

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1989

NUM. 68





# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

---

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

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1989

NUM. 68

## 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. 532 15 46 y 532 15 49

28014 MADRID

## SUMARIO

	<u>Págs.</u>
FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ: <i>Azaña, protector del Pardo</i> ... ..	9
LUIS CERVERA VERA: <i>El Arquitecto en las «Medidas del Romano», de Diego de Sagredo</i> ... ..	15
ENRIQUE PARDO CANALÍS: <i>Para la biografía de Dalí</i> ... ..	35
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ: <i>Inauguración de una escultura de Juan Luis Vasallo en Cádiz</i> ... ..	41
MATÍAS DÍAZ PADRÓN: <i>Un lienzo inédito de Gaspar de Crayer en la Pinacoteca de Munich: Hércules entre el Vicio y la Virtud</i> ...	45
MATILDE REVUELTA TUBINO: <i>Un académico olvidado: Francisco María Tubino, a los cien años de su muerte (1833-1888)</i> ... ..	59
JUAN DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ: <i>Ribera como pintor científico</i> ... ..	103
PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ: <i>Felipe Lázaro de Goiti, Maestro Mayor de la Catedral de Toledo</i> ... ..	115
SOLEDAD CÁNOVAS DEL CASTILLO: <i>Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma</i> ... ..	153
MANUEL UTANDE IGUALADA: <i>La Galería de Retratos del Ministerio de Educación y Ciencia en Madrid</i> ... ..	211
AIDA PADRÓN MÉRIDA: <i>Dos tablas de Miguel de Coxcie en la Pinacoteca de Munich y Museo del Louvre</i> ... ..	265
JOSÉ MARÍA BLÁZQUEZ: <i>Retratos de los emperadores Vitelio y Antonino Pío</i> ... ..	275
ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: <i>Los comienzos de la Biblioteca y el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1743-1843). Apuntes para su historia</i> ... ..	291

CARLOS SAGUAR QUER: <i>Una gran obra olvidada de Narciso Pascual y Colomer: El Cementerio de la Sacramental de San Luis ...</i>	315
ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO y M. <sup>a</sup> PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA: <i>Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (III) ...</i>	339
JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE RISTORI: <i>Memoria del Museo 1988 ...</i>	551
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Crónica de la Academia. Primer semestre de 1989 ...</i>	561
BIBLIOGRAFÍA ...	573

AZAÑA, PROTECTOR DEL PARDO

Por

FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ



Hasta la Academia de Bellas Artes ha llegado noticia sobre la necesidad de proteger el monte del Pardo como paraje intocable frente al peligro de carretera. En el cambio de impresiones recordé el cariño/obsesión de Azaña por el monte del Pardo. Ecologista «avant la lettre», no cejó en sus esfuerzos. Esta postura, alimentada por el único «enchufe» —sin reproche— que era salir casi a diario en coche al campo a los alrededores de Madrid, está integrada en un mundo de sensibilidad no lejano de su actitud ética. Anoté cómo apoyó a Valle Inclán —entonces comisario del Patrimonio por iniciativa de Azaña y con sueldo superior al de subsecretario— para impedir que se arrancaran escudos con valor artístico; su afán por conservar «contra intrusiones pedagógicas» el tono, la gracia del palacio de Riofrío; la restauración con gusto exquisito del palacio de la Presidencia y los salones del Ministerio, salvando de la ruina la fábrica de Tapices. Hay que recordar su permanente irritación con Don Niceto, empeñado en que Palacio fuera «oficina» y hasta detalles en el comentario al primer banquete diplomático en Palacio —«el menú es bueno pero el guiso no tanto», recordando a Juan Varela.

