y en la sala Consistorial y sala de el señor Yntendente se arán los corredores con valostrados de yerro con sus estribos de la misma moldura que el que señala la letra A, de cinco en cinco pies como el diseño lo demuestra. Assí mismo se pondrán once bolas de metal como la que señala la letra B, como también antepechos del mismo jénero de balostreados en los dos costados de el frontis y en otras havitaciones en las que el diseño las demuestra. Echo lo arriva dicho se pondrán los nudillos y sobre ellos sus soleras con todo el maderamem correspondiente como se a dicho abaxo, exceptuando la sala Consistorial y sala de el señor Yntendente que an de ser de cielo raso con su filete y escoria y el medio un florón y sobre esto se a de atiranttar con tirantes de pie y quarto de cantto y pie de grueso y se echarán sus quadrales con sus ayjones y vien enjardados, después sus sobre soleras vien enfardadas y sobre estas se pondrán sus tijeras y se armará el tejado a cartagón de a cinco y se entablará una buena tabla y se retejará a teja doble cojiendo respaldos, cavalletes y roquillas con buena mezcla de cal y arena; después se executará la albañilería, todas las havitaciones de abaxo se rebocarán con buena mezcla de cal y arena sacando los tres portales, pasos y peso que se an de blanquear con yeso todas las demás havitaciones, se maestrearán, jarrearán y labarán con buen yeso; las puertas exteriores, las de los calabozos y todas las demás del piso vajero y las de las cárceles se pondrán semblajes y panelados, todo mazizo con cerraduras fuertes, como también todas las ventanas del patio y demás bentanas bajas del mismo jénero, con su herraje necesario; las puertas de los quartos principales y las de todas las demás havitaciones an de executar de capuchino a dos caras en semblaje de pino y panelados de robre, con sus cerraduras y erraje correspondiente. Las bentanas de las havitaciones principales an de ser del mismo jénero y lavor como también las puertas, bentanas con montan-

tes, pasadores y herraje correspondiente; todo lo proyectado se a de ejecutar y dejarlo concluido y llaves en manos a vista de maestros peritos en cantería en el transcurso de tres años, en precio de ciento ochenta y ocho mil rs. vellón aprovechándose el maestro de todos los materiales que se puedan sacar en dicha obra antigua. Que es quanto puede declarar y todo ello la verdad por el juramento que lleva fecho en que se afirmó y ratificó y lo firmó con su merced, expresó ser de edad de sesenta y quatro años, poco más o menos de que yo el escribano doy fee. Lizenciado Marín. Don Domingo Ondátegui. Ante mí Joachin de Abandaño.

NOTAS

¹ A. H. N.: Cons. leg. 177.

² Sobre Francisco Ibero véase LLAGUNO (E.): Noticias de los arquitectos y... Madrid, 1977, pp. 89 y 322 del tomo IV.

³ Una inscripción bajo los soportales recuerda aún hoy el comienzo de la obra: REDIFICARONSE ESTAS CASAS DE AIVNTAMIENTO Y CARCELES A COSTA DE LA CIVDAD Y VNIBERSIDAD DE SV TIERRA Y SE PVSIERON LAS PRIMERAS PIEDRAS EN SVS CIMIENTOS EL DIA 18 DE AGOSTO AÑO DE 1969 SIENDO YNTENDENTE Y CORREGIDOR DE ELLA Y SV PROVINCIA EL SEÑOR DON JOSEPH REY VILAR DE FRANCO.

⁴ Un inscripción pegante a la anterior dice: ESTA CIVDAD TIENE POR MERCED DE LOS SEÑORES REYES CATOLICOS DESDE AÑO 1475 MERCADO FRANCO LOS DIAS DE IVEVES SIN QUE SE DEBA ALCABALA DE TODAS LAS MERCADERIAS Y MANTENIMIENTOS Y GANADO QUE A EL VINIEREN Y SE BENDIEREN EXCEPTO LANAS Y REBOL Y NO SE PVEDEN ENBARGAR NI PRENDER PERSONA NINGUNA NI LAS CABALGADVRAS EN QUE VINIEREN POR DEVADAS AVNQUE SEA POR MARAVEDIS DE SV MAGESTAD ANSI EN LA VENIDA COMO EN LA ESTADA Y BVELTA A SVS CASAS. PVSOSE POR ACVERDO DESTA CIVDAD REINANDO PHILIPO IIII Y SIENDO CORREGIDOR EL LICENCIADO LOPE DE BVSTAMANTE BVSTILLO, AÑO 1621.

LA LIBRERIA Y OTROS BIENES DE LUIS ROMAN,
MAESTRO DE OBRAS Y ALARIFE MADRILEÑO DEL
SIGLO XVII

POR

JOSE LUIS BARRIO MOYA

LA organización más o menos gremial, o de vinculación familiar que caracterizó algunas profesiones en el Madrid del siglo XVII, hizo que algunas de ellas pasaran de generación en generación. Tal vez la más significativa fue la de arquitecto, maestro de obras o alarife que, desde el siglo XVI, va a pasar de padres a hijos o familiares cercanos. Así el caso de Francisco de Mora a cuya muerte le sucedió su sobrino Juan Gómez de Mora como arquitecto real, y a fines del siglo XVII la saga de los Churriguera, que prolongó su actividad hasta bien entrado el siglo siguiente. Pero al margen de los Mora y Churriguera, tal vez los ejemplos más llamativos por la alta calidad de las obras que realizaron y por la influencia que ejercieron en la arquitectura posterior, hubo otras familias de arquitectos, menos espectaculares, que también ejercieron con éxito la arquitectura y que la moderna investigación va sacando poco a poco a la luz. Este es el caso de los Román, numerosa familia de maestros de obras activos en Madrid a lo largo del siglo XVII.

El padre de la dinastía fue Juan Román, maestro carpintero, casado con María Francia o Francisco. De este matrimonio nacieron: Tomás y Luis, maestros arquitectos; Nicasio, maestro de cantería, María, casada con el también maestro de obras Gregorio Ramos, y Sebastiana que contrajo matrimonio con Antonio Berdeja ¹.

Luis Román nació en Madrid en agosto de 1625, y al igual que sus hermanos recibió su primera formación junto a su padre. Casado en Petronila López; de esa unión nacieron sus hijos Diego, Matías, Ana e Isabel. De todos ellos sólo Matías se dedicó al oficio paterno, y a pesar de su corta vida (1658-1695), dejó una pequeña obra maestra: la capilla de San Fausto, en Mejorada del Campo ².

No vamos a hacer aquí un estudio de la actividad artística de Luis Román, que ya ha sido esbozada por Virginia Tovar, sino dar a conocer los bienes que dejó a su muerte, destacando entre ellos su biblioteca, que nos informa sobre sus gustos literarios y sobre su formación.

Luis Román murió en Madrid el 28 de diciembre de 1681³ en sus casas de la calle de Buenavista. En su testamento Luis Román dejaba por testamentarios a su hermano Tomás y a sus hijos Diego y Matías, que se encargaron de realizar el inventario y tasación de los bienes del difunto. El inventario se hizo el 30 de diciembre de 1681, mientras que la tasación se realizó un año más tarde⁴, concretamente el 11 de noviembre de 1682, cuando Bernabé Sánchez «maestro entallador y evanista», tasaba los muebles, que fueron los siguientes:

— Primeramente tasó un bufete de caoba de zinco quartas de ancho y bara y media de largo y vara de alto, digo dos varas de largo con sus yerros Balaustrados dorados y pavonados, 450 rs.

— Seis sillas entabladas de nogal cubiertas de vaqueta de moscobia con clavos chaflanes y sus fundas, 330 rs.

— Otras quatro sillas de baqueta coloradas y su clavazón dorada, algo traidas sin cubierta, 80 rs.

— Nueve taburetes de nogal altos y baqueta de moscobia mui traidos con sus clavos chaflanes, 180 rs.

— Dos taburetes vajos de baqueta de Moscobia, 32 rs.

— Dos contadorzitos de evano y marfil de seis gavetas, de zinco quartas de largo y media vara de alto con sus pies de nogal, 600 rs.

— Un bufete de nogal de tres quartas de ancho y vara y media de largo y vara de alto con sus yerros, 55 rs.

— Otro bufete de nogal cavezeado de vara y media de alto, 55 rs.

— Otro bufete de nogal de vara y media de largo y vara de ancho con yerros dorados y pabonados y valaustrados, 100 rs.

— Otro bufete de nogal de vara y media de largo y vara de ancho cavezeado con sus yerros ordinarios, 88 rs.

— Otro bufete de estrado, de almuadas de vara de largo y dos terzias de ancho y otras dos de alto, 44 rs.

— Otro bufete de nogal con quatro colunas de dos terzias de ancho y varas de largo con su caxon y zerradura, 55 rs.

— Otro bufetillo viejo de nogal, 8 rs.

— Otro bufete de nogal de vara y media de largo y tres quartas de ancho y vara de alto con sus yerros ordinarios, 66 rs.

— Ytten tasso una cama de nogal con dos cavezeras dada de negro con sus varillas de yerro, 88 rs.

— Otra cama de nogal entera con dos cavezeras que tiene colgadura de paño azul, con sus alamares, 400 rs.

— Ytem taso un arqueton forrado en vaquetta de siete quartas de largo y vara de ancho claveteado con sus aldavones y abrazaderas zerradura y llave, 200 rs.

— Dos cofres forrados en vaqueta negra, de dos terzias de ancho y vara y media de largo, 200 rs.

— Dos arcas grandes de pino, de dos varas de largo y otras quatro de ancho, con zerraduras, 46 rs.

— Otras dos arcas de pino con zerraduras de vara de largo, 32 rs.

— Otro cofre forrado y claveteado de vara y media de largo y media de ancho con zerradura y llave, 44 rs.

— Una caja de bresero de nogal de dos aros guarnezidos de laton y claveteado con su bazia de cobre, 110 rs.

— Ytten tasso dos camas de tablas de la familia, 40 rs.

— Una papelera de vara y media de largo y media vara de fondo cubierta de vadana con su tapa y zerradura, 44 rs.

— Ytten tasso seis sillas de nogal y baqueta con clavos chaflanes sin tablas, 180 rs.

— Otras quatro sillas de nogal cubiertas de Damasco traidas con clavos chaflanes, 64 rs.

— Un arqueton forrado en vadana con clavazon de metal y cantoneras y zerradura, 110 rs.

— Un armario de pino con quatro puertas de cinco quartas de ancho y vara y media de alto y media vara de fondo con tres vasares y zerraduras con sus llaves, 66 rs.

— Un contador de pino de dos varas de largo y tres quartas de ancho y vara de alto con su caxon, 40 rs.

— Una arquita de cedro de media vara de largo y una quarta de fondo con zerradura y aldabones, 30 rs.

— Ytten tasso otro cofre viejo de vara y media de largo, 20 rs.

— Un arteson para salar de tres varas de largo, 44 rs.

— Otro arteson viejo, 12 rs.

— Un escritorcillo de nogal con quatro gavetas con zerradura y llave, 44 rs.

— Un arcon de nuevepies de largo, viejo, 8 rs.

El 14 de noviembre de 1682 el pintor Vicente Benavides ⁵ evaluaba la colección pictórica de Luis Román, que constaba de un total de 43 obras, más 19 mapas de «diferentes provincias» y un «niño de bulto». La temática de las pinturas era esencialmente religiosa, ya que como obras de carácter profano sólo se contabilizaban un paisaje y un florero. Por lo que respecta a los autores, Vicente Benavides al hacer la tasación sólo menciona una «Virgen con el Niño», de Zurbarán, que evalúa en la cantidad de 1.100 reales.

— Primeramente tasso un lienzo de Santo Domingo de dos varas y media de largo y siete cuartas de ancho con marco negro, 250 rs.

— Otro lienzo de la huida e egipto apaisado de dos varas de largo y cinco cuartas de ancho, marco negro, 200 rs.

— Otra pintura de San Pedro de siete cuartas de largo y vara y cuarta de ancho con marco dorado, 150 rs.

— Otra pintura de nuestra señora con el niño en pie en los brazos, de siete cuartas de largo y cinco de ancho con marco negro, 55 rs.

— Otra pintura de San Francisco de siete cuartas de largo y cinco de ancho con marco dorado, 250 rs.

— Otra pintura de nuestra señora de Atocha de dos varas de largo y vara y media de ancho con marco dorado y tallado, 350 rs.

— Ytten tasso otra pintura de San Diego de Alcalá de dos varas de alto y vara y tercia de ancho con marco tallado negro, 200 rs.

— Otra pintura de nuestra señora de la Soledad de vara y media de alto y vara y tercia de ancho con marco negro, 55 rs.

— Otra pintura de San Juan Baptista de dos varas de alto y vara y tercia de ancho con marco negro, 110 rs.

— Otra pintura de nuestra señora con el Niño de siete cuartas de largo y vara y tercia de ancho de mano de Zurbarán, 1.100 rs.

— Otra pintura de nuestra señora de la Concepción de vara y cuarta de largo y una de ancho con marco negro, 55 rs.

— Otra pintura de San Geronimo de vara y media de alto y cinco cuartas de ancho con marco dorado y negro, 500 rs.

— Otra pintura de nuestra señora de la Rosa y el niño de una vara de alto y media de ancho con marco negro de peral, 100 rs.

— Ytten tasso otra pintura de un santísimo xpto. en la cruz de vara y cuarto de alto y una de ancho con marco dorado, 66 rs.

— Otra pintura de nuestra señora del Sagrario de medio cuerpo de cinco cuartas de largo y una vara de ancho con marco dorado y negro, 200 rs.

- Otra pintura de San Francisco de zinco quartas de largo y una vara de ancho con marco negro en 55 rs.
- Otra pintura de San Francisco en tabla de vara en quadro con marco negro, 300 rs.
- Un Pais con unos hermitaños de vara y media de largo y una de ancho con marco negro, 44 rs.
- Una pintura del Juicio de una vara de largo y media de ancho con marco de evano, 600 rs.
- Siette mapas de diferentes provincias con marcos negros a doze reales cada uno montan, 72 rs.
- Otra pintura de una veronica de tres quartas de largo y media vara de nacho con marco negro, 44 rs.
- Ytten tasso otra pintura de San Juan Baptista de tres quartas en quadro con marco de peral, 66 rs.
- Otra de Santa Catalina de una bara de largo y media de ancho con marco de pino blanco, 44 rs.
- Doze mapas en papel con marcos negros de a media vara de largo y una tercia de ancho a doze reales cada una montan, 144 rs.
- Otra pintura de nuestra señora de la Almudera de siete quartas de alto y vara y quarta de ancho con marco negro, 66 rs.
- Otra pintura de San Gregorio de vara y media de alto y vara y quarta de ancho, 55 rs.
- Otra pintura de San Agustin del mismo genero y tamaño con marco negro, 55 rs.
- Otra pintura de San Ambrosio del mismo tamaño y marco, 55 rs.
- Otra pintura de Santa Polonia en tabla con marco dorado, 300 rs.
- Ytten tasso otra pintura de la magdalena con marco dorado de tres quartas de alto, 33 rs.
- Un pais de tres quartas de alto y media vara de ancho, 33 rs.
- Un florero de media vara de alto con marco negro, 22 rs.
- Otra pintura de San Juan de tres quartas de alto y media vara de ancho, 40 rs.
- Una lamina pequeña de la Virge, el niño, San Joseph y San Juan con marco de peral y pino, 44 rs.
- Otra lamina de Santa Margarita pequeña con marco de evano, 55 rs.
- Otra lamina de Santa Zezilia con las manos puestas y marco de evano, 77 rs.

— Una pintura de la encarnacion de una tercia de alto y una quarta de ancho pintada en tabla con marco de peral, 77 rs.

— Una ymagen de devozion pintada en tabla de media vara de alto con marco dorado y negro, 33 rs.

— Yten tasso un niño de bulto de una quarta de alto con su peana dorada, 100 rs.

El día 15 de noviembre de 1682, Josefa Bazán tasaba la ropa blanca, y un día después, Manuel Rubio, sastre, hacia los propio con los vestidos; ese mismo día, el 16 de noviembre, José Lezama, «platero de oro y tasador de joyas en esta Corte», evaluaba «un retablito de oro pulido, que se compone de ciento y cinquenta diamantes, rubies y esmeraldas, con el copete que tiene encima, y el dicho retablito es de hechura cuadrada con una iluminación en medio de nuestra señora con el niño Jesus pintada». La joya fue tasada en 3.702 reales de plata. El 18 de noviembre de 1682, Manuel de Vergara «calderero», tasaba los trastos de cocina. Los días 19 y 20 de noviembre, Eugenio de Camarena, «maestro de obras», valoraba las casas y «las maderas, rexas y otras cosas tocantes a su oficio». Con respecto a esto queremos destacar que la situación económica de Luis Román fue bastante desahogada, pues poseía seis casas, situadas en las calles siguientes: de Buenavista, de la Fe, de Zapata, de la Esperanza, de las Damas y del Calvario. El 3 de diciembre de 1682 el contraste Gabriel Mayer tasaba los objetos de plata.

A propósito hemos dejado para el final la tasación de la librería de Luis Román, que en realidad es la parte de sus bienes que más nos interesa. La tasación tuvo lugar el 17 de noviembre de 1682, encargándose de la misma el librero Francisco Serrano. La biblioteca de Luis Román se componía de un total de 110 títulos, número relativamente importante para la época. Luis Román reunió una importante y significativa selección de obras de la antigüedad clásica, como las de Esopo, Plinio, Tácito, Valerio Máximo. Poseía además obras de historia, como la de Juan de Mariana; de ascética y mística, vidas de santos, novelas, comedias, biografías, etc. Los autores representados eran: Góngora, Quevedo, Gracián, Lope de Vega, fray Luis de León, fray Luis de Granada, Huarte de San Juan, Torres Naharro, Juan de Mena, Cervantes, Zabaleta, Belarmino. Sin embargo, lo más sorprendente es la escasez de libros sobre su oficio, ya que solamente se citan un ejemplar de las Ordenanzas de Valladolid y otro sobre las Grandezas de Roma. La tasación se realizó de la siguiente manera:

- Primeramente, tassó un libro yntitulado Republicas del Mundo de Roman, primero y segundo, 46 rs.
- Otro libro yntitulado atributos de Maria del padre Sigler, 12 rs. (seguramente Pedro Sigler de Umbria, religioso mínimo).
- Otro libro yntitulado flor santorum de villegas algo falto, 8 rs. (Alonso de Villegas.—Flor santorum. Toledo, 1591).
- Otros do libros yntitulados historia pontifical, 30 rs. (Gonzalo de Illescas.—Historia pontifical y católica. Barcelona, 1606)..
- Otro libro yntitulado ordenanzas de Valladolid, 14 rs.
- Otro libro yntitulado Simbolo de la fee de fr. Luis de Barzelona, 24 rs.
- Otro libro yntitulado Dioscoridis de laguna, 26 rs. (Dioscorides.—Materia Medica, traducida al castellano por Andrés Laguna, 1555).
- Otro libro yntitulado de Plinio titulo segundo, 16 rs.
- Otro libro yntitulado Historia de Mariana sin adiziones, 46 rs. (Juan de Mariana.—Historia general de España, Madrid, 1608, 1623).
- Otro libro yntitulado historia del Santisimo Sacramento de fray Alonso de Rivera, 12 rs.
- Ytten tasso otro libro yntitulado Bocalino, 16 rs.
- Otros dos libros yntitulados Marco Aurelio, 16 rs. (fray Antonio de Guevara.—Relox de principios o Libro Aureo del emperados Marco Aurelio, 1529).
- Otro libro yntitulado Tesoro de los cristianos, 9 rs.
- Otro libro yntitulado Dialogos del padre Pinto, 10 rs.
- Otro libro yntitulado la Dama veata, 6 rs.
- Otro libro yntitulado epistolas de Guevara, 10 rs. (fray Antonio de Guevara.—Epistolas familiares. Valladolid, 1538).
- Otro libro yntitulado esferas de Rocamora, 10 rs. (Ginés de Rocamora.—Esfera Universal. Madrid, 1599).
- Otro libro yntitulado el desengañado, 8 rs.
- Otro libro yntitulado obras de Murillo, 7 rs.
- Otro libro yntitulado Valdezebros de animales, 8 rs. (Andrés Ferrer de Valdecebros.—Gobierno general, moral y politico hallado en las fieras y animales silvestres, sacado de sus naturales propiedades. Madrid, 1670).
- Otro libro yntitulado Resulta ystorial de España, 8 rs.
- Otro libro yntitulado Valerio Magsimo, 9 rs. (Valerio Maximo.—De las historias romanas e carthaginesas e de otras muchas naciones e reynos. Sevilla, 1514).
- Otro libro yntitulado quaresma de fonseca algo falto, 5 rs. (Cristobal

de Fonseca.—Discurso para todos los evangelios de la quaresma. Madrid, 1613).

— Yten tasso otro libro yntitulado Vida del padre Avila, 8 rs. (Juan de Avila.—Obras. Aora de nuevo añadida la vida del autor. Madrid, 1588).

— Otro libro yntitulado Guelamo de la Missa, 10 rs. (Melchor Huelamo.—Discursos predicables de las ceremonias y misterios de la Misa del Misal Romano. Cuenca, 1605).

— Otro libro yntitulado Suma de Enriquez, 6 rs.

— Otro libro yntitulado Suzessos del Xapon, 6 rs.

— Otro libro yntitulado Gerardo español, 9 rs.

— Otro libro yntitulado Baxas de moneda, 5 rs.

— Otro libro yntitulado obras de Gongora, 7 rs. (Luis de Gongora.—Obras. Madrid, 1633).

— Otro libro yntitulado Dias sagrados, 6 rs.

— Otro libro yntitulado Santidad de Adan, 4 rs.

— Otro libro yntitulado ente diluzidado, 7 rs.

— Otro libro yntitulado Coronicon, 5 rs.

— Otro libro yntitulado la Justicia de las Armas falto, 5 rs.

— Otro libro yntitulado hermitaño de xpto., 6 rs.

— Ytten tasso otro libro yntitulado nombres de Christo, 7 rs. (fray Luis de Leon.—De los nombres de Cristo, 1583).

— Otro libro yntitulado ttrompeta de hezequiel, 5 rs.

— Otro libro yntitulado Vida de San Pedro Pasqual, 4 rs.

— Otro libro yntitulado Reyna de albeiteria, 12 rs. (Francisco de Reyna.—Libro de Albeiteria. Zamora, 1552, 1564; Burgos, 1633).

— Otro libro de comedias falto, 6 rs.

— Otro libro yntitulado Vida de D.^a Cathalina de Mendoza, 4 rs.

— Otro libro yntitulado Milagros de nuestra señora de Texada, 6 rs.

— Otro libro yntitulado Vida de San Antonio de Padua falto, 6 rs.

— Otro libro yntitulado Margarita oreziosa, 7 rs.

— Otro libro yntitulado discursos de copetes y calvas de Paton, 4 rs.

— Otro libro yntitulado de Cornelio Tacito los cinco libros, 8 rs. (Cornelio Tacito.—Anales, traducidos por Antonio de Herrera. Madrid, 1615).

— Ytten tasso otro libro yntitulado Juego de David menos el penitente ocho tomos, 64 rs.

— Otro libro yntitulado Monarchia de Zamora, 8 rs. (Lorenzo de Zamora.—Monarquía mística de la Iglesia).

- Otro libro yntitulado la Dorotea, 4 rs. (Lope de Vega.—La Dorotea. Madrid, 1632).
- Otro libro yntitulado Vida de San Ygnazio de Loyola, 5 rs.
- Otro libro yntitulado examen de testigos de torneo, 4 rs.
- Otro libro yntitulado Corte en aldea y noches de ynfierno de Franc.º Lovo, 6 rs. (Francisco Rodriguez Lobo.—Corte n,aldeia, 1619).
- Otro libro yntitulado las trescientas de Juan de Mena glosadas, 6 rs. (Juan de Mena.—El laberinto de la Fortuna o las trescientas, muchas ediciones).
- Otro libro yntitulado flores historiales, 6 rs. (segunramente Juan de Flores).
- Otro libro yntitulado novelas de Zervantes, 4 rs. (Miguel de Cervantes.—Novelas ejemplares, numerosas ediciones).
- Otro libro yntitulado Propaladias de narro y lazarillo, 4 rs. (Bartolomé de Torres Naharro.—La Propalladia. Nápoles, 1517).
- Otro libro yntitulado San Estanislao, 3 rs.
- Ytten taso otro libro yntitulado el capuchino escozes, 3 rs.
- Otro libro yntitulado Compendio de Villalobos, 3 rs.
- Otro libro yntitulado Guia de pecadores de fr. Luis de Granada, 6 rs. (fray Luis de Granada.—Guia de pecadores, 1556).
- Otro libro yntitulado zentinela contra Judios, 3 rs.
- Otro libro yntitulado Velarminio, 3 rs. (Roberto Belarmino.—Obras. Colonia, 1617).
- Otro libro yntitulado Bustamante, 2 rs.
- Otro libro yntitulado Luziano en romanze, 6 rs.
- Otro libro yntitulado obras de Falconi, 3 rs. (Juan Falconi.—Obras, muchas ediciones).
- Otro libro yntitulado Secretos de Don Alejo, 4 rs.
- Otro libro yntitulado el Diablo anda suelto, 3 rs.
- Otro libro yntitulado Apologos morales de San Zirilo, 3 rs.
- Otro libro yntitulado tesoro de pobres, 2 rs.
- Otro libro yntitulado Examen de yn Xenios, 3 rs. (Juan Huarte de San Juan.—Examen de ingenios. Baeza, 1575).
- Otro libro yntitulado examen digo la fortuna con sesso de quebedo, 2 rs. (Francisco de Quevedo.—La hora de todos y la Fortuna con sesso).
- Ytten taso otro libro yntitulado san Pablo de Quevedo, 3 rs.
- Ytten otro libro yntitulado el dia de fiesta de Zavaleta, 2 rs. (Juan de Zabaleta.—El dia de fiesta. Madrid, 1654).

- Otro libro de entremeses falto, 1 rl.
- Otro libro yntitulado escala del zielo de Velarmino, 4 rs.
- Otro libro yntitulado Republica literaria, 2 rs. (Diego Saavedra Fajardo.—La república literaria. Madrid, 1655).
- Otro libro yntitulado el diablo cojuelo, 2 rs. (Luis Velez de Guevara.—El diablo cojuelo. Madrid, 1641).
- Otro libro yntitulado el Santo Crucifijo, 2 rs.
- Otro libro yntitulado vida y fabulas de Ysop, 3 rs.
- Otro libro yntitulado suma de pedraza, 3 rs.
- Otro libro yntitulado de orazion falto de fin y principio, 2 rs.
- Otros tres libros yntitulados el christicon, 9 rs. (Baltasar Gracian.—El Criticon. Madrid, 1658).
- Otro libro yntitulado vida de Alexandro, 4 rs.
- Otro libro yntitulado contra los juramentos, 2 rs.
- Otro libro yntitulado San Francisco de Borxa, 1 rl.
- Otro libro yntitulado Oraculo manual, 2 rs. (Baltasar Gracian.—El oraculo manual y Arte de prudencia, 1647).
- Yten se tasso otro libro yntitulado el Patron de España de Messa, 4 rs. (Cristobal de Messa.—El patron de España, 1612).
- Otro libro yntitulado san Ysidro de Lope, falto, 2 rs. (Lope de Vega.—El Isidro. Madrid, 1599).
- Otro libro yntitulado Historias prodixiosas, falto, 4 rs.
- Otro libro yntitulado le flema de Pedro Hernandez, 2 rs.
- Otro libro yntitulado Grandezas de Romas, 2 rs.
- Otro libro yntitulado Dictamanes de Eusebio, 3 rs.
- Otro libro yntitulado obras de fray Luis de Leon, 2 rs.
- Otro libro yntitulado Arte militar, 3 rs.
- Otro libro yntitulado Arismetica de Moya, 4 rs. (Juan Perez de Moya.—Tratado de Mathematicas en que se contienen cosas de Aritmetica, Geometria, Cosmographia y Philosophia natural. Alcalá de Henares, 1573).
- Otro libro yntitulado viaxe a Jerusalem, 1 rl. (tal vez Antonio del Castillo.—El devoto peregrino y viaje a Tierra Santa. Madrid, 1654).
- Otro libro de quantas, 1 rl.
- Otro libro yntitulado antiguedad de las imaxenes, 4 rs.
- Otro libro yntitulado Palafox, 2 rs. (Juan Palafox y Mendoza.—Obras completas, varias ediciones).
- Yten tasso otro libro yntitulado Refranes de Hernan Nuñez, 5 rs.

(Fernando Nuñez de Toledo.—Refranes y proverbios glosados. Salamanca, 1555, 1558).

- Otro libro yntitulado vida del veato Andres Avelino, 1 rl.
- Otro libro yntitulado Contentus Mundi, 2 rs.
- Otro libro yntitulado Doctrina de Santo Tomas, 3 rs.
- Otro libro yntitulado obras del padre Mercado, 2 rs. (tal vez Tomás de Mercado.—Suma de tratos y contratos. Sevilla, 1571).
- Ytten otro libro yntitulado espejo de christal fino, 2 rs.
- Otro libro yntitulado ttesoro santo, 2 rs.
- Otro libro yntitulado obra de frai Luis, 2 rs.

Digamos por último que el estudio y análisis de las bibliotecas de los arquitectos españoles de los siglos XVI y XVII están conociendo en la actualidad un inusitado interés, y como prueba de lo que decimos destacaremos las publicadas de Monegro ⁶, Herrera ⁷, Toledo ⁸, Gómez de Mora ⁹, José Arroyo ¹⁰, Ardemans ¹¹. A todas ellas queremos añadir ahora la de Luis Román, que aunque no alcanzó la importancia artística de los citados más arriba, es buena muestra del interés por la lectura del maestro de obras madrileño.

NOTAS

¹ VIRGINIA TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, p. 295.

² JOSÉ LUIS BARRIO MOYA, «La Capilla de San Fausto en Mejorada del Campo», en *Cisneros*, n.º 76. Madrid, 1979.

³ VIRGINIA TOVAR MARTÍN, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*. Madrid, 1983, pp. 534-535.

⁴ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo 10867, folios 1137-1168.

⁵ Vicente Beavides discípulo de Francisco Rizi fue especialistas en arquitectura fingidas y frescos (vid. ANTONIO PALOMINO, *Museo Pictórico y Escala Optica*. Madrid, 1947, pp. 1090-1091).

⁶ FERNANDO MARIAS, «Juan Baustista Monegro, su biblioteca y “Divina Proporción”», *Academia*, 1981, pp. 91-117.

⁷ LUIS CERVERA VERA, *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*. Valencia, 1977.

⁸ LUIS CERVERA VERA, «Los libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo», en *Ciudad de Dios*, CLXII, 1950, CLXIII, 1951.

⁹ MERCEDES AGULLO Y COBO, «Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1973, pp. 55-80.

¹⁰ JOSÉ LUIS BARRIO MOYA, «Los libros del arquitecto José de Arroyo», en *Revista de Archivo, Bibliotecas y Museos*, 1978, pp. 825-834.

¹¹ MERCEDES AGULLO Y COBO, «La biblioteca de Don Teodoro Ardemans», en *Primeras Jornadas de Bibliografía*. Madrid, 1976, pp. 571-582.

LA COFRADIA DE ESCULTORES DE BARCELONA
DURANTE EL SIGLO XVIII

POR

AURORA PEREZ SANTAMARIA

I. ORGANIZACION DE LA COFRADIA

La Cofradía de escultores de Barcelona se denomina *Confraria dels Sants Martirs Escultors, Architectos y Antalladors*.

Su órgano fundamental es el *Consell General* (Consejo General) del que forman parte todos los miembros de la Cofradía y al que deben asistir, cuando se convoca, la mayoría para que tenga validez. Este Consell General delibera y decide en cuantas cuestiones de interés para la Cofradía presentan los *Proms* (Prohombres), quienes lo presiden. Tales son, fundamentalmente: propuesta de Proms, elección de los demás cargos, estado financiero de la Cofradía, velar por el cumplimiento del *Real Privilegio*, admitir a examen a los aspirantes a maestros y, realizado el examen, evaluar junto con el tribunal «la habilidad» del aspirante y, en suma, debatir y tomar decisiones en todos aquellos asuntos que se consideren de importancia para la Cofradía.

Desde la creación de la Cofradía —el 7 de noviembre de 1680— por un *Real Privilegio* de Carlos II, hasta el *Decreto de Nueva Planta* —1716— los Consells Generals eran convocados y presididos por los Proms y la única persona ajena a la Cofradía que asistía era el notario para dar validez a sus acuerdos ¹. A partir del Decreto de Nueva Planta asistirá también un alguacil de la Real Audiencia, desde entonces la principal institución del Principado. La mayor intervención regia en Cataluña llega, pues, hasta los gremios ².

Se suelen celebrar varios Consells Generals al año. Dos son preceptivos: propuesta y toma de posesión de los Proms. Su número total varía de unos años a otros en función de la mayor o menor actividad de la Cofradía, mayor o menor número de aspirantes a maestros, situación económica de la misma, etc.

También desde el Decreto de Nueva Planta hay novedades en la elección de los Proms y en el mismo sentido antes señalado. Los Consells Generals no los elegirán como antes, sino que solamente los propondrán y será la Real Audiencia la que los nombre. Para el nombramiento de los dos Proms se le envía a la Audiencia o bien terna, o cuando ésta no puede hacerse por escaso número de cofrades, dos nombres por cada Prom. El Consell que propone los Proms suele celebrarse a fines de año, generalmente en noviembre. La Real Audiencia nombra a principios de año y suele designar para cada uno de los Proms al primero de los propuestos por el Consell General. Ya nombrados, éstos prestan juramento, en un Consell General, de portarse bien y lealmente «bene et legaliter»³ y toman posesión del cargo. Da fe de todo ello el escribano principal del gobierno de la Real Audiencia. O sea, que a los Consells de toma de posesión acuden dos cargos de la Audiencia. Este, y como de costumbre, uno de sus alguaciles.

A continuación, de los dos Proms, el primero o «Prom en cap» propone al Consell la designación de *Clavario*. Si hay número de individuos suficientes, el Consell presenta terna y de entre los tres sale elegido Clavario el que mayor número de votos obtiene. Por último, se eligen *oidores de cuentas*. Se proponen cuatro nombres y los dos que mayor número de votos obtienen detentan dichos cargos.

Todos los cargos son anuales y cesan al hacerlo los Proms.

Los Proms presiden los Consells Generals, representan a la Cofradía, tienen facultades para obligar a los cofrades a cumplir las Ordenanzas y son miembros natos en los tribunales de maestría.

El *Clavario* se encarga de las cuestiones financieras. Al cesar debe presentar ante el Consell General el balance anual de ingresos y gastos. Los oidores de cuentas examinan y aprueban la labor del Clavario.

II. DIFICULTADES ECONOMICAS DE LA COFRADIA

En muchos Consells Generals de la Cofradía se hace referencia a temas de índole económica y se toman acuerdos al respecto.

La situación económica de la Cofradía es siempre precaria y muchas veces podemos decir que de grave endeudamiento.

Los cofrades son siempre pocos, lo que contribuye al déficit y, aunque en la segunda mitad del siglo XVIII su número aumenta, no por ello la Cofradía parece más aliviada de deudas. En la relación para el Catastro de 1739

constan 11 agremiados. En 1741 la Cofradía tiene 12 miembros ⁴. A un Consell General celebrado el 19 de abril de 1769 asisten 19 agremiados. Son la mayoría, no todos ⁵. En 1781 el número total de agremiados era de 33, la cifra más alta de todo el siglo ⁶.

Los gastos de la Cofradía superan a lo que los cofrades pueden aportar y son, fundamentalmente, fiscales, y los que le ocasionan el perpetuo pleito con el *Gremio de Carpinteros*, que tiene su punto de partida en la creación de la Cofradía de escultores, lo que nunca aceptarán los carpinteros, ya que hasta entonces los escultores estaban integrados en su gremio.

La Cofradía establece censos para hacer frente a los gastos. Los pagos de los intereses de dichos censos los realiza con graves dificultades y retraso. Está perpetuamente endeudada.

Si hemos señalado ya que los cofrades son pocos, tenemos que añadir que suelen ser morosos en pagar. Ello se pone de manifiesto cuando los acreedores acosan a la Cofradía. Esta, en casos extremos, lleva a los cofrades ante los tribunales. Así ocurre con Lluís Bonifás, quien se niega a pagar un censo que la Cofradía ha establecido. Se llega a un acuerdo: Bonifás queda libre de la prestación de este censo a cambio de pagar 75 libras, por todas las pensiones transcurridas hasta la fecha y los gastos que el pleito ha ocasionado ⁷.

El censo más cuantioso —600 libras, que supone una pensión anual de 30— lo tiene establecido con la Comunidad de presbíteros de la iglesia de Santa María del Mar. En varias ocasiones la Cofradía adeuda varios años. Se le apremia para que pague. La medida que tiene que tomar el Consell General es la de pedir que los cofrades paguen los atrasos para poder afrontar una pensión de las varias que debe ⁸. En otra ocasión adeuda incluso once años de este censo ⁹. El peso económico que suponía para la Cofradía le lleva a involucrar en él a todos los cofrades desde el primer momento. Cuando un escultor aprobaba el examen que le convertía en maestro, entre sus obligaciones se incluía la de comprometerse con el censo de Santa María ¹⁰.

Algunas veces liquida un censo mediante el establecimiento de otro de mayor cuantía, lo que le permite salir del paso en un momento de apuro, pero le endeuda todavía más ¹¹. Si hasta este momento pagaba una pensión anual de tres libras por un censo de 100 libras, el nuevo censo de 200 libras le supondrá unos intereses anuales de seis libras ¹².

Además de apremiar a los cofrades en muchas ocasiones a que paguen sus atrasos, en algunas ocasiones de grave apuro se les hace pagar cantidades adicionales: una peseta de plata cada tres meses por cofrade, decisión que se toma en un Consell General celebrado el 27 de agosto de 1762 ¹³. Estas cua-

tro pesetas anuales se elevan a 12 tres años más tarde ¹⁴. Unos meses antes de esta última decisión se les ha pedido, además de lo habitual —es decir, que paguen sus atrasos— que todos se animen en adelantar las cantidades que puedan al Gremio. Estamos en 1765 y a partir de los años 60 se utiliza muchas veces el término Gremio, en vez del originario de Cofradía. Once cofrades adelantan cantidades cuya suma alcanza 46 L., 7 s. y 6 dr. ¹⁵ En septiembre de ese mismo año, el escultor Miquel Rosés adelanta 50 libras, aunque quiere seguridades respecto a su devolución. El Consell General acuerda devolvérselas en un plazo de seis meses ¹⁶.

Pero tanto la peseta mensual que se acuerda pagar en tanto no se hayan satisfecho todas las deudas, como los atrasos, se cobran con dificultad ¹⁷.

Cuando la situación es extrema se nombra a un cofrade, con las mismas atribuciones que los Proms, para que lleve a cabo la difícil misión de cobrar los atrasos a sus compañeros. A cambio de este trabajo no paga ¹⁸, e incluso en otra ocasión además se le paga el trabajo: «... donantli un sou per lliura del que collectarà» ¹⁹.