La clave para entender nos la da su comentario a la visita de la Ciudad Universitaria acompañado por Negrín, entonces Secretario de la Junta de la Ciudad Universitaria: «Al final de la calle de la Princesa me he encontrado con la desolación de la Moncloa destruida. De aquel punto arrancaba un paseo de pinos viejos, tortuoso y rústico hasta la antigua escuela de ingenieros. Toda esta parte de la Moncloa con el pasaje hasta el río era bellísimo, dulce, elegante: lo mejor de Madrid. Ya no queda nada: una gran avenida, rasantes nuevas, el horror de la

urbanización. Yo veía con gusto que se hiciese la Ciudad Universitaria, pero no podía imaginarme que en esa parte anterior de la Moncloa fueran a hacer tamaño destrozo. No podía imaginarme tampoco que la destrucción me causara tristeza, porque realmente he estado triste toda la mañana y aún ahora no se me ha pasado la impresión. ¡Cuántas tardes de otoño, pasadas en aquel lugar! Su punto perfecto eran en otoño. Finura, suavidad, grises admirables. Y aquella luz serena, cariñosa, melancólica. Si Madrid fuese un pueblo artista no se hubiera dejado quitar la Moncloa; pero aquí se pasaron semanas entonando trenos cursis y madrileñistas por el derribo del teatro de Apolo y nadie ha hecho, que yo sepa, la elegía de Moncloa. Hoy he advertido cuánto me gustaba. Allí aprendí a emocionarme con el paisaje. Dentro de quince o veinte años será aquello muy hermoso, no lo dudo: parques, arboledas, etcétera. Pero el candor luminoso y la elegante rusticidad de la Moncloa abandonada ¡quién nos la devolverá! Y los que no la han conocido no sabrán lo que Madrid ha perdido. De la Ciudad Universitaria he visto cuatro o seis edificios en construcción: masas rojizas y grises, como de cuarteles y fábricas. Ignoro lo que saldrá de todo ello. El doctor Negrín piensa ya en colocar en la Casa de Campo Escuela de Montes y no sé qué otro establecimiento. Es fatal. Y después, o al mismo tiempo, el Pardo. De aquí a medio siglo, Madrid se habrá quedado sin nada de lo bueno que tiene. Por suerte, ya no lo veré».

Ya se inicia la preocupación. Digo de paso que en la referencia desdeñosa al teatro Apolo se incluye el desdén por la zarzuela —«las zarzuelas que ya eran viejas cuando se estrenaron»— y se duele del entusiasmo de Ossorio y Fernando de los Ríos por ellas. Más adelante pelea contra el proyecto del Ayuntamiento por tender una línea de tranvía a través del campo del Moro. Está atento a las discusiones presupuestarias cuando se toca el tema del Pardo.

En la sequerona Valencia suspira por los alrededores de Madrid y recuerda dos cosas: el simpático cariño de Carlos III por un arbolito y el nombre fabuloso de un lugar alcarreño: Encinasola de las Comendadoras. Evoca su único «enchufe» de Presidente del Consejo: el coche para salir casi todos los días al campo a «su» Escorial, «perfecta juntura de Naturaleza e Historia». Es conmovedora su visita a Madrid en Noviembre de 1937. Es sintomática su rebeldía contra la decoración desnuda, típica de la moda cubista: «No sé cómo puede gustar este estilo de vivienda sin ninguna apariencia de hogar, sin ningún muro

lleno, sin un rincón donde guarecerse del exterior. Entramos en Palacio... Cruzando el Pardo nos lamentábamos de la suerte del monte. Negrín me asegura que se habían dado órdenes de no cortar árboles y que se aprovechara la leña seca de los troncos carbonizados por el bombardeo. Sí, sí... Las señales son otras. Una campaña más y el monte quedará arrasado, sin remedio, porque repoblarlo de encinas es una empresa largísima que nadie sostendrá. No sé si usted sabrá que he librado muchas batallas por la integridad y conservación del Pardo. En las Constituyentes tuve un día que amenazar con la cuestión de confianza para impedir que le arrancasen seis kilómetros cuadrados con destino a una barriada de casas baratas. ¡Ya ve usted! En Madrid, rodeado de miles de hectáreas de tierra calma y erial, no había por lo visto mejor sitio que el encinar del Pardo para un ensayo de arquitectura social. Hay hombres que no están seguros de su dominio sobre la tierra mientras no le han dado por el pie a un árbol viejo. Posteriormente, en tiempos del señor Chapaprieta, también se quiso quitarle al monte dos mil hectáreas para entregárselas a una compañía de urbanización. Tarde o temprano se saldrán con la suya. Y encima le harán creer a Madrid que se cumple una gran obra de progreso. Cuando usted gane la guerra, Negrín, me permitirán ustedes que deje de ser Presidente de la República, a cambio de que me nombre usted para el cargo que más me gusta ¿Cuál? Guarda mayor y conservador perpetuo del Pardo con mero y mixto imperio dentro del monte, para hacer de él lo que en cualquier país con gusto estaría hecho desde hace mucho tiempo. Sin retribución alguna, ni otra recompensa que el derecho a vivir en cualquiera de estas casas, no en el Palacio, ciertamente».