El endeudamiento de la Cofradía puede decirse que va en aumento. En un Consell General celebrado el 15 de mayo de 1772 se propone por parte del cónsul —a veces este término sustituye al de Prom— que, dado el gran número de acreedores que tiene la Cofradía «... que molestan en gran manera per a que sels satisfacía lo que se los està divent...», hay que tomar alguna resolución. El Consell propone que una comisión de cuatro miembros examine lo que se debe y que, después, junto con los cargos del Gremio, paguen a aquellos acreedores que tengan menos espera ²⁰.

La Cofradía estaba gravada con los mismos impuestos que los demás gremios. El impuesto personal, estipulado de acuerdo con la categoría del gremio, era de 45 reales anuales para los maestros y 30 para los mancebos u oficiales, ya que la cofradía pertenecía a la tercera categoría, lo que evidenciaba los bajos ingresos de un escultor frente a otros oficios, como el de sus eternos rivales los carpinteros («fusters»), clasificados en la primera categoría, como también los albañiles. Para el pago de este impuesto eran catastrados anualmente. Los maestros que no tienen taller o tienda y trabajan como mancebos pagan igual que estos últimos. Los maestros calificados de inhábiles para trabajar a causa de enfermedad o avanzada edad y los calificados como pobres de solemnidad no cotizan.

El impuesto ganancial —cantidad global que se asignaba al gremio y que los Proms, junto con algún otro cofrade designado por el Consell General, repartían entre los miembros del Común— debía resultarles oneroso, ya que

en repetidas ocasiones hay quejas al respecto. Sirva de ejemplo que en 1741 se han asignado a la Cofradía 20 libras como impuesto ganancial. Al comunicarlo el Prom a los cofrades, la reacción de éstos es que se nombren dos miembros de la Cofradía que junto con los Proms intenten alguna rebaja ²¹. Al conocer la Cofradía que también otros gremios desean solicitar una rebaja de este impuesto, se decide que deben unirse al recurso que aquéllos quieren presentar al Monarca ²².

Tampoco están satisfechos los escultores con la distribución que se ha efectuado entre ellos de dicho impuesto, por lo que el Consell General decide que se haga una nueva distribución. Nueve de ellos van a pagar la cantidad global de 16 L. y 4 s., por lo que corresponde a cada uno de ellos pagar 3 s. cada mes. El resto hasta las 20 libras, entre los otros tres cofrades. Deben tener menos recursos, puesto que pagan menos ²³.

Pere Costa —cuando ya es académico— se ofrece a hacer una gestión con objeto de lograr una Real gracia de Su Majestad y liberar a la Cofradía nada menos que de los dos impuestos: personal y ganancial ²⁴. Los cofrades designan a dos de sus miembros —Barthomeu Soler y Carlos Grau— para que traten con Costa de esta cuestión, aunque reaccionan con cierto escepticismo ²⁵. En un Consell anterior en el que el Prom comunica la propuesta de Costa por primera vez, pero sin revelar todavía su identidad, habla de «cierta persona», propone que, a cambio, debe dársele una buena gratificación ²⁶. Si Costa llega a intentarlo no lo consigue, puesto que los cofrades seguirán pagando estos impuestos. Años más tarde del ofrecimiento de Costa, siguen presentando recursos con objeto de conseguir rebajas ²⁷.

Otro impuesto es el correspondiente al mantenimiento de la tropa. A los gremios de la ciudad se asigna el mantenimiento de un número determinado de soldados y los costes deben repartirse proporcionalmente entre los diferentes gremios. Una vez asignada la cantidad que corresponde a la Cofradía de escultores, su Consell General decide la distribución de la misma. Los maestros pagan más, pero los mancebos deben pagar también ²⁸. Esta contribución se califica de: «servicio voluntario han hecho los Colegios y Comunes de dicha ciudad...» ²⁹, como aparece en una carta de pago que firman los Proms de la Cofradía a Lluís Bonifás por la cantidad que este escultor ha aportado, por lo que le corresponde a él mismo y a su hijo Baltasar Bonifás que es mancebo. La carta de pago debe solicitarla Bonifás quizá porque consideraba que su hijo no debía pagar, puesto que afirma que cotizaba en Valls ³⁰.

En algunas ocasiones la cantidad a pagar debe resultar a los cofrades más

onerosa de lo habitual, ya que, por ejemplo, cuando en 1762, el primer Prom, Ignasi Llanas, comunica a los cofrades reunidos en Consell General que deben aportar entre todos 63 L., 18 s., 8 dr., se le responde que se averigüe si a algún mancebo que haya realizado el aprendizaje en Barcelona se le puede conceder la maestría «ab alguna gracia», se supone haciendo concesiones en los exámenes. Lo que pagara se destinaría a abonar esta cantidad ³¹. Otra solución que se apunta es que se vea si alguien puede prestar dicha cantidad a interés módico ³².

En otro momento, año 1771, los mancebos se quejan de la cantidad que le corresponde pagar a la Cofradía por este servicio de mantenimiento de la tropa —86 L., 6 s., 6 dr.—, ya que les parece excesiva ³³. Los maestros responden que son ellos los que más debían quejarse. Pagan más y los que se benefician son los mancebos, ya que son los que pueden entrar en sorteo y al pagar quedan eximidos ³⁴.

La necesidad de una protección permanente de las costas frente a los ataques de los piratas berberiscos, lleva al Monarca —por medio de su ministro Floridablanca— a solicitar contribución económica por parte de los territorios que precisan defensa. Uno de ellos es Cataluña, por lo que Floridablanca se dirige al Capitán General —conde del Asalto— para que éste solicite contribución por parte de comerciantes, colegios y gremios. En la petición Floridablanca hace alusión a que de otras ciudades costeras —Cádiz, Bilbao, San Sebastián— ya se ha recibido ayuda y que el Monarca confía en: «... el amor y fidelidad de todos los pueblos de este Principado a quienes tiene dispensadas las mismas gracias y ventajas que a los demás vasallos de sus reynos como lo acredita el vasto y lucrativo comercio que hacen en Europa y América con notable fomento de su población, de sus manufacturas y de su cultivo...» ³⁵ para que el Principado colabore también en estos gastos militares. Hace para ello una alusión bastante directa al Decreto de libre comercio con América promulgado el año anterior, que indudablemente iba a beneficiar a Barcelona en primer lugar y también al resto de Cataluña.

El Consell General estudia la petición, pero, por mayoría, se acuerda no contribuir, aun sintiéndolo mucho. Se deben atrasos de pensiones de los censos, se quejan de su precaria situación profesional y económica debida a la competencia de obras extranjeras que se venden en tiendas de Barcelona y también están disgustados porque: «moltas de las maniobras las fabrican y construeixen altres individus que no son del Col·legi baix lo nom de acadèmichs sens contribuir als pagos a que deu acudir lo present Col·legi...» ³⁶, cuestión ésta importante para el futuro de los escultores y a la que nos re-

feriremos más adelante; están también los gastos del pleito contra los carpinteros. Ahora bien, se deja la puerta abierta para que los cofrades particularmente, si lo desean, contribuyan a esta petición del Monarca.

En otra sesión del Consell General, celebrada dos días después, los Cónsules manifiestan que los demás gremios de Barcelona han colaborado en la petición de ayuda «contra los enemichs de la Corona»³⁷. Los asistentes, empezando por el cónsul, se deciden a hacer aportaciones voluntarias. Se recaudan 42 L., 10 s., 6 dr. de 26 agremiados. Se designa a Carlos Grau para que entregue la cantidad recogida, pero éste se niega, ya que considera que es muy baja y que por lo menos se tenía que haber recaudado 60 L. Entonces, el clavario, N. Trabé, ofrece adelantar la cantidad que falta hasta 60 L. a condición de que con las primeras cantidades que entren en el Gremio se le devuelva cuanto presta. Se le acepta y se le agradece su generosidad³⁸.

Las fuentes de ingresos más importantes de la Cofradía son las tasas que pagan los aspirantes a maestros una vez examinados y considerados «hábilés» para el ejercicio de la profesión. Son 40 L. Ahora bien, cuando es hijo o yerno de maestro sólo paga 5 L.

Algunos aspirantes a maestros, alegando escasez de medios, solicitan ser admitidos por una cantidad menor. Es el caso de Agustí Mas, quien ofrece pagar 30 L. y, además, en dos plazos. El Consell General acepta su propuesta debido a que la Cofradía tiene pocos miembros y escasos recursos para hacer frente a sus gastos. Pero también se dice que este caso no puede servir de ejemplo³⁹.

Si ingresaran en la Cofradía un número respetable de maestros cada año, probablemente no hubiera tenido apuros económicos, o en todo caso mucho menores, pero el número de maestrías que se confieren cada año es reducidísimo. Incluso hay años en que no se confiere ninguna. Ejemplo de esto son los años 40. A partir de los 50 el número de ingresos aumenta. Se puede considerar un buen número dos por años. Tres es ya un número excelente. Cuatro, excepcional. Tal ocurre en 1779. Ingresan: Pedro Masiá, Ignasi Mayans, Joseph Cabanyeras, Francisco Artigas, los dos últimos el mismo día, lo que plantea un problema de prioridades. ¿Cuál de los dos debe ser examinado primero? Francisco Artigas es yerno de maestro, por lo que se considera que debería tener prioridad sobre el otro. Pero, por esta vez, se decide hacerlo a suertes y se examina primero Cabanyeras⁴⁰.

También cuando un maestro toma un aprendiz debe pagar una entrada de 3 L. a la Cofradía y un real cada mes. Pero ésta es una cantidad mucho menor y, además, los maestros a veces tardan en pagarla, o, más aún, se nie-

gan a ello ⁴¹. El que no haya pagado la entrada es una de las causas por las que la Cofradía se niega a admitir a los exámenes a un aspirante a maestro. Por ejemplo, a Juan Traver es uno de los inconvenientes que le ponen ⁴².

La precaria situación económica de la Cofradía no es más que reflejo de la de este colectivo. No todos los maestros tienen tienda abierta y, a veces, son más los que no la tienen que los que sí. Por citar dos ejemplos algo distantes en el tiempo, en 1740, cuatro maestros tienen tienda, cinco no y trabajan como mancebos, en tanto que otros dos no tienen tienda y están impedidos para trabajar. Uno de ellos es Mateo Matielle. Tiene sesenta y un años y una enfermedad le ha dejado como secuela un temblor que le imposibilita trabajar. Se le exime del impuesto personal ⁴³. En 1771 al Consell General, en el que se va a repartir el servicio para el mantenimiento de la tropa, acuden 23 maestros, la mayoría, y de éstos sólo seis tienen tienda. Son los que van a pagar más: 45 reales. Nueve maestros que no tienen tienda pagan 35 reales. En total de los 23 pagan 15. Los ocho restantes se deben declarar insolventes, aunque no hay ninguna constancia de la razón por la que no pagan, pero es indudable que debe de ser ésta ⁴⁴. Ocho pobres y tan pocos talleres abiertos corroboran lo que venimos diciendo respecto de su situación económica. El número de obras que debían contratarse tenía que ser escaso.

Los pobres de solemnidad no son demasiado raros entre los escultores. Lo son por falta de trabajo, por enfermedad o por vejez. El caso de Francisco Trulls es realmente lamentable. Depende absolutamente de la caridad ⁴⁵. Y hay otros casos similares. Sólo si tiene familia que lo mantenga, la vejez o enfermedad de un escultor no es penosa. Tal es el caso de Salvador Berenguer ⁴⁶.

En cuanto un escultor se encuentra en circunstancias que sobrepasan a lo habitual no puede hacer frente a ellas. A Ignasi Ferrán le ayuda económicamente la Cofradía con 6 L. porque su mujer ha muerto tísica y le fueron quemados los pocos muebles que tenía ⁴⁷. La Cofradía, pese a su precaria situación, manifiesta un espíritu caritativo al ayudar a uno de sus miembros en situación apurada, lo cual es también reflejo de su carácter corporativo.

III. LA ESTRICTA OBSERVANCIA DE LAS ORDENANZAS

La Cofradía es muy estricta por lo que respecta al cumplimiento de todo el proceso que lleva de aprendiz a maestro. Se siguen fielmente las Ordenanzas contenidas en su Real Privilegio, que establecen cuatro años para el aprendizaje y tres de oficial o mancebo, transcurridos los cuales se puede aspirar

a maestro. Cuando el aspirante solicita ser admitido, previamente a la realización de los exámenes, se comprueba si ha estado aprendiendo durante esos años en el taller de un maestro, que, además, debe ser de Barcelona, según prescriben también las Ordenanzas. Para ello debe presentar certificaciones de su maestro o maestros, ya que puede haber cambiado de taller, pero el total debe sumar siete años. Estas son las que denominan «cualidades necesarias para poder solicitar la maestría». En este caso se le nombra, o escoge él mismo, un padrino, maestro escultor, quien le introduce en la Cofradía.

El tribunal está compuesto de cinco miembros: los dos Proms, el Clavario y los dos Proms anteriores, o, en su defecto, otros dos maestros designados por Proms y Cofradía.

El examen, como todo lo anterior, se realiza de acuerdo con lo establecido en las Ordenanzas. La parte práctica consta de la realización de dos figuras escultóricas de escaso coste (barro o yeso son los materiales más frecuentes) y una de ellas vestida y la otra desnuda y un friso, o bien orden arquitectónico. En el ejercicio teórico cada miembro del tribunal debe hacerle dos preguntas de arquitectura y dos de escultura.

Realizado el examen, no sólo los miembros del tribunal, sino también la mayoría de los cofrades deben considerar que es hábil e idóneo para maestro.

Al ser admitido paga 40 L. a la Cofradía, 4 L. a los examinadores y cantidades menores al notario y alguacil. Por último, presta juramento de observar el Real Privilegio, pagar el censo de Santa María, los impuestos reales y personales, obedecer a los Proms y hacer y cumplir todo cuanto como a individuo de la Cofradía está obligado ⁴⁸.

Todo este proceso que va desde las condiciones para ser admitido a examen hasta el juramento, establecido al crearse la Cofradía, se mantiene invariable durante todo el siglo XVIII.

En repetidas ocasiones hay negativas a admitir a exámenes a distintos aspirantes por dos razones fundamentalmente:

1. No tener los cuatro años completos de aprendiz y los tres de mancebo.

2. Haberse formado con maestros que no son de Barcelona, aun cuando éstos fueran de reconocido prestigio como Lluís Bonifàs.

Respecto a la primera, en un Consell General, celebrado en 1748, se toman una serie de acuerdos para evitar —como ha ocurrido— que sean admitidos en la Cofradía individuos que han estado menos de cuatro años de aprendiz y tres de oficial. Para ello, todo maestro que tome un aprendiz deberá comunicarlo a los Proms. Estos averiguarán si tiene una cierta solvencia

personal con el fin de evitar los disturbios que ha habido en varias ocasiones ⁴⁹. En caso de que resulte persona de buenos antecedentes, se anota en el libro de la Cofradía el día en que empieza su aprendizaje. Pero además, todos los maestros que en ese momento tengan ya aprendices deben dar sus nombres a los Proms y anotar también el día en que empezaron.

En algún Consell General anterior se había hecho ya referencia a ello, pero como no se habían tomado medidas, muchos maestros habían hecho caso omiso. Como casi siempre hay razones económicas de fondo. Algunos maestros pasan a oficiales a sus aprendices antes de los cuatro años «mediant alguna quantitat de diner» ⁵⁰.

Las medidas que se toman en el Consell de 1748 se justifican jurídicamente —observancia del Real Privilegio— y profesionalmente evitar «un grave deslluiment en la present Confraria per ser un art tant lustroso» ⁵¹. Esta estricta observancia, mediando unos exámenes, es prueba de la rigidez gremial, ya que los habría que en menos de siete años dominarían el arte escultórico. Y otros ni con siete años.

Años más tarde —en un Consell General celebrado el 18 de noviembre de 1755— se vuelven a tomar acuerdos similares, lo que demuestra que los anteriores no fueron siempre observados. Por ello, los acuerdos tomados en este último Consell se envían a la Real Audiencia con el fin de que el Capitán General se digne a convertirlos en decreto, con lo cual tendrán un más estricto cumplimiento. Las novedades respecto a los acuerdos anteriores suponen un mayor rigor. Ningún maestro puede aceptar en su taller a un aprendiz que no haya estado el tiempo acordado en el taller de donde procede. Medida que se toma porque algunos aprendices huyen de sus talleres y, por tanto, no cumplen con sus obligaciones. Cualquier maestro que, en adelante, tome aprendiz deberá «hacerle firmar auto de aprendizaje en poder del notario de la Cofradía dentro del término de un mes que le tendrá en su casa y que se haga un libro y se entregue al notario de dicha Cofradía para que note en él los aprendizajes con la expresión del día, mes y año que empezarán su aprendizaje...» ⁵². El maestro que incumpla tendrá que pagar una multa de 10 L.

El Capitán General aprueba estas peticiones de la Cofradía el 4 de junio de 1757 y su resolución se da a conocer a los cofrades en un Consell General celebrado pocos días después.

A pesar de tomarse tan rigurosas medidas que parecen de difícil elusión, debía haber casos en que así sería, ya que en Consells posteriores al de 1757 se sigue recordando a los maestros estos acuerdos ⁵³ y que, en caso de in-

cumplimiento, se presentará recurso a la Real Audiencia. A raíz de la solicitud de maestría por un mancebo, Joseph Arqués, al que se le deniega, por no tener los tres años correspondientes a la oficialía, se vuelven a recordar los acuerdos tomados años antes y el consiguiente Decreto de la Real Audiencia. El Consell General reacciona diciendo que los casos de incumplimiento no serán «... ni malicia ni del aprenent ni del mestre... sino ignorancia de dita deliberació y Real Decret sens faltar a la bona fe...»⁵⁴, pero que, a partir de ahora —1774— nadie puede ignorarlo y debe cumplirse rigurosamente.

Tantos años insistiendo, tantas decisiones tomadas al respecto y siempre en el sentido de que se cumplieran estrictamente las Ordenanzas, son prueba de que los maestros, algunos por lo menos, olvidaban deliberadamente lo que ellos mismos habían aprobado en Consell. Posiblemente también sean motivos económicos, ya que hemos indicado que un maestro al tomar un aprendiz debía pagar a la Cofradía una entrada y una cantidad cada mes.

Uno de los casos en relación con lo que acabamos de decir es el de Domingo Sahún. Realiza los exámenes, deposita el dinero correspondiente a la maestría y al presentar las certificaciones de los años de práctica, que en total sumaban ocho años, cuatro meses, no es admitido, ya que a juicio del escultor Joseph Trulls están falseadas⁵⁵. Unos testigos declaran en favor de Sahún corroborando sus declaraciones y certificaciones⁵⁶; otros, en cambio, no le favorecen: «Attestiguaron y declararon que conocen y tienen bien tratado a Domingo Sahún... y les consta muy bien que no acabó el tiempo del aprendizaje del dicho su oficio de escultor...» y más adelante: «... porque estaba el declarante por aprendiz escultor en la casa de Joseph Trulls en el tiempo que estaba también por aprendiz el dicho Domingo Sahún de donde huyó dos distintas ocasiones...»⁵⁷. Su maestro era el padre del anterior Joseph Trulls.

Sahún recurre a la Real Audiencia exponiendo su caso, citando con nombres y apellidos casos que él considera de incumplimiento del tiempo de aprendizaje y que, sin embargo, son maestros⁵⁸. El Real Acuerdo responde que deben admitírsele los exámenes que tiene ya hechos, resolución que el Consell General, por mayoría, no acepta y piensa recurrirla. Tres cofrades —Carlos Grau, Agustí Mas y Antón Cot— discrepan de la mayoría y piensan que debe cumplirse lo que ha resuelto el Real Acuerdo⁵⁹. Sahún vuelve a insistir ante la Real Audiencia y finalmente se le examina de nuevo y acepta como maestro⁶⁰. En este caso se puede dudar de que hubiera cumplido todo el tiempo de aprendizaje que estipulan las Ordenanzas. La Real Au-

diencia, más flexible que los gremios, suele favorecer a los recurrentes al eliminar trabas. Concede mayor importancia a los exámenes que a los demás requisitos.

La segunda razón, no haberse formado con maestros de Barcelona, va a dar lugar a algunos casos muy conflictivos, también con presentación de recursos de los aspirantes ante la Real Audiencia.

Joseph Suñer, maestro ya reconocido pero escultor de Manresa, tiene que someterse también a los exámenes si quiere poder trabajar en Barcelona ⁶¹. Pero poco tiempo va a permanecer en Barcelona. Si el examen de maestría lo realiza en octubre de 1738, el día de San Juan de 1740 cierra el taller de Barcelona y se traslada a Berga ⁶². Hasta los mejores escultores se ven obligados a ser itinerantes con objeto de poder trabajar.

Juan Güell se dirige al Capitán General al no querer examinarle «... por el motivo de que no habría tomado el aprendizaje en esta ciudad ⁶³ y sí en cambio, sigue diciendo, «han constituidos a diferentes maestros de dicho Gremio sin haber aquellos echo el aprendizaje en dicha esta ciudad como son: Matheo Matiello, Juan Juliá, Agustín Juliá, Pedro Estrada y Joseph Ral...» ⁶⁴. El Capitán General, marqués de la Mina, insta a que admitan y confieran la maestría a Güell «... siendo como es de muy poca consideración la que suponen faltarle de haber sido aprendiz con maestro conocido de esta ciudad...» ⁶⁵. Creyéndose forzados ante el Decreto del Capitán General le examinan pero no le aprueban ⁶⁶. Con ello creen los cofrades tener salvada la situación, pero Juan Güell recurre de nuevo al Capitán General y éste ordena que se le vuelva a examinar en presencia del Alcalde Mayor, se supone para forzar al tribunal a la mayor objetividad ⁶⁷. En un segundo examen se le aprueba ⁶⁸.

Caso similar es el de Joan Traver, quien fue aprendiz de maestros acreditados —Lluis Bonifás, Pere Costa— al recurrir al Capitán General, Traver cita el caso de Juan Güell, quien tampoco ha aprendido el oficio en Barcelona ⁶⁹. El marqués de la Mina también decide que debe examinársele ⁷⁰.

Ramón Amadeu presenta certificaciones de sus maestros entre los que figura Lluis Bonifás y Massó «academich de merit en veu y vot y assiento de la Real Academia de San Fernando...» y continúa diciendo que Amadeu estuvo en Valls «... en los temps que vivia mon avi Lluis Bonifás... per perfeccionarse en la noble art de esculptura. Entre dit mon avi Lluis Bonifás y en mi don Lluis Bonifás estigué en nostra casa treballent de esculptor lo dit Ramón Amadeu pasats de dos anys... se portá be y se aplicá en lo art de la esculptura» ⁷¹. Unos meses después se le examina y admite como maestro ⁷².

También en el caso de los aspirantes a maestros no formados en talleres de Barcelona la Real Audiencia falla en su favor.

En cuanto a las pruebas prácticas de los exámenes —que son a las que los documentos hacen referencia— ya que en el caso de las preguntas de arquitectura y escultura del examen teórico nunca se especifican, las figuras escultóricas que deben presentar —una vestida y otra desnuda— con objeto de comprobar su dominio del modelado, ambas suelen ser imágenes religiosas. La figura vestida siempre y la desnuda, casi siempre. Prueba de que el arte seguía siendo religioso.

Quizás el tema que más veces se presenta por los aspirantes a maestro sean San Antonio de Padua con el Niño ⁷³ y con este grupo escultórico ya se cumple el requisito de que una figura tiene que ir vestida y otra desnuda. La figura desnuda es bastantes veces el Niño Jesús, ya que si no es con San Antonio está con la Virgen ⁷⁴. Aparte del Niño para figura desnuda el santo favorito es San Sebastián ⁷⁵.

Algunos optan por soluciones intermedias, como Agustí Mas, quien presenta el bautismo de San Juan Bautista «ab dos imatges part vestidas y part nuas, de molt bon art, gust y valensa» ⁷⁶. No es frecuente que se alabe la calidad de las figuras presentadas, por lo que hay que suponer que cuando se hace es que sobresalen. También se le alaban a Joseph Sunyer: «una imatge de Nostra Señora vestida y un Niño Jesús nu... tot de molt bon art...» ⁷⁷.

Ramón Amadeu, escultor pesebrista, ya manifiesta sus preferencias en sus exámenes de maestría: «... una figura de Sampsó nua ab una columna, un pastor vestit...» ⁷⁸ y también demuestra una mayor originalidad al preferir para figura desnuda una del Antiguo Testamento.

La figura desnuda ya se ha dicho que no siempre es imagen religiosa. Dejando los casos en que se dice simplemente «una figura desnuda», que aunque no se especifica más seguramente no debe ser imagen religiosa, tenemos, por ejemplo, la figura mitológica de Hércules, presentado por Mariano Montaña en 1707 ⁷⁹, un gladiador por Antón Compte, aunque, quizás el más novedoso sea Ignasi Mayans —quien realiza sus pruebas ya avanzado el siglo XVIII, 1779— y presenta una figura de hombre desnudo y sentado «...al tre de dona que representa una Venus nua cuberta lo cos de una tela ab un poch de talla al peu» ⁸⁰. Aunque este mismo año Joseph Cots y Crespis sigue presentando el tradicional Sant Antonio de Padua con el Niño Jesús.

Vemos, pues, el enorme peso de la tradición en estas pruebas de maestría.

IV. SU ACUSADO PROTECCIONISMO

En todo cuanto hemos indicado en el capítulo anterior el proteccionismo se hace también evidente. Ahora vamos a destacar algunos otros aspectos del mismo.

Impiden que los escultores que no tengan taller abierto en Barcelona contraten obras en la ciudad. Cuando así ocurre se buscan testigos para la posterior denuncia. Los Real, escultores de Vic, están realizando un retablo y varias imágenes en el convento de San José de los Carmelitas descalzos. Los Proms de la Cofradía buscan personas que testifican el hecho ante notario ⁸¹.

Los escultores se quejan en varias ocasiones del perjuicio, es decir, de la competencia, que les ocasiona la venta de obras escultóricas por foráneos, generalmente extranjeros. En un Consell General —celebrado el 7 de febrero de 1741— se decide que, en adelante, ningún Prom pueda dar licencia a nadie para vender esculturas en Barcelona, sino que debe ser la Cofradía la que la otorgue. Y tal decisión se toma, porque en aquel momento algunos extranjeros tenían una licencia de cuatro meses concedida por los Proms para vender «cosas de escultura», lo que les perjudicaba ⁸². En otras ocasiones, la Cofradía niega rotundamente el permiso por la misma razón y porque es contrario a lo dispuesto en el Real Privilegio que debe observarse. Se amparan también en él para defender sus intereses ⁸³.

Pero este proteccionismo no es exclusivo de la Cofradía de escultores, ya que todos los gremios lo eran. En 1765, los gremios de pintores y doradores se ponen en contacto con el de escultores por si desea unirse a ellos con el fin de recurrir ante la Real Audiencia, o incluso al Monarca si es necesario, para evitar la venta de «maniobras estrangeras pertañents a ditas arts» y también aquellas que fabricadas en Barcelona o no, las venden individuos que no pertenecen a estos gremios ⁸⁴.

Pero la cofradía sí suele autorizar a algunos individuos en particular para que realicen y vendan pequeñas piezas de diferentes materiales a cambio de pagar una cantidad a la Cofradía. Se autoriza a Joseph Miquel a hacer figuras de barro, yeso, tela o cartón e incluso flores, frutas y otras cosas «huecas» ⁸⁵, a cambio de pagar al Común 9 L. por el permiso y 3 L., 10 s. al año en tanto realice esas obras. A un siciliano, Silvestre Pulits a hacer y vender figuras de barro para nacimientos. Por ello ofrece pagar 2 L., 16 s. al año ⁸⁶.

Licencia curiosa es la que conceden a Antón Ferragut y March Bassons para hacer figuras de barro cocido, yeso, cartón, frutas y otras cosas, siempre y cuando no «se fassian en la forma que treballan los escultors las imat-

ges, frisa y talla... sino ab diferents operacions...»⁸⁷. Por la licencia pagan 10 L. y cada año, el día de Navidad, 5 L. Podrán vender las piezas que realicen donde quieran.

El proteccionismo se manifiesta también en los pleitos que entablan contra diferentes colectivos por intromisiones en su campo. También en este caso hacen lo mismo que los demás gremios si los escultores se inmiscuyen en sus trabajos. Todos son muy proteccionistas y en todos los colectivos hay individuos que si en aquel momento no tienen trabajo propio de su gremio, hacen lo que se presenta. Por ello los pleitos eran continuos.

Los casos de albañiles realizando trabajos escultóricos debían de ser relativamente frecuentes, porque la Cofradía entabla un pleito contra este gremio, pleito que debe ser largo y caro⁸⁸. Un ejemplo lo tenemos en el albañil Joseph Prats, a quien sorprenden «... un retablo que tiene medio fabricado en su casa, lo que tiene a la pública vista, a modo de botica abierta de escultor...»⁸⁹.

Pero el pleito más largo y costoso —podemos decir que es un pleito permanente— es el que sostienen contra el gremio de carpinteros, al que hacen bastantes referencias. Ya hemos indicado el origen de este pleito. Pero aun con el enfrentamiento permanente entre ambos colectivos, hay escultores que prestan su nombre a carpinteros, con lo que éstos pueden realizar obras escultóricas. Mateu Matielló, como decano de la Cofradía, se dirige a los Proms, quejándose enérgicamente de que este hecho ocurra. Matiello se queja en 1741, pero este suceso tiene larga historia, porque él mismo dice que ya en un Consell celebrado en 1693 se determinó que las infracciones tendrían una multa de 50 L.⁹⁰ Es muy posible que estos escultores que prestan su nombre a carpinteros fueran personas de escasos medios económicos o que en aquel momento no tuvieran trabajo.

En 1778 parece que hay posibilidad de llegar a un acuerdo con los carpinteros o «fusters». Los escultores tratan la cuestión en un Consell General y deciden que puesto que la iniciativa ha partido de los carpinteros, que presenten propuestas y los escultores verán si les convienen, ya que en absoluto están dispuestos a salir perjudicados, después de tantos años y tantos gastos y más aún «aventse declarat... la validitat del Real Privilegi de... Carlos Segón, ahont concedí la privativa de los artefactos o maniobras que se disputan a este Gremi y a sos individuos. De modo que actualment sols se tracta quals sien ditas operacions, quals las privativas al Gremi de fusters y quals las comunas...»⁹¹.

Pero no se llega a ningún acuerdo, porque por una Real Orden de 1780

—que se canaliza como es habitual a través de la Audiencia— se pide a los escultores respuesta a los abusos que padece su Arte ⁹². De la respuesta, a la que volveremos en el capítulo siguiente, interesa subrayar aquí el que se considere que uno de los abusos y perjuicios mayores ha sido la constante injerencia de carpinteros e incluso albañiles: «ya no se distingue la diferencia que va de un noble escultor a un carpintero o albañil, por razón de que todos trabajan de escultor...; a tal abuso se han seguido tantos malos partos de deformidades que únicamente sirven de un ultraje a la Nación española y desdoro a los verdaderos profesores...» ⁹³.

De nada ha servido el Real Privilegio para impedirlo. De ahí el largo pleito que ha costado a los escultores «crecidas sumas de dinero» ⁹⁴. Por ello y, como último intento, los escultores acordaron presentar un recurso a la Real Audiencia con objeto de obtener una resolución semejante a la concedida a los escultores valencianos con la Real resolución de 1777 con la que se resolvió el pleito entre escultores y carpinteros, ya que se declaró la privativa de una y otra parte ⁹⁵. Pero como a los escultores de Barcelona no se les ha hecho caso, se han visto obligados a suspender el pleito por falta de medios e incluso consideran que «... hubieran asertado en no haverlo empesado, sino de una vez haver recurrido a la Real Academia de Sant Fernando, a exemplar de otros Cuerpos, para que por medio del Protector hubiese deliberado lo más conveniente a fin de dicipar tan perjudicial abuso» ⁹⁶.

La solución al pleito llegará con la Real Cédula de 1782 a la que haremos referencia en el capítulo siguiente.

El enfrentamiento entre escultores y carpinteros era tal que se suscitan casos como el de Fernando Artigas, aprendiz de escultor en el taller del maestro Joseph Simó. Intervienen los Proms de la Cofradía de escultores para impedir que siga, por el hecho de ser hijo de carpintero, pretextando una supuesta Ordenanza que lo impide e incluso se imponen penas al maestro que lo ha aceptado. La Real Audiencia resuelve el pleito en favor del muchacho aprendiz ⁹⁷. Este caso de clara injusticia es fruto de la hostilidad de unos colectivos muy parapetados en sus privilegios, pero que, al propio tiempo, siempre que les conviene dejan de respetar los privilegios del contrario.

V. LA ESCULTURA ELEVADA A LA CATEGORIA DE NOBLE ARTE

A partir de los años 80 se van a manifestar desde las altas instancias una protección hacia las llamadas nobles Artes —Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado— que va a tener consecuencias muy importantes en el

terreno artístico. Los que pasarán a llamarse «profesores» frente a los «maestros» de los gremios serán ya artistas.

Estos importantes cambios no son fruto de repentinas decisiones del Monarca —Carlos III— o del Consejo de Castilla, sino que se han venido gestando desde años posteriores por la influencia creciente de la Real Academia de San Fernando, que desempeñará un papel decisivo en ello, como lo atestiguan las Reales Cédulas a que haremos referencia, y por las continuas quejas, dirigidas al Monarca, acerca de las dificultades con que se encontraban para el ejercicio de su profesión debido a «Estatutos opresivos»⁹⁸, clara crítica a los privilegios gremiales, de escultores mallorquines, valencianos, barceloneses y también, posiblemente, de otros lugares del Reino.

Los escultores académicos prepararán el camino. Ramón Amadeu es en 1778 uno de los Proms de la Cofradía de escultores. Inicia la sesión de un Consell General con una protesta que hay que entender como un deseo de renunciar a este cargo de la Cofradía, ya que es académico de San Fernando y los Estatutos de la Real Academia no permiten que un académico esté colegiado en ningún gremio. Comunica también que ha presentado un Memorial al Real Acuerdo sobre el particular, ya que no quiere verse perjudicado como académico⁹⁹. En el siguiente Consell General de la Cofradía —celebrado el 11 de septiembre del mismo año— toma posesión como Prom segundo Barthomeu Soler, que sustituye a Ramón Amadeu, ya que el Real Acuerdo le ha aceptado la renuncia¹⁰⁰. Por lo mismo también dejará de ser miembro de la Cofradía y no aparece más en la relación de asistentes a los Consells desde entonces. Como académico que prefiere ser, renuncia a cofrade.

Esta incompatibilidad que establecen los Estatutos de la Real Academia es evidentemente un primer paso. Los escultores académicos van a ser los primeros en poder ejercer libremente su profesión.

Además, la Real Academia de San Fernando va a ser invocada por todos aquellos escultores que aspiran a una mayor libertad en su profesión.

Un memorial del Colegio de Pintores y Escultores de la ciudad de Palma, enviado al Consejo de Castilla en 1780, expone una serie de abusos de que son objeto las obras pictóricas y escultóricas y se pide en él, para evitarlo, que dicho Colegio goce de la Real Protección como otros cuerpos incorporados a la Real Academia de San Fernando¹⁰¹. A partir de estas quejas, el Consejo decide que Cancillerías y Audiencias reales se informen del estado de las nobles Artes, no sólo en lo relativo a posibles abusos, sino también su enseñanza, privilegios, ordenanzas de las Escuelas de Artes «... y de

si tienen establecida escuela de dibujo..., ya que sin él jamás pueden florecer ni esperarse sólidos progresos...»¹⁰² «... bien entendido que los favores que se dispensaren por Su Majestad a las tres Nobles Artes conviene sea sin perjuicio de tercero de las Reales contribuciones... y dirigidas únicamente a promover la enseñanza y a que solo se ejerciten en esta Profesión aquellos que por su estudio y suficiencia acreditada con exámenes y ejercicios públicos y por su aplicación deben ser empleados en las obras del Arte...»¹⁰³. Todo esto se recoge en la Real Orden de 1780, a la que ya hemos hecho referencia en el capítulo anterior, y, tal como se solicita, el Gremio de escultores encarga a una comisión que prepare un informe en el que se expongan los abusos que padece la escultura y los medios que les parezcan más útiles para promover su florecimiento¹⁰⁴.

Este informe hace historia de la Cofradía de escultores, subrayando la importancia de su creación gracias al Real Privilegio de Carlos II, que contribuyó al perfeccionamiento de la escultura al establecer cuatro años de aprendizaje y tres años más de práctica como mancebos, lo que concluía con unos exámenes que demostraban la pericia del aspirante. Como prueba de este florecimiento que se debe al Real Privilegio, cita nombres de escultores ilustres: Santacruz, Sala, Miguel Perelló, J. Roig, F. Espinel, Ll. Bonifás, B. Vilal (aunque algunos de éstos eran ya escultores entonces y fueron los que realizaron activas gestiones para conseguir el Real Privilegio). Cita también a Pedro Costa «académico de mérito por la escultura y arquitectura de la Real Academia de San Fernando...»¹⁰⁵.

Tanto estos escultores de primera fila, como otros no tan destacados, observaron escrupulosamente el Real Privilegio.

Pero desaparecidos estos profesores, hubo, paulatinamente, una menor observancia del Real Privilegio, causa de la pérdida de calidad de la escultura¹⁰⁶. Ello ha tenido como consecuencia que algunos extranjeros introduzcan obras, lo que ha perjudicado económicamente a los escultores¹⁰⁷.

Pero en lo que más insiste este informe como muy perjudicial para la escultura es en la intromisión de carpinteros y albañiles en este noble Arte¹⁰⁸. Como consecuencia de los gastos que ocasionaba el pleito contra los carpinteros, últimamente, para obtener recursos, se han concedido maestrías a aspirantes no capacitados, lo que redundará en perjuicio de la escultura¹⁰⁹.

La introducción de obras escultóricas que vienen del extranjero no sólo ha supuesto un perjuicio económico, como ya indicábamos, sino también artístico, ya que escultores de mediano mérito, ante la necesidad de vender, las imitan y estas esculturas suelen ser obras vulgares.

Los escultores consideran que es contradictorio con una noble Arte el que últimamente su Cofradía conste en la Casa de la Ciudad como gremio «... haciendo paralelo a la escultura con todas las artes serviles y bajas...» ¹¹⁰.

Expuestos los abusos, se pasa a formular unas peticiones para corregirlos, pero previamente, se hace referencia al estímulo que para el fomento de las Bellas Artes ha habido en España, especialmente por parte de la Real Academia de San Fernando «que como a fuente abundante que divide sus cristalinos arroyos, ha dado tan fecundo riego y fertilizado los más sabrosos frutos de las Artes» ¹¹¹, para continuar exaltando el valor artístico que siempre ha tenido la escultura, poniendo como ejemplo la Antigüedad clásica y también su contribución al fervor religioso por medio de las imágenes. Acaba calificándola de «... literatura muda y universal, a la que llamaron los griegos *diagraphia*, que es lo mismo que escritura viva, sin que se limite su inteligencia a una sola nación, por ser prácticamente visible e inteligible a todas las naciones...» ¹¹².