Ecologista «avant la lettre». Razón última: para un hombre sin ambición de dinero es su lujo, su riqueza. Los políticos ricos —Cambó, Alba— y con buen gusto podían tener colecciones. No siendo institucionalista pero sí discípulo de don Francisco Giner, afín a Besteiro en su repudio de la hortería como enemigo de la cultura popular, se adhiere al parecer de Antonio Machado al escribir que «se escribe para el pueblo cuando se escribe como Cervantes, Shakespeare y Tolstoi».



EL ARQUITECTO EN LAS «MEDIDAS DEL ROMANO» DE  
DIEGO DE SAGREDO

Por

LUIS CERVERA VERA



## SENTIDO DE LOS TRATADOS PRECEDENTES A LAS *MEDIDAS DEL ROMANO*

Diego de Sagredo, posiblemente burgalés (1) y «capellán de la Reyna nuestra señora», mandó estampar en la entonces imperial ciudad de Toledo, el «*tratado*» que había escrito en romance, e ilustrado, con el título *Medidas del Romano* (2). Se imprimió «en casa de Remón de Petras» (3) donde «acabose el día 2 de mayo del año 1526» (4).

Es el primer libro de arquitectura publicado en España (5) y la primera interpretación de los cánones vitruvianos compuesta en lengua vulgar fuera de Italia (6). En él trata Sagredo de restaurar las proporciones del romano Vitruvio y de los edificios antiguos, tan gratas a los arquitectos renacentistas. Además, su texto, esencialmente didáctico y «sin rival para su tiempo», en opinión de Gómez-Moreno (7), es fruto de una probada erudición y de un cuidadoso estudio científico de las materias tratadas (8).

Apareció cuando nuestro singular arte plateresco alcanzaba su máximo esplendor y apogeo, y donde los ideales clásicos empezaban a percibirse.

Hasta que León Battista Alberti (1404-1477) no terminara de redactar en 1452 sus conceptos personales basados en la interpretación del texto de Vitruvio (9) con el título *De re aedificatoria*, los arquitectos y maestros sólo utilizaban las doctrinas contenidas en el código del arquitecto romano (10).

A los treinta y cuatro años de terminar Alberti su tratado se imprimió en Roma, el año 1486, la edición príncipe del código vitruviano (11),

*Firma de Diego de Sagredo*

a la que siguieron en 1496, la de Florencia (12) y un año más tarde —1497— la de Venecia (13).

Después, Fra Giocondo Giovanni da Verona (1433-1515) fue quien primero preparó el texto vitruviano acompañado con grabados ilustrativos, que imprimió Giovanni da Tridino el año 1511, en Venecia (14), reeditándose en 1513 en Florencia por el impresor Felipe de Giunta (15); la versión de ambas ediciones está escrita en lengua latina.

La primera interpretación de Vitruvio escrita en lengua vulgar italiana es la del milanés Cesare Cesariano, y la magnífica estampación de su texto, embellecida con grabados explicativos, la realizó el impresor Gottardo da Ponte en la ciudad de Como, donde la terminó el día 15 de julio de 1521 (16) con el título *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in vulgare*.

A esta edición sigue la segunda italiana de Francesco Lutio Durantino, impresa en el año 1524 en Venecia por Ianne Antonio y Piero Fratelli da Sabio (17).

Se ha escrito que *Medidas del Romano* es el libro que sigue cronológicamente al de Cesare Cesariano y al de Durantino, lo cual es inexacto. Las versiones italianas son una interpretación de los textos vitruvianos, mientras que Diego de Sagredo estableció su propia doctrina, aunque utiliza conceptos de Vitruvio (18) al que «nunca le sigue ciegamente» (19), e incluso algunos de Alberti y de otros autores (20).