Las peticiones para terminar con los males que la aquejan son las siguientes:

1. Pedir al Rey que dicte las leyes necesarias, como ya hizo Alejandro al «promulgar... el edicto de que Licipo le retratase en mármol» ¹¹³, para que carpinteros y gentes de cualquier otro oficio no puedan realizar ningún tipo de obra escultórica. Aspiran a una resolución semejante a la acordada por el Rey, y firmada por Floridablanca, en 1777, en favor de los escultores de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

2. Frente a la petición anterior, importante, esta segunda es de un caso puntual. Se pide la anulación de la maestría al alemán J. B. Insant. El Real Acuerdo obligó al Gremio a concedérsela sin exámenes previos ¹¹⁴. Con esta petición se puede resolver un abuso, pero no se dignifica ni se promueve el florecimiento de la escultura, a lo que van dirigidas la anterior y la siguiente.

3. Para una mejor enseñanza de las artes deberían fundarse en todas las capitales nuevas Academias bajo la Real protección «a ymitación y arreglo a la Real Academia de San Fernando» ¹¹⁵. Los que quisieran dedicarse a las Nobles Artes deberían cursar en ellas estudios durante seis años. Al término realizar una oposición y una vez aprobados, concederles un título con el cual los Colegios de las tres Nobles Artes tuvieran que admitirles.

A los cofrades les parece que este informe no favorece al Gremio, cuando declara que se han concedido maestrías a aspirantes no capacitados para poder sufragar el pleito contra los carpinteros y que, por tanto, hay que corregirlo ¹¹⁶.

Decisivas van a ser varias Reales Cédulas de Carlos III para deslindar las artes de las actividades artesanales.

La del 27 de abril de 1782 es particularmente importante para la escultura. Los escultores podrán «... preparar, pintar y dorar si lo juzgasen preciso o conveniente las Estatuas... y que los gremios de Doradores, Carpinteros y otros oficios que hasta ahora les han molestado por esta u otra razón semejante, no puedan impedirselo en lo sucesivo, baxo la pena de quatro años de destierro...»¹¹⁷.

A partir de la promulgación de esta Real Cédula no es posible ya la injerencia de los carpinteros u otros colectivos en la labor de los escultores, quien, por fin, se ven atendidos en sus continuas quejas. Lo que unos años antes el Monarca había dictaminado en favor de los escultores valencianos, se hace extensivo a todos. La libertad de que va a gozar el escultor con esta disposición le sitúa por encima de los colectivos con los que estaba en conflicto permanente.

Esta Real Cédula es también importante para el ennoblecimiento del arte escultórico, al deslindarlo de las obras artesanales que a partir de ahora serán las únicas en las que los gremios tendrán competencia. Los profesores de las nobles Artes no deben realizar obras que no sean de su profesión, ya que ello va en desdoro de su ingenio y perjudica a los Gremios. Estos van a poder intervenir judicialmente en los talleres de los escultores siempre que tuviesen justo motivo para ello. Pero si registran el taller de un escultor y éste tiene sólo obras escultóricas, el denunciante sufrirá pena de cuatro años de destierro y el Gremio pagará una multa de 50 ducados. Ahora bien, si se le encuentran obras que no son propias de un escultor «según juicio de la Real Academia de San Fernando a la qual se debería preguntar en los casos de duda, quando en la Provincia no hubiese otra de la misma clase»¹¹⁸, éste se verá privado de poder esculpir, ya que ha menospreciado su arte¹¹⁹.

La libre profesión de las nobles Artes da su paso definitivo con las Reales Cédulas de 14 de septiembre de 1783 —ésta para la isla de Mallorca— y, sobre todo, con la de 1 de mayo de 1785, en la que las disposiciones dictadas para Mallorca se hacen extensivas a todas las provincias del Reino.

Escultores y pintores no colegiados se dirigen al Monarca «... se me dio quexa por algunos particulares aficionados a las nobles Artes en la ciudad de Palma... de que individuos del Colegio de pintura y escultura... impedían que nadie se exercitase en dichas nobles artes...»¹²⁰. Se les multaba y el Colegio les incautaba las obras. La respuesta del Monarca es la Real Cédula de 1783, en la que se concede plena libertad a cuantos profesen las nobles Artes

en la isla. Queda claro el papel que juega en ello la Academia de San Fernando, al declarar el Monarca: «Y habiendo oído sobre esta justa queixa à la Academia de San Fernando...»¹²¹.

Con la promulgación de la Real Cédula de 1 de mayo de 1785 queda ya tan explícita y contundente la libertad de profesión de las nobles Artes que ya no será necesaria otra ulterior: «... por la que se declara que la profesión de las nobles artes del dibuxo, pintura, escultura y arquitectura queda enteramente libre para que pueda todo sugeto nacional o extranjero la exercite sin estorvo ni contradicción alguna...» y más adelante dirá: «sin estorvo ni contribución alguna baxo la multa de Doscientos Ducados... y además quatro años de destierro al que lo intentare, y de pribaición de oficio al Juez que lo mandare»¹²².

Esta Real Cédula se dará a conocer en Barcelona el 26 de septiembre del mismo año por el Capitán General, conde del Asalto¹²³. Los escultores de Barcelona se van a amparar en las dos Reales Cédulas que les competen —1782 y 1785— para prescindir del Gremio tanto desde el punto de vista profesional como fiscal. En vista de ello, los Proms del Gremio de escultores se dirigen al Intendente pidiéndole que exima al Gremio de las contribuciones, ya que mancebos y maestros se resisten a pagar apoyándose en las Reales Cédulas que permiten el libre ejercicio de la profesión sin necesidad de pagar ningún impuesto, e incluso los hay que abren sus tiendas sin realizar los exámenes de maestría¹²⁴. Para estos Proms todo ello significa el fin del Gremio¹²⁵.

La respuesta del Intendente es negativa. Deben seguir cotizando¹²⁶. Pero los escultores no lo harán y la situación del gremio se agrava muy rápidamente. Los Proms se dirigen en otras ocasiones al Real Acuerdo. La respuesta es siempre la misma, que se haga propuesta de cargos y que los agremiados paguen impuestos¹²⁷. El Gremio se encuentra en un callejón sin salida. Los escultores que acuden a un Consell General, celebrado el 4 de enero de 1786, consideran que después de la promulgación de la Real Cédula del año anterior, nadie va a realizar exámenes de maestría ni a pagar cargas fiscales. El Gremio no tiene razón de ser¹²⁸.

Los Proms, ante la orden del Real Acuerdo, apremiarán a los escultores para que paguen los impuestos. Estos denunciarán a los Proms, ya que están contraviniendo la Real Cédula¹²⁹.

Una Real Orden de 12 de septiembre de 1786, que Floridablanca comunica al Capitán General de Cataluña para que éste ponga en conocimiento de los escultores, va a terminar con esta confusa situación. Ante las nume-

rosas quejas que han llegado hasta el Monarca por parte de escultores de Barcelona pidiendo, que como profesores de nobles Artes, se les libere de la opresión que sobre ellos ejerce el Gremio de escultores, y habiéndose informado debidamente de todo ello, esta Real Orden resuelve que el Gremio no puede seguir denominándose de escultores, lo que ya es impropio, y pasará a denominarse Gremio de tallistas. Los escultores gozarán de absoluta libertad en el ejercicio de su arte ¹³⁰.

Resulta algo sorprendente la reacción de los escultores ante esta Real Orden, ya que manifiestan:

— Que desde la promulgación de las Reales Cédulas el Gremio de escultores no ha oprimido a nadie.

— Que no es aceptable el cambio de nombre, dado el celo que ha tenido el Gremio en las concesiones de maestría, por lo que considera que sus miembros son escultores y no meros tallistas. Estos son meros jornaleros que trabajan bajo la dirección de escultores o carpinteros.

— Recuerda que actuales académicos —Ramón Amadeu y Salvador Gurri— realizaron los exámenes de maestría en el Gremio, lo que acredita la solvencia de éste.

— En caso de tener que existir un Gremio de tallistas, éste debe ser el de los jornaleros citados ¹³¹.

Estos acuerdos están tomados por los mismos escultores que, unos meses antes, habían denunciado ante el Real Acuerdo a los Proms porque les apremiaban a que pagaran los impuestos y probablemente los que dirigirían sus quejas al Monarca.

Evidentemente, suprimir el Gremio era terminar con una contradicción que originaba numerosas quejas, era objeto de denuncias y colocaba a los Proms del Gremio en una situación absurda. Los gremios debían cotizar. Pero en este caso los agremiados, si bien como tales debían hacerlo, como escultores que eran, es decir, profesores de una noble Arte, estaban exentos de impuestos.

Unos días después reciben una comunicación para que se reúnan y acaten la Real Orden que se negaban a aceptar ¹³². Pero los escultores se mantienen en lo manifestado en el Consell anterior declarando considerarse escultores y, en absoluto, aceptan la denominación de tallistas ¹³³. Pero en la convocatoria del Consell siguiente, 6 de diciembre del mismo año, se denomina «Gremi de tallistas» seguido de la siguiente aclaración «nomenat tal ab arreglo a la Ordre del superior y antes de esculptors...» ¹³⁴. Pero en los años inmediatamente siguientes no hay uniformidad respecto al nombre del Gre-

mio, como puede verse en las distintas convocatorias de Consells Generals. Unas veces se hace una síntesis del nombre tradicional y el nuevo «Gremio de escultores y tallistas»¹³⁵; en algún momento se vuelve a la denominación de origen¹³⁶ y también otras veces «Gremi o Confraria dels Sants Martirs de mestres tallistas y en quant les sia facultatiu arquitectos y escultors»¹³⁷ que junto con el más sencillo de «Gremio de tallistas» son los dos que van a prevalecer.

Pero junto a esta resistencia a abandonar su antiguo nombre siguen reaccionando como antes y controlando las obras escultóricas como si mantuvieran unas prerrogativas que ya no tienen. Apremian a escultores para el pago de contribuciones como a Antoni Lluch en 1791, quien se niega por no ser tallista, sino estatuario¹³⁸. También a escultores que no están agremiados al sorprenderles realizando obras que, según ellos, eran de tallistas¹³⁹.

Sí hay cambios en los exámenes para maestros tallistas respecto a los de maestros escultores. Ya no se exigen en el examen práctico las dos figuras y se hace mucho hincapié en la labor de talla: «una porció de capitell corintio, un fris de baix relleu acompanyat de un busto, un march o guarnició de quatre palms de alt ricament adornada y un disseny de altre guarnició ab distinct labor»¹⁴⁰. Otros exámenes presentan sólo variantes respecto a éste y generalmente no se exige lo más escultórico: el busto.

El Gremio, pese a su resistencia inicial, tiene que introducir los cambios obligados a su nueva condición. Siguen agremiados en él miembros del antiguo gremio de escultores. Trabajarán ahora como tallistas, es evidente, porque el que puede trabajar como escultor se desliga del gremio y ejerce su labor sin traba alguna y sin pagar impuestos. Los que se quedan en el gremio de tallistas debían ser los más mediocres y no iban a tener trabajo de escultura, desligándose del gremio y sí podrán seguir trabajando como tallistas y por ello se mantienen en él. Además, los nuevos ingresos en el gremio, a partir de los años 90, con el tipo de exámenes que acabamos de indicar suponen un foso cada vez mayor entre los miembros de este gremio de «artesanos tallistas» y los que libremente se dedicarán a la labor escultórica. El Gremio creado por el Real Privilegio de 1680 no existe ya porque el escultor no lo necesita.

NOTAS

¹ AHPB-not. BROSSA, JOSÉ (1701), leg. 8, sin foliar. Consell celebrado el 28 de noviembre de dicho año.

² «ab asistencia del Magnifich Joseph Murgades, altre dels alguazils de la Real Audiencia...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1739), fol. 80.

³ AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1740), fols. 39-40.

⁴ «Estos nou deuen pagar... estos tres deuen pagar...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1741), fol. 61.

⁵ AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1769), fol. 158.

⁶ «... en que siendo los individuos de dicho Gremio treinta y tres existentes en la ciudad...».

AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1781), fols. 32-35.

⁷ AHPB-not. LLOBET, JOSEP (1733), fol. 80 v.

⁸ «... deliberà que se paguia lugeo dita pensió cobrant del enderrerit que deuen diferents individuos a la present Confraria».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1739), fol. 10.

⁹ «... que respecte de instar lo Prior de la Comunitat de Preberes de Santa Maria del Mar que sels estava devent onze pensions...».

AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1769), fol. 159.

¹⁰ «... firmant al Censal que la present Confraria fa a la Reverent Comunitat de Santa Maria del Mar...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1739), fol. 13.

¹¹ «E lo dit Concell General... deliberà que lo present Comú prengué un censal de preu doscentas lliuras y que las cent servissen per lluhir altre censal de semblant quantitat...». AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1766), fol. 215.

¹² «... de 200 L. y pención de seis L. que todos los años a los veinte y uno de noviembre les devia hazer y prestar.» AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1766), fol. 224 v.

¹³ «... y que de aqui en avant pague cada individuo de tres en tres meses una pesseta en plata...». AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1762), fol. 700.

¹⁴ «E lo dit Concell General... deliberà que cada un dels individuos del dit Gremi donás y pagás dotse pessetas annuals...». AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1765), fol. 768.

¹⁵ AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1765), fol. 150.

¹⁶ «E lo dit Concell General... deliberà que se pagás al dit Rosés las referidas cinquanta lliuras dins lo termini de sis mesos...». AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1765), fol. 760.

¹⁷ «... pero com alguns altres no sols no hajen pagat lo que devian en atrassos, sino que tampoch se pot recabar ni cobrar diner algú de las quatre lliuras y deu sous que deuen pagar tots anys...». AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1765), fol. 943.

¹⁸ «... Antón Compte havia manifestat que ell seria collector, fentse a ell franch de sou en tot lo temps que collectaria...». AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1771), fol. 478 v.

¹⁹ AHPB-not. PAGES, P. (1773), fol. 275.

²⁰ «... los tals individuos junt ab los consuls y clavari acordian lo modo de pagar y satisfacer als acrehedors mes privilegiats y que tingan menos espera...». AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1772), fol. 130.

²¹ «... que se anomenassen dos personas porque aquellas junt ab los senyors Proms vessen y mirassen si se podría rellevar cosa del que se demanaba...». AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1741), fol. 33.

²² «E lo dit Consell General... deliberà que se recorria junt ab los demás comuns a Sa Magestat a fi de veurer de alcansar de sa gran pietat algún alivio...». AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1741), fol. 60.

²³ AHPB-ibídem, fol. 61.

²⁴ «... Pere Costa se havia offerit lograr una Real gracia de Sa Magestat de libertar al present Comú de pagar personal y ganancial...». AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1757), fol. 371.

²⁵ «E lo dit Concell General... per a que estos se conferissen ab lo dit Pere Costa y essen que es sa pretenció y com se pot compondrer dit fet...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1757), fol. 371.

²⁶ «... que certa persona se ha ofert traurer y conseguir de Sa Magestat ...una particular gracia a favor del ...Gremi de escultors: ser franch de personal, ganancial... se li done una competent gratificació».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1757), fol. 93.

²⁷ «No se impedeix als comuns lo fer la señor intendent tots los recursos que regonegan per convenients ...per pretendrer rebaixa...».

AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1766), fol. 633 v.

²⁸ «... tots mestres ...dos lliuras quiscú... fadrins del dit Comú... una lliura, set sous y tres diners quiscú...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1745), fol. 206 r.

²⁹ AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1745), fol. 278.

³⁰ «y a Baltezar Bonifaci, joven escultor... cuya cantidad ha pagado dicho Luis Bonifaci (no obstante que pretendía no debía pagar, alegando que pagava en la villa de Valls del Camp...).

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1745), fol. 278.

³¹ «E lo dit Concell General... deliberà que se practiquessen las diligencias... si algún fadrí que tingue lo aprenentatge de esta ciutat... e que si vol pendrer la maestria se li concedesca ab alguna gracia, aplicant son producte en dit pago...».

AHPB-not. TOS Y ROMA, J. (1762), fol. 519.

³² «o be que se fasse la diligencia de veurer si se encontraria algún subjecte que volgués dexar dita quantitat ab algún interés modich...».

AHPB-ibídem.

³³ «... que los fadrins de son Gremi... queixantse de que la tatxa que los havian fet los tatxadors elegits per dit Gremi... era excessiva...».

AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1771), fols. 410 v-411.

³⁴ «... no obstant que se devian queixar mes los mestres que los fadrins ja per estar exempts tots del concurs del sorteo per lo Real Servici... y que tot lo Comú aporta lo mes principal mes de la satisfacció de dita quantitat per a exhimir los fadrins que son los principals a que enclou la Real Pragmática del Sorteo...».

AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1771), fol. 411.

³⁵ AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1779), fols. 236-237.

³⁶ Ibídem., fol. 238.

³⁷ AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1779), fol. 243.

³⁸ «... respongué Nicolau Travé... ha ofert lliberalment tot lo que falta per a acabar de fer

la quantitat de seixanta lliuras ab la circumstancia que dels diners primers entrarán en ell se li retorna dita quantitat... se deliberà que se li acceptava ...ab referiment de moltes gracies».

AHPB-ibídem, fol. 244.

³⁹ «E lo dit Concell General... que en atenció de trobarse lo present Comú molt faltat de subjectes y no menos de medis per poder suportar los carrechs que aquell... que perço se admetessen soç examens... pero que per ningún temps pogués servir per exemplar».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1774), fol. 20.

⁴⁰ AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1779), fol. 286.

⁴¹ «... Pere Estrada te dos aprenents y Miquel Bover ne te un per rahó dels quals deuen pagar tres lliuras de entrada quiscún... y dit Miquel Bover rehusa pagar lo real mensual per son aprenent... y Pere Estrada està en la pretensió de no pagar...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1738), fol. 12.

⁴² «... y que para aprendiz havia de haver pagado la entrada y para mancebo havia de haver pagado las taças del Gremio...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1764), fol. 646 v.

⁴³ «Que Matheo Matiello no puede trabajar, ni hazer del oficio de escultor... por haver tenido una enfermedad que le ha dexado inhabil para poder trabajar por un temblor que tiene.»

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1740), fol. 34 v.

«Matheo Matiello... de edad 16 años el qual se halla exempto de personal según consta en la Contaduría del Catastro de esta ciudad».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1740), sin foliar.

⁴⁴ «... quaranta sinch reals los mestres que tenen botiga que sols son sis y a rahó de trenta sinch reals los mestres que no la tenen, que son nou...».

AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1771), fol. 411.

⁴⁵ «... que conocen... a Francisco Trulls, escultor de la misma ciudad, y saben... que es pobre de solemnidad, en tanto que a no ser la commiseración de algunas personas perecería de hambre...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1764), fol. 984.

⁴⁶ «Salvador Berenguer... viurer vuy en dia en la casa de son fill y no poder treballar de escultor a causa de sos continuos achaques y de trobarse ab una edat avansada de mes de setanta anys, suplica que lo present Comú lo fassia franch de las mesades».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1757), fol. 371.

⁴⁷ AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1779), fol. 20.

⁴⁸ «... de cumplir y observar lo Real Privilegi y Ordinacions de dita Confraria, de pagar lo censal de Santa Maria y tots los talls y tatxes... obehir als señors Proms... y fer y cumplir tot lo demás que com a tal individuo de dita Confraria deu y està obligat...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1751), fol. 311.

⁴⁹ «... que daqui al devant ningún individuo ...pugi pendrer aprenent algun sens que primerament no ho participia als Proms...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1748), fol. 320.

«... que alguns individus de la present Confraria han pres aprenents sens averiguar primerament sos procehiments y de qui son fills, de que ha sobrevingut algunas questions y disturbis...».

Ibídem, fol. 319.

⁵⁰ AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1746), fol. 281.

⁵¹ AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1748), fol. 320.

⁵² AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1757), fol. 639.

⁵³ «... que a divuyt de novembre del any mil setcents cinquanta sinch, per lo Concell General de la present Confraria se deliberà que ningún individuo de ella no puga donar que treballar a aprenent algun que no haja conclós o finit tot lo temps del aprenentatge en casa de son amo..., quealsevol confrare... que en avant prengué aprenent dega ferli firmar acte de aprenentatge en poder del notari de la Confraria dins lo termini de un mes quel tindria en sa casa y que hi hage un llibre y se entregás al notari...».

AHPB-not. PAGES, P. (1774), fols. 123-124.

⁵⁴ Ibídem, fol. 125.

⁵⁵ «... Joseph Trulls, otro de sus individuos, no obstante dichas certificaciones, se manifestava que no constava modo que havia de constar que Domingo Sahún tuviese los años de práctica que prevenia el Real Privilegio que por esso no se admitiesse».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1755), fol. 216.

⁵⁶ «... Joseph Pujos... y Albert Gomez... donaren fe y verdader testimoni que dit Domingo Sahún prengué lo aprenentatge de escultor ab Joseph Trulls, quondam escultor,... en la que estigué quatre anys...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1755), fol. 164.

⁵⁷ AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1755), fol. 268.

⁵⁸ «... que a Pedro Estrada, Benito Suñer y Joseph Berenguer el primero fue admitido sin haver estado un solo dia de aprendiz ni manzebo en Barcelona; el segundo sólo por haver casado con hija de maestro y el tercero sin otra justificación que el haver dicho un maestro viejo que le havia visto aprendiz en el año mil settecientos y seys...»

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1755), fol. 216 v.

⁵⁹ «... digueren que protestavan al recurs que los demás individuos de dita Confraria volian fer contra Domingo Sahún... ells eran de vot que se cumplis y poses en execució luego lo Decret del Real Acuerdo...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1755), fol. 217.

⁶⁰ «... y per consegüent haverse portat be en sos examens lo dit Domingo Sahún y haverlo trobat habil, idoneo y suficient per esser admés per altre dels individus de la present Confraria...»

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1755), fol. 295.

⁶¹ «... y atentament regonegut lo examen per dit Joseph Suñer presentat... y, per consegüent, haverlo trobat habil, idoneo y sufficient per esse admés en altre dels confreres de la present Confraria.»

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1738), fols. 12-13.

⁶² «... Joseph Suñer... quien se ausentó de la presente ciudad el día de San Juan de junio del passado año de mil setecientos y quarenta... Lo que decimos nosotros declarantes saber, por haber nosotros trabajado en su casa y botica, que la tiene sita en la villa de Berga...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1741), fols. 18-19.

⁶³ AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1759), fol. 210.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ «E lo dit Concell General... deliberá que en atenció que lo dit Juan Güell no se havia portat be en sos examens no se li conferís per ara la Maestria».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1759), fol. 211.

⁶⁷ «El Gremio de escultores buelva a examinar al suplicante y lo practicarán con acistencia del Alcalde mayor civil don Jacinto Tudó... Marqués de Mina.»

AHPB-not. TOS y ROMA, J., fol. 277.

⁶⁸ «Se ha examinat en virtud del decret del Excelentissim señor marqués de la Mina... a Joan Güell... se li ha conferit la plassa de escultor...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1759), fol. 304.

⁶⁹ «... que le niegan dichos Prohombres por pura emulación, pues que la han concedido a otros, singularmente a Matheo Matiello y Juan Güell, quienes no havian aprehendido el oficio en esta ciudad...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1764), fols. 646-647.

⁷⁰ «Los Prohombres y Gremio de escultores de esta ciudad admitan al suplicante (sin que sirva de exemplar) a los exámenes de maestro a dicho officio... si devía concurrir con algún estipendio al Gremio por aprendizaje y por manzebo lo satisfaga todo. Marqués de la Mina.»

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1764), fol. 647.

⁷¹ AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1770), fol. 42.

⁷² «... y haver los examinadors quedat satisfets de las demandas y preguntas se li han fet, resolgué tot lo Collegi... se li conferis la plasa en lo present Collegi...».

AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1770), fol. 332.

⁷³ «Se ha examinat... a Llorens Roselló... al qual en atenció de haver presentat per sos examens un Sant Antoni de Padua ab son Ninyo...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1758), fol. 514.

⁷⁴ «... se ha examinant ...a Ignasi Ferrán... al qual en atenció de haver presentat per sos examens una Mare de Deu del Roser ...ab son Ninyo...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1758), fol. 515.

⁷⁵ «Y havent comparegut dit Isidro Saborit... las imatges ha fetas... per imatge nua un Sant Sebastiá...».

AHPB-not. BROSSA, J. (1707), leg. 10, sin foliar.

⁷⁶ AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1744), fol. 20.

⁷⁷ AHPB-not. TOS Y ROMA, J. (1738), fol. 13.

⁷⁸ AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1770), fol. 332.

⁷⁹ «... Mariano Montaña y haventli regonegut las imatges, ço es, la nua la de Hercules...».

AHPB-not. BROSSA, J. (1707), leg. 10, sin foliar.

⁸⁰ AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1779), fol. 249.

⁸¹ «... y declararon que conocen... a Joseph Ral, escultor de la ciudad de Vique, a Vicente Ral y Antonio Ral, hijos del dicho Joseph Ral, a quienes han visto los declarantes trabajar... dentro del convento de San Joseph... y trabajan diferentes figuras de escultura... a más del retablo de dicha iglesia...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1748), fol. 276.

⁸² AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1741), fol. 33.

⁸³ «... que respecte que alguns estrangers han portat diferents cosas de escultura per a vendreselas a la menuda... que sels negue llicencia per ser perjudicial y gravatoria al present Comú, apremiant no sols a ells... sino també a qualsevol altres... al tenor del dit Real Privilegi...».

AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1771), fol. 333.

⁸⁴ «y també las que venen y revenen tots los que no son individuos de dits respective tres Gremis, encara que fabricadas en esta ciutat o fora de ella».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1765), fol. 150.

⁸⁵ «... si lo present Comú li volia ...concedirli llicencia de fer y fabricar imatges de barro cuit, de guix, de tela y cartró, floreras, frutas y altres cosas buidas...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1746), fol. 280.

⁸⁶ «...Silvestre Pulits, de nació siciliá, ...deixarli fer imatges de barro per pesebre... offerint pagar al present Comú dos lliuras, setze sous cada any...».

Ibidem.

⁸⁷ AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1765), fol. 69.

⁸⁸ «que lo doctor Francisco Romá y Rossell, advocat de dita Confraria los ha entregat un compte dels trevalls que ha fet per la causa que la present Confraria segueix en la Real Audiencia contra la Confraria dels mestres de casas...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1757), fol. 589 v.

«... que per part del advocat de la present Confraria se demanava la satisfacció dels treballs ...en la causa que la present Confraria segueix contra los mestres de casas...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1759), fol. 430.

⁸⁹ AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1755), fol. 557.

⁹⁰ «... que los individuos que entran en dita Confraria prestan lo jurament de guardar y observar las ordinacions... se troba una que ordena ...que ningun individuo escultor puga prestar lo nom a fuster algú... baix pena de sinquanta lliuras ...com axi està deliberat ...ab lo Consell que se tingué... a setse de noembre de mil sis cents noranta tres...».

AHPB-not. TOS y ROMA, J. (1741), fol. 231.

⁹¹ AHPB-not. PAGES, PERE (1778), fol. 192.

⁹² «Y habiéndome diputado dicho Excelentísimo señor conde... prevengo a V.M. expongan en su razón quanto contemplan útil a dicipar quealesquier abusos y perjuhicios que se experimentan en su Arte...».

AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1781), fol. 34.

⁹³ AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1781), fol. 109.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ «... los Prohombres de dicho Gremio de escultores no quieran permitir que el citado Francisco Artigas aprenda el citado oficio de escultor por el motivo de ser hijo de maestro carpintero... Los Prohombres del Gremio de escultores no embracen a esta parte para el ejercicio de su oficio...».

AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1767), fols. 492 y 493.

⁹⁸ AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1781), fol. 34.

⁹⁹ «... que es académich de la Real Academia de Sant Fernando y en virtud del capitol trenta quatre dels Estatuts de dita Real Academia no sia ni puga ser individuo de ningún Gremi o Collegi... no vol ...perjudicarse, ans be vol tenir salvos e illesos los drets y prerrogativas que gosa com tal academich... y que puga recorrer ...no sols al Real Acuerdo, ahont ja te presentat memorial sobre lo assumpto, sino també ahont li convinga...».

AHPB-not. PAGES, PERE (1778), fols. 57-58.

¹⁰⁰ «... queda excusat del offici de Prom segon de la present Confraria Ramón Amadeu y en son lloch elegit Barthomeu Soler, conforme certifica... secretari de dit Real Acuerdo». *Ibidem*, fol. 166.

¹⁰¹ AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1781), fol. 33.

¹⁰² *Ibidem*, fol. 34.

¹⁰³ *Ibidem*, fols. 34-35.

¹⁰⁴ *Ibidem*, fols. 34-35.

¹⁰⁵ AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1781), fol. 109.

¹⁰⁶ *Ibidem*, fol. 109.

¹⁰⁷ *Ibidem*, fol. 110.

¹⁰⁸ Véase nota 93.

¹⁰⁹ «Con motivo de un pleito de tantos años... últimamente se ha visto precisado a abusar de los Reales Privilegios pasando a maestros a sujetos imperitos, con el fin de acudir con las entradas de maestro a los gastos continuados de la causa. Todas las citadas turbulencias y litigios han abierto la puerta a nuevos abusos, con grave perjuicio de las Artes...».
AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1781), fol. 110.

¹¹⁰ *Ibidem*, fol. 110.

¹¹¹ *Ibidem*, fol. 111.

¹¹² *Ibidem*, fol. 111.

¹¹³ *Ibidem*, fol. 111.

¹¹⁴ «... ha resuelto S.E. y Real Acuerdo que... bajo pena de tres libras a cada uno de los que contradixeren, admitan los Prohombres e individuos de dicho Gremio por maestro de él al citado Juan Bautista Insant sin preceder exámenes...».

AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1781), fol. 94.

¹¹⁵ AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1781), fol. 111.

¹¹⁶ «... que, respecte que de ella se desprén algunas circunstancias que fan poca mercé al Gremi... sobre del modo que expressa haverse passats y amés... que se esmenia lo sobredit...».

AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1781), fol. 112.

¹¹⁷ ACA- AUDIENCIA (1782), reg. 580, fol. 109.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ ACA- AUDIENCIA (1785), reg. 584, fol. 180.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ «... que habiendo salido los Prohombres a recoger los contingentes de dichos mancebos y maestros han reusado en pagar y antes bien abren sus tiendas y operatorios sin pasarse maestros...».

AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1785), fol. 344.

¹²⁵ «Por cuyo motivo, el Gremio suplicante se contempla y avecina a su última abolición...».

Ibidem, fol. 344.

¹²⁶ «... como es el tributo personal de Catastro que deben exigir los suplicantes de los maestros y mancebos del Gremio u oficio de escultores...».

Ibidem, fol. 345.

- ¹²⁷ «... ha resuelto que el enunciado Gremio haga propuesta de Prohombres y que paguen sus individuos las cargas del Común».
AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1786), fol. 33.
- ¹²⁸ «... de necessitat ha de finitse y de acabarse lo present Gremi per no pasarse de aqui al devant persona alguna ni menos que vullia contribuir en satisfacer cosa pertaïent a dit Gremi...».
AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1786), fol. 6.
- ¹²⁹ AHPB-not. MASPONS, FCO. (1786), fols. 76-77.
- ¹³⁰ «Han sido tantos los recursos que han venido al Rey de... escultores pidiendo que se les liberten como a profesores de las Nobles Artes de la opresión con que les incomoda el Gremio de escultores y habiendose tomado prolixos informes... que el Gremio, llamado con toda impropiedad de escultores, sólo lo es de meros tallistas, de ningún modo equivocables con los estatuarios».
AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1786), fol. 175.
- ¹³¹ *Ibidem*, fol. 176.
- ¹³² «... pues la deliberación tomada por dicho Gremio... no era conforme a lo proveniente y mandado por la superioridad...».
AHPB-not. TOS, JOAQUÍN (1786), fol. 186.
- ¹³³ «... han declarado reputarse y conciderarse dichos individuos convocados rigurosos escultores y por ningún respeto tallistas...».
Ibidem, fol. 187.
- ¹³⁴ *Ibidem*, fol. 210.
- ¹³⁵ AHPB-not. LLUCH, J. IGNACIO (1791), fol. 14.
- ¹³⁶ AHPB- MASPONS, FCO. (1794), fols. 118, 119, 154.
AHPB- MASPONS, FCO. (1795), fol. 2.
- ¹³⁷ *Ibidem* (1795), fols. 194, 253.
- ¹³⁸ «... puede ejercer su noble profesion sin sugesión a ningún Gremio y por consiguiente sin obligación de contribuir a las cargas y obligaciones de aquel...».
AHPB-not. LLUCH, J. IGNACIO (1791), fol. 14.
- ¹³⁹ «Agustín Pladiola... que aquella pilita no estaba concluida y que en medio de ella havia de haver un santo... y más abajo otras figuras que como professor de la escultura podía indispensablement construir y no podían impedirle los tallistas».
AHPB-not. SIMON, SALVADOR MARIAN (1792), fol. 8.
- ¹⁴⁰ AHPB-not. MASPONS, FCO. (1795), fol. 70.

ABREVIATURAS DE LAS NOTAS

AHPB: Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona.
ACA: Archivo de la Corona de Aragón.

PINTURA GALLEGA EN BRASIL (1890-1935)

POR

RICARDO EVARISTO DOS SANTOS

EN él según período de la evolución plástica brasileña, encontramos importantes nombres de la escuela Fluminense (Río de Janeiro) junto con los maestros de la pintura española, donde entre muchos destacados, los gallegos ciertamente tuvieron mayor importancia. Un caso típico es del *D. Modesto Brocos y Gómez (1852-1936)*, orientador y maestro de las nuevas generaciones de la pintura brasileña contemporánea.

Hijo de pintor, nace Modesto Brocos y Gómez en 9 de febrero de 1852 en Santiago de Compostela (Galicia). Vivió años en Buenos Aires (Argentina), donde hizo ilustraciones para la prensa. Después con veintidós años en 1875 se marchó para Río de Janeiro (Brasil), donde en el mismo año se matriculó en la *Academia Imperial de Belas Artes*, donde fue alumno del renombrado pintor Vitor Meireles, mostrándose el más destacado de su turno. Siguiendo para Europa en 1877, aprovechó su estada en el viejo continente para perfeccionar sus estudios artísticos. En París, en la «*Ecole Nationale et Spéciale de Beaux Arts*», estudió con Lelmann hasta 1879, cuando se pasó para Madrid, donde frecuentó el *Taller de Madrazo*. De retorno a París reingresó en la «Ecole» para aprender con Herbert, logrando con un Autorretrato figurar en el salón parisiense de 1882.

En La Coruña obtuvo un premio de viaje a Roma con un óleo que figuró en la *Exposición de Madrid de 1887*. En Roma estudió con Gigi y Pradilla. Al volver al Brasil, en 1891, fue nombrado *profesor de dibujo figurado en la academia de Belas Artes*, en la ciudad de Río de Janeiro, cátedra que ejerció por más de tres décadas. En el *Salón de 1895*, conquistó la primera medalla de oro con el cuadro *Redenção de Can* —hoy perteneciente la Pinaacoteca del *Museo de Belas Artes del Río Janeiro*. En 1901 y 1907, respec-

tivamente, obtuvo la medalla de plata en grabado y agua-fuerte. Fuera de las exposiciones individuales, compareció en el *Salón Oficial* —numerosas veces (1894, 1896, 1900 a 1917 y 1927) ¹.

Generalmente la crítica le fue favorable. Según Gonzaga Duque, un escritor de la época definió a *Brocos* como: «Pintor de raza, fibra, nacido para ser pintor por la fatalidad impulsiva de su organización, y sin duda, por influencias hereditarias en los elementos psico-fisiológicos de todos los artistas, el tomó un lugar bien definido e digno entre los representantes de la pintura contemporánea del Brasil» ².

Muere del maestro el 28 de noviembre de 1936, con ochenta y cuatro años. Lector insaciable de todo cuanto se relacionase con su profesión, publicó: *A questao do ensino de Belas Artes (Río de Janeiro 1915)* y *Retórica dos pintores (Tip. Ind do Livro. Río de Janeiro 1933)*.

En 1952 realizó en el *Museu de Belas Artes do Río de Janeiro* una exposición retrospectiva de sus trabajos, muestra que fue muy bien recibida por el público y la crítica. En el *Catálogo de la Muestra*, el pintor de la época (1952) Reis Junior y la señora doña Regina M. Leal (Conservadora del Mu-





seo), trazaron el perfil del hombre y del artista: «Como uno de los más completos realizadores de aguas-fuertes que hasta hoy posuimos, como también, la facilidad con que, pintando costumbres y escenas regionales, se identificaba con nuestras cosas, fijándolas con maestría³.

Otro elemento de gran importancia en las artes plásticas brasileñas es el nombre *D. Domingos García y Vázquez*, nacido en Vigo (Galicia), Desembarcando en Río de Janeiro (Brasil) en 1876, en el año siguiente se matricula en la *Imperial Academia de Belas Artes* y éste fue uno de los primeros alumnos de Jorge Grim. En Europa estudió, posteriormente, con Hanoteau (Francia), éste a su vez no le propició gran ventaja. De regreso al Brasil, libertóse de algunas tendencias que le perjudicaron y produjo paisajes que mucho agradaron. En 1901 exhibió en el *Salón Oficial* con 10 trabajos. Por fin, aposado de ciertos disgustos, suicidóse. Comentando algunas producciones juntamente con otras de Caron, Gonzaga Duque, sobresaliendo en el capricho con que eran dibujadas. Sus telas poseían cualidades recomendables en el colorido y en la confección, ilustrando todo con los paisajes: *Planalto de Terezópolis*, *Río Paquequer*, *Serra dos Orgaos* y *Afluente do Paquequer*. Finalmente aceptaron que *Vázquez* fue una de las mejores organizaciones artísticas de su tiempo. La Pinacoteca del *Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro* posee de su autoría un óleo: *A pesca*⁴.



NOTAS

¹ CARMO, PINTO DO, *Presença de Espanha*. Río de Janeiro, Gráfica Olimpia Editora, 2.ª ed. 1959, pp. 72-78.

² DUQUE, GONZAGA, *Contemporâneos, pintores y escultores*. Río de Janeiro, 1929, pp. 37-38.

³ *Catálogo da mostra de D. Modesto Broncos y Gómez*, organizado por el Museu de Belas Artes do Río de Janeiro en 1952.

⁴ Véase nota 2.



INVENTARIO DE DIBUJOS DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (II)

POR

ASCENSION CIRUELOS GONZALO
M.ª PILAR GARCIA SEPULVEDA



EN el número anterior de esta revista fue iniciada la publicación del inventario de dibujos pertenecientes al conjunto homogéneo que se conserva en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ¹.

En esta ocasión recogemos las descripciones correspondientes a los ocho tomos de la Colección Maratta y otro más de procedencia desconocida, terminando así la relación de los dibujos que se encuentran adheridos a los tomos. A continuación presentamos la numeración perteneciente a cada uno de los volúmenes:

Procedentes de Valparaíso ²	{	Tomo 1: Del n.º 1 al n.º 125
		Tomo 2: Del n.º 126 al n.º 188
		Tomo 3: Del n.º 189 al n.º 301
		Tomo 6: Del n.º 302 al n.º 386
Procedencia desconocida	{	Tomo 7: Del n.º 387 al n.º 416
Procedentes de la C. Maratta	{	Tomo 8: Del n.º 417 al n.º 524
		Tomo 9: Del n.º 525 al n.º 643
		Tomo 10: Del n.º 644 al n.º 756
		Tomo 11: Del n.º 757 al n.º 892
		Tomo 12: Del n.º 893 al n.º 997
		Tomo 13: Del n.º 998 al n.º 1067
		Tomo 14: Del n.º 1068 al n.º 1091
		Tomo 15: Del n.º 1092 al n.º 1125

¹ Este inventario es independiente del publicado por doña Isabel Azcárate Luxán, en el número 60 del Boletín de esta Real Academia, correspondiente a las pruebas de examen realizadas entre los años 1818 y 1857, y que aparecen inventariadas con la letra P.

² En el número 56 de este Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando apareció publicado por don Enrique Campuzano Ruiz el catálogo de «Los dibujos italianos de la colección Cossío en la Casona de Tudanca (Cantabria)», correspondientes a un tomo de las mismas características que los cuatro tomos procedentes del Monasterio de Valparaíso, cuyo inventario fue publicado en el número anterior de esta revista.

El tomo con el que comenzamos la presente relación de dibujos es de pequeñas dimensiones, encuadernado en piel y ribeteado en filigrana dorada, con obras de gran calidad pertenecientes al arte italiano de los siglos XVI y XVII. Todos los dibujos llevan atribuciones a tinta sepia, siendo las más representativas las de Carracci, Correggio, Domenichino, etc.

Los ocho tomos de la Colección Maratta, a la que ya hicimos referencia en la anterior publicación y de la que nos ocuparemos también en el próximo número, están encuadernados en pergamino y presentan distintas dimensiones y características. No todos los dibujos se deben al ingenio del pintor romano Carlos Maratta (1625-1713), pudiéndose reconocer la intervención de sus discípulos y maestros más queridos. Procaccini, Subisati y Masucci, entre los primeros, y Domenichino y Lanfranco, entre los segundos, son algunas de las más prestigiosas firmas reconocibles en estas producciones artísticas.

Dos volúmenes llevan en los lomos, a tinta, el nombre de Maratta y en la sobrecubierta de todos ellos, una secuencia de números en distintos caracteres.

Los dibujos han sido realizados en papeles de tamaño y forma irregular. Algunos presentan en su reverso escritos en letra antigua. Hemos omitido la transcripción de aquellos que ofrecían dificultades de legibilidad o extensión, aunque hacemos referencia a su existencia.

La mayor parte de las hojas soporte muestran en su dorso anotaciones de atribución, en letra antigua, y una numeración que a veces es correlativa. En ocasiones se indica, incluso, el carácter original o copiado de los dibujos, con fórmulas tales como «Original de...» y «Viene de...».

En la medida en que la relación que ahora presentamos es una parte más del inventario global de dibujos, la homogeneidad de éste viene garantizada no sólo por aplicar un modelo común de descripción, sino también por respetar la continuidad en la numeración de los asientos. Así pues, este inventario comienza con el número siguiente al que cerraba la anterior publicación.

Como indicamos anteriormente, al final de la publicación total de este inventario de dibujos existentes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se recogerá un índice temático y de artistas.

* Los dibujos correspondientes a los n.º de inv.: 1.000 y 1.030 no han podido ser reproducidos gráficamente debido a sus características técnicas.

- N.º INV. 387 (497)
*Dos fragmentos decorativos con car-
telas y figuras.*
258×210 mm.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada
sepia.
En la parte inferior del dibujo, en
letra antigua: «Perino del Vaga».
En el reverso del dibujo izquierdo
se aprecia un texto a modo de
poema.
- N.º INV. 388 (498)
*Recuadro decorativo con Caín matan-
do a Abel y motivos de grutescos.*
Al dorso: Leves trazos a lápiz.
233×185 mm.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada
sepia.
En la parte inferior del dibujo, en
letra antigua: «Prosperino Golog-
nese».
- N.º INV. 389 (499)
*Recuadro decorativo con Salomón y
la reina de Saba.*
193×298 mm.
Papel gris verdoso. Tinta y aguada
sepia; restos de tinta negra.
En la hoja del libro, en letra antigua:
«Sermoneta».
- N.º INV. 390 (500)
*Proyecto decorativo para friso y cor-
nisa.*
181×252 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado
a lápiz, tinta sepia y aguadas de
diferentes colores.
- N.º INV. 391 a (501)
Muchacho con un plato.
240×203 mm. Recortado en la parte
superior.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
En la hoja del libro, en letra antigua:
«Correggio».
- N.º INV. 391 b (501)
Virgen con el Niño y cabeza infantil.
Al dorso de 391 a.
212×202 mm. Recortado en el late-
ral derecho.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En la hoja del libro, en letra antigua:
«Correggio».
- N.º INV. 392 (503)
*Dos figuras femeninas en pie (Sibi-
las o Virtudes).*
238×155 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta y agua-
da sepia.
En la parte inferior del dibujo, en
letra antigua: «Maturino».
- N.º INV. 393 (504)
Apolo desollando a Marsias.
242×173 mm. Enmarcado en un
óvalo.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada
sepia.
En la hoja del libro, en letra anti-
gua: «Perino del Vaga».
- N.º INV. 394 (505)
Los Padres de la Iglesia.
270×180 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado
a lápiz, tinta sepia.

- En la hoja del libro, en letra antigua: «Cau. Frº. Vanni».
- N.º INV. 395 (507)
Aparición de Cristo en el Cenáculo.
101×240 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia, aguadas azul y verde y restos de lápiz.
En la hoja del libro, en letra antigua, doble atribución a «Crio. de Vecchi».
- N.º INV. 396 a (509)
Media figura de hombre.
262×182 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Ann. Caracci».
- N.º INV. 396 b (509)
Estudio de cabeza y oreja.
Al dorso de 396 a.
155×133 mm.
Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina.
En el libro: «Agº. C.».
- N.º INV. 397 (510)
Grupo de hombres al pie de un árbol.
288×187 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Dominichino».
- N.º INV. 398 a (511)
Anciano pensativo.
249×130 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Agº Caracci».
- N.º INV. 398 b (511)
Cuatro apuntes de figuras sentadas.
Al dorso de 398 a.
148×238 mm.
- Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta sepia y sanguina.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Agº Caracci».
- N.º INV. 399 (512)
Dos dibujos para una portada de libro de música. Uno de ellos con un rótulo: «LIBRO PRIMO / D'INTAVOLA TURA DI CHITTARRONE / DI GIACOMO ANTONIO PFENDER / DETTO IL TEDESCHINO / IN ROMA CON LICENCIA DE SUPERIORI».
123×189 mm. El dibujo superior.
137×198 mm. El dibujo inferior.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
En la hoja del libro, en letra antigua, atribución común: «Gobbo».
- N.º INV. 400 (513)
Estudio de lámpara.
254×194 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Gobbo dei Caracci».
- N.º INV. 401 (514)
Estudio de lámpara.
242×195 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Gobbo».
- N.º INV. 402 (515)
Martirio de San Sebastián.
260×197 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Gobbo».
- N.º INV. 403 (516)
Éxtasis de San Francisco.
221×209 mm.
Papel teñido. Tinta y aguada sepia,

- aguada blanca. Cuadrulado a lápiz.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Caudone».
- N.º INV. 404 (517)
Regreso del hijo pródigo.
197×251 mm.
Papel gris verdoso oscuro. Lápiz negro, toques de clarión.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Sisto Badalocci».
- N.º INV. 405 (518)
Flagelación de San Andrés.
161×270 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la hoja del libro, en letra antigua, doble atribución a «Dominichino».
- N.º INV. 406 (519)
Media figura de muchacho.
290×218 mm.
Papel gris verdoso oscuro. Lápiz negro, toques de clarión.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Guido».
- N.º INV. 407 (520)
Torso de hombre desnudo.
263×210 mm.
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Guido».
- N.º INV. 408 (521)
Busto de hombre desnudo con los brazos cruzados.
254×202 mm.
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina, toques de clarión.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Guido».
- N.º INV. 409 (522)
Busto de hombre con los brazos cruzados.
254×201 mm.
- Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina, toques de clarión.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Guido».
- N.º INV. 410 (523)
Figura femenina con cesto
241×181 mm.
Papel gris verdoso. Lápiz negro, toques de clarión.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Guido».
- N.º INV. 411 (524)
Virgen con el Niño.
255×191 mm.
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Guido».
- N.º INV. 412 (525)
Busto de la Dolorosa.
183×189 mm.
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Guido».
- N.º INV. 413 (526)
Dos figuras masculinas con turbantes y rostro de niño.
269×197 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Lanfranco».
- N.º INV. 414 (527)
Niño desnudo y dos cabezas infantiles.
Al dorso: Cabeza de anciano.
295×201 mm. El anverso.
234×192 mm. El reverso.
Papel gris. Lápiz negro y clarión en ambos dibujos.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Lanfranco».

- N.º INV. 415 (528)
Niño desnudo recostado sobre un paño.
237×212 mm.
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
En la hoja del libro, en letra antigua: «Sirano».
- N.º INV. 416 (529)
Muerte de San Francisco.
204×280 mm.
Papel anaranjado. Tinta sepia.
En la hoja del libro, en letra antigua: «P. Testa».
- N.º INV. 417 (530)
Proyecto de consola o mesa.
217×200 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En la parte inferior del dibujo, en letra antigua, fragmento de carta.
- N.º INV. 418 (531)
Tres apuntes de lámpara.
Al dorso, en letra antigua, resto de una carta.
138×122 mm. Recortado en la parte inferior.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta sepia.
Repartidas por el dibujo, diversas anotaciones en letra antigua. Una de ellas: «Marzo 1689».
- N.º INV. 419 (532)
Apunte de lámpara.
265×156 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 420 (533)
Cuatro apuntes de lámpara.
278×192 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 421 (534)
Cinco apuntes de jarrones decorativos.
184×266 mm.
- Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 422 (535)
Apunte ligero para la decoración de una bóveda.
143×165 mm. Recortados los ángulos del lado derecho.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, sanguina y tinta sepia.
- N.º INV. 423 (536)
Bóveda decorativa.
196×140 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 424 (537)
Proyecto decorativo para un casco de bóveda.
223×410 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 425 (538)
Apuntes para molduras de estuco en un techo.
200×290 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina y tinta negra.
- N.º INV. 426 (539)
Apunte para un arco de portada y hojas de acanto.
277×200 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina y tinta negra.
- N.º INV. 427 (540)
Cuatro estudios arquitectónicos.
270×200 mm. Cuatro papeles recortados y pegados en uno de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 428 (541)
Proyecto para la tumba de Maratta en Santa María de los Ángeles (Roma).
160×165 mm. Recortado en forma irregular.

- Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
En el recuadro inferior derecho, fragmento explicativo a lápiz negro.
- N.º INV. 429 (542)
Apuntes ligeros para la tumba de Maratta.
87×112 mm. Dos papeles de diferente tamaño pegados en uno común.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro en el dibujo de la derecha y tinta sepia en el dibujo de la izquierda.
- N.º INV. 430 (543)
Proyecto para la tumba de Maratta.
Al dorso, en letra antigua, dirección de una carta: «Alle mani del Sig. Carlo Maratti / mio Sig.^c. Prono...»
138×124 mm.
Papel amarillento. Tinta sepia.
- N.º INV. 431 (544)
Apunte para la tumba de Maratta.
275×192 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 432 (545)
Proyecto para una tumba o altar.
200×128 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 433 (546)
Proyecto para el mausoleo de Maratta.
Al dorso, en letra antigua: «Nota de quadri fatti a Jesuiti dello Illmo. Sig. Franco Montioni...».
186×125 mm. Pegado en una cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En la parte inferior de la hoja soporte: «CARLOS MARATTA - proyecto p^a su mausoleo en Sta. M^a de los Angeles».
- N.º INV. 434 (547)
Apunte para una tumba de Cardenal.
275×188 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 435 (548)
Proyecto para una tumba de sobrepuerta.
276×200 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 436 (549)
Proyecto de puerta y tribuna con órgano en la parte superior.
275×200 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 437 (550)
Proyecto de puerta y tribuna con órgano en la parte superior.
273×175 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 438 (551)
Apuntes para tumba de cardenal sobre una puerta y tribuna de órgano en la parte superior.
274×175 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 439 a (552)
Proyecto para tumba de cardenal sobre una puerta y tribuna con órgano en la parte superior.
267×197 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 439 b (552)
Proyecto para tumba de cardenal sobre una puerta y tribuna con órgano en la parte superior.
En el mismo papel que 439 a.
267×197 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 440 (553)
Apuntes para un altar.
193×136 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 441 (554)
Apunte para un altar.
199×138 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 442 (555)
Altar de reliquias.
273×198 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 443 (556)
Altar de reliquias.
260×161 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 444 (557)
Altar de reliquias.
274×189 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 445 a (558)
Altar de reliquias con dosel.
272×198 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 445 b (558)
Proyecto para un altar de reliquias con dosel.
Al dorso de 445 a.
272×198 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 446 a (559)
Altar de reliquias.
274×202 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 446 b (559)
Altar de reliquias.
Al dorso de 446 a.
274×202 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 447 (560)
Apunte ligero de tumba papal.
277×205 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 448 (561)
Tumba papal.
279×205 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 449 (562)
Tumba papal.
277×205 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 450 (563)
Tumba papal.
278×196 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 451 (564)
Tumba papal.
412×278 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 452 (565)
Apunte para una tumba.
268×201 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 453 (566)
Apunte para un altar.
Al dorso: Apunte de una basa a tinta.
274×181 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 454 (567)
Apunte para tumba sobre una puerta.
353×233 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 455 (568)
Apunte para un altar con el tema del Bautismo.
276×190 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 456 (569)
Proyecto para un frontal de altar.
 Al dorso: Estudio de basa.
 273×408 mm.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 457 (570)
Proyecto de altar.
 188×105 mm. Terminado en medio punto.
 Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 458 (571)
Cartela con amorcillos.
 137×210 mm.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 459 (572)
Guirnalda con un amorcillo.
 172×265 mm. Enmarcado en forma rectangular.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 460 (573)
Apunte para una cartela (?).
 205×140 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 461 (574)
Apunte para una cartela (?).
 268×178 mm.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 462 (575)
Angelillos apartando una cortina. En el centro, un escudo pegado.
 250×178 mm. El papel grande.
 84×71 mm. El escudo.
 Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia en el papel grande.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro en el escudo.
 En la hoja del libro, en letra antigua: «Giovanni Antonio Martinetti».
- N.º INV. 463 (576)
Pie de una cornucopia (?).
 214×174 mm.
 Papel agarbanzado oscuro. Restos de lápiz, sanguina.
- N.º INV. 464 (577)
Cartela (?).
 281×195 mm.
 Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.
- N.º INV. 465 (578)
Cuatro apuntes de capiteles.
 Al dorso: Boceto para una cartela (?).
 271×201 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 466 (579)
Cartela con escudo cardenalicio.
 267×195 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 467 (580)
Cartela con escudo cardenalicio. Dentro una figura.
 Al dorso: Figura de oriental
 270×200 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 468 (581)
Cartela coronada con amorcillos y figuras fantásticas.
 409×296 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 469 (582)
Cartela.
 202×271 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 470 (583)
Cartela.
 Al dorso: Apuntes para un bautismo de Cristo y ángeles, a sanguina.
 263×189 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 471 (584)
Panel decorativo.
Al dorso: Otro estudio para la misma composición.
260×190 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 472 (585)
Panel decorativo con el escudo cardenalicio de los Barberini.
257×186 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 473 (586)
Pedestal con busto romano.
278×185 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 474 (587)
Apunte de marco oval para un retrato.
266×183 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina, repasado a tinta en algunos lugares.
- N.º INV. 475 (588)
Apunte para marco de un retrato.
201×130 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 476 (589)
Apunte arquitectónico.
267×200 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tinta sepia.
- N.º INV. 477 (590)
Apuntes para fuente.
277×192 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 478 (591)
Figura de tritón para decorar una fuente.
226×150 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 479 (592)
Apunte para una fuente o monumento.
293×204 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 480 (593)
Estudio preparatorio para decoración mural.
205×278 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 481 (594)
Venera decorativa.
270×196 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 482 (595)
Motivos vegetales decorativos y flores de clavel.
Al dorso: Fragmento de una carta y restos del sello de lacre: «Sig. Sig. Leone. Gol^{mo} Franco Selini / Roma».
161×132 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 483 (596)
Estudio de cardos.
208×170 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 484 (597)
Acantos decorativos.
Al dorso: Una carta fechada el 24 de agosto de 1704.
270×198 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 485 (598)
Globo terráqueo, esfera celeste y cantelejo.
265×200 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 486 (599)
Esfinge decorativa y tres apuntes de manos.
253×187 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 487 (600)
León decorativo sobre pedestal y apunte de vaca.
194×256 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 488 (601)
*Monstruo alado y ángel o amorcillo sosteniendo una filacteria con la inscripción: «NE TOTV IM-
PLEAT ORBEM».*
202×176 mm.
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 489 (602)
*Cara de una medalla o moneda, con la inscripción: «IN CANDORE
DVLCEDO».*
Al dorso: Apuntes de cartelas a lápiz negro.
189×257 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 490 (603)
Proyecto para medallón o reverso de medalla con figuras de animales.
260×187 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En el ángulo inferior izquierdo, a tinta, inscripción ilegible.
- N.º INV. 491 (604)
Proyecto para medallón o reverso de medalla con figuras de animales.
260×206 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia, aguada gris, restos de sanguina.
- N.º INV. 492 (605)
Minerva (?) entrega un niño a un anciano.
271×197 mm. En forma de pechina.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 493 (606)
Minerva (?) entrega un niño a un anciano.
276×193 mm. En forma de pechina.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 494 (607)
Anciano con un niño.
Al dorso: Fragmento de carta.
208×137 mm. En forma de pechina.
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tinta sepia.
- N.º INV. 495 (608)
Figura mitológica volcando el cuerno de la abundancia. Dos apuntes más para la misma composición.
Al dorso: Boceto del mismo tema, a lápiz negro.
270×195 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia. Sanguina en los dos apuntes.
- N.º INV. 496 (609)
Apóstol o Evangelista.
Al dorso: Apunte para pechina y dos estudios a sanguina. Rótulo: «Al Sig. Carlo M...».
252×193 mm. Recortado en ángulo inferior izquierdo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 497 (610)
Dos figuras femeninas, muy semejantes.
95×86 mm.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 498 (611)
Figura de muchacho de espaldas.
Al dorso: Comienzo de carta «Molt. Illmo: Sig^{re}: et Pro/ -V. J. mi areco molto contento...».
101×65 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 499 (612)
Figura femenina.
80×55 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

- N.º INV. 500 (613)
Estudio de piernas y brazo.
205×115 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 501 (614)
Estudio de pies, brazos, manos, hombros y cabeza.
400×265 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 502 (615)
Cuerpo de niño.
252×175 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 503 (616)
Estudios de cuerpo y miembros infantiles.
266×200 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 504 (617)
Estudio de torso.
275×198 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 505 (618)
Apunte de pie.
134×158 mm. Recortado en forma irregular en la parte superior.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 506 (619)
Torso varonil.
120×115 mm. Recortado en dos de sus ángulos.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 507 (620)
Perfil femenino y estudio de ojo.
167×72 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro, tinta sepia y sanguina.
- N.º INV. 508 (621)
Estudio de yelmo.
Al dorso: Fragmento de carta.
84×87 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 509 (622)
Cabeza de ángel.
Al dorso: Fragmento de carta.
65×75 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 510 (623)
Apunte muy ligero de brazo.
Al dorso: Fragmento de carta.
46×84 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 511 (624)
Media figura femenina.
119×115 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 512 (625)
Estudio ligero de pierna y nube.
70×55 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 513 (626)
Estudio de mano.
78×62 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 514 (627)
Estudios de orejas, narices, labios.
146×71 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 515 (628)
Estudio de perfil, oreja y dedo.
65×107 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 516 (629)
Cabeza de hombre barbado.
82×65 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.

- N.º INV. 517 a (630)
Estudios varios: busto de adolescente, columna...
214×128 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 517 b (630)
Retrato de Cardenal.
Al dorso de 517 a.
214×128 mm.
Papel teñido de rojo. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 518 (631)
Estudios varios: pies, paisaje, figura femenina.
193×265 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 519 (632)
Cabeza femenina de perfil y masculina de frente.
190×270 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 520 (633)
Cabeza de niño.
265×199 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 521 (634)
Tres cabezas: niño, muchacha y joven barbado.
293×194 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 522 (635)
Dos cabezas de anciano.
267×195 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 523 (636)
Cabeza de joven.
270×187 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 524 (637)
Cabezas de joven y de anciano.
140×195 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 525 (638)
Santo Obispo.
271×198 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En el margen derecho, anotaciones en letra antigua.
- N.º INV. 526 (639)
Tres santas mártires.
276×163 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 527 (640)
Santo Obispo.
286×188 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 528 (641)
San Nicolás de Bari.
Al dorso: «Del Sig. Car Maratti».
249×167 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 529 (642)
Degollación de San Juan Bautista.
Al dorso: Apunte ligero para composición semejante.
190×145 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 530 (643)
Santo en oración.
207×165 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 531 a (644)
Predicación de San Antonio.
280×206 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

- N.^o INV. 531 b (644)
Predicación de un santo.
Al dorso de 531 a.
280×206 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.^o INV. 532 (645)
Un santo salva milagrosamente a un niño de las aguas.
190×253 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Tintas negras y sepia, restos de lápiz.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.^o INV. 533 a (646)
Martirio de un santo.
267×191 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.^o INV. 533 b (646)
Dos estudios de niño desnudo y torso varonil.
Al dorso de 533 a.
267×191 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.^o INV. 534 (647)
Aparición de un ángel a un joven.
183×190 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.^o INV. 535 (648)
Martirio de San Blas.
214×121 mm.
Papel agarbanzado claro. Tintas negra y sepia.
- N.^o INV. 536 (649)
Bautismo de un santo.
147×113 mm. Terminado en medio punto.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro, tinta sepia.
- N.^o INV. 537 (650)
El Ángel de la Guarda.
120×98 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta negra.
- N.^o INV. 538 (651)
Escena de bautismo.
278×197 mm. Enmarcado como cuadro de altar.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.^o INV. 539 (652)
San Cristóbal.
Al dorso: Pequeño estudio de perspectiva.
156×105 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.^o INV. 540 (653)
Santo en éxtasis.
Al dorso: Rótulo incompleto en letra antigua: «antichi Diversi / Numero→».
390×287 mm. Recortado de forma irregular en la parte inferior.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.^o INV. 541 (654)
Los cuatro evangelistas ante la Eucaristía.
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati, n.^o 369».
275×200 mm. Compuesto como cuadro de altar.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta y aguada sepia.
- N.^o INV. 542 (655)
Dos santos y ángeles.
274×211 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, sanguina.
- N.^o INV. 543 (656)
San José se aparece a Santa Teresa.
249×180 mm. Enmarcado en rectángulo.

- Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 544 (657)
Muerte de un santo.
Al dorso: Busto de la Inmaculada, a sanguina.
275×206 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia y sanguina.
- N.º INV. 545 (658)
Mujer implorando a un obispo en trono.
277×204 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En la parte superior del papel: «Sig. Carissimi mio sig. Cesseri Scribo».
- N.º INV. 546 (659)
Aparición de un Santo Obispo a un joven arrodillado.
253×192 mm. Enmarcado en un rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 547 (660)
San Juan Bautista.
Al dorso: Pequeño apunte a lápiz negro y sanguina de santo predicando (San Juan Bautista).
249×165 mm. Se sugiere la terminación en arco de medio punto.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 548 (661)
Santa Rosalía penitente.
222×180 mm. Recortado en forma irregular en la parte superior.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 549 (662)
Santa Rosalía penitente.
275×200 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 550 (663)
San Jerónimo penitente.
275×188 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 551 (664)
Santo penitente (San Onofre?).
270×192 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 552 (665)
Santo penitente (San Jerónimo o San Onofre).
270×192 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 553 (666)
Un ángel muestra a la Magdalena penitente la cruz de Cristo.
275×200 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 554 (667)
San Andrés en gloria.
270×194 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 555 (668)
Aparición milagrosa en la escalinata de un templo.
Al dorso: Apunte para la misma composición.
272×202 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 556 (669)
Santo intercediendo ante un general. En la parte inferior, enfermos y suplicantes.
250×346 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tintas negra y sepia.
En el ángulo inferior izquierdo, «F»; en el ángulo inferior derecho, inscripción en letra antigua: «Del suo

- disegno / lo indicato questo / da p...loin mismo». Preparado para cuadrícula.
- N.º INV. 557 (670)
Santa penitente.
235×176 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 558 (671)
Pontífice sentado.
278×193 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 559 (672)
Pontífice sentado.
278×192 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 560 (673)
Cabeza de santo.
Al dorso: Cinco apuntes de brazo y mano sosteniendo un papel, a lápiz negro.
268×198 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 561 (674)
Santo en oración.
272×187 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 562 (675)
Busto de San Pedro.
143×135 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 563 (676)
San Mateo y el ángel.
83×90 mm.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 564 (677)
Busto de santo en marco ovalado.
292×205 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 565 (678)
El Ángel de la Guarda.
261×195 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 566 (679)
Mujer arrodillada ante un Pontífice.
192×275 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 567 (680)
Ángeles sosteniendo una vestidura.
Al dorso: Dos cabezas femeninas de perfil.
288×180 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 568 (681)
Anciano sentado.
270×183 mm. Recortado en el lado derecho.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 569 (682)
Tres apuntes de obispos en gloria.
295×155 mm.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 570 (683)
Sumo Sacerdote.
264×177 mm. Recortado en forma irregular en la parte superior.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 571 (684)
Sumo Sacerdote.
283×205 mm. Recortado en la parte izquierda.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 572 (685)
San Pablo.

- Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 335».
275×180 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 573 (686)
San Juan Evangelista.
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 341».
270×180 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia, aguada blanca.
- N.º INV. 574 (687)
San Juan Evangelista.
267×190 mm. Enmarcado en forma oval.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 575 (688)
Ángel arrodillado.
255×175 mm. Recortado de forma irregular en el lado izquierdo.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 576 (689)
Varios apuntes de figura mirando hacia arriba.
Al dorso: Otro apunte para la misma figura.
203×158 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 577 (690)
Figura femenina sentada con un libro.
185×72 mm. Recortado de forma irregular, en el lado izquierdo.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 578 (691)
Figura arrodillada.
Al dorso: «Confeso que I...».
70×60 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 579 (692)
Figura femenina en pie.
142×87 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 580 (693)
La Esperanza.
184×105 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 581 (694)
La Esperanza.
Al dorso: Apunte de figura femenina en óvalo.
258×161 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 582 (695)
La Magdalena penitente.
Al dorso: Estudio de perspectiva de escalera a tinta sepia.
190×251 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 583 (696)
Apunte ligero de figura.
Al dorso: Ligero apunte de busto de Cardenal, a tinta sepia.
128×70 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 584 (697)
Figura femenina arrodillada en actitud de súplica.
Al dorso: «Sig. Carlo Maratti...».
195×135 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 585 (698)
Apuntes para figura de santo.
123×98 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 586 (699)
Figura de santo.
Al dorso: Comienzo de carta, ilegible.
92×60 mm.

- Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 587 (700)
Figura de santo.
Al dorso: Apunte ligero para la misma figura.
100×70 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ambas caras del papel, comienzo de carta ilegible.
- N.º INV. 588 (701)
Figura de santo.
278×185 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 589 (702)
Figura de santo.
Al dorso: Estudio de la misma figura.
278×202 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 590 (703)
Tres apuntes para figura de santo.
198×191 mm. Recortado en ángulo inferior izquierdo.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta y aguada sepia, restos de lápiz.
- N.º INV. 591 (704)
Dos figuras ante un altar.
108×114 mm. Recortado irregularmente en la parte superior y pegado en otra hoja, de mayor tamaño, que tiene al dorso un dibujo, a sanguina, de dimensiones reducidas.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 592 (705)
Cinco apuntes para figura de santo.
Al dorso: Apunte para la misma figura.
278×196 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 593 (706)
Varios estudios de ángeles.
Al dorso: Más estudios del mismo tema.
268×70 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y tinta sepia.
- N.º INV. 594 (707)
Figura femenina orando.
179×55 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 595 (708)
Figura de santo.
Al dorso: Se advierte fragmento de carta.
102×70 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 596 (709)
Figura de santo.
117×63 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 597 (710)
Figura de santo.
109×58 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 598 (711)
Estudio de tórso.
52×65 mm. Recortado en ángulo superior izquierdo.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 599 (712)
Santo o profeta y estudio de pie.
168×85 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tinta sepia.
- N.º INV. 600 (713)
Dos figuras de santo.
Al dorso: Otra figura de santo.
81×90 mm. Recortado irregularmente.

- Papel agarbanzado muy claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 601 (714)
Dos estudios para figura de santo.
256×100 mm.
Papel agarbanzado. Una figura a sanguina y la otra preparada a sanguina y repasada a tinta sepia.
- N.º INV. 602 (715)
David con el arpa. Esbozo para la misma figura.
275×142 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 603 (716)
Figura de ángel.
Al dorso: Carta autógrafa de Carlo Maratti.
100×74 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta negra.
- N.º INV. 604 (717)
Dos apuntes para figura del rey David y cinco apuntes para un guerrero.
270×175 mm. Recortado en ángulo superior izquierdo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina y tinta sepia.
- N.º INV. 605 (718)
Varios apuntes para figura femenina.
93×248 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 606 (719)
Jaël.
277×197 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 607 (720)
Jaël.
278×197 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 608 (721)
Jaël y Sísara.
280×205 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 609 (722)
Jaël y Sísara.
272×192 mm. Enmarcado en medio luneto.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, repasado a tinta sepia.
- N.º INV. 610 (723)
Jaël y Sísara.
Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 344».
265×190 mm. Enmarcado en medio luneto.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 611 (724)
Jaël y Sísara.
Al dorso: Estudio para la misma composición.
280×205 mm. Enmarcado en medio luneto.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 612 (725)
Jaël y Sísara.
232×160 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 613 (726)
Varios estudios de Miriam danzando.
Al dorso: Estudio para la misma figura.
265×210 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 614 (727)
Judit con la cabeza de Holofernes.
269×188 mm. Enmarcado en medio luneto.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

- N.º INV. 615 (728)
Varios apuntes para figuras de Judit y Jael.
 279×205 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina y tinta negra.
- N.º INV. 616 (729)
Miriam.
 Al dorso: Una carta firmada por «Filippo Micheli».
 200×110 mm.
 Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 617 (730)
Dos apuntes para figura femenina (Jael?).
 Al dorso: Se aprecia la figura de un niño.
 144×115 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 618 (731)
Figura de angelito.
 120×72 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 619 (732)
Jael y Sisara.
 Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 363».
 276×195 mm. Enmarcado en medio luneto.
 Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 620 (733)
Lucha de amorcillos.
 Al dorso: Estudio para la misma composición.
 132×157 mm.
 Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 621 (734)
Amorcillo volando.
 141×95 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 622 (735)
Amorcillo.
 74×63 mm.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 623 a (736)
Amorcillo volando.
 201×264 mm.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro
- N.º INV. 623 b (736)
Amorcillo volando.
 Al dorso de 623 a.
 201×264 mm.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 624 (737)
Apunte de ángeles volando.
 Al dorso: Estudio para el mismo tema.
 96×135 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 625 (738)
Estudio de ángel.
 Al dorso: Ligeramente apunte de ángel a lápiz.
 99×145 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 626 (739)
Dos perfiles juveniles.
 111×102 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina, lápiz negro.
- N.º INV. 627 (740)
Ángel niño y otro estudio más ligero de ángel.
 202×188 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 628 (741)
Dos ángeles volando.
193×251 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 629 a (742)
Varios apuntes de niños y un rostro de perfil.
155×203 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta sepia en el perfil.
- N.º INV. 629 b (742)
Paisaje y apunte ligero de figuras.
Al dorso de 629 a.
155×203 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro en el paisaje, sanguina en las figuras.
- N.º INV. 630 (743)
Ángel.
160×124 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 631 (744)
Parte superior de una composición con ángeles en gloria y querubines.
178×364 mm. Recortado en la parte inferior.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro. Enmarcado en sanguina.
En ángulo inferior derecho: «F».
- N.º INV. 632 (745)
Apuntes ligeros de ángeles.
Al dorso: Apunte ligero de figura y fragmento de carta.
80×135 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y tinta sepia.
- N.º INV. 633 (746)
Media figura de anciano.
Al dorso: Fragmento de carta.
100×134 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 634 (747)
Ángel volando.
190×161 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
Escala, en la parte inferior, a tinta.
- N.º INV. 635 (748)
Ángel volando.
Al dorso: Fragmento de carta.
96×86 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 636 (749)
Tres estudios de ángel y boceto arquitectónico.
188×278 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y tinta sepia.
- N.º INV. 637 (750)
Estudio de diversas figuras: Cupido, Baco, figura femenina.
Al dorso: Certificación médica.
261×206 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En el ángulo inferior derecho: «Carlo Mar^a - -».
En ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 638 (751)
Ángeles volando y otros sosteniendo una cortina.
240×141 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 639 (752)
Ángeles volando sosteniendo un cortinaje.
203×130 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia y aguadas sepia y blanca.
Cuadrículado a lápiz.
- N.º INV. 640 (753)
Ángeles volando y tres ligeros apuntes del Hércules Farnesio.
151×192 mm. Recortado en ángulo superior izquierdo.

- Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y tinta sepia.
- N.º INV. 641 a (754)
La Fama.
268×210 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 641 b (754)
Tres cabezas varoniles.
Al dorso de 641 a.
268×210 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 642 (755)
Estudios varios: querubín, cabeza femenina, busto de anciano.
Al dorso: Estudio de telas.
179×284 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 643 (756)
Varios estudios de niño dormido.
275×187 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 644 (757)
Nacimiento de la Virgen.
Al dorso: Apunte para la misma composición.
259×188 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 645 (758)
Educación de la Virgen con San Joaquín y Santa Ana.
270×178 mm.
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz; repasado a sanguina en algunos lugares.
- N.º INV. 646 a (759)
La Educación de la Virgen con San Joaquín y Santa Ana.
195×220 mm. Enmarcado en forma octogonal.
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina y repasado a tinta sepia.
- N.º INV. 646 b (759)
La Educación de la Virgen con San Joaquín, Santa Ana y un ángel.
Al dorso de 646 a.
195×220 mm. Enmarcado en octógono.
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina y repasado a tinta sepia.
- N.º INV. 647 a (760)
La Educación de la Virgen con San Joaquín y Santa Ana.
206×265 mm. Enmarcado en octógono.
Papel agarbanzado. Preparado a sanguina y repasado a tinta sepia.
- N.º INV. 647 b (760)
La Educación de la Virgen con San Joaquín y Santa Ana.
Al dorso de 647 a.
206×265 mm. Enmarcado en octógono.
Papel agarbanzado. Preparado a sanguina y repasado a tinta sepia.
- N.º INV. 648 (761)
La Anunciación.
149×145 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 649 (762)
La Educación de la Virgen.
168×153 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 650 (763)
Adoración de los pastores.
188×275 mm.
Papel gris-marrón. Tinta sepia.
- N.º INV. 651 (764)
Virgen con el Niño.
271×195 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 652 (765)
Virgen con el Niño.
 Al dorso: Apunte ligero, a lápiz negro, para la misma composición. 220×153 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
 En la misma hoja: «Al Sig. Sig, e Paone mio Sing^{mo} De Sig^{re} Carlo Maratti».
- N.º INV. 653 (766)
Virgen con el Niño, entronizada.
 Al dorso: Instancia dirigida al Papa Alejandro VIII, firmada por Carlo Maratti.
 273×202 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 654 (767)
Virgen con el Niño.
 Figura masculina arrodillada, en dos hojas superpuestas variando los paños.
 Al dorso: Carta, en letra antigua. 181×263 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Tinta y aguada sepia, en la figura arrodillada, y tinta sepia en la Virgen con el Niño.
- N.º INV. 655 (768)
Ángel volando.
 135×173 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 656 (769)
Virgen con el Niño, en medallón.
 96×55 mm. Recortados los ángulos superiores.
 Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 657 (770)
Rostro de perfil.
 41×34 mm.
 Papel agarbanzado claro. Tinta.
- N.º INV. 658 (771)
Figura femenina orante, en pie.
 212×111 mm. Recortado en ángulo superior izquierdo.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 659 (772)
Virgen con el Niño en marco barroco.
 Al dorso: Estudio arquitectónico a sanguina.
 253×198 mm. Recortado en ángulo inferior izquierdo.
 Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 660 (773)
Sagrada Familia.
 Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 383».
 280×206 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 661 (774)
Sagrada Familia con San Juanito.
 Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 358».
 212×157 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 662 (775)
Busto de la Virgen orante.
 Al dorso: Dibujo de guadaña (?). 277×197 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
 En la parte superior de la hoja, inscripción: «Se recordi dell disegno della madonna / che guardi 'n faccia con locchi grandi/ahe sia mutta figura me ne facci grazia».
- N.º INV. 663 (776)
Santa Elena.
 264×176 mm. Recortado en ángulo superior izquierdo.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 664 (777)
Santa Elena.
246×162 mm. Recortado en ángulo inferior izquierdo.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 665 (778)
Asunción de la Virgen.
250×185 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 666 (779)
Apoteosis de un santo-a.
Al dorso: Estudio para la misma composición.
300×280 mm. Recortado en forma muy irregular.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 667 (780)
Busto de la Dolorosa.
278×180 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 668 (781)
Cabeza de la Dolorosa.
268×178 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 669 (782)
Estudios de figuras femeninas y de telas.
210×185 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 670 (783)
Virgen con el Niño.
102×177 mm. Recortado de forma irregular en la parte inferior.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 671 (784)
Busto de la Virgen.
170×137 mm. Recortado en la parte inferior y pegado en un papel mayor.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 672 (785)
Adoración de los Reyes.
193×110 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 673 (786)
Desnudo varonil sentado, de perfil.
183×119 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 674 (787)
Adoración de los Reyes.
156×145 mm.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 675 (788)
Apunte muy ligero para Adoración ed los Reyes.
127×133 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 676 (789)
Adoración de los Reyes.
204×151 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz y repasado a tinta sepia.
- N.º INV. 677 (790)
Presentación del Niño en el Templo.
402×267 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 678 (791)
Escena de Bautismo.
278×185 mm. Preparado para terminar en medio punto.
Papel agarbanzado muy claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.

- N.º INV. 679 (792)
Bautismo de Cristo.
278×176 mm. Preparado para terminar en medio punto.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 680 (793)
Bautismo de Cristo.
Al dorso: Carta, en letra antigua.
280×194 mm. Preparado para terminar en medio punto.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 681 (794)
Bautismo de Cristo.
270×165 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 682 (795)
Bautismo de Cristo y estudio para la figura de Cristo y dos ángeles.
278×200 mm. El Bautismo terminado en medio punto.
Papel agarbanzado claro. El Bautismo preparado a lápiz, tinta y aguada sepia. El resto, a lápiz negro.
- N.º INV. 683 (796)
Bautismo de Cristo.
200×255 mm. En papel doblado, ligero apunte modificando la escena.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 684 (797)
La Magdalena ungiendo los pies a Cristo.
Al dorso: Estudio para la misma composición y figura de sirvienta.
269×198 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 685 (798)
Entrega de las llaves a San Pedro y estudio del grupo de los Apóstoles.
185×165 mm. La composición central enmarcada en un círculo incompleto en su flanco derecho.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia, en la escena principal; tinta sepia y sanguina, en el resto.
- N.º INV. 686 a (799)
Entrega de las llaves a San Pedro.
338×215 mm.
Papel agarbanzado claro. Tintas negra y sepia.
- N.º INV. 686 b (799)
Diversos estudios de ángeles.
Al dorso de 686 a.
338×215 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta.
En la misma hoja: «Misura del Frontespicio».
- N.º INV. 687 a (800)
Flagelación de Cristo.
156×247 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 687 b (800)
Flagelación de Cristo.
Al dorso de 687 a.
156×247 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 688 (801)
Camino del Calvario.
Al dorso: Apunte decorativo a lápiz y tinta sepia.
200×273 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 689 (802)
Piedad.
Al dorso: Ligero apunte para la misma composición.

- 196×270 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 690 (803)
Piedad.
Al dorso: Apunte para la misma composición.
195×270 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 691 (804)
Piedad y diversos apuntes de figuras.
Al dorso: Estudio para el grupo central.
197×275 mm.
Papel agarbanzado claro. La Piedad, a tinta sepia; el resto, a sanguina.
- N.º INV. 692 (805)
Piedad.
182×221 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 693 (806)
Piedad.
243×165 mm. Enmarcado en un óvalo.
Papel agarbanzado muy claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 694 (807)
Bautismo de Cristo.
Al dorso: Dos estudios de altar o sepultura a tinta sepia.
202×131 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 695 (808)
Resurrección de Cristo.
199×140 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 696 (809)
Las Marías ante el sepulcro.
250×178 mm.
- Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 697 (810)
Las Marías ante el sepulcro.
Al dorso: Comienzo de carta tachada.
255×195 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 698 (811)
Las Marías ante el sepulcro.
190×250 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 699 (812)
Noli me tangere.
273×170 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz y sanguina; repasado a tinta sepia.
- N.º INV. 700 (813)
Noli me tangere.
113×150 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, repasado a tinta sepia.
- N.º INV. 701 (814)
Noli me tangere.
Al dorso: Fragmento de carta.
138×105 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 702 (815)
Pentecostés.
266×195 mm. Enmarcado en óvalo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 703 (816)
Virgen sentada.
419×266 mm. Recortado de forma irregular en ángulo superior izquierdo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

- N.º INV. 704 (817)
Busto de la Virgen.
268×179 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 705 (818)
Virgen con el Niño y una santa.
143×135 mm. Enmarcado en óvalo.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 706 (819)
Sagrada Familia con santos.
Al dorso: Tres apuntes para figura en pie. Uno de ellos, a sanguina; el resto, a tinta.
134×123 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 707 (820)
Los desposorios místicos de Santa Catalina.
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 356».
254×185 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 708 (821)
La Virgen, Santa Ana y el Niño.
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 368».
123×170 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 709 (822)
Sagrada Familia con ángeles y pastores.
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 355».
176×158 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 710 (823)
Virgen con Santiago y San Francisco.
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 385».
252×173 mm. Pegado en un papel de mayores dimensiones.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 711 (824)
Cesto de mimbre.
Al dorso: Varios apuntes de figuras.
165×225 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 712 (825)
Virgen con Santiago y San Francisco.
260×189 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tinta sepia.
- N.º INV. 713 (826)
Virgen con el Niño y santos.
254×174 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 714 (827)
Virgen con el Niño en Gloria y santos.
260×180 mm. Terminado en medio punto.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 715 (828)
Virgen con el Niño en Gloria y santos. En la parte inferior, varias figuras.
295×212 mm. Recortado en el ángulo superior derecho. La escena principal está terminada en medio punto.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia. En el margen derecho, nota aclaratoria en letra antigua.
- N.º INV. 716 (829)
Virgen con el Niño en Gloria y santos.
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 342».
290×174 mm. Terminado en medio punto.
Papel agarbanzado. Tinta, sanguina, aguadas roja y blanca y toques de albayalde.

- N.º INV. 717 (830)
Aparición de la Virgen a un santo arrodillado.
 Al dorso: Estudio para la misma composición, con el santo en pie. 258×170 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
 En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 718 (831)
Aparición de la Virgen a un santo
 262×180 mm. Enmarcado en un rectángulo.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 719 (832)
Aparición de la Virgen a un santo
 Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 355».
 250×184 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 720 (833)
Aparición de la Virgen a un santo (San Félix de Cantalicio?).
 268×185 mm.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 821 (834)
Santo Obispo expulsando demonios.
 260×175 mm. Roto en cuatro trozos y forrado.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 722 (835)
Aparición de la Virgen a un rey guerrero en combate.
 232×165 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 723 (836)
Apunte muy ligero para escena religiosa.
 Al dorso: Estudio para la misma composición.
 214×166 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 724 (837)
Cristo en Gloria apareciéndose a dos santas monjas.
 272×196 mm.
 Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 725 (838)
El Espíritu Santo rodeado de querubines.
 190×193 mm. Enmarcado en un círculo y recortado en forma octogonal.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 726 (839)
El Espíritu Santo rodeado de querubines.
 Al dorso: Fragmento de carta.
 92×95 mm. Enmarcado en forma circular.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro y tinta sepia.
- N.º INV. 727 (840)
Ángel sentado.
 Al dorso: Estudio para la misma figura.
 72×66 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 728 (841)
Pareja de pastores arrodillados.
 236×190 mm.
 Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 729 (842)
Figura de pastor de espaldas.
 220×195 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 730 (843)
Dos pastores.
 247×165 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta sepia.

- N.º INV. 731 (844)
Adoración de los Reyes Magos.
152×123 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 732 (845)
Hombre en pie y mujer arrodillada con un niño.
250×190 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 733 (846)
Dos figuras masculinas con un asno.
202×253 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 734 (847)
Dos figuras masculinas en pie.
209×154 mm. Recortado en lado inferior.
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 735 (848)
Busto de la Dolorosa (?).
155×185 mm. Recortado en lado superior.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 736 (849)
Figura masculina inclinada.
190×137 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 737 (850)
Hornacina con ángeles niños adorando la cruz. En la parte superior de la hoja, dos estudios de pies.
185×250 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 738 (851)
Niño Jesús dormido.
Al dorso: Estudios en lápiz negro, para la misma composición.
- 113×152 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 739 (852)
Ligero apunte de niño.
Al dorso: Fragmento de instancia de Carlo Maratti.
139×205 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 740 (853)
Apuntes de niños dormidos.
142×122 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 741 a (854)
Estudio de figuras femeninas en diferentes actitudes.
288×197 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En el ángulo superior derecho: «nicolo Carnieri».
- N.º INV. 741 b (854)
Amorcillo volando.
Al dorso de 741 a.
288×197 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 742 (855)
Tres apuntes ligeros para figura masculina.
46×172 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 743 (856)
Fragmento de una composición en la que se advierte una figura masculina y un angelito.
114×61 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado oscuro. Preparado a sanguina, tinta sepia.
- N.º INV. 744 (857)
Parte inferior de figura arrodillada.
Al dorso: Estudio de telas.

- 83×92 mm. Recortado de forma irregular en lado superior.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 745 (858)
Apunte ligero para una figura.
167×119 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 746 (859)
Medio figura femenina.
84×92 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 747 (860)
Estudio de telas en un brazo.
70×150 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 748 (861)
Estudio de manga.
70×95 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 749 (862)
Estudio de telas.
Al dorso: Estudio de telas.
123×133 mm. Recortado de forma irregular en la parte superior.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 750 (863)
Varios estudios de figura femenina, brazo masculino y techumbre.
142×199 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 751 (864)
Estudio de telas.
135×145 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 752 (865)
Serpiente.
Al dorso: Trazos a sanguina.
138×180 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 753 (866)
Serpiente.
95×107 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 754 (867)
Dos cabezas de serpiente y ligero apunte de otra.
270×197 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 755 (868)
Estudios varios: cabeza de asno, telas y cuerpo infantil.
193×285 mm.
Papel gris-marrón. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 756 (869)
Estudios varios: tres cabezas de caballo y figura alegórica.
175×234 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 757 (870)
Cabeza caricaturesca.
183×155 mm. Recortado en forma oval.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 758 (871)
Cabeza caricaturesca.
228×167 mm. Enmarcado en forma oval.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 759 (872)
Cabeza caricaturesca.
180×132 mm. Recortado en forma oval.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 760 (873)
Cabeza caricaturesca.
198×165 mm. Enmarcado en forma oval.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

- N.º INV. 761 (874)
Cabeza caricaturesca.
 224×175 mm. Enmarcado en forma oval.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 762 (875)
Cabeza femenina caricaturesca.
 230×171 mm. Enmarcado en forma oval.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 763 (876)
Cabeza masculina caricaturesca.
 225×175 mm. Enmarcado en forma oval.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 764 (877)
Cabeza femenina caricaturesca.
 211×175 mm. Enmarcado en forma oval.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 765 (878)
Busto masculino caricaturesco.
 225×180 mm. Enmarcado en forma oval.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 766 a (879)
Cabeza masculina muy expresiva.
 269×172 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 766 b (879)
Dos cabezas masculinas caricaturescas.
 Al dorso de 766 a.
 269×172 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 767 (880)
Cabeza masculina caricaturesca.
 275×204 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 768 (881)
Dos cabezas caricaturescas de perfil.
 284×205 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 769 (882)
Cabeza caricaturesca.
 176×154 mm. Recortado en forma oval.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 770 (883)
Cabeza masculina caricaturesca.
 141×143 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 771 (884)
Cabezas caricaturescas de perfil.
 230×203 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 772 (885)
Busto masculino caricaturesco.
 190×130 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 773 (886)
Dos cabezas de anciano barbado.
 191×251 mm.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
 En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «F».
- N.º INV. 774 (887)
Cabeza masculina caricaturesca.
 250×185 mm.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 775 (888)
Cabeza masculina caricaturesca.
 184×154 mm.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 776 (889)
Cabeza masculina de perfil.
 206×195 mm.
 Papel agarbanzado. Sanguina.

- N.º INV. 777 a (890)
Cabeza masculina de perfil.
182×128 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 777 b (890)
Cabezas femeninas caricaturescas.
Al dorso de 777 a.
182×128 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En el lado derecho, inscripción dirigida al «...Sig. Carlo...».
- N.º INV. 778 (891)
Dos cabezas masculinas caricaturescas.
185×258 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 779 (892)
Dos cabezas femeninas caricaturescas.
196×252 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 780 (893)
Dos cabezas masculinas caricaturescas.
199×262 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 781 a (894)
Dos cabezas caricaturescas.
168×253 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 781 b (894)
Desnudo de adolescente tendido.
Al dorso de 781 a.
168×253 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 782 (895)
Dos cabezas masculinas caricaturescas.
178×238 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 783 (896)
Dos cabezas caricaturescas.
184×240 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 784 (897)
Cabeza masculina caricaturesca.
183×134 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En la parte inferior: «Cioccio di Mamma...».
- N.º INV. 785 (898)
Cabeza masculina caricaturesca.
176×135 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 786 (899)
Dos cabezas masculinas caricaturescas.
176×250 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 787 (900)
Dos cabezas caricaturescas.
195×273 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 788 (901)
Dos cabezas masculinas caricaturescas.
184×265 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 789 (902)
Dos cabezas masculinas caricaturescas.
180×268 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 790 (903)
Dos cabezas masculinas caricaturescas.
196×278 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Sanguina.

- N.º INV. 791 (904)
Dos cabezas masculinas caricaturescas.
 189×266 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 792 (905)
Cabeza masculina caricaturesca.
 184×140 mm.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 793 (906)
Cabeza masculina caricaturesca.
 187×123 mm.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 794 (907)
Dos cabezas masculinas caricaturescas.
 189×257 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 795 (908)
Dos cabezas masculinas caricaturescas.
 188×260 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 796 (909)
Dos cabezas masculinas caricaturescas.
 198×265 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 797 (910)
Dos cabezas caricaturescas.
 177×246 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 798 (911)
Cabezas masculinas caricaturescas superpuestas.
 Al dorso: Estudios varios (rostros, hojas de acanto...)
 190×186 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 799 (912)
Cabeza masculina caricaturesca.
 Al dorso: Fragmento de carta.
 135×120 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 800 (913)
Dos cabezas masculinas caricaturescas.
 Al dorso: «Al Molto iltre. et le Sig^{re}. Sig^{re}. Pa... / il Sig. Carlo Marata Pit^{re}. Insigne. / Roma».
 298×208 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 801 (914)
Cabeza y figura masculina caricaturesca.
 207×272 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 802 (915)
Dos figuras caricaturescas.
 202×260 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 803 (916)
Dos figuras caricaturescas.
 200×270 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 804 (917)
Dos figuras masculinas caricaturescas.
 Al dorso: Ligerio estudio de arquitectura.
 204×253 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 805 (918)
Dos cabezas y una figura masculinas caricaturescas.
 192×253 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Sanguina.

- N.º INV. 806 a (919)
Tres cabezas, de perfil, caricaturescas.
240×210 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 806 b (919)
Estudios varios: mano, ojos y perfiles caricaturescos.
Al dorso de 806 a.
240×210 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 807 a (920)
Cinco cabezas caricaturescas de perfil y una de menor tamaño, de frente.
188×220 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 807 b (920)
Dos bustos de Virgen y dos perfiles caricaturescos.
Al dorso de 807 a.
188×220 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 808 (921)
Cinco cabezas caricaturescas de perfil.
275×202 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 809 (922)
Seis cabezas de perfil tres de ellas caricaturescas y otra, de frente, con caracteres felinos.
304×242 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 810 a (923)
Cinco cabezas caricaturescas de perfil.
268×210 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 810 b (923)
Dos cabezas de perfil.
Al dorso de 810 a.
268×210 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 811 (924)
Busto de anciano.
250×195 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 812 (925)
Cabeza femenina de frente.
291×230 mm. Recortado en forma irregular.
El papel es un fragmento de calendario impreso. Sanguina.
- N.º INV. 813 (926)
Cabeza femenina de perfil.
300×202 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 814 (927)
Cabeza masculina caricaturesca de perfil.
203×167 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 815 (928)
Cabeza de fraile.
145×190 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 816 (929)
Busto masculino de perfil.
Al dorso: Dos líneas, en letra antigua.
205×145 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 817 a (930)
Tres cabezas caricaturescas masculinas.
282×205 mm.

- Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 817 b (930)
Busto femenino, de perfil, gritando.
Al dorso de 817 a.
282×205 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro y tinta.
- N.º INV. 818 (931)
Cabeza de clérigo a la izquierda y cabeza varonil a la derecha.
197×273 mm.
Papel agarbanzado. Lápiz negro en el dibujo de la izquierda y sanguina en el dibujo de la derecha.
- N.º INV. 819 (932)
Cabeza grotesca.
124×117 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 820 (933)
Cabeza masculina caricaturesca de perfil.
83×72 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 821 (934)
Dos cabezas masculinas, de perfil, caricaturescas.
100×133 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 822 (935)
Cuatro cabezas caricaturescas de perfil.
Al dorso: Ligero apunte arquitectónico y cuentas.
198×132 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 823 (936)
Cinco cabezas caricaturescas de perfil.
170×196 mm.
- Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
En la parte superior del dibujo: «Francesca Apolonia».
- N.º INV. 824 (937)
Siete cabezas caricaturescas de perfil.
Al dorso: «Lelio da Noverola dispolo del Correggio».
98×201 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 825 (938)
Cabeza masculina caricaturesca de perfil.
138×148 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tinta sepia.
- N.º INV. 826 (939)
Cabeza femenina caricaturesca.
148×109 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 827 (940)
Cabeza masculina caricaturesca de anciano.
120×130 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 828 (941)
Cabeza masculina caricaturesca de perfil.
105×95 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 829 (942)
Dos perfiles, masculino y femenino, y mascarón decorativo.
Al dorso: «Piero figliolo di Gio: Giacomo et / Anna de Rarballi di Torino».
129×197 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

- N.º INV. 830 (943)
Estudio de oreja y figura masculina caricaturesca.
146×98 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 831 (944)
Cabeza masculina de perfil.
Al dorso: Fragmento de carta ilegible.
117×79 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 832 a (945)
Varios estudios para figura caricaturesca de clérigo y dos cabezas de perfil.
267×204 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 832 b (945)
Cinco cabezas caricaturescas y estudios de piernas.
Al dorso de 832 a.
267×204 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 833 (946)
Figura caricaturesca.
200×127 mm. Recortado en ángulo superior izquierdo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 834 (947)
Figura masculina caricaturesca.
255×180 mm. La cabeza está dibujada en otro papel.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 835 (948)
Niños orinando y defecando.
162×129 mm. En dos papeles pegados.
Papel agarbanzado claro. Sanguina y lápiz negro.
- N.º INV. 836 (949)
Dos figuras caricaturescas.
259×365 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 837 (950)
Cuatro figuras caricaturescas.
Al dorso: La misma composición, a tinta.
107×203 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 838 (951)
Figura femenina y dos niños defecando.
205×240 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 839 (952)
Estudio de perfil, cabeza y figura caricaturescas.
Al dorso: Dos cabezas caricaturescas.
197×134 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 840 (953)
Cabeza femenina sonriendo.
73×63 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 841 (954)
Figura de clérigo caricaturesca.
282×203 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 842 (955)
Figura masculina caricaturesca.
279×202 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 843 a (956)
Figura caricaturesca de anciana.
282×202 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 843 b (956)
Figura masculina caricaturesca de perfil.

- Al dorso de 843 a.
282×202 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 844 (957)
Figura masculina caricaturesca de perfil.
258×205 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 845 (958)
Figura femenina caricaturesca (zín-gara).
281×205 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 846 a (959)
Dos estudios de figura femenina con buso.
233×193 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 846 b (959)
Estudio de tres figuras en diversas actitudes.
Al dorso de 846 a.
233×193 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 847 (960)
Figura de músico caricaturesca.
280×203 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 848 (961)
Tres cabezas femeninas de perfil.
182×152 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 849 a (962)
Busto femenino y apunte de perfil masculino.
283×198 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 849 b (962)
Varios apuntes de niños desnudos.
Al dorso de 849 a.
283×198 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 850 (963)
Seis cabezas femeninas de perfil.
204×265 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En el ángulo superior derecho: «Molto ilmo. Sig. ... Per ...di Sacchi».
- N.º INV. 851 (964)
Cabeza femenina de perfil.
203×200 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 852 (965)
Cabeza femenina de perfil.
201×138 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 853 (966)
Cabeza femenina de perfil.
175×141 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 854 (967)
Cabeza femenina de perfil.
Al dorso: Estudio de pechina a sanguina y hojas de acanto a lápiz negro.
223×196 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 855 (968)
Cabeza femenina de perfil.
221×167 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 856 (969)
Cabeza masculina de perfil.
Al dorso: Cabeza masculina de perfil.
81×100 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.

- N.º INV. 857 (970)
Busto masculino, de perfil, con corona de laurel.
 134×112 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 858 (971)
Busto femenino de perfil.
 143×105 mm.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 859 (972)
Cabeza femenina mirando hacia arriba.
 189×138 mm.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 860 (973)
Dos cabezas de perfil.
 280×82 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 861 (974)
Cabeza masculina barbada y perfil de joven.
 272×192 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 862 (975)
Mujer sentada hilando.
 277×201 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 863 (976)
Figura de joven caballero de pie.
 274×187 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 864 (977)
Muchacho orinando de espaldas.
 273×203 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 865 (978)
Figura femenina recostada sobre nubes.
 Al dorso: Estudio de peto, yelmo, escudo e insignia romanos a tinta sepia.
 191×224 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 866 a (979)
Dos cuerpos infantiles, dos perfiles caricaturescos y apuntes de cabezas de niño.
 262×190 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 866 b (979)
Estudios varios: figura femenina desnuda, busto de la misma figura, dos cabezas de perfil y una de frente.
 Al dorso de 866 a.
 262×190 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 867 (980)
Tres figuras masculinas en diversas actitudes.
 287×207 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 868 (981)
Figura masculina de espaldas corriendo.
 Al dorso: Cabeza femenina a lápiz negro.
 256×185 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 869 (982)
Sibila sentada.
 325×202 mm. Recortado en ángulo inferior izquierdo.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 870 (983)
Hércules sentado.
 338×185 mm.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 871 (984)
Joven desnuda con una tortuga en las manos.
 Al dorso: «Al Mol. III^o. mio Sig. .../

- Il Sig. Carlo Maratta / ...duo libri / alle quattro fontane». 238×152 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 872 (985)
Apunte ligero de desnudo masculino.
206×126 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 873 (986)
Torso varonil.
314×224 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 874 (987)
Mujer desnuda montada sobre un macho cabrío.
265×161 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 875 (988)
Torso masculino barbado.
Al dorso: En los cuatro ángulos, anotaciones en letra antigua.
234×193 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 876 (989)
Figura masculina togada, en pie.
258×170 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 877 (990)
Niño desnudo de pie.
309×125 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 878 (991)
Cabeza femenina y estudio de cabeza masculina.
188×245 mm.
Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 879 (992)
Busto femenino.
196×173 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 880 (993)
Cabeza femenina.
271×195 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 881 (994)
Cabeza femenina.
213×162 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y ligeros toques de sanguina.
- N.º INV. 882 (995)
Cabeza femenina.
233×175 mm.
Papel gris. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 883 (996)
Busto de caballero.
230×181 mm.
Papel gris azulado. Sanguina y leves toques de clarión.
- N.º INV. 884 (997)
Mujer sentada leyendo y ligero apunte de figura femenina desnuda.
Al dorso: Escudo impreso.
258×197 mm. Enmarcado en forma oval.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 885 (998)
Busto femenino.
278×203 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 886 (999)
Cabeza femenina.
273×200 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 887 (1.000)
Fragmento de cabeza.
197×203 mm. Recortado en el lado superior.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

- N.º INV. 888 (1.001)
Cabeza de adolescente.
204×195 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 889 (1.002)
Mujer apoyada sobre el brazo derecho.
164×187 mm. Recortado en tres fragmentos irregulares y pegados en un papel de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta negra.
- N.º INV. 890 (1.003)
Mujer recostada sobre ambos brazos.
190×250 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 891 (1.004)
Cabeza de asno.
173×206 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 892 (1.005)
Un buey y un asno.
232×350 mm.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
Al dorso de la hoja soporte: «N.º 506 Orig. ^{de}di Car. Martí. / Libro 2.º lundí».
- N.º INV. 893 (1.006)
Repudio de Agar.
Al dorso: Apunte para la misma composición.
196×207 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 894 (1.007)
Repudio de Agar.
280×204 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 895 (1.008)
Repudio de Agar.
277×200 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 896 a (1.009)
Sansón y Dalila.
201×280 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 896 b (1.009)
David vencedor de Goliat.
Al dorso de 896 a.
201×280 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, sanguina.
- N.º INV. 897 (1.010)
David vencedor de Goliat.
Al dorso: Otra variante de la misma composición.
280×197 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 898 (1.011)
Aparición del ángel en el sepulcro vacío.
198×259 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 899 (1.012)
Eliezer encuentra a Raquel en el pozo.
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 38».
173×235 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 900 (1.013)
Conversión de San Pablo.
Al dorso: Leve apunte arquitectónico.
200×265 mm. Enmarcado en forma de luneto.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 901 (1.014)
Conversión de San Pablo.
192×263 mm. Enmarcado en forma de luneto.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».

- N.º INV. 902 (1.015)
San Juan Bautista.
270×190 mm. Terminado en semicírculo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 903 (1.016)
Figuras en pie, ante otra sentada en un trono.
Al dorso: Fragmento de figura de guerrero, a lápiz negro.
155×153 mm. Recortado en la parte superior.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 904 (1.017)
Varias figuras de ángeles (?).
Al dorso: Leves trazos a lápiz negro y sanguina.
203×179 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 905 (1.018)
Figura de guerrero en pie ante una figura femenina sentada.
93×125 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 906 (1.019)
Varias figuras, en diferentes actitudes, ante un ara.
141×141 mm. Recortado en forma irregular en el lado izquierdo.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 907 (1.020)
Figuras de caudillos rodeados de guerreros.
Al dorso: Jinete y guerreros ante un paisaje.
178×125 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 908 (1.021)
Escena de batalla en un puente que da entrada a una fortaleza.
199×268 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 909 (1.022)
Agar e Ismael en el desierto.
280×205 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 910 (1.023)
La Magdalena (?) asistida por ángeles.
303×207 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 911 (1.024)
Figura masculina sentada bajo un marco arquitectónico.
250×181 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 912 (1.025)
Busto de Rafael en composición alegórica.
271×191 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, repasado a tinta sepia.
- N.º INV. 913 (1.026)
Dos escenas con figuras alegóricas y medallones con retratos.
Al dorso: «Conto / Del Sig. Carlo Maratta / Con / Jacomo Lucian Spetiale Incontro S. Carlo al Corso».
200×270 mm. Enmarcadas en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 914 (1.027)
Dos escenas con figuras alegóricas y medallones con retratos.
Al dorso: Dos escenas semejantes.
200×270 mm. Enmarcadas en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 915 (1.028)
Santa en oración a la que se aparecen ángeles portando un cuadro.
 Al dorso: Apunte ligero para un escudo.
 275×205 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
 En ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 916 (1.029)
Santa en oración con la Caridad (?), a las que se aparecen ángeles portando un cuadro.
 261×178 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
 En ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 917 (1.030)
Betsabé en el baño.
 Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti nº 313».
 251×183 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 918 (1.031)
Las Virtudes cardinales.
 261×190 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 919 (1.032)
Santa Cecilia asistida por un ángel.
 275×207 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 920 (1.033)
Hombre y muchacho en pie, en actitud de avanzar.
 275×191 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 921 (1.034)
Eliezer encuentra a Rebeca en el pozo.
- 275×201 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 922 (1.035)
Dos figuras masculinas en actitud de avanzar y apunte del Apolo de Belvedere.
 205×276 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
 En ángulo inferior derecho: «F».
- N.º INV. 923 (1.036)
Tres figuras femeninas alegóricas (el Poder, la Fama y la Ciencia [?]).
 270×199 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 924 (1.037)
Tres figuras femeninas alegóricas (la Fama, el Poder y la Ciencia [?]).
 270×200 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 925 (1.038)
Alegoría de la Pintura y la Escultura.
 270×199 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 926 (1.039)
Apunte ligero de figura femenina con niños y dos figuras en pie.
 275×192 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 927 (1.040)
Apunte de poeta sentado escuchando a la Musa.
 255×193 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 928 (1.041)
Apunte de poeta sentado con la Musa.
 258×189 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 929 (1.042)
Alegoría del Poeta y la Musa sentados.
 Al dorso: Dos variantes del mismo tema.
 268×197 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 930 (1.043)
Escena alegórica. Figura sentada, otra vertiendo un líquido en sus manos el Poeta y la Musa (?).
 Al dorso: Apunte para la misma composición en lápiz negro y otra escena de diferente temática a sanguina.
 272×193 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 931 (1.044)
Cleopatra y su sierva preparando el suicidio.
 252×185 mm.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 932 (1.045)
Minerva expulsando a la Mentira y la Ignorancia.
 269×189 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 933 (1.046)
Minerva expulsando a la Ignorancia y la Mentira.
 270×180 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 934 (1.047)
Apunte de escena alegórica. Figura central sentada rodeada del poeta y la Musa.
 Al dorso: Apunte del Poeta y la Musa y dos figuras sin identificar.
 Inscripción en el lado inferior: «Procacini Romano mano propria / infrascritto Andrea Procaccini».
 203×142 mm.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 935 (1.048)
La Fama vencedora del Tiempo y la Muerte.
 Al dorso: Ligeros trazos a lápiz.
 161×133 mm.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 936 (1.049)
La Fama venciendo al Tiempo y la Muerte.
 Al dorso: Ligeros trazos a lápiz.
 198×133 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 937 (1.050)
La Fama y la Historia venciendo al Tiempo.
 200×134 mm. Enmarcado en rectángulo.
 Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 938 (1.051)
Apolo entre Minerva y Venus (?).
 Al dorso: Poeta y Musa (?) a sanguina. Ángel, figura y objetos varios a lápiz negro.
 270×196 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 939 (1.052)
Escena alegórica de Poeta entre la Vigilancia y la Prudencia.

- 267×189 mm. Enmarcado en rec-
tángulo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 940 (1.053)
Apuntes para figuras de santos.
Al dorso: Carta dirigida a Carlo Ma-
rati por el sr. Fran^{co}. M. Scotti
Conte di Vigoleno y sello de la-
cre.
199×304 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia
y sanguina.
- N.º INV. 941 (1.054)
*Matrimonio arrodillado ante Pontifi-
ce.*
232×264 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz
negro.
- N.º INV. 942 (1.055)
La Caridad.
190×275 mm. Enmarcado en un
óvalo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 943 (1.056)
Figura femenina alegórica.
174×129 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz
negro.
- N.º INV. 944 (1.057)
La Prudencia o la Verdad.
Al dorso: Variante para la misma fi-
gura a lápiz negro.
199×115 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 945 (1.058)
Figura alegórica sentada.
Al dorso: Minerva o la Justicia (?).
Preparado a lápiz y repasado a tin-
ta sepia.
342×248 mm. Enmarcado en rec-
tángulo.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz
negro.
- N.º INV. 946 (1.059)
Apolo sentado.
235×183 mm. Enmarcado en rec-
tángulo.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz
negro.
- N.º INV. 947 (1.060)
Santa Cecilia y Apolo.
190×259 mm. En dos composiciones
independientes, enmarcadas en rec-
tángulo.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz
negro.
- N.º INV. 948 (1.061)
San Pedro.
Al dorso: Fragmento de carta.
136×100 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz
negro.
- N.º INV. 949 (1.062)
San Pedro.
Al dorso: Otra variante de la misma
figura, a lápiz negro.
135×87 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Prepa-
rado a lápiz, tinta sepia.
En la parte inferior del dibujo, texto
ilegible.
- N.º INV. 950 (1.063)
Santa Cecilia y Apolo.
Al dorso: Fragmento en francés «Les
assurance que l'on ma donne e/
vostre cher souvenir ne me pre...».
103×139 mm. En dos composiciones
independientes, enmarcadas en rec-
tángulo.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta
sepia.
- N.º INV. 951 (1.064)
*Apunte muy ligero de escena mito-
lógica.*
Al dorso: Varios apuntes de lámpa-
ras a sanguina.
185×134 mm. Recortado en ángulo
inferior derecho.

- Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 952 (1.065)
Figura alegórica de la Abundancia (?).
202×129 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 953 a (1.066)
Figura sentada, rodeada de otras en pie.
253×191 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 953 b (1.066)
San Juan Bautista y apunte muy ligero de escena de bautismo.
Al dorso de 953 a.
253×191 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 954 (1.067)
Varias figuras entre nubes.
202×282 mm.
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 955 (1.068)
Figuras entre nubes.
216×289 mm.
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 956 (1.069)
Tarquino y Lucrecia.
155×212 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 957 (1.070)
Figura masculina atendiendo a otra femenina recostada.
175×228 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 958 (1.071)
Boceto de escena con caballos y varias figuras.
204×140 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 959 (1.072)
Betsabé en el baño.
260×190 mm. Enmarcado en rectángulo.
Papel agarbanzado muy claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 960 (1.073)
Rapto de Proserpina.
Al dorso: Estudio para la misma composición, a lápiz negro.
277×205 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 961 (1.074)
Rapto de Proserpina.
Al dorso: Estudio para la misma composición, a lápiz negro.
278×205 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
En el ángulo inferior izquierdo: «Pluto».
- N.º INV. 962 (1.075)
Minerva con el rey Numa y la ninfa Egeria.
Al dorso: Ligero apunte de escena mitológica.
275×198 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 963 (1.076)
Escena con un guerrero y una figura masculina envuelta en manto.
187×256 mm. Recortado en el ángulo inferior derecho.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 964 (1.077)
Varias figuras en diversas actitudes.

- Al dorso: Variante para la misma composición.
198×268 mm. Enmarcado en rec-
tángulo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 965 (1.078)
Herminia entre los pastores.
Al dorso: Dirección de carta «Al M.^o
Ilmo. Il Mio / ...Carlo Marati Pit-
tor .../».
200×270 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 966 (1.079)
*Escena mitológica con Apolo y Daf-
ne.*
220×171 mm. Recortado de forma
irregular en el lado izquierdo.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 967 (1.080)
Alfeo y Aretusa (?).
255×194 mm. Enmarcado en rec-
tángulo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 968 (1.081)
*Estudios varios: figuras femeninas
desnudas, brazos, manos y un per-
fil femenino.*
Al dorso: Apunte de niño desnudo
y de brazo infantil.
268×200 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 969 (1.082)
*Dos amorcillos vertiendo un líquido
en una bañera. En un segundo
plano, ligero apunte de desnudo
femenino.*
200×275 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 970 (1.083)
Venus avanzando hacia su carroza.
Al dorso: Estudio para la figura de
Venus.
198×248 mm. Enmarcado en rec-
tángulo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 971 (1.084)
*Venus y Marte en el lecho, rodeados
por amorcillos.*
240×250 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado
a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 972 (1.085)
Nereida entre dos Tritones.
187×290 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz
negro.
- N.º INV. 973 (1.086)
*Figura masculina desnuda junto a
una femenina vestida.*
280×205 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 974 (1.087)
Triunfo de Galatea.
185×277 mm.
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 975 (1.088)
Galatea y Acis.
284×415 mm. Enmarcado en rec-
tángulo.
Papel agarbanzado claro. Preparado
a sanguina, tinta sepia.
- N.º INV. 976 (1.089)
*Encuentro de dos barcas con fi-
guras femeninas a bordo.*
103×140 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta
sepia.
- N.º INV. 977 (1.090)
*Encuentro de dos barcas con figu-
ras femeninas en pie, remeros y
una figura masculina pescando.*
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati
n.º 354».
170×262 mm.
Papel agarbanzado claro. Preparado

- a lápiz, tinta sepia. Cuadrículado a lápiz.
En ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 978 (1.091)
El Olimpo.
180×280 mm. Dos fragmentos pegados en un papel.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 979 (1.092)
Fragmento de ángel volando.
Al dorso: Fragmento de otro ángel.
110×133 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 980 (1.093)
Figuras desnudas y busto de anciano barbado.
Al dorso: Dos fragmentos, en letra antigua, con distinta caligrafía.
137×189 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina y lápiz negro.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 981 (1.094)
Figura varonil desnuda y recostada.
114×135 mm. Recortado en forma irregular en la parte superior.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 982 (1.095)
Escena mitológica.
200×278 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 983 (1.096)
Ninfas tendidas y sátiro oferente.
183×219 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 984 (1.097)
Ninfas tendidas y sátiro oferente.
200×262 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 985 (1.098)
Divinidad femenina, entre nubes, rodeada por otras figuras.
203×278 mm. Enmarcado para decorar un techo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 986 (1.099)
Diana en su carro rodeada de amorcillos.
203×278 mm. Enmarcado para decorar un techo.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 987 (1.100)
Cleopatra con el áspid.
362×250 mm. Enmarcado en forma oval.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia y ligeros toques de sanguina.
- N.º INV. 988 (1.101)
Figura femenina sentada, acompañada de un perro.
Al dorso: Estudio para la misma figura.
232×245 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 989 (1.102)
Cíclope dormido.
195×265 mm. Enmarcado en un luneto.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 990 (1.103)
Figura masculina en pie. Detrás, figura de muchacho.
152×124 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 991 (1.104)
Anciano sentado.
146×166 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.

- N.º INV. 992 (1.105)
Figura alegórica sentada y estudio de brazo.
Al dorso: Dirección de carta: «Al molt. Iltre y Mo... Ilmo Carlo / Maratti pittore singularimo».
173×133 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
tinta negra, aguada blanca y albayalde.
- N.º INV. 993 (1.106)
Apunte ligero para dos figuras en pie.
195×132 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 994 (1.107)
Figura femenina recostada.
274×202 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 995 (1.108)
Joven sentada escribiendo a la luz de una vela.
254×202 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 996 (1.109)
Cabeza masculina barbada.
Al dorso: Figura masculina dirigiéndose a otra arrodillada, a lápiz negro.
275×197 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 997 (1.110)
Cabeza masculina barbada.
253×203 mm.
Papel gris verdoso oscuro. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 998 (1.111)
Figura masculina en pie, vestida de guerrero, ante otra sentada en trono.
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia,
- N.º INV. 999 a (1.112)
David vencedor de Goliat y esfinge en la parte superior del dibujo.
327×220 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, ligeros toques de tinta negra, aguada blanca y albayalde.
- N.º INV. 999 b (1.112)
Estudio de pies y sandalias romanas.
Al dorso de 999 a.
327×220 mm.
Papel marrón. Lápiz negro, tinta y aguada sepia, ligeros toques de aguada blanca.
- N.º INV. 1.000 (1.113)
Ligero apunte para sacrificio de Isaac.
327×220 mm.
Papel marrón. Clarión.
- N.º INV. 1.001 (1.114)
Dos corazas romanas y carcaj.
220×327 mm.
Papel marrón. Restos de lápiz, tinta y aguada sepia, aguada blanca y albayalde.
- N.º INV. 1.002 (1.115)
Mercurio acompañado de tres figuras femeninas (Las Trías ?).
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.003 a (1.116)
Los Bienaventurados.
327×220 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, aguada blanca, albayalde, ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.003 b (1.116)
Varios estudios de proas clásicas.
Al dorso de 1.003 a.
327×220 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia,

- aguada blanca, albayalde, ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.004 (1.117)
Estudio de corazas y armas clásicas.
327×220 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, aguada blanca, albayalde y toques de clarión.
- N.º INV. 1.005 a (1.118)
Falaris ordenando un castigo.
327×220 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, ligeros toques de tinta negra, aguada blanca y albayalde.
- N.º INV. 1.005 b (1.118)
Estudios varios: ánforas, cascos, escudos, bucráneos y armas diversas.
Al dorso de 1.005 a.
327×220 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, ligeros toques de tinta negra y albayalde.
- N.º INV. 1.006 a (1.119)
Estudios varios: corazas, yelmos, maza y empuñaduras de espadas.
220×327 mm.
Papel marrón. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.006 b (1.119)
Estudios varios: muebles romanos, ara de sacrificios, un jarrón y un ánfora.
Al dorso de 1.006 a.
327×220 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, ligeros toques de tinta negra, albayalde.
- N.º INV. 1.007 (1.120)
Guerrero semiarrodillado y dos cabezas femeninas.
327×220 mm.
Papel marrón. Tinta sepia y clarión.
- N.º INV. 1.008 (1.121)
Dos corazas romanas.
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, albayalde.
- N.º INV. 1.009 (1.122)
Dos corazas romanas.
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, albayalde.
- N.º INV. 1.010 (1.123)
Dos corazas romanas.
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, albayalde.
- N.º INV. 1.011 (1.124)
Coraza romana y tres carcaj.
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, albayalde.
- N.º INV. 1.012 (1.125)
Tres escudos.
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, albayalde.
- N.º INV. 1.013 (1.126)
Tres escudos clásicos.
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, albayalde.
- N.º INV. 1.014 (1.127)
Tres escudos clásicos.
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, albayalde.
- N.º INV. 1.015 (1.128)
Estudios para frisos y capiteles con grotescos, esfinges y amorcillos.
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, ligeros toques de tinta negra y albayalde.

- N.º INV. 1.016 (1.129)
Estudios para frisos con motivos de grotescos y amorcillos.
220×327 mm.
Papel marrón. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia, ligeros toques de tinta negra y albayalde.
- N.º INV. 1.017 (1.130)
Estudios de pies y sandalias romanas.
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, toques de tinta negra y albayalde.
- N.º INV. 1.018 (1.131)
Estudios de ánforas y jarras.
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, albayalde.
- N.º INV. 1.019 (1.132)
Cuatro estudios de carcaj y uno de vaina de espada.
220×327 mm.
Papel marrón. Restos de lápiz, tinta y aguada sepia, albayalde y ligeros toques de tinta negra.
- N.º INV. 1.020 (1.133)
Estudios de ocho vainas con espada.
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, restos de tinta negra y albayalde.
- N.º INV. 1.021 (1.134)
Media figura femenina mirando hacia arriba.
220×327 mm.
Papel marrón. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.022 (1.135)
Figura de joven sentado y tres estudios de pies.
220×327 mm.
Papel marrón. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.023 (1.136)
Dos estudios de pie.
220×327 mm.
Papel marrón. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.024 (1.137)
Figura femenina sentada con una paloma (La Concordia?).
220×327 mm.
Papel marrón. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.025 (1.138)
Trofeos militares.
200×135 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En el ángulo superior derecho, n.º 24
- N.º INV. 1.026 (1.139)
Trofeos militares.
200×133 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En el ángulo superior derecho, n.º 22.
- N.º INV. 1.027 (1.140)
Mascarón con guirnaldas y bucráneos.
200×135 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En el ángulo superior derecho, n.º 25.
- N.º INV. 1.028 (1.141)
Torso con coraza.
224×165 mm. Recortado en ángulo superior izquierdo.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 1.029 (1.142)
Joven en pie vestido a la romana.
299×207 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 1.030
Ligero apunte de figura masculina sentada.
220×327 mm.
Papel marrón. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.031 (1.143)
Escena de Victoria.
253×210 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.032 (1.144)
Copia de relieve romano (cinco figuras en pie, vestidos a la romana).
256×199 mm. Enmarcado en un círculo.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.033 (1.145)
Escena de sacrificio romano.
280×203 mm.
Papel agarbanzado claro, teñido en su mayor parte con una aguada muy ligera. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.034 (1.146)
Cabeza, busto y figura masculina clásica.
Al dorso: Busto de figura orante y ligero apunte de composición confusa.
285×205 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.035 (1.147)
Estudios varios: arco, anguila, rodela, empuñadura de espada y coraza.
259×196 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.036 (1.148)
Estudios varios: cascos, carcaj, vainas de espada, hachas, coraza, mascarón de barco.
259×196 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.037 (1.149)
Cuatro trompas romanas.
265×204 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.038 (1.150)
Estudios de columnas salomónicas.
252×180 mm.
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.039 a (1.151)
Dos figuras femeninas romanas.
195×251 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.039 b (1.151)
Figura masculina romana en pie.
Al dorso de 1.039 a.
251×195 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.040 (1.152)
Alegoría de la Pintura.
274×145 mm. Recortado en el ángulo superior derecho.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.041 (1.153)
Figura femenina, en pie, acompañada de un niño.
283×192 mm. Recortado en ángulo inferior izquierdo.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.042 (1.154)
Figura femenina en pie y de perfil.
270×195 mm. Recortado en ángulo inferior izquierdo.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.043 (1.155)
El poeta y la Musa (?).
273×195 mm. Recortado en el ángulo inferior izquierdo.

- Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.044 (1.156)
Figura femenina, en pie, de espaldas.
239×168 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: «RVP».
- N.º INV. 1.045 (1.157)
Tres figuras conversando.
235×198 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.046 (1.158)
Figura demuchacho meditabundo apoyado en un escudo.
233×167 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.047 (1.159)
San Miguel (?)
240×185 mm. Dividido en dos trozos y forrado.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.048 (1.160)
Figura masculina en pie con atributos reales, acompañado de dos perros.
207×154 mm. Dividido en cuatro fragmentos y forrado.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.049 (1.161)
Emperador romano en actitud de arenga.
270×157 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.050 (1.162)
Figura de emperador romano.
259×175 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.051 (1.163)
Figura femenina sentada.
197×280 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
En la hoja soporte, figura de anciano con cabeza de asno a lápiz negro.
- N.º INV. 1.052 (1.164)
Figura de niño sentado.
259×172 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.053 (1.165)
Media figura femenina (Flora?).
186×158 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 1.054 (1.166)
Niña sentada con una paloma
214×192 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.055 (1.167)
Figura masculina en pie.
262×193 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.056 (1.168)
Figura femenina alegórica y ligero estudio de piernas.
Al dorso: Estudio de piernas y en tinta «Mairauiglia».
252×182 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.057 (1.169)
Parte inferior de una figura.
145×193 mm. Recortado en forma irregular en la parte superior.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.058 (1.170)
Parte inferior de una figura semidesnuda.
145×120 mm. Recortado en forma irregular en el lado superior.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

- N.º INV. 1.059 (1.171)
Media figura de anciana mirando hacia arriba.
248×187 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.060 (1.172)
Diversos estudios de pies y piernas.
258×183 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.061 (1.173)
San Mateo (?).
327×220 mm. Enmarcado en óvalo.
Papel marrón. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.062 (1.174)
Apolo y Dafne.
327×220 mm.
Papel marrón. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.063 (1.175)
Dos estudios de esqueletos y uno de cráneo.
220×327 mm.
Papel marrón. Tinta sepia y toques de clarión.
En uno de los esqueletos y en el cráneo, aparecen letras indicando cada una de sus partes.
- N.º INV. 1.064 (1.176)
Dios Padre rodeado de ángeles.
327×220 mm.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, aguada blanca y ligeros toques de tinta negra.
- N.º INV. 1.065 (1.177)
Moisés.
220×327 mm. Enmarcado en forma oval.
Papel marrón. Tintas negra y sepia, aguadas sepia y blanca y albayalde.
- N.º INV. 1.066 (1.178)
Adán y Eva.
327×220 mm. Enmarcado en un óvalo.
Papel marrón. Tinta y aguada sepia, aguada blanca y ligeros toques de albayalde.
- N.º INV. 1.067 (1.179)
Sacrificio de Isaac y Jonás saliendo de la ballena.
327×220 mm. Enmarcados en dos óvalos independientes.
Papel marrón. Tintas negra y sepia, aguadas sepia y blanca y toques de albayalde.
- N.º INV. 1.068 (1.180)
Venus y el Amor con sátiros.
209×275 mm. Enmarcado en forma rectangular.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.069 (1.181)
Santa Cecilia.
275×209 mm. Enmarcado en forma rectangular.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.070 (1.182)
Media figura de la Virgen.
275×209 mm. Enmarcado en forma oval.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.071 (1.183)
Figura femenina conducida ante un guerrero sentado.
209×275 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.072 (1.184)
Apunte muy ligero para Sagrada Familia y busto de figura femenina superpuesta.
275×209 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

- gro (Sagrada Familia) y sanguina (El busto).
- N.º INV. 1.073 (1.185)
Sagrada Familia.
275×209 mm. Enmarcado en un rectángulo.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.074 (1.186)
Figura, en pie, acompañada de un amorcillo y de otra figura esbozada.
209×275 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.075 (1.187)
Busto de Cristo.
275×209 mm. Enmarcado en forma oval.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.076 (1.188)
Busto de la Dolorosa.
275×209 mm. Enmarcado en un óvalo.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.077 (1.189)
Virgen con el Niño entronizada.
275×209 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.078 (1.190)
Estudio de árbol.
251×183 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.079 (1.191)
Estudio de árbol y rocas.
235×186 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.080 (1.192)
Palmera.
264×191 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.081 (1.193)
Hierbas y dos tocones.
243×180 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.082 (1.194)
Portalón.
244×193 mm.
Papel gris. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.083 (1.195)
Paisaje.
170×205 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.084 (1.196)
Paisaje arquitectónico.
163×203 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.085 (1.197)
Paisaje arquitectónico.
163×237 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.086 (1.198)
Paisaje.
209×275 mm.
Papel agarbanzado claro. Acuarelas de diversos colores.
- N.º INV. 1.087 (1.199)
Paisaje con ruinas clásicas.
209×275 mm.
Papel agarbanzado claro. Acuarelas de diversos colores.
- N.º INV. 1.088 (1.200)
Ligero apunte de paisaje.
209×275 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 1.089 (1.201)
Paisaje con arquitectura clásica.
 275×209 mm. Enmarcado en forma rectangular.
 Papel agarbanzado claro. Acuarelas de diferentes colores.
- N.º INV. 1.090 (1.202)
Paisaje.
 275×209 mm.
 Papel agarbanzado claro. Acuarelas de diversos colores y restos de lápiz.
- N.º INV. 1.091 (1.203)
Paisaje.
 275×209 mm. Enmarcado en forma rectangular.
 Papel agarbanzado claro. Acuarelas de diversos colores.
- N.º INV. 1.092 (1.204)
Sagrada Familia con San Juanito.
 141×198 mm.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.093 (1.205)
Martirio de un santo (?).
 260×190 mm.
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.094 (1.206)
Figura femenina sentada.
 154×121 mm.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.095 (1.207)
Estudio de brazo varonil.
 128×100 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.096 (1.208)
Tres figuras clásicas en pie.
 238×197 mm.
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.097 (1.209)
Tres figuras femeninas, una de ellas con una bandeja.
- Al dorso: Dos figuras de guerreros.
 222×126 mm.
 Papel agarbanzado claro. Tintas negra y sepia, aguada sepia.
 En la parte inferior del dibujo: «131».
- N.º INV. 1.098 (1.210)
Dos figuras masculinas conversando.
 192×250 mm. Recortado en forma irregular.
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.099 (1.211)
Estudios de dos figuras junto a una semicircunferencia.
 150×77 mm.
 Papel agarbanzado. Tinta sepia y sanguina.
- N.º INV. 1.100 (1.212)
Estudio anatómico de un brazo.
 Al dorso: Ligeros apuntes arquitectónicos y de cabeza, a lápiz negro.
 74×190 mm.
 Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.101 (1.213)
Estudios varios: tres cabezas, labios y un grupo de figuras de pequeño tamaño.
 151×130 mm.
 Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.102 (1.214)
Cabeza femenina.
 205×180 mm.
 Papel anaranjado. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 1.103 (1.215)
Proyecto decorativo con mascarón y amorcillo músico.
 145×95 mm. Recortado en el lado superior.
 Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.

- N.º INV. 1.104 (1.216)
Escena galante.
192×236 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.105 (1.217)
Estudio anatómico de joven levantando un paño.
213×132 mm.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.106 (1.218)
Estudios de pierna y espalda.
202×190 mm. Recortado en forma irregular.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.107 (1.219)
La mujer de Putifar acusando a José.
156×204 mm.
Papel agarbanzado claro. Tintas negra y sepia y aguada sepia.
- N.º INV. 1.108 (1.220)
Vista de ruinas romanas.
167×253 mm.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.109 (1.221)
Estudio de árbol.
199×132 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.110 (1.222)
Tres estudios de manos.
Al dorso: Figura masculina desnuda sentada, a sanguina.
138×208 mm.
Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 1.111 (1.223)
Paisaje.
Al dorso: Paisaje, a sanguina.
168×315 mm.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.112 a (1.224)
Venus y el Amor.
192×222 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y leves toques de sanguina.
- N.º INV. 1.112 b (1.224)
Estudios varios figuras de la Justicia, cabeza con casco, figura de Hérculos, figura masculina.
Al dorso de 1.112 a.
192×222 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta y aguada sepia y sanguina.
- N.º INV. 1.113 (1.225)
Dos cabezas femeninas.
110×132 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.114 (1.226)
Estudios varios: dos cabezas de perfil, ojo y labios.
Al dorso: Fragmento de cuentas.
152×75 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.115 (1.227)
Cabeza de niño de perfil.
189×142 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.116 (1.228)
San Jerónimo penitente.
232×145 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y tinta sepia.
- N.º INV. 1.117 (1.229)
Figura femenina sentada en un marcon con forma de pechina.
Al dorso: Escudo grabado en el papel.
150×116 mm.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

N.º INV. 1.118 (1.230)

Estudios de un niño desnudo sentado sobre un arco.

Al dorso: Cartela decorativa con niños alrededor.

147×100 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y tinta sepia.

En el ángulo inferior izquierdo: «F».

N.º INV. 1.119 (1.231)

Estudios para un proyecto arquitectónico de columna conmemorativa.

Al dorso: Estudios para la misma composición.

203×131 mm.

Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.

N.º INV. 1.120 (1.232)

Estudio de ménsula y friso con hojas de acanto.

Al dorso: Fragmento de carta.

116×200 mm.

Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia.

N.º INV. 1.121 (1.233)

Apunte para una base de altar o tumba decorada con figuras.

134×190 mm.

Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.

N.º INV. 1.122 (1.234)

Proyecto decorativo con ángeles volando y balaustrada en la parte inferior.

120×71 mm. Terminado en semicírculo.

Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia, lápiz negro.

N.º INV. 1.123 (1.235)

Copa decorada con amorcillos.

183×249 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.

N.º INV. 1.124 (1.236)

Urna decorada con amorcillos.

177×242 mm.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta y aguada sepia.

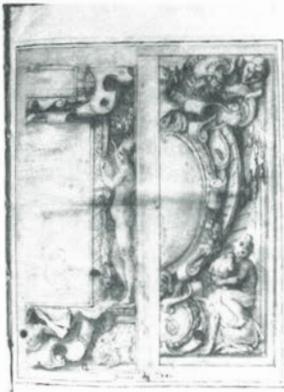
N.º INV. 1.125 (1.237)

Cartela decorativa y ligero estudio de figura masculina en pie.

Al dorso: Ligeros apuntes arquitectónicos.

187×249 mm.

Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.



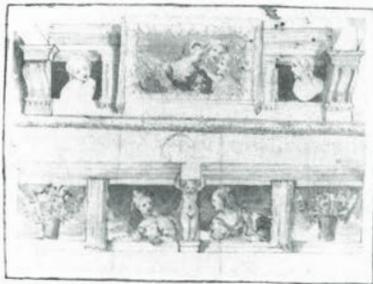
387



388



389



390



391a



391b



392



Finca del Lago

393



394



Cesio de Vecchi.

395



Ann. Carr.

396 a



396 b



397



398 a



398 b



399



399



400



401



402



403



404



405



406



407



408



409



410



411



412



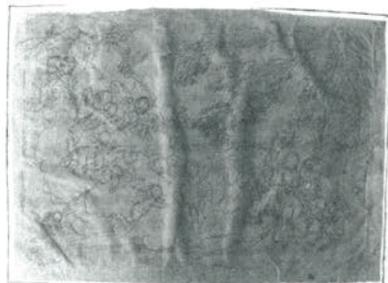
413



414



415



416



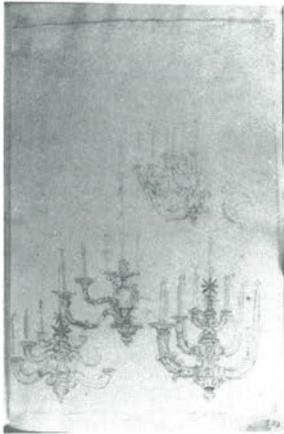
417



418



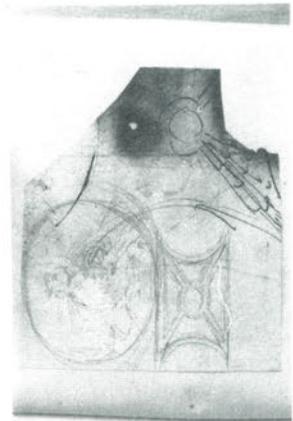
419



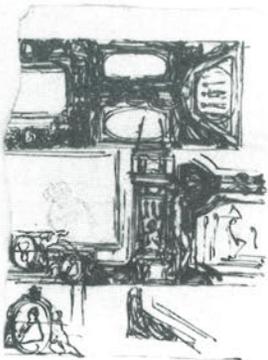
420



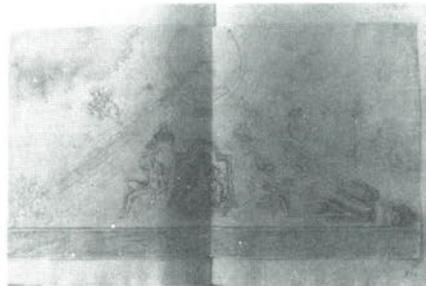
421



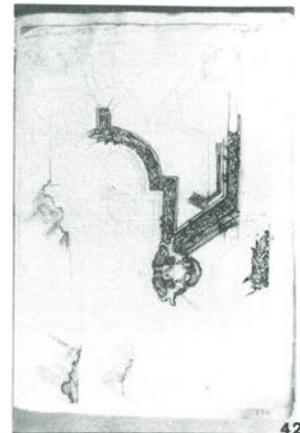
422



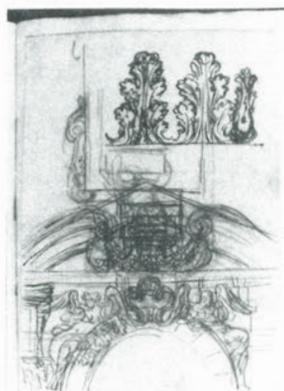
423



424



425



426



427



428



429



430



431



432



433



434



435



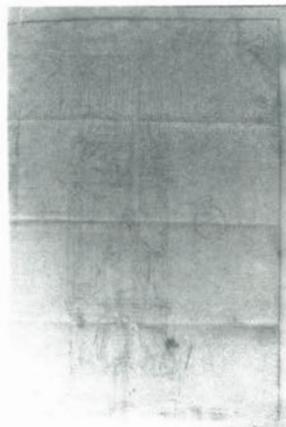
436



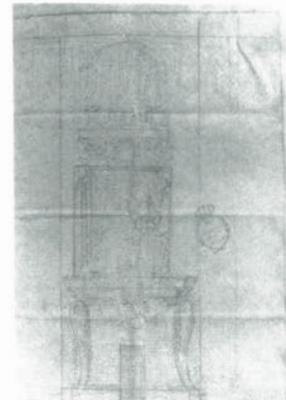
437



438



439a



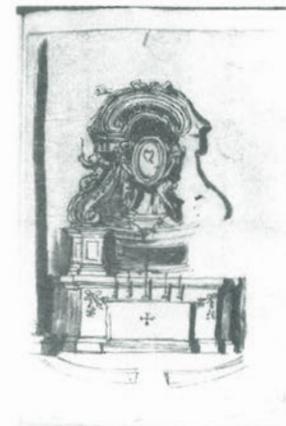
439b



440



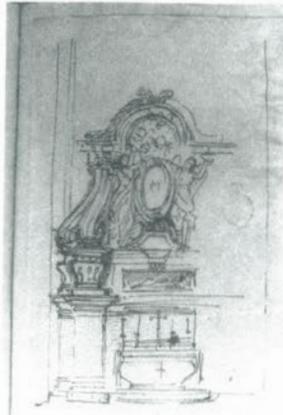
441



442



443



444



445a



445b



446a



446b



447



448



449



450



451



452



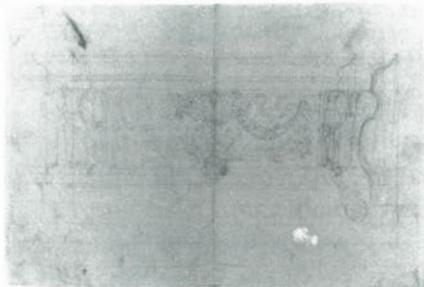
453



454



455



456



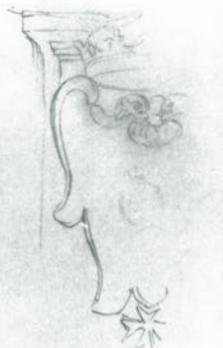
457



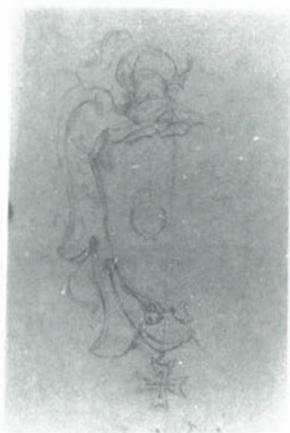
458



459



460



461



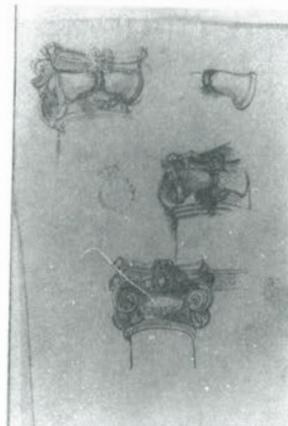
462



463



464



465



466



467



468



469



470



471



472



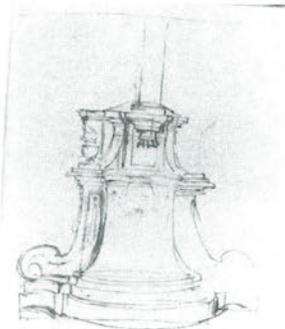
473



474



475



476



477



478



479



480



481



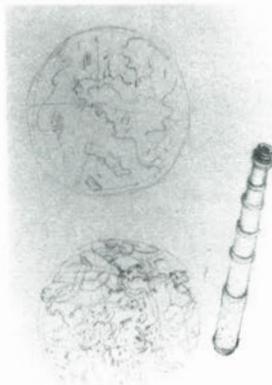
482



483



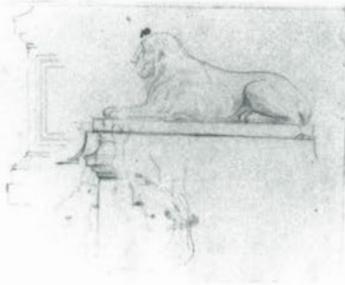
484



485



486



487



488



489



490



491



492



493



494



495

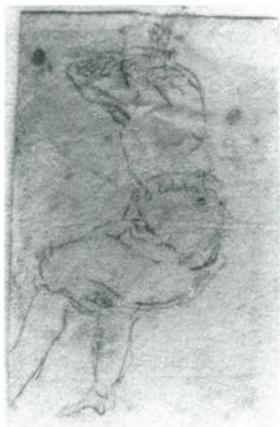


496



61
497

497



498

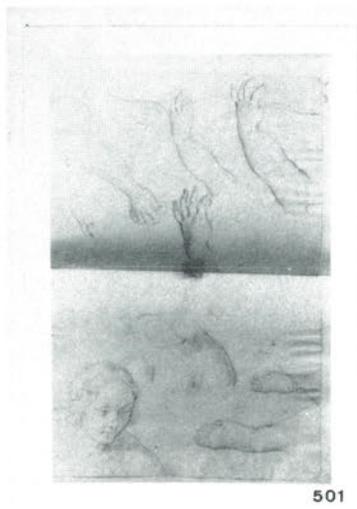


499 612

499



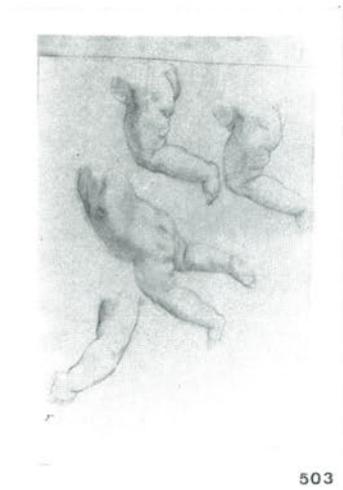
500



501



502



503



504



505



506



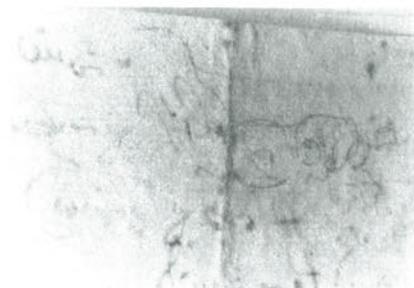
507



508



509



510



511



512



513



514



515



516



517a



517b



518



519



520



521



522



523



524



525



526



527



528



529



530



531a



531b



532



533a



533b



534



535



536



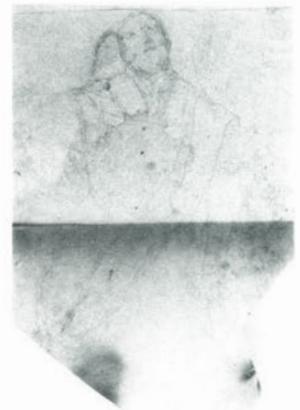
537



538



539



540



541



542



543



544



545



546



547



548



549



550



551



552



553



554



555



556



557



558



559



560



561



562



563



564



565



566



567



568



569



570



571



572



573



574



575



576



577



578

578



579



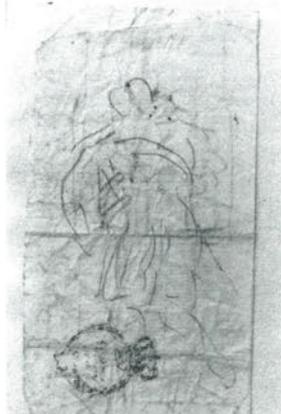
580



581



582



583



584



585



586



587



588



589



590



591



592



593



594



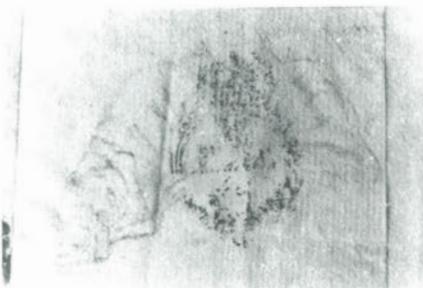
595



596



597



598



599



600



601



602



603



604



605



606



607



608



609



610



611



612



613



614



615



616



617



618



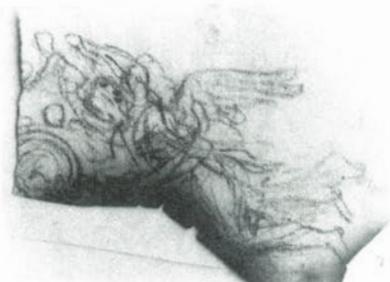
619



620



622





627



628



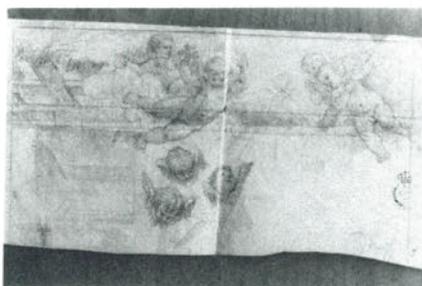
629a



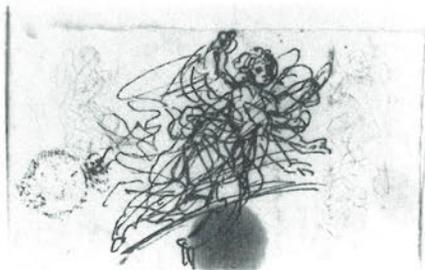
629b



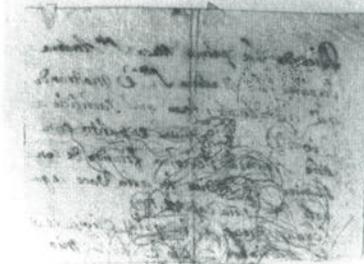
630



631



632



633



634



635



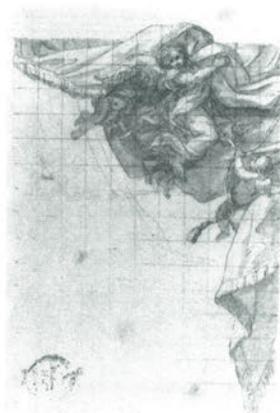
636



637



638



639



640



641a



641b



642



643



644



645



646a



646b



647a



647b



648

648



649

649



650



651



652



653



654



655



656



657



658



659



660



661



662



663



664



665



666



667



668



669



670



671



672



673



674



675



676



677



678



679



680



681



682



683



684



685



686a



686b



687a



687b



688



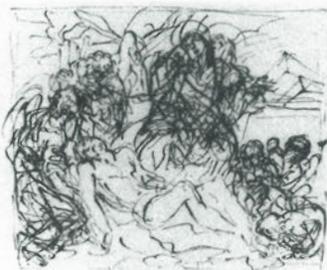
689



690



691



692



693



694



695



696



697



698



699



700



701



702



703



704



705



706



707



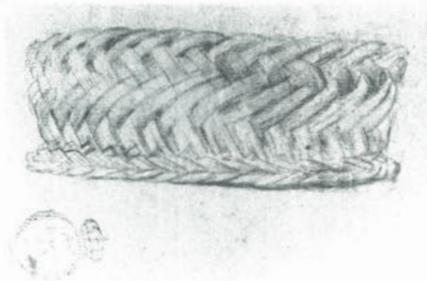
708



709



710



711



712



713



714



715



716



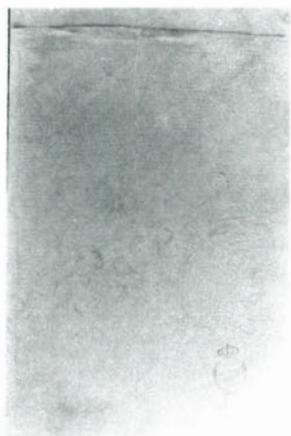
717



718



719



720



721



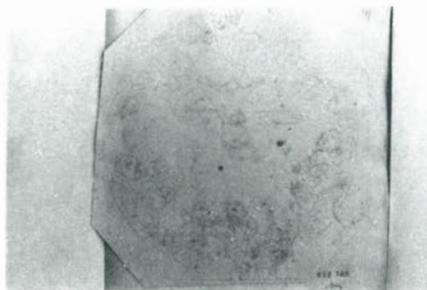
722



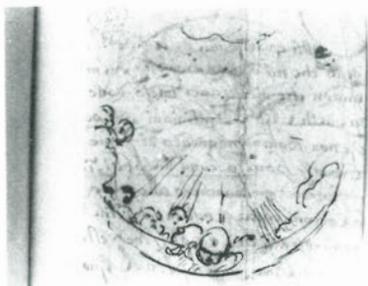
723



724



725



726



727



728



729



730



731



732



733



734



735



736



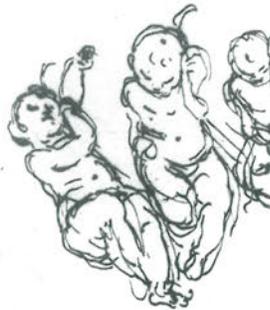
737



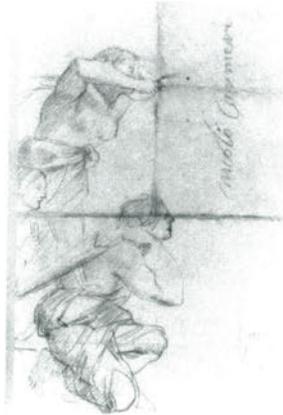
738



739



740



741a



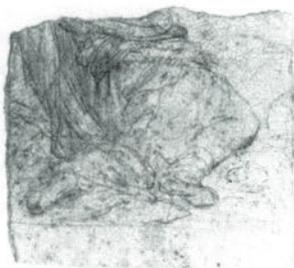
741b



742



743



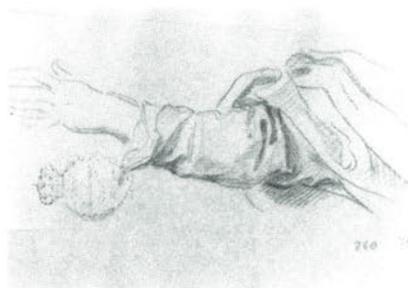
744



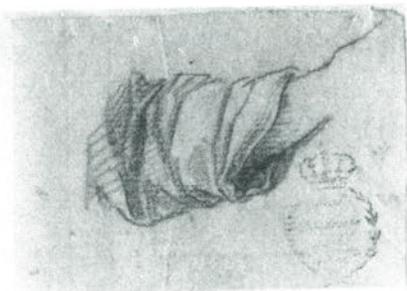
745



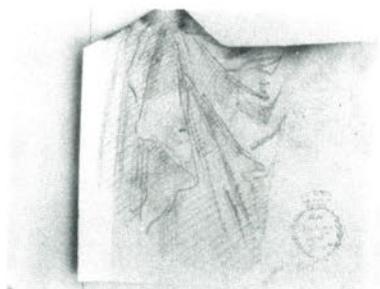
746



747



748



749



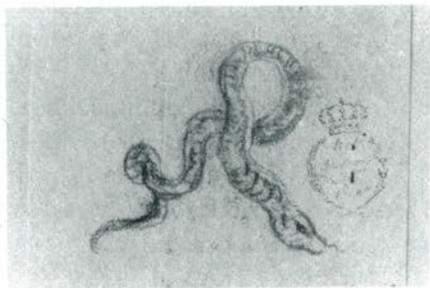
750



751



752



753



754



755



756



757



758



759



760



761



762



763



764



765





774



775



776



777a



777b



778



779



780



781a



781b



782



783



784



785



786



787



788



789



790



791



792



793



794



795



796



797



798



799



800



801



802



803



804



05



806b



806a



807a



807b



808



809



810a



810b



811



812



813



814



815



816



817a



817b



818



819



820



821



822



823



824



825



827



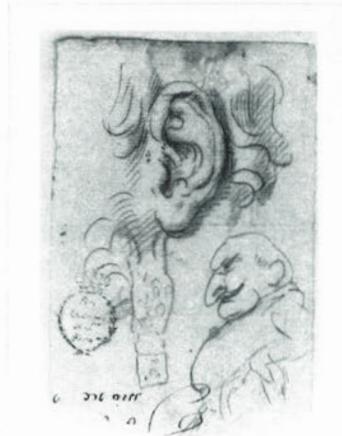
826



828



829



830



831



832a



832b



833



834



835



836



837



838



839



840



841



842



843 a



843b



844



845



846a



846b



847



848



849a



849b



052 927

858



052 927

859



052 927

860



861



862

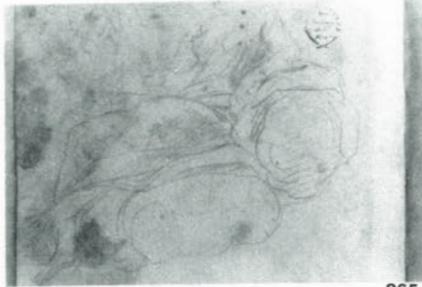


863



052 927

864



865



052 927

866 a



866b



867



868



869



870



871



872



873



874



875



876



877



878



879



880



881



882



883



884



885



886



887



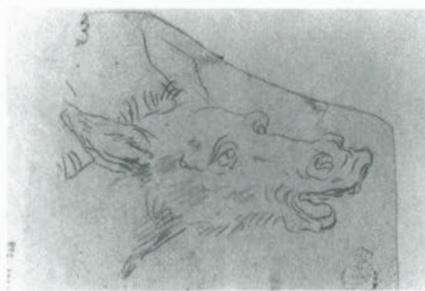
888



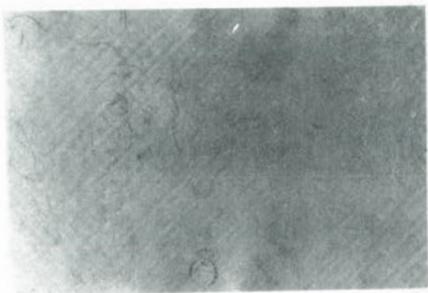
889



890



891



892



893



894



895



896a



896b



897



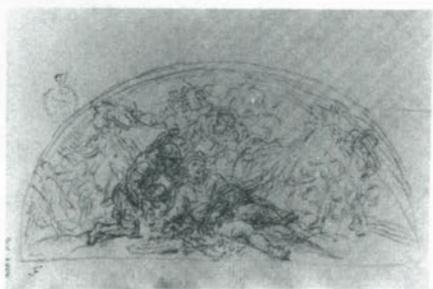
898



899



900



901



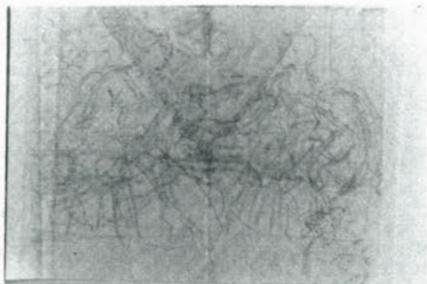
902



903



904



905



906



907



908



909



910



911



912



913



914



915



916



917



918



919



920



921



922



923



924



925



926



927



928



929



930



931



932



933



934



935



936



937



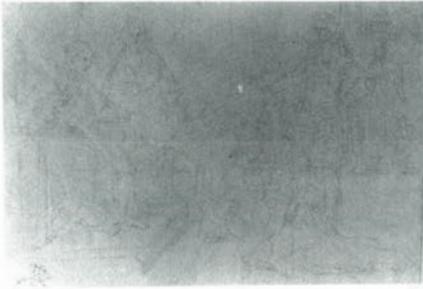
938



939



940



941



942



943



944



945



946



947



948



949



950



951



952



953a



953b



954



955



956



957



958



959



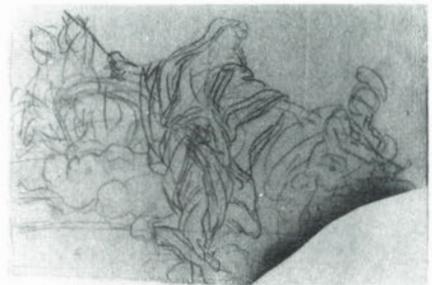
960



961



962



963



964



965



966



967



968



969



970



971



972



973



974



975



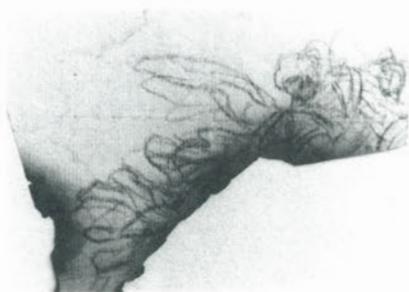
976



977



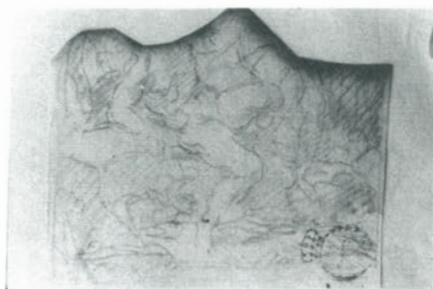
978



979



980



981



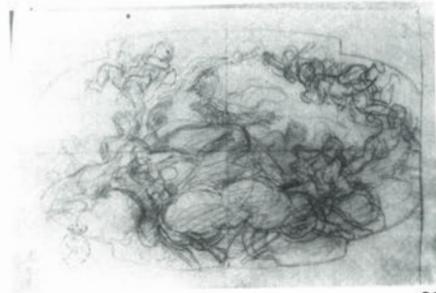
982



983



984



985



986



987



988



989



990



991



992



993



994



995



996



997



998



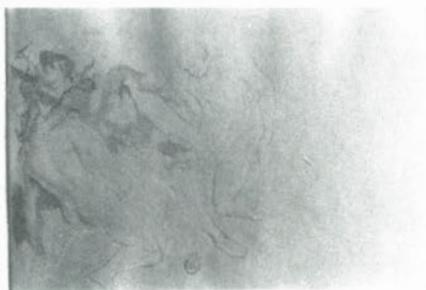
999a



999b



1001



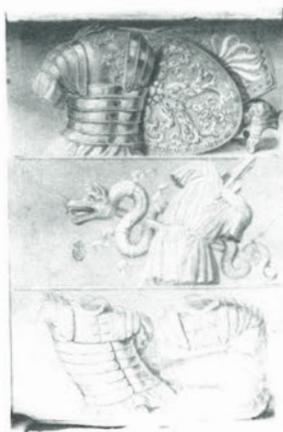
1002



1003a



1003b



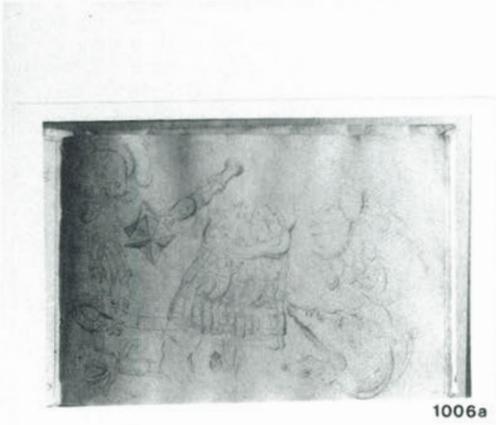
1004



1005a



1005b



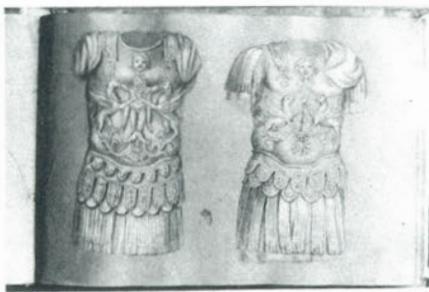
1006a



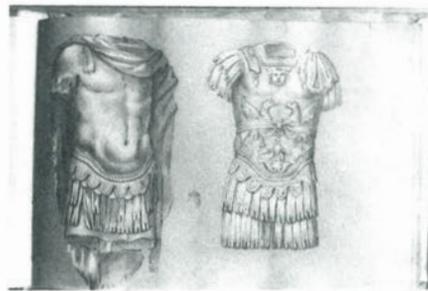
1006b



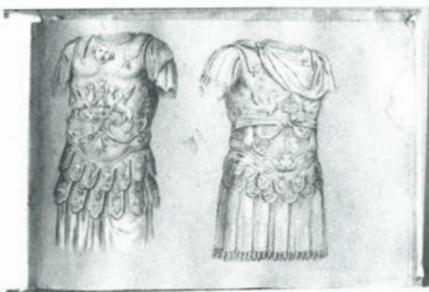
1007



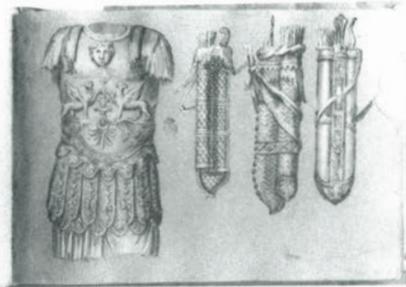
1008



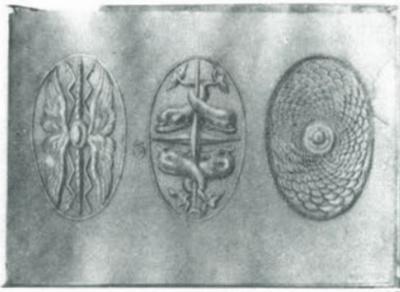
1009



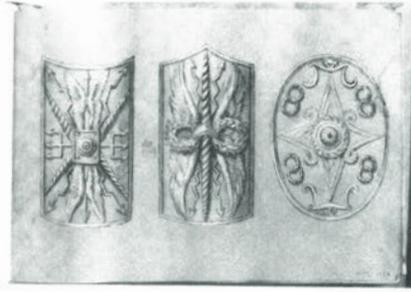
1010



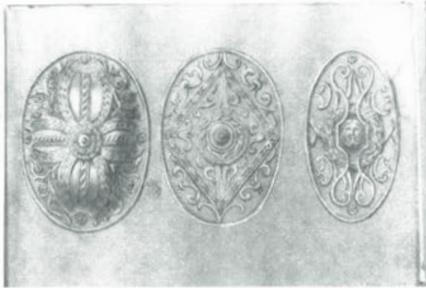
1011



1012



1013



1014



1015



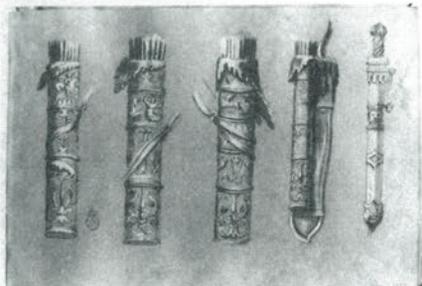
1016



1017



1018



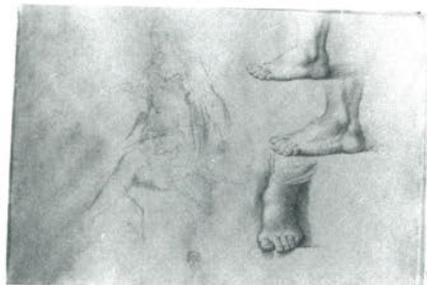
1019



1020



1021



1022



1023



1024



1025



1026



1027



1028



1029



1031



1032



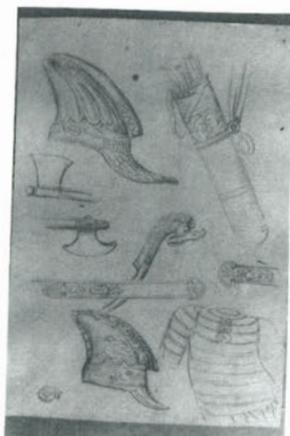
1033



1034



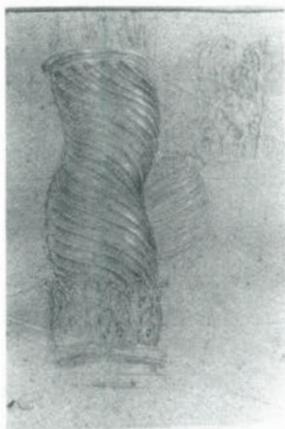
1035



1036



1037



1038



1039a



1039b



1040



1041



1042



1043



1044



1045



1046



1047



1048



1049



1050



1051



1052



1053



1054



1055



1056



1057



1058



1059



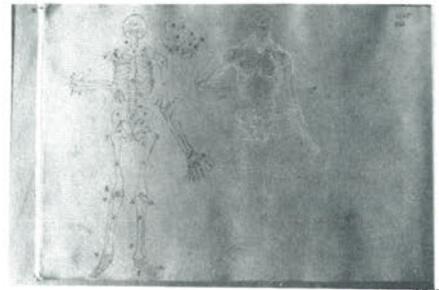
1060



1061



1062



1063



1064



1065



1066



1067



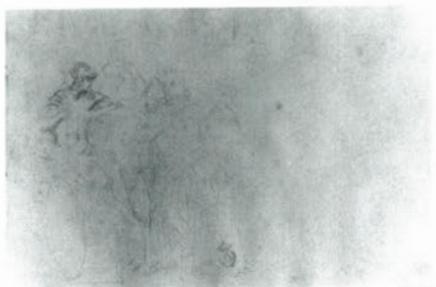
1068



1069



1070



1071



1072



1073



1074



1075



1076



1077



1078



1079



1080



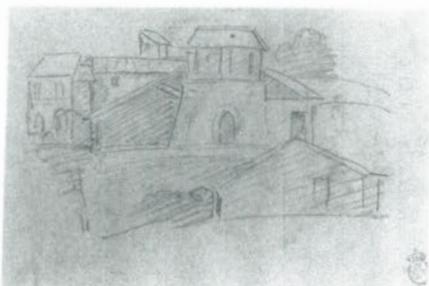
1081



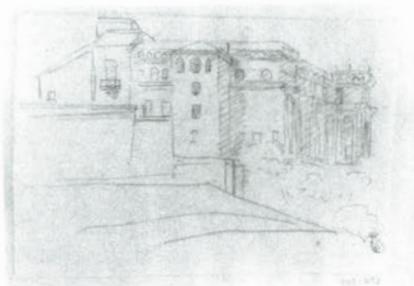
1082



1083



1084



1085



1086



1087



1088



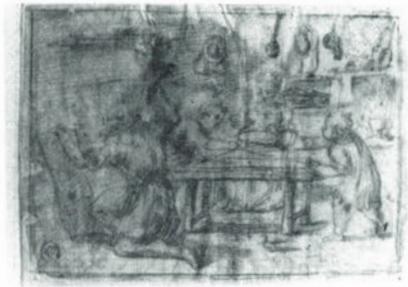
1089



1090



1091



1092



1093



1094



1095



1096



1097



1098



1099



1100



1101



1102



1103



1104



1105



1106



1107



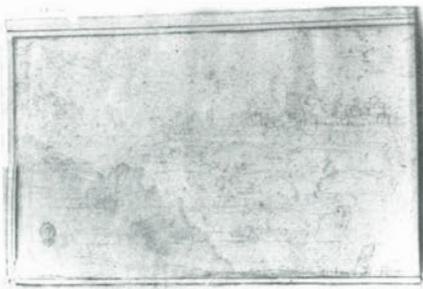
1108



1109



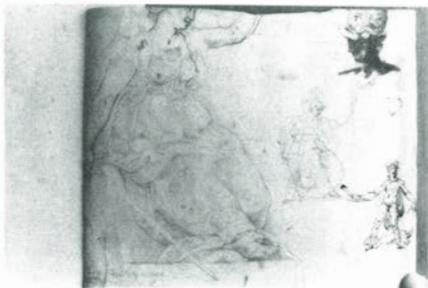
1110



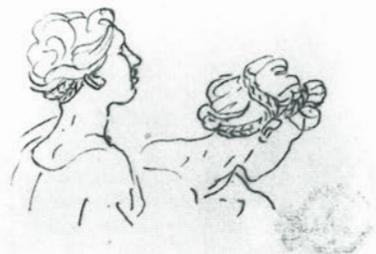
1111



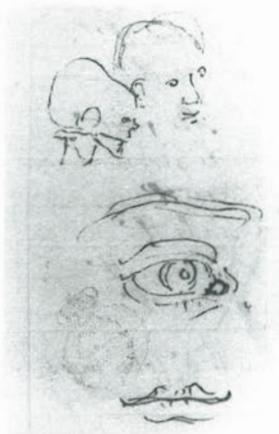
1112a



1112b



1113



1114



1115



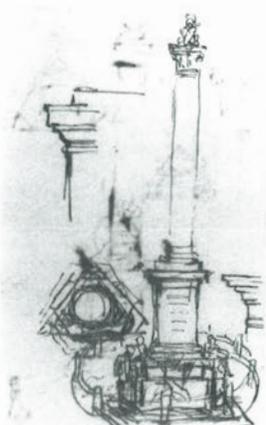
1116



1117



1118



1119



1120



1121



1122



1123



1124



1125

LA SALA DE ENCAJES DE LA ACADEMIA

POR

FEDERICO MARES

FUE en Madrid donde se despertara en mí la curiosidad por los encajes: labores de filigrana a la aguja y al bolillo. Quiero recordar que la ocasión se me presentara al cumplirse exactamente la primera mitad de la segunda década de nuestro siglo, o sea, en el año 1915.

Se celebraba en Madrid la Exposición de Lencería y Encajes Españoles del siglo XV al XIX, organizada por la benemérita Sociedad Española de Amigos del Arte, en una de las salas de la planta baja del edificio de la Biblioteca Nacional. De la exposición existe un catálogo del Marqués de Valverde.

En aquellos días, invitado por la sociedad organizadora, tuve la oportunidad de entrar en conocimiento de una labor femenina tan primorosa como la del encaje y me permitiera además entrar en relación con un grupo de coleccionistas expositores, algunos pertenecientes a la nobleza madrileña, los más a anticuarios conspicuos de la época.

Años después quiso la Providencia que fuera también en Madrid donde se me brindara la oportunidad de poder adquirir una de las más completas colecciones de blondas y encajes que figuraron expuestas en aquella exposición y quiso, a la vez, que con la adquisición se iniciara mi colección de encajes.

La verdad es que en aquella exposición se nos diera a conocer la auténtica calidad artística del encaje español olvidado de unos y totalmente desconocido de otros. Además la exposición nos dio a entender que el terreno del arte es muy ancho y abierto, que en él cabe lo grande y lo pequeño; que no pocas veces una pequeña y humilde labor nos dice mucho más al espíritu que otras más grandes y más ambiciosas.

La verdadera revelación de la exposición de encajes fue, para mí, descubrir, entre tanta maravilla de filigrana a la aguja y al bolillo, una aportación

catalana importante; no sólo en número de piezas sino, preferentemente, en calidad, en el bien y mejor hacer de todas ellas.

Quien tenía que decirme entonces que con los años muchas de las piezas expuestas en aquella exposición entrarían a formar parte de mis colecciones, y medio siglo después volverían a Madrid algunas de ellas para figurar en el Museo de la Academia.

No deja de ser curioso que todas aquellas felices circunstancias se dieran en Madrid y no en Barcelona conociendo la afición a las labores a la aguja y al bolillo que de tiempo inmemorial arraigara en Cataluña, de abuelas a madres y de madres a hijas. Y que además existieran buenos coleccionistas de encajes, entre ellos debo mencionar el excelente maestro en Artes Decorativas, don José Pascó, el que lograra reunir una de las colecciones más famosas, tan famosa que a su muerte la Cámara de Comercio de Lyon —el centro más importante de la industria gala de la seda— la adquiriera, en 1908, a sus sucesores.

La colección Pascó aportó al museo textil de Lyon tal categoría que pasara a figurar entre los mejores de Europa. El mismo Director del museo, monsieur Lafébure, hombre competentísimo, afirmó, a raíz de su adquisición, que el encaje español tenía tal importancia, que España podía disputarse con Italia y Bélgica, la cuna de la punta.

En la pintura española de los siglos XVII y XVIII, en los retratos de monarcas, príncipes e hidalgos de los grandes maestros —Velázquez, Greco, Sancho Coello, Pantoja de la Cruz, Carrero de Miranda y Goya— el encaje y la blonda constituyen el elemento ornamental de más distinción y señorío en el vestir por excelencia. Tanta importancia diera el artista al encaje y a la blonda y puso en su realización técnica tal verismo, que su textura misma más parece labor a la aguja y al bolillo que al pincel.

No podían faltar en la colección de la Real Academia de San Fernando los abanicos de blonda y encaje. Su presencia en la sala aportará la nota romántica apasionada. Se dijo que la pasión regía el mundo. Nada más apasionado que la vida y la historia del abanico.

El abanico fue el centro del poderío de la mujer, no sólo en el juego de conquetería y del amor sino en la vida social y política a la que ayudara a ganar tantas y tan difíciles batallas.

Una colección de abanicos encierra todo un mundo de humanas sutilezas, de matices sentimentales de la psicología femenina, con todas sus virtudes y sus realidades, cada abanico es un guardador de secretos y recuerdos.

Pretender hablar del abanico sería pretender revivir ante nuestra imagi-

nación estampas inefables que pasaron para no volver de nuevo. Brillantes estampas palaciegas que vivieron nuestras grandes damas cortesanas entre roces de seda fru-fru, brillar de uniformes, coronas y diademas; entre reverencias y genuflexiones, entre galanteos y madrigales, al compás de minués, valses, polcas y rigodones.

Nuestras abuelas conocieron bien el lenguaje del abanico, la ayuda eficaz del oportuno y discreto abanico; fueron verdaderas maestras en el arte de abrir y de cerrar el frágil abanico y trenzar al aire —entre ritmos y arabescos— el dibujo sutil de un interrogante. Supieron valerse de él para destacar la belleza de su rostro, o disimular sus defectos. Conjugaron el mirar penetrante de unos ojos bellos y la sonrisa de unos labios de coral con la gracia de un renovar de aires perfumados.

El abanico —espejo del alma femenina— fue veleta, frágil brújula imantada en los impulsos del corazón femenino, en horas de alegrías y de tristezas:

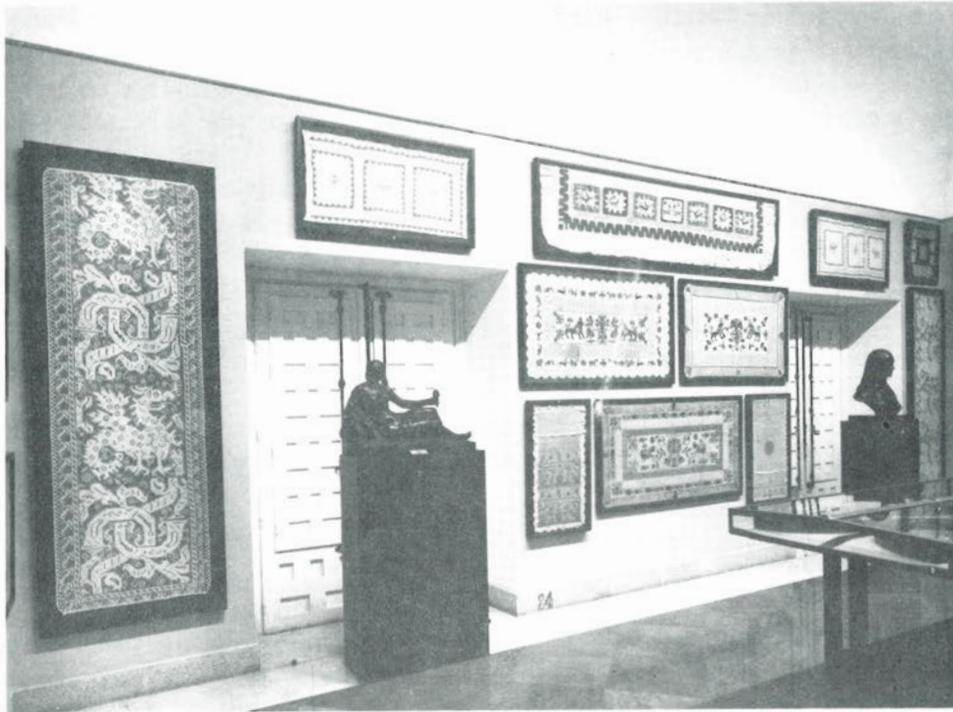
Abanico bonito
pequeñito y coquetón
con él juega mi mano
cual si fuera mi corazón

Al transcurrir de los años, los tiempos, las modas y los gustos cambiaron y hoy una ola deshumanizadora parece pretender borrar toda huella de la mano del hombre. La máquina, los telares sustituyeran los dedos femeninos pero, lo que no sustituyeron fue el aliento creador que alentara su espíritu.

Y ante la perspectiva del más desolador olvido creí que la Academia debía dar acogida en una de las salas de su Museo —en el que se exhiben tantos bellos antecedentes del encaje y la blonda en la pintura española— de un núcleo selecto de labores a la aguja y al bolillo para que con su presencia no se olvidara a un arte femenino tan lleno de sutilezas y encatos que tanto arraigo tuvo en España.

Hoy por miedo a lo «cursi» se hallan en bancarrota muchas nobles y sencillas creaciones que un día se amaron. Se perdiera gran parte de aquella ternura que nos unía a las cosas más íntimas, labores que labraron manos femeninas al latir de un corazón enamorado.

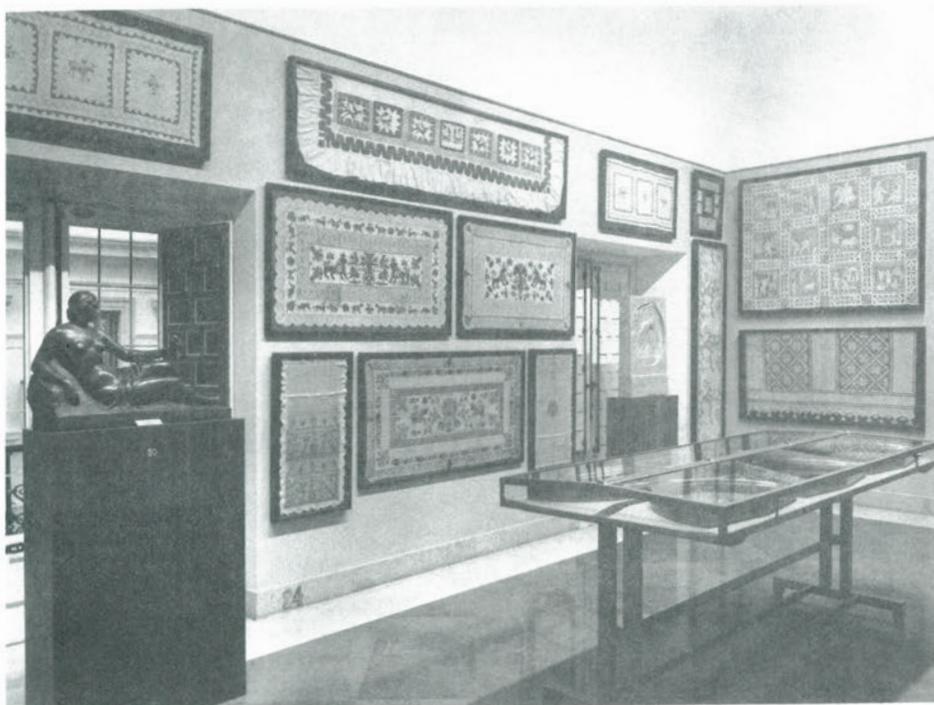
Y este fue mi ilusionado propósito que alcanzara a Dios gracias, viva realidad merced a la buena comprensión que le dispensara nuestra Academia, en la persona de nuestro ilustre Director Excmo. Sr. D. Luis Blanco Soler y del Excmo. Sr. D. José María de Azcárate Ristori, alma del Museo de la Academia, a los que ofrendo estas líneas en testimonio de mi consideración y estima.



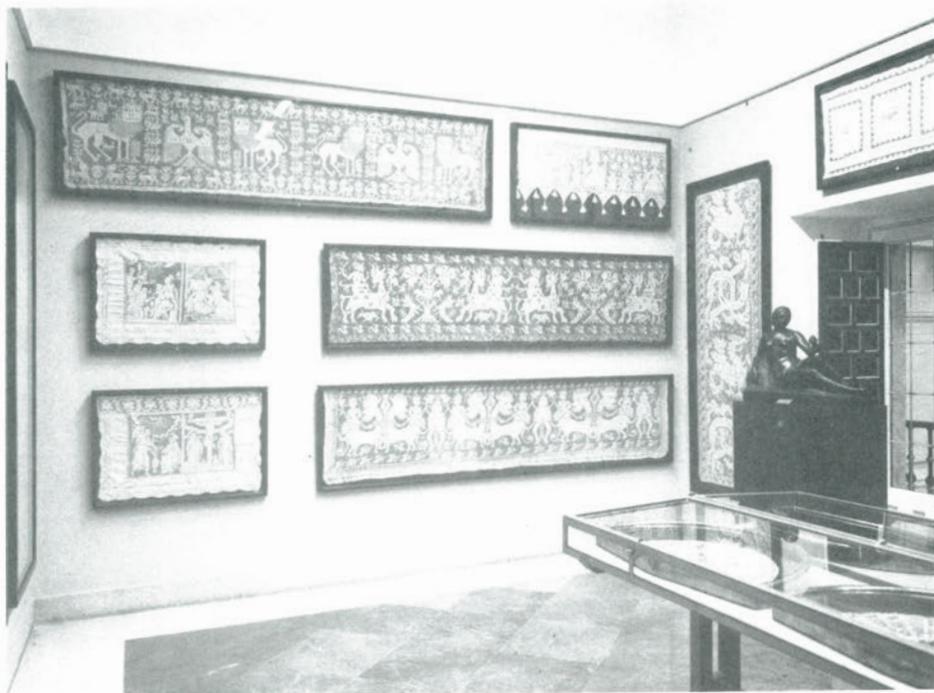
SALA 24



SALA 24



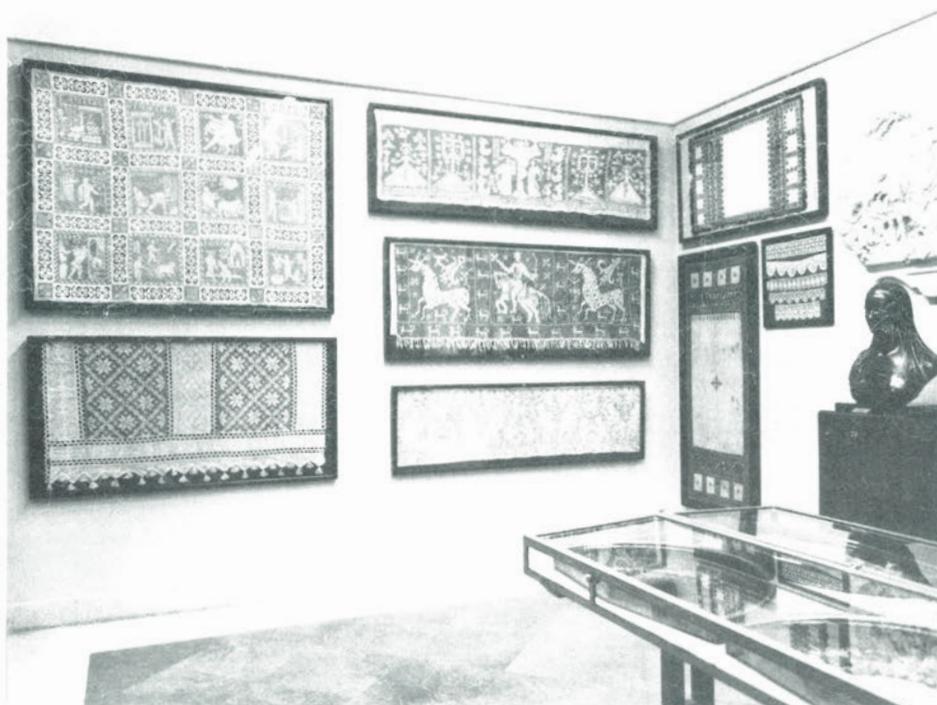
SALA 24



SALA 24



SALA 24



SALA 24



SALA 24

MEMORIA DEL MUSEO. 1987

POR

JOSE MARIA DE AZCARATE RISTORI

DURANTE el pasado año, continuando la labor iniciada con anterioridad, se concluyó la instalación definitiva de las salas del 2.º piso, ya abierto en parte.

Hay que destacar el montaje de una sala dedicada a don Fernando Guitarte; otra, destinada a don Federico Marés con ejemplos de arte textil completada ahora con una colección de abanicos; la correspondiente a dibujos de pruebas de examen, premios, de arquitectura, de las escuelas española, italiana y flamenca de los siglos XVI al XVIII, así como dos vitrinas donde se muestran dibujos para la Ilustración Española.

En las restantes salas se exponen cuadros de artistas de los siglos XVIII y XIX, y entre los contemporáneos hay que señalar las obras de pensionistas y becarios, premiadas por la Academia. Especial interés ofrece una importante sala de pintura italiana del siglo XVII, con obras de Leandro Bassano, el Caballero d'Arpino, Guido Reni, Andrea Vaccaro y otra serie de pintores napolitanos.

De esta manera han quedado expuestos al público, la gran mayoría de los fondos del Museo, salvo las obras situadas en dependencias académicas, si bien se hallan siempre a la vista de los investigadores y personas interesadas.

Esta ampliación ha sido posible gracias a la nueva dotación de vigilantes por parte del Ministerio de Cultura, continuando el convenio suscrito en 1986.

El número de visitantes se ha incrementado, alcanzando una cifra de 48.344 personas, por encima de las 40.000 registradas el año anterior.

Han acudido a visitar las salas diversas personalidades españolas y extranjeras, atendidas de forma privada, como son: la Excm. señora doña Ca-

yetana de Alba; el Excmo. señor don Carlos Fitz-James Stuart, Duque de Huéscar; Excmo. señor don Ernest Lluch, Ministro de Sanidad y Consumo; Lord Carrington, Secretario General de la OTAN; Excmo. señor don Iván Nédev, Embajador de la República Popular de Bulgaria; Excmos. señores Embajadores de Países Islámicos y personalidades del mundo de la cultura.

Por otra parte, y como en años anteriores, han visitado el Museo varios investigadores de Universidades españolas y extranjeras, así como diversas asociaciones culturales, como la Asociación Internacional de Críticos de Arte; el Círculo Cultural Medina; la Fundación de Amigos del Museo del Prado; la Fundación Arte y Cultura; Club Zayas y Asociación Cultural Caleidoscopio.

Por último, se ha facilitado el acceso a las salas a grupos de centros docentes, en visitas guiadas, de no más de 25 personas, previa petición.

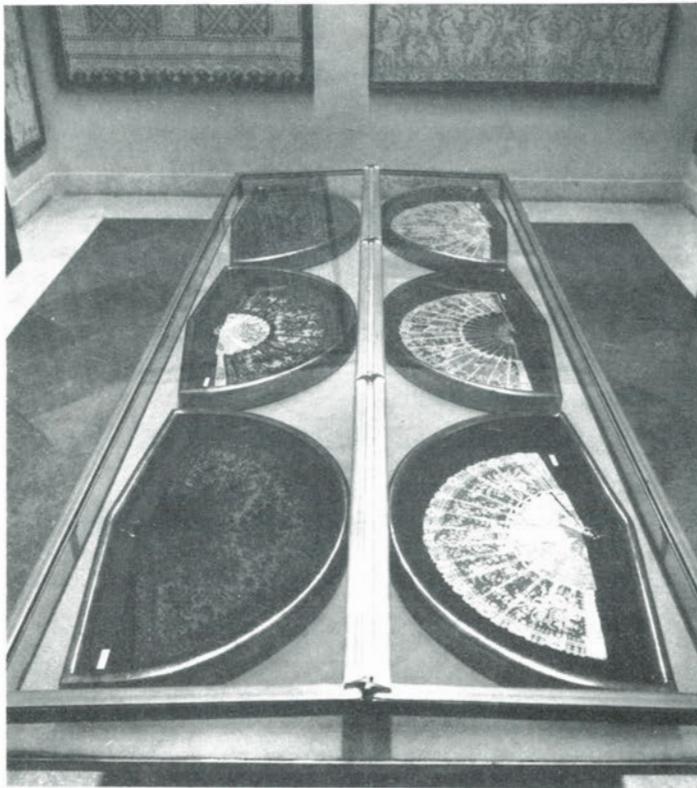
Paralelamente se ha continuado con las labores de inventario y catalogación de los fondos artísticos del Museo, habiéndose realizado los siguientes: «Primera parte del Inventario de dibujos originales para la Ilustración Española y Americana» e «Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», ambos publicados en el Boletín «Academia», correspondientes al primer semestre de 1987. Actualmente están en prensa, la segunda parte del Inventario de dibujos; el Inventario de la Colección de Medallas, el Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Academia y el Inventario del legado Fernando Guitarte.

Se ha continuado también la labor de completar los ficheros fotográficos y bibliográficos.

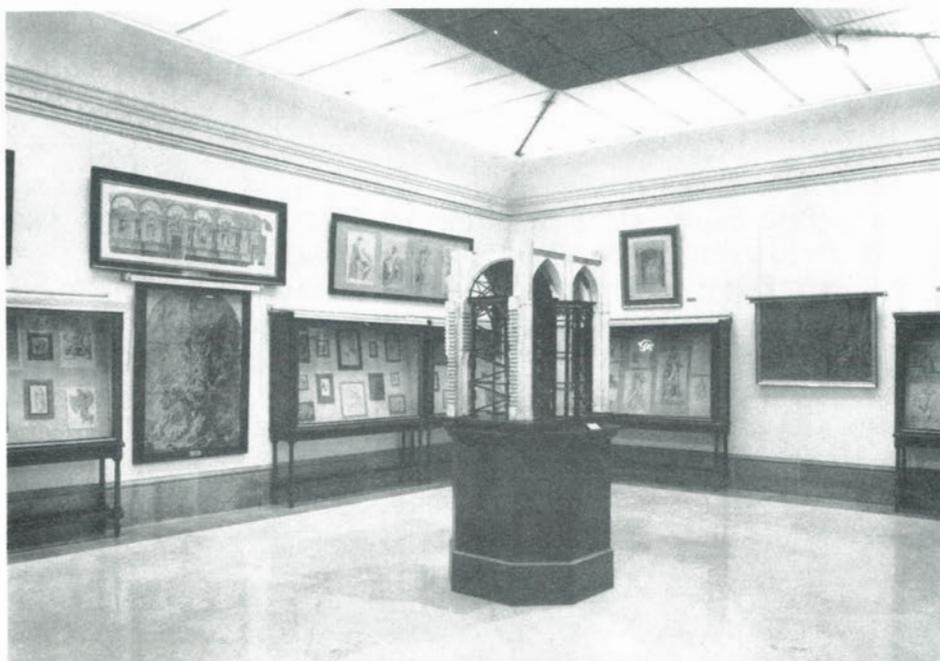
Como donaciones destacadas cabe señalar la realizada por don Federico Marés, de una magnífica colección de abanicos, así como una escultura con el tema del Descendimiento y la de doña Gloria Marcela Faure Yusta, con un importante conjunto de piezas: esmaltes y terracotas chinos, jades orientales, bronce egipcios y cerámica persa, instalado en la sala 7 de la primera planta del Museo.

Con destino a las diversas exposiciones nacionales e internacionales se han prestado las siguientes obras:

- *El Greco en Japón.*
Tokyo (Museo Nacional de Arte Occidental). Del 18 de octubre al 14 de diciembre de 1986.
Nara (Museo Prefectural de Arte). Del 6 de enero al 22 de febrero de 1987.
Aichi (Galería Prefectural de Arte). 28 de febrero al 26 de marzo de 1987.
1223. «La Familia del Greco».
1224. «San Jerónimo Penitente».
- *Arquitectura de la primera mitad del siglo XX.*
Madrid (Museo Municipal).
Son 9 planos de Teodoro de Anasagasti y Jesús Carrasco.
46BA/646; 46BA/645bis; 46BA/642; 46BA/643; 46BA/639; 46BA/644;
46BA/640; 46BA/641; 14BA/265.
- *El Arte en las Cortes Europeas en el siglo XVIII.*
Aranjuez (Palacio Real), en Madrid. Del 29 de abril al 14 de junio de 1987.
98. Van Loo: «Retrato de Doña Bárbara de Braganza». Van Loo: «Boceto de la familia de Felipe V».
721. Traverse, Ch. de la: «Tres Príncipes niños, hijos de Carlos III».
706. Olivieri, Faraona: «Retrato del arquitecto Marquet».
- *Exposición retrospectiva de Genaro Labueta. 1905-1985.*
Valencia. (Centro Cultural de la Caja de Ahorros.) Del 7 de mayo al 30 de junio de 1987.
1096. «Sierra y caolín».
- *Cinco siglos de arte español.*
París (Petit Palais). Del 8 de octubre de 1987 al 3 de enero de 1988.
638. Pereda, Antonio de: «San Guillermo de Aquitania».
6. Caxés, Eugenio: «El abrazo en la Puerta Dorada».
682. Coello, Claudio: «El Jubileo de la Porciúncula».
548. Cano, Alonso: «Cristo y la Samaritana».
677. Goya, Francisco de: «La Tirana».
1166. Goya, Francisco de: «Autorretrato ante su caballete».



SALA 24



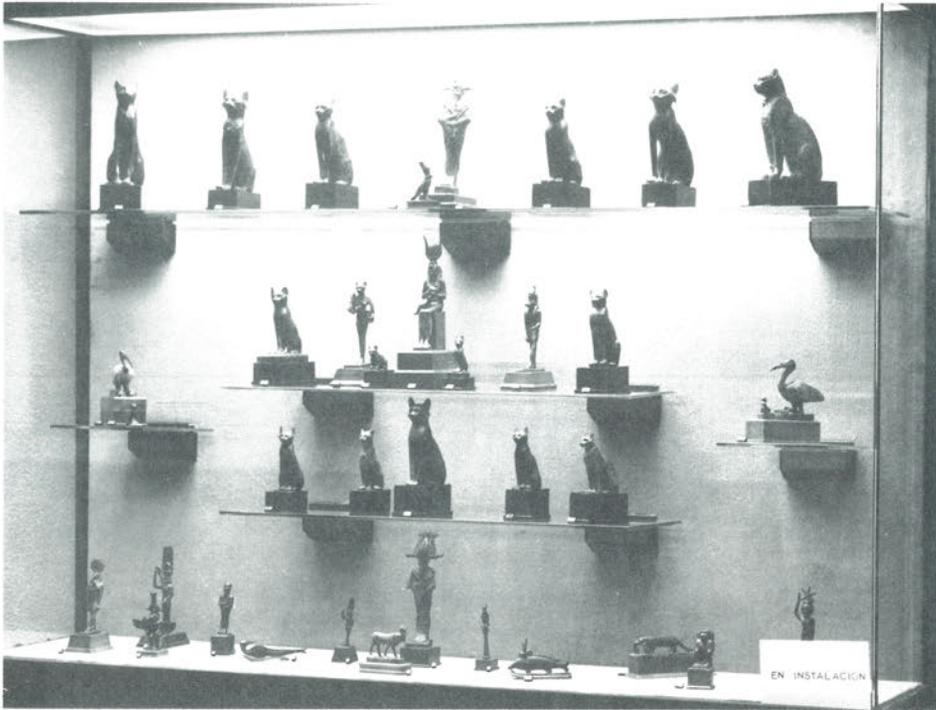
SALA 33



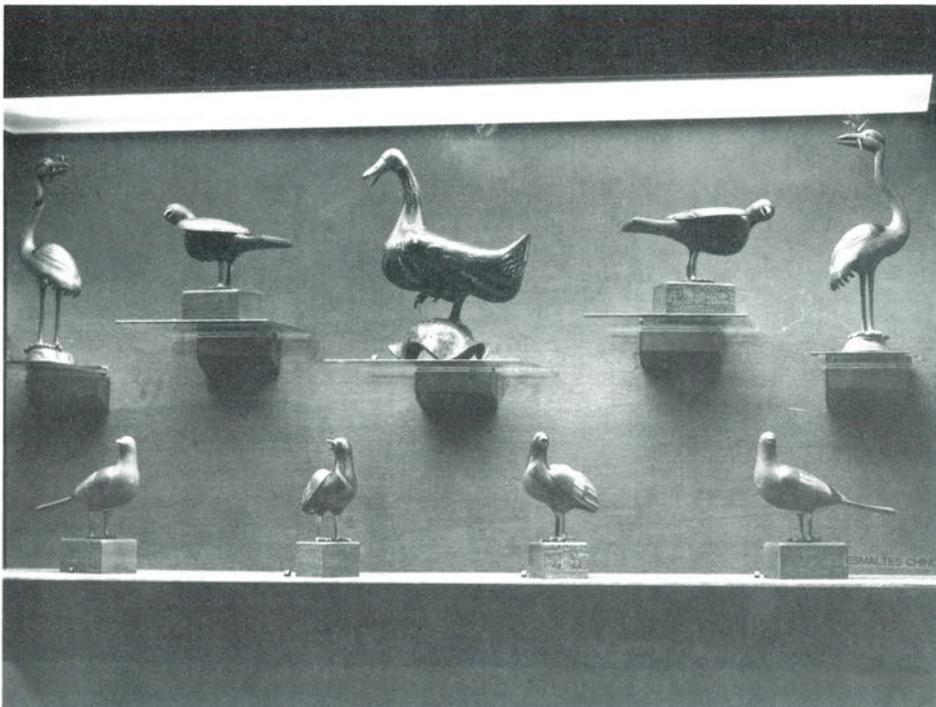
SALA 28



SALA 31



SALA 7



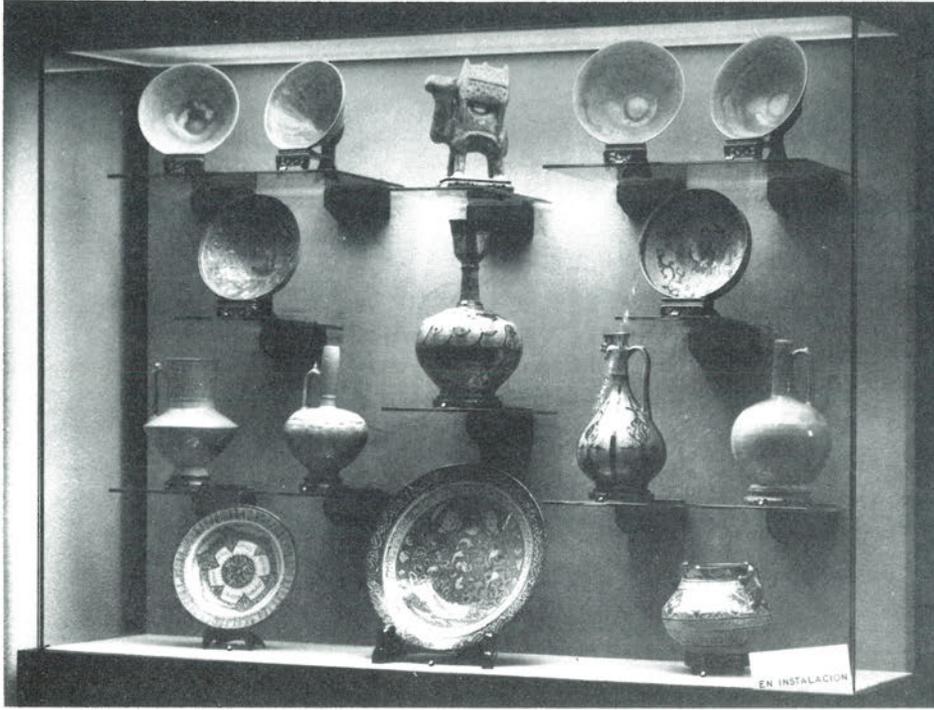
SALA 7



SALA 7



SALA 7



SALA 7

COMISION CENTRAL DE MONUMENTOS
MONUMENTOS Y CONJUNTOS HISTORICO-ARTISTICOS
INFORMADOS DURANTE EL AÑO 1987



ALMERIA

CHIRIVEL

El Villar. Zona arqueológica.

EL EJIDO

El Daymun o Daimuz.

Edificio cuadrangular que quizá haya sido columbario.

MOJACAR

Zona arqueológica del cerro de Cuartillas.

ROQUETAS DE MAR

Zona arqueológica de Ribera de la Algaida o Turaniana.

VELEZ BLANCO

Casco histórico.

Señorío de los Fajardos, tenía un magnífico castillo-palacio, hoy en Norteamérica. Conserva el templo de Santiago, mudéjar y restos interesantes de urbanismo musulmán.

VELEZ RUBIO

Casco histórico.

De los Fajardos, casco urbano con zona morisca de interés.

ASTURIAS

LUANCO

Casco antiguo.

Buen conjunto con abundantes ejemplos de arquitectura popular, buena iglesia del siglo XVIII e interesante casa-palacio de los Menéndez Pola.

VELEZ RUBIO

Palacio, capilla, Torre de Muñiz y Puente Viejo.
Conjunto de interés muy arruinado de edificios medievales y barrocos.

AVILA

CAPITAL

Palacio episcopal.
Ejemplo de arquitectura renacentista.

Santo Tomé el Nuevo.
Iglesia de tres naves del siglo XVI con buena portada renacentista.

Casa de Misericordia.
Mal llamada «Casa del caballo». Construida a mediados del siglo XVI para hospicio conserva una portada adintelada con hornacina y la figura de San Martín.

MADRIGAL DE LAS ALTAS TORRES

Santa María del Castillo.
Iglesia románica de ladrillo cuya nave central es del siglo XVI.
Los restos del ábside y su torre es lo más interesante.

OJOS ALBOS

Pinturas rupestres de la Peña Mingabella.

BADAJOZ

CAPITAL

Avda. Joaquín Costa, casa n.º 16-a y 16-b.
Restos del Convento de Clarisas de 1526. Conserva elementos importantes y un buen claustro, de dos pisos con arcos carpaneles.

AZUAGA

Parroquia.
Magnífica iglesia de tres naves con bóvedas de crucería y buen retablo del siglo XVII. Sobresale la portada hispano-flamenca y otra invocando influencia portuguesa, rectangular, rematada con campanario de tres huecos y coronamiento con arcos.

BURGOS**ESPINOSA DE LOS MONTEROS****El Fuerte.**

Del siglo XVI con buena fachada y escalera e interesante bóveda conoide.

Palacio de los Marqueses de las Cuevas de Velasco.

Actualmente Casa de Don Julián de la Torre de los siglos XVI y XVII.

CADIZ**CAPITAL****Hospital de Nuestra Señora del Carmen.**

Hospital de mujeres fundado en 1634, ejemplo barroco con yeserías y paneles de cerámica de Delft. Buenos retablos.

Fincas 5 de 6, 7, 8 y 9 en la Plaza de España.

Conjunto denominado de las «Cinco Torres». Del siglo XVIII.

Torre de Tavira.

Del siglo XVIII. Parte del Palacio de los Marqueses de Recaño Torre utilizada como vigía marítima desde 1778.

Balneario de La Palma.

Proyectado en 1924 por el arquitecto Enrique García Cañas. Se inauguró en 1926.

CANTABRIA**CASTRO URDIALES****Casa de Los Chelines.**

Buen ejemplo de arquitectura urbana de principios de siglo del arquitecto Leonardo Rucabado.

Casa de Isidra del Cerro.

Obra de los arquitectos Achucarro y Rucabado, buen ejemplo de arquitectura en torno a 1900.

Chalet «Sotileza».

Obra muy característica de Leonardo Rucabado del primer cuarto del siglo actual.

Chalet de los San Martín.

Construcción atribuida a L. Rucabado con influencias inglesas y medievales.

ARNUERO**Parroquia.**

Buena construcción de principios del siglo XVI, con bóvedas de crucería.

DOBRES-CUCAYO

Conjunto histórico-artístico.

ESCALANTE

Ermita de San Roque.

Románica del siglo XII, con capiteles figurados.

IRUZ

Santuario de Nuestra Señora del Soto.

LA LOMA (Valdeolea)

Santa Eulalia.

Románico rural con pinturas del siglo XV, en buen estado, con escenas evangélicas y de santos.

MATA DE HOZ

San Juan.

Iglesia románica con capiteles historiados. De una nave y capillas posteriores en el crucero.

San Julián.

Pequeña iglesia románica con capiteles e inscripción de 1150.

MIERA

Parroquia de Nuestra Señora.

Buena construcción de principios del barroco. Bóveda de crucería.

RETORTILLO (Enmedio)

Ermita de Santa María.

Junto a Julióbriga. De una nave muy sencilla, románica con ábside semicircular. Capitel con lucha de jinetes.

RUCANDIO (Riotuerto)

Parroquia.

Del siglo XVIII. Monumental, de buena construcción, de planta central octogonal y gran torre a los pies.

SAN MARTIN DE VALDELOMAR (Valderredible)

San Martín.

Románica con nave reformada, con bóveda de crucería y combados en sus dos tramos.

SETIEN

Palacio de Iglesia Parroquial.

De buena construcción con buenos retablos barrocos.

VARIOS

Cinco Molinos de mar o de marea en Arnuelo, Bareyo y Noja.

CORDOBA

CAPITAL

Murallas romanas.

En la calle de Ronda de los Tejares, 13. Restos en el subsuelo.

Torre de Santo Domingo de Silos.

En la plaza de la Compañía. Torre barroca con decoración de placas debida a Francisco Vázquez en 1762. Debe suprimirse la reja del último piso y un depósito existente.

MONTILLA

San Agustín.

Iglesia barroca con portada remozada, del siglo XVIII. En relación con el arte de Priego.

GRANADA

CAPITAL

Baño árabe del Albaicín.

Del siglo XIII, con tres naves abovedadas y lucernarios.

ALDEIRE

Baño árabe.

Restos formados por tres naves yuxtapuestas abovedadas con lucernario.

COGOLLOS DE GUADIX

Parroquia de La Anunciación.

Del siglo XVI, de dos naves con techumbre morisca con la capilla mayor rectangular.

CHURRIANA DE LA VERA

Baño árabe.

De hacia el siglo XII, de tres naves, bóveda de cañón con lucernario.

DARRO

Cueva Horá.

Yacimiento arqueológico excavado en 1857 con restos del Neolítico al Bronce.

FERREIRA

Baño árabe.

De tres naves, con bóveda de cañón y lucernario.

GADIAR

Casa número 12 de la Plaza de España.

Del siglo XVIII de tres plantas y ladrillo, con cierta monumentalidad.

HERNANDO DE ZAFRA

Baño árabe.

En la Plaza de los Naranjos, restos de un baño que ya estaba arruinado en 1776.

JEREZ DEL MARQUESADO

Baño árabe.

Restos de un baño formado por dos salas con bóvedas de cañón con lucernarios.

LA ZUBIA

Baño árabe.

Edificio exento, mal conservado al haber sido utilizado como vivienda.

HUELVA

GIBRALEON

San Juan.

Cabecera rectangular, con bóvedas de nervios anterior al siglo XIV. El cuerpo principal reconstruido en el siglo XVIII.

HIGUERA DE LA SIERRA

San Sebastián.

De una nave, con capillas laterales, cubierta abovedada con lunetos. Del siglo XVIII.

MOGUER

Casa-Museo Zenobia Juan-Ramón.

Casa barroca, muy reformada, donde residió el poeta Juan Ramón Jiménez.

LOGROÑO

HARO

Fábrica de Alcohol.

Buen ejemplo de arquitectura industrial en ladrillo de los primeros decenios de este siglo.

VIGUERA

Iglesia de la Asunción.

Del siglo XVI, con reformas posteriores. De una nave, con bóvedas de terceletes y cabecera de cañón con lunetos. Buen retablo mayor del siglo XVIII.

MADRID

CAPITAL.

Ministerio de Agricultura.

Obra muy importante del arquitecto Ricardo Velázquez Bosco.

MALAGA

ANTEQUERA

Arco de los Gigantes.

De 1585, de Francisco Zurriolo. Reformado en el siglo XVII.

ARENAS

Parroquia de la Concepción de Daimalos.

De una nave, con torres de cuatro cuerpos que se estima de los siglos XIII-XIV, techumbre de interés.

CARTAMA

Nuestra Señora de los Remedios.

Ermita del XVIII, con buen camarín, de planta hexagonal y bóveda. Muy ricamente decorada con yesería.

CASA BERMEJA

Necrópolis megalítica de las Choperas.

Sepulcro de corredor.

COMARES

Iglesia de la Encarnación.

Interesante techumbre mudéjar.

COIN

San Juan Bautista.

Iglesia de tres naves con elementos barrocos y mudéjares.

EL BORGE**Parroquia.**

Iglesia de tres naves del siglo XVI, con interesantes techumbres y camarín.

PIZARRA

Necrópolis prehistórica de Hacho.

RONDA**Plaza de Toros.**

Se construyó hacia 1785. Es uno de los más bellos ejemplos de este tipo de construcción, conservándose en buen estado.

MALAGA**VELEZ MALAGA****San Juan Bautista.**

Del siglo XVI. Muy transformada, es neoclásica. Sacristía dentro del estilo de José Martín Aldehuela.

Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza.

Arquitectura popular religiosa.

MURCIA**BULLAS****Casa de la Cultura.**

Ejemplo modernista restaurado en el que destaca el mirador central y la baranda de la escalera principal.

CARTAGENA**Molinos de Vientos.**

En el campo de Cartagena, molinos pintados de blanco sobre base de piedra con varios brazos.

SALAMANCA**CAPITAL****Mercado de San Juan.**

Construido entre 1938-1942 por el arquitecto Gutiérrez Soto.

SEVILLA

CAPITAL

Plaza de España.

Construida entre 1914-1929 por Aníbal González con motivo de la Exposición Iberoamericana. Gran espacio semicircular de 200 metros de diámetro con pabellones, fuentes, canales, de gran espectacularidad.

Casa de las Columnas de Triana.

En la calle Pureza n.º 79 de 1780, en mal estado.

Capilla del Noviciado de la Compañía de Jesús.

En torno a 1730 con amoplia decoración pictórica.

Hotel Triana.

Construcción de 1928 de Francisco Javier de Luque. En torno a un gran patio central.

CORRALES

Plaza de España.

En ella es interesante la Iglesia del siglo XVIII.

SORIA

ALDEASEÑOR

Torre y Palacio.

Se ratifica la declaración y se califica como Bien de Interés Cultural conforme a la legislación vigente.

VALLADOLID

PALAZUELO DE VEDIJA

Castillo de los Cuadrilleros.

Se acoge al Decreto de Protección de los Castillos.

CRONICA DE LA ACADEMIA

Segundo Semestre de 1987

POR

J. J. MARTIN GONZALEZ

I. ACTIVIDADES

Museo

SE está procediendo al montaje de la donación efectuada por doña Gloria Marcela Faure. Son 103 piezas, fundamentalmente chinas, persas y egipcias. Dada la escasez de estas obras en España, el legado tiene un gran interés.

Exposiciones

Se celebró la exposición patrocinada por B. M. W., que estuvo abierta entre el 10 y 21 de octubre.

El hecho más sobresaliente ha sido la exposición titulada «Maestros antiguos de la Colección Thyssen-Bornemisza», que se abrió al público el día 14 de diciembre. A la inauguración asistieron los Barones de Thyssen y el Ministro de Cultura. Se muestra un elenco de pinturas de excepcional calidad, de arte europeo desde el período gótico. La representación española cuenta con obra de Ribera, Murillo, Goya y otros grandes maestros.

Ha quedado aplazada para 1988 la exposición en homenaje al escultor Victorio Macho, académico de San Fernando. Continúan con gran esperanza las gestiones para lograr que se exponga en el museo de la Academia el Tesoro de los Tracios. Se prepara por la Calcografía una exposición sobre grabadores asturianos, en colaboración con la Fundación Evaristo Valle. Se

está gestionando asimismo una exposición de retratos, de la Galería Nacional de Washington.

Publicaciones

Se publicó el número 64 de la revista «Academia», correspondiente al primer semestre de 1987. Ha habido mejoras en el papel y las ilustraciones. También se presentó el IV volumen de la «Colección de documentos para la historia del Arte en España». Es la segunda parte de la serie documental dedicada a Juan de Herrera, asimismo obra del académico don Luis Cervera.

Se imprimió el Catálogo de Publicaciones de la Academia. Se recogen en él las publicaciones en existencia o de las que hay muestra en la Academia pero no fondos para su venta. En trece apartados figuran reglamentos, actas, memorias, premios, discursos, exposiciones, anuarios, Boletín de la Academia, libros, obras en edición facsimil y colección de documentos. Figuran publicaciones que datan de los comienzos de la Academia y llegan hasta la actualidad. El Catálogo está siendo ampliamente difundido.

Prosigue la preparación de la edición de la Guía del Museo de la Academia, que se hace a expensas de la Comunidad de Madrid. También está muy avanzada la edición del Catálogo de Grabados de la Calcografía Nacional.

Informes

Se ha dado informe favorable, a propuesta de la Comisión Central de Monumentos, para su declaración como Bienes de Interés Cultural, a los siguientes monumentos:

Iglesia de San Juan, en Coin (Málaga). Arco de los Gigantes, en Antequera (Málaga). Iglesia de San Juan, en Mata de Hoz (Cantabria). Iglesia de San Julián, en Bastasur (Cantabria). Plaza de España, en Sevilla. Hospicio Provincial, de Sevilla. Casa de las Columnas, de Triana (Sevilla). Hostal de Triana, en Sevilla. Plaza de España, en Corrales (Sevilla). Zona arqueológica de la Necrópolis de Hacho, en Pizarra (Málaga). Zona arqueológica del Cerro del Cuartillas, en Mojácar (Almería). Zona arqueológica de El Villar, en Chirivel (Almería). Palacio del Marqués de las Cuevas de Velasco, en Espinosa de los Monteros (Burgos). Casa número 16 de la avenida de Joaquín Costa, en Badajoz. Balneario de Nuestra Señora de la Palma del Real, en Cádiz. Igle-

sia de San Agustín, de Montilla (Córdoba). Zona arqueológica del yacimiento de las murallas romanas situadas en la calle de Ronda de los Tejares, en Córdoba. Zona arqueológica de la necrópolis megalítica de las Chaperas, en Casa Bermeja (Málaga). Zona arqueológica de Ciavieja, en el Ejido (Almería). Zona arqueológica de la Ribera de la Algaida, en Roquetas de Mar (Almería).

La Alcaldía de Salamanca, recogiendo el informe emitido por la Real Academia, ha modificado el entorno de edificaciones que se levantaban junto a la iglesia de Santo Tomás de Canterbury, en Salamanca, para salvar la debida contemplación y aislamiento de este monumento.

Salón de Actos

El día 11 de diciembre se celebró sesión en homenaje al Doctor don Gregorio Marañón, que fuera Académico de San Fernando. Hicieron uso de la palabra los académicos señores Martín González, Pita Andrade, Chueca Goitia y Sopena. Exaltaron su personalidad en función de sus escritos sobre arte, su pasión por Toledo y El Greco, su acercamiento a la música y su talante liberal. Sus intervenciones fueron leídas y el contenido se recoge en este mismo Boletín.

Al final actuó el cuarteto de Madrigalistas de Madrid, constituido por cuatro cantantes, soprano, mezzo-soprano, tenor y barítono. Ofrecieron obras de Antonio Rivera, Juan Arañés, Tomás Luis de Vitoria, Mateo Flecha el Viejo, así como otras piezas anónimas. Fue un cierre magistral, en un acto de tan profunda significación.

II. DISTINCIONES

El Ayuntamiento de Madrid ha concedido un premio a don Ramón Andradá, por el edificio por él proyectado en el Paseo de Recoletos, esquina a calle de Olózaga, en razón a que es el «mejor construido y más adecuado a su entorno madrileño», obra correspondiente al año 1986. También ha sido premiado el académico don Miguel Rodríguez-Acosta.

Ha sido condecorado con la Medalla de Oro al Mérito Europeo don Luis Díez del Corral. La medalla le fue impuesta por el Presidente de la Fundación Europea Dragan.

III. PATRIMONIO

La Academia ha accedido a determinados préstamos de obras de arte, en orden a favorecer la difusión cultural. Es una prudente medida, que facilita préstamos en reciprocidad a favor de la Academia.

Durante el mes de noviembre se ha efectuado una amplia reforma de la Sala de Exposiciones. Siguiendo las indicaciones de don Fernando Chueca, ha realizado la operación doña Enmanuela Gambini. La reforma ha supuesto la apertura de una salida para el público en el extremo opuesto a la entrada; dicha salida da al zaguán situado a continuación del patio, de manera que los visitantes entran y salen por zona protegida. Se ha mejorado la instalación con aire acondicionado, de manera que queda regulada la temperatura y la ventilación. Se ha modificado la instalación eléctrica, mediante nuevos carriles para focos. Y se ha dividido el espacio para lograr una más flexible exposición de las obras.

La reforma se ha llevado con la máxima celeridad, en atención a que debía estar concluida para montar en la sala la exposición de la Colección Barón Thyssen, como así ha sucedido.

La Academia ha felicitado al Director por el celo que ha puesto en la realización de la reforma, a la señora Gambini y al diverso personal que ha trabajado con la mayor entrega, incluso en horas extraordinarias.

Con motivo de la recepción de don José Luis Sánchez, éste ha donado a la Academia y ha quedado incorporada al Museo, su escultura titulada «Gaudiana».

IV. ACADEMICOS

Nombramientos

El día 14 de diciembre fue designado Académico Electo don Narciso Yepes, para ocupar la vacante producida por fallecimiento de Andrés Segovia.

En esta misma sesión se aprobó la constitución de las Comisiones que han de actuar a lo largo del año 1988.

Recepciones

El día 29 de noviembre se celebró sesión pública para dar posesión de

académico de número a don José Luis Sánchez Fernández. Acompañaron al recipiendario hasta el estrado los señores García-Donaire y Martín González. El señor Sánchez Fernández dio lectura a su discurso, que lleva por título «En defensa de la escultura». Dedicó palabras muy elogiosas y emotivas a su predecesor en la medalla, don Juan Luis Vasallo Parodi. Su discurso constituyó una vibrante apología de la escultura, que arrancó grandes aplausos. El discurso de contestación estuvo a cargo de don Federico Sopena, gran conocedor de la vida y obra del nuevo académico.

El día 9 de diciembre tuvo lugar la sesión pública, para hacer la solemne entrega de la Medalla de Académica de Honor, a Su Majestad la Reina doña Sofía. Presidió el acto Su Majesta el Rey don Juan Carlos.

El Secretario General leyó el acuerdo de concesión de la medalla, seguidamente el Director don Luis Blanco Soler pronunció un emotivo discursos, y a continuación entregó a Su Majestad la Reina la Medalla de Académica de Honor.

Su Majestad la Reina hizo uso de la palabra, mostrando su gratitud a la Academia por la distinción que recibía. Su intervención fue subrayada con cálidos aplausos.

Posteriormente tuvo lugar un concierto de órgano interpretado por el académico don Ramón González de Amezúa, como muestra de la admiración que su Majestad la Reina siente por la música.

Concluido el acto, en los salones del Museo los señores académicos cumplieron a Sus Majestades, y allí se efectuó la entrega de la medalla conmemorativa de este acto, que fue modelada por el académico don Juan Luis Vasallo.

La sesión pública para recibir como académico de número a don Antonio Bonet Correa tuvo lugar el día 13 de diciembre. Los académicos señores Martín González y Sánchez Fernández acompañaron al recipiendario hasta el estrado.

El señor Bonet dedicó cariñosas palabras de recordación a don Gratiano Nieto, a quien trató en diversas ocasiones, recibiendo de él siempre las mayores atenciones. Versó su discurso sobre «Los cafés históricos de España». Trazó una sugestiva panorámica de los cafés, como edificios y como institución, ya que reúnen características de ocio y cultura. Hizo un recorrido por los cafés, reconoció sus tipologías y evolución, llegando hasta los confines de nuestra época. Sus palabras fueron premiadas por una prolongada evocación.

La contestación corrió a cargo de don José María de Azcárate. Describió

la trayectoria de Bonet Correa como profesor y como investigador. El amplio abanico de sus objetivos ha quedado precisamente acusado en su discurso.

Felicitaciones

En diversas sesiones del pleno, la Academia acordó felicitar a los miembros que se relacionan: a don Luis Diez del Corral, con ocasión de la presentación de la obra «Historia y Pensamiento»; a don Ernesto Halffter, por los éxitos logrados en el festival de verano de Santander; a don Cristóbal Halffter, por el estreno de «Tres poemas de la lírica española» en el Festival de otoño de la Comunidad de Madrid; a Monseñor Sopena, por la publicación del artículo «La religiosidad de Marañón»; al maestro Frühbeck de Burgos, por su actuación en la Sala Nervi del Vaticano, dirigiendo la Orquesta y Coros de la R.A.I., con asistencia del Papa; a don Luis García-Ochoa, por el éxito de su exposición en Zaragoza y la de acuarelas de Venecia, en la Galería la Cábala de Madrid; a don Alvaro Delgado, por su muy celebrada exposición en la Galería Biosca de Madrid; y a don Luis Cervera Vera, al ser recibido como Académico de Honor en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, donde leyó su discurso «Las ciudades teóricas de Hipódamo de Mileto».

Necrología

La Academia manifiesta su condolencia por el fallecimiento del Académico Honorario don Federico Mompou. Asimismo ha dejado de existir el académico de número don Luis Mosquera. El día 5 de octubre se celebró una misa en la Academia, seguida de una sesión necrológica, en la que intervinieron don Enrique Pardo Canalís, don Alvaro Delgado, don Luis Diez del Corral, don Carlos Romero de Lecea, don Francisco Lozano y don Joaquín Rodrigo.

V. NOTICIAS VARIAS

Visitó la Academia y muy especialmente el Museo, Lord Carrington, se-

cretario general de la OTAN, quien hizo los más cálidos elogios de las instalaciones.

Como consecuencia de la entrada en vigor de la reforma de los Estatutos, han sido anunciadas dos nuevas plazas de académico de número.

Don Ramón Andrada ha elaborado un proyecto de protocolo para las sesiones públicas de la Academia, que ha sido aprobado por ésta y que ya ha comenzado a observarse.

El Instituto de España ha requerido a la Academia para que formule proyectos de investigación en relación con las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América. La Academia ha cumplimentado el requerimiento y ha hecho propuesta de investigaciones en torno a las relaciones artísticas con las academias americanas y a la obra de los artistas de nuestra Academia en América.

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

González de Zárate, Jesús M.: *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Ediciones Tuero, 1987, 246 págs. 125 ilustraciones. Formato 21 x 30 cm.

La importancia de Juan de Solórzano Pereira en el contexto cultural del siglo XVII se debe a un doble motivo: como jurista al escribir el *Indiarum Iure* y como erudito al componer los *Emblemas Regio-Políticos*, publicados en Madrid en 1653 y considerados como uno de los textos más importantes de nuestra literatura emblemática.

Solórzano dirigió los *Emblemas Regio-Políticos* a los universitarios españoles como una guía para su formación humanística, al tiempo que expresaba todo un tratado moral y político conforme a la idea de la monarquía espiritualista que definía a los Austrias de la centuria, estableciendo un «corpus» visual y semántico.

Sabida es la importancia que esta cultura visual y filosófica tuvo entre los eruditos de la Epoca Moderna, pues la cantidad de tratados existentes —especial-

mente en España— lo manifiesta. Hasta la fecha, estas obras han sido objeto de estudio por parte de literatos o sociólogos y los estudios de Maravall o Quintín Aldea son buena prueba de ello.

La Historia del Arte ha ido poco a poco avanzando en sus planteamientos metodológicos y es en España, partiendo de los estudios de Santiago Sebastián, cuando se ha considerado esta literatura, que Jesús M.º González de Zárate define como visual y filosófica, como una de las fuentes más notables para el estudio de la obra de arte en su aspecto esencial y último, es decir, conforme a los significados que nos reporta.

González de Zárate, uno de los especialistas más destacados en la investigación sobre emblemática política del siglo XVII, analiza en esta edición crítica cada uno de los *cien emblemas* que componen la obra de Solórzano, agrupándolos conforme a las grandes ideas políticas de la época. Cada emblema se estudia en función de sus fuentes tanto gráfica como literarias, poniéndose de relieve el código semántico que se aplica. Así, según expone el autor, Velázquez toma

el Emblema XIV de Solórzano como origen de uno de sus lienzos más famosos: «Las Hilanderas». Obras como «Los horrores de la guerra», de Rubens; «Las Meninas», de Velázquez, o «El Coloso», de Goya encierran un contenido cuyas ideas se encuentran codificadas en este repertorio de cien imágenes.

Esta cuidada edición crítica incluye, además de un extenso comentario a la obra emblemática de Solórzano, una amplia *introducción* donde se estudia el origen y las fuentes de la Emblemática. Asimismo recoge un pormenorizado y utilísimo *repertorio* de 200 textos clásicos de Emblemática aparecidos en Europa desde el siglo XVI al XIX. En el prólogo, el doctor Santiago Sebastián analiza y perfila la excepcional figura de Juan de Solórzano en su doble vertiente de jurista y erudito.

En suma, estamos ante una obra singular, editada con esmero por la que se puede conocer la mentalidad política del siglo XVII, al desentrañar importantes claves semánticas que ofrecen una *nueva lectura* de la plástica del Barroco.

L.C.V.

José Luis Morales y Marín: *La Pintura. Técnicas, Materiales y Estilos*, Madrid, Diccionarios Antiquaria, 1987, 296 págs. y numerosas láminas en negro y color.

De todos es bien sabida la dedicación que desde hace varios años viene prestando a la nomenclatura artística el profesor Morales y Marín, y que ha ido cristalizando en una serie de publicaciones

que vienen a complementarse con el presente trabajo. Como bien señalaba el académico de la Española, Manuel Alvar, en la introducción al *Diccionario de términos artísticos* del profesor Morales y Marín, publicado en 1981 en su primera edición, la tradición lexicográfica aparece constreñida en nuestro país a muy concretos límites (pobreza científica), lo que tiene como consecuencia la falta de léxicos particulares en español; añadiendo este maestro que nuestra lexicografía debe, por tanto, ampliar su campo de trabajo, actualizar sus métodos y enriquecer su información: afirmaciones evidentes que no tienen ningún desdén—sino elogio— para quienes nos precedieron y acertaron a crear una envidiable tradición.

Esta y otras consideraciones las ha tenido en cuenta el doctor Morales y Marín a la hora de elaborar la obra citada, contando entonces con el consejo de grandes lingüistas como Dámaso Alonso, Lázaro Carreter y el ya citado Alvar, además de la puntual ayuda de investigadores de Historia del Arte, entre los que me cuento. A ese trabajo ha seguido su *Diccionario de la Arquitectura* publicado en la *Historia de la Arquitectura Española* que el profesor Morales dirigió para la editorial Planeta.

El problema de la pintura venía a resultar mucho más complejo, ya que junto a la terminología de orden formal, referente a aspectos puramente técnicos, tendríamos la diversidad conceptual en el campo de lo matérico—sobre todo en lo que se refiere al siglo XX, a partir de las llamadas vanguardias históricas— y lo referente a corrientes y movimientos

artísticos, multiplicados a lo largo de nuestra centuria. Y el trabajo del profesor Morales ha venido a ser nuevamente satisfactorio.

Nosotros, que conocemos estos trabajos de Morales, sabemos que están encaminados a la publicación, algún día, de un corpus lexicográfico de las Bellas Artes, tan necesario en nuestro país. Mientras, libros citados y otros que verán la luz —pudiéndose destacar particularmente el que ahora se publica— irán cubriendo estas importantísimas lagunas.

L.C.V.

Tovar Martín, Virginia: *Historia artística del Palacio de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid*. Madrid. Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1987. 327 páginas con láminas y figuras en color.

La Doctora Virginia Tovar es una profesora de la Universidad Complutense de Madrid que, con mayor agudeza ha desentrañado las características formales y el sentido de nuestra arquitectura madrileña levantada a lo largo de los siglos XVII y XVIII, desvelando el nombre de los artistas que la crearon. Esta valiosa labor ha sido el fruto de sus infatigables investigaciones personales, realizadas durante laboriosas jornadas consumidas en el transcurso de muchos años en numerosos Archivos, así como de su atinado análisis de los edificios estudiados por ella.

Desde el «trazador y Maestro mayor de las obras reales de su majestad» Juan Gómez de Mora, sobrino del arquitecto

conquense Francisco de Mora —el aventajado discípulo de Juan de Herrera—, hasta los arquitectos más renombrados del siglo XVIII, la profesora Tovar nos presenta valiosos trabajos sobre los edificios concebidos por ellos. Son trabajos donde con erudición y sensibilidad nos ilustran acerca de lo que fueron dichas fábricas arquitectónicas, siempre dentro del contexto histórico-social y humano de su tiempo, a la manera de que nos tiene acostumbrado el profesor Antonio Bonet Correa.

El último trabajo de Virginia Tovar es el brillante que nos ocupa, donde no sólo estudia su arquitectura, sino que lo enriquece con el análisis de las obras pictóricas y decorativas que lo engalanan.

La profesora Tovar estudia minuciosamente y con rigor documental la evolución histórica-arquitectónica y transformaciones de este palacio, desde su primitiva y modesta fábrica, iniciada en 1531 sobre unas tierras labrantías cercanas a la parroquia de San Sebastián el Nuevo, hasta su espléndido edificio actual.

A principios del siglo XVII aquellas edificaciones primitivas se ampliaron con otras colindantes, convirtiéndose su conjunto en *una casa principal labrada a la malicia*, situada en la calle del Príncipe, esquina a la de Huertas, y propiedad de la familia Roys.

Un siglo más tarde, en 1623, fue enajenada dicha casa al noble portugués Manuel de la Vega, cuyos herederos la poseyeron a lo largo de una centuria, aunque a través de cesiones conflictivas y fuertes censos, que no pudieron satisfa-

cer, se vieron forzados a subastar públicamente su edificio.

Este se remató en 1731 —dos siglos después de haberse comenzado— en don Juan Francisco de Goyeneche, Marqués de Ugena, quien convirtió la entonces casa torreada de los Roys —que tan bien define Virginia— en su residencia principal. Y, conservando la anterior estructura del siglo XVII, dispuso en ella cocheras, caballerizas y una amplia escalera principal, mientras que sus fachadas las decoró con magnificencia el arquitecto Pedro de Ribera. Con estas modificaciones el edificio se convirtió en una espléndida mansión señorial de su tiempo.

Transcurridos los años, don Juan Javier de Goyeneche, fallecido en 1788 y nieto del Marqués de Ugena, de nuevo embelleció el edificio. El arquitecto Ignacio Thomas suprimió la torre primitiva y convirtió el interior en una fábrica con majestuosidad palaciana, sustituyendo su anterior carácter señorial por otro más acorde con la suntuosidad borbónica de entonces.

El palacio continuaron habitándolo los Goyeneche, hasta que un miembro de esta familia, don José María de Goyeneche y Viana, transmitió en 1874 la posesión del palacio al Marqués de Manzanedo, rico personaje que había conseguido su fortuna en La Habana. Este marqués inició con afán de ostentación grandes mejoras en el palacio y lo enriqueció con inestimables obras artísticas.

Al fallecimiento del Marqués de Manzanedo, seguido de la ruina de su viuda —cuyos detalles documenta la profesora Tovar—, se adueñó del palacio don José de Canalejas en unas circunstancias bien

narradas con apoyo documental por la autora.

Pasados los años, en 1933, este palacio, entonces llamado *de Santoña*, lo adquiere la *Cámara Oficial de la Industria de la Provincia de Madrid*. Años después, entre 1955 y 1959 se consolida su fábrica, se reforma el patio principal y se agrega el ático.

Luego de los anteriores antecedentes históricos de las sucesivas transmisiones, la profesora Tovar estudia con detalle *El marco histórico y la estructura urbano-arquitectónica de Madrid (siglos XVII al XIX)*, el cual, además de su propio interés, sirve para relacionar con los restantes madrileños el palacio de Santoña, cuyas vicisitudes desarrolla ampliamente a continuación con el título *De «Casa señorial» a «Palacio»*, basado en agudas interpretaciones y completa documentación.

La extensión y minuciosidad del trabajo de Virginia Tovar imposibilitan reseñar en breves líneas el ingente estudio realizado, donde sucesivamente y con amplia información gráfica y documental nos da amplia noticia de quiénes poseyeron el actual edificio de la Cámara de Comercio, y con detalle nos informa de los arquitectos y artífices que fueron transformándolo hasta llegar a su estado actual.

Finalmente, con rigor y detalle, se ocupa de la rica decoración del inmueble, y en especial de su magna escalera, planta noble y salones, así como de las obras de arte que encierra.

Al mérito del elogiado trabajo, rigurosamente documentado de la Doctora Virginia Tovar, debemos añadir el mece-

nazgo del Presidente de la Cámara, don Adrián Piera, quien con su esfuerzo y entusiasmo ha hecho posible la magnífica y espléndida edición de este libro.

L.C.V.

Luis Cervera Vera: *El conjunto urbano medieval de Alcalá de Henares y su calle mayor soportalada*, Institución de Estudios Complutenses. Alcalá de Henares, 1987, 161 páginas, 39 gráficos.

Una nueva obra que añadir a la larga serie de estudios dedicados al urbanismo español por Cervera Vera. Como ya es habitual en el autor, el estudio histórico descansa sólidamente en la colección de gráficos, especialmente concebidos para la comprensión del fenómeno del desarrollo urbanístico. Por eso entran planos de situación, de crecimiento y alzados. Impresionantes son los dos alzados desplegados de la calle mayor. La introducción de grupos humanos sumidos en la vida diaria, suministra una escala que hacen más comprensibles los diseños.

Alcalá se mueve en la órbita del Arzobispado de Toledo, sobre todo a partir de la donación que hiciera Alfonso VII del señorío de la población al arzobispo Raimundo. Este concedió el Fuero Viejo, que amparaba la repoblación. Al núcleo cristiano se fueron juntando otros judíos y moros. Lo mismo que Toledo, era una población integrada por moradores de tres religiones. La religión, por otro lado, asumía unas funciones sociales, que favorecían el desarrollo urbano. Precisamente la calle

mayor es el cauce por donde discurre la vida de la población. En medio se emplazaba la iglesia de Santa María la Mayor, adonde afluían las calles, de las que la principal era la Mayor. Tuvo Alcalá un gran desarrollo mercantil, impulsado sobre todo por los judíos. La expulsión de éstos, en 1492, iba a desencadenar la decadencia de Alcalá. En 1495 ocuparía el Arzobispado de Toledo Fray Francisco Jiménez de Cisneros, quien comprendió que de alguna manera tenía que buscar una solución a la decadencia producida por la marcha de los judíos. Y la halló dando un destino universitario a Alcalá. Decaía el esplendor mercantil surgido durante la Edad Media e iniciaba su ascendente marcha la Universidad alcalaína.

La razón de ser de Alcalá reposa en el asentamiento humano en el camino natural que iba de Guadalajara a Madrid. Era una población de estructura itinerante, a lo largo de un camino. Esta idea permaneció, robusteciendo el camino, que iba a convertirse en calle. Morería y judería se situaron en el espacio, cuya parte central conservaba el sello cristiano.

La calle Mayor servía de asiento al comercio, de suerte que a ella debían acudir los moradores para aprovisionarse. La permanencia de la función determinó que esta calle requiriera unas particularidades arquitectónicas. La presencia de los soportales resultaba fundamental, sólo que al estar la calle dispuesta como eje principal, quedaron empalmados unos con otros, lo que dio a la calle la peculiaridad de «soportalada». La tienda se situaba en la planta inferior; la superior servía de vivienda y la posterior de lugar

de trabajo, en torno al corral. Era una propiedad en vertical, motivada por la función. Es una unidad de función, pero dentro de una tipología muy diversa en punto a fachadas. En efecto, los alzados muestran la simpática silueta de casas, de formas de variable anchura y altura. En un primer momento los pilares y columnas eran de madera, pero después se hicieron de piedra para mejorar la edificación.

Calle y plaza mayor, como indica Cervera, son dos estructuras urbanísticas diferentes. En tanto el comercio en la calle

Mayor es fijo y diario, el de la Plaza Mayor es semanal o se acomoda al tiempo ferial. Hay que hacer la salvedad, sin embargo, de que el comercio especializado, y sobre todo el de alta calidad, buscó su ubicación en la Plaza Mayor, como sucedió en la de Valladolid.

Este libro tiene el mérito, entre otros, de combinar la historia y la imagen, en una empresa que unifica el hecho humano con su plasmación en la arquitectura.

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 ta de.

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