## CONTENIDO DE LAS MEDIDAS DEL ROMANO

Claramente lo expone Sagredo en el título de su tratado. Estudia y describe las *Medidas del Romano* que son *necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos* (21). Por el contrario, Sagredo no se ocupa de los completos temas que desarrolla Vitruvio.

Se trata, por tanto, de que Sagredo redujo su «modestísima creación» (22) a un repertorio formal para diseñar los ornamentos y molduras que por entonces sugestionaban (23). Estos fueron los temas que, apoyados en fuentes clásicas, desarrolla en su «tratado» nuestro Diego de Sagredo. Por eso se dirige a los maestros que materializan los trabajos, no a los arquitectos creadores, y en este sentido ordena a lo romano los elementos que describe, con la finalidad de que sirvieran sus normas y diseños para sustituir con rigor de *medidas* a los informales dibujos y grabados que utilizaban como modelos los artistas en sus obras. Así lo confirma nuestro autor escribiendo que *por falta de las cuales medidas los oficiales han cometido y cada día cometen muchos errores de disproporción y fealdad en la formación de las basas y capiteles y piezas que labran para los edificios* (24).

Por eso la «virtud» de las *Medidas del Romano* «consistía en la facilidad con que brindaba soluciones prácticas para tracistas, decoradores principalmente, ya que el autor vagaba entre ellos sin remontar su atención a las obras de cantería» (25).

Aunque aquél fuera el objeto del «tratado», se advierte a través de su lectura la idea que tenía Sagredo de la misión del arquitecto. Pero es evidente que el autor no se extiende en desarrollar con amplitud su concepto acerca de las tareas profesionales y formación del arquitecto, que detalladamente expusieron tanto Vitruvio (26) como Alberti (27).

Diego de Sagredo dedica su trabajo a don Alfonso de Fonseca, Arzobispo de Toledo y chanciller mayor de Castilla, a quien le dice la deuda debida *a nuestros mayores [por] que los secretos y experiencias de natura: que con mucho atan y trabajo alcançaron: los escriuieron para que de mano en mano passassen por todas las futuras generaciones: y gozassen la dulçura de sus inmensos frutos* (28); añadiendo que con esa finalidad ha sacado de las obras de los antiguos, que en la *sciencia de architettura largamente escriuieron, este breue dialogo* (29).

**M**edidas del Romano:  
necessarias a los oficiales que quieren seguir las formacio-  
nes de las Basas/Columnas/Capiteles/ y otras piezas de los  
edificios antiguos.



**Con privilegio.**

Portada de «Medidas del Romano» Toledo, 1526.

Completa su idea asumiendo dolorido el pensamiento de Vitruvio (30), pues escribe: *No sin causa el famoso Marco Vitruvio se quexa diciendo: que se maravilla de los reyes y grandes señores: que no contentos con que sus capitanes consiguen en las batallas mucha honra y fama: y exercitan y aumentan sus fuerças: pero danles honores públicos, joyas de*

*mucho valor, franqueza y renta para toda su vida: y no se acuerdan de los tristes escritores que escriuiendo sus hazañas: sus triunfos y vitorias, y las cosas que conuienen a la gouernacion y utilidad de la república. consumen su vida, gastan su sentido, agenanse de plazer: y con sus continuas especulaciones y profundos pensamientos atraen la vejez, y acarrean la muerte antes de tiempo (31).*

Con este sentido redactó su doctrina para los *oficiales mecanicos (32)*, que son aquéllos *que trabajan con el ingenio y con las manos: como son los Canteros, Plateros, Carpenteros, Cerrageros, Campaneros y otros oficiales que sus artes requieren mucho saber y ingenio (33).*

En el ámbito de las anteriores artes mecánicas distingue y separa a quienes se ejercitan en las *artes liberales*, pues considera que *liberales se llaman [a] los que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio (34)*, y siguiendo a Vitruvio añade: *que architeto es vocable griego (35): quiere dizir principal fabricante: y assi los ordenadores de edificios se dizen principalmente architetos: cuyas ferramientas son las manos de los oficiales mecanicos y nota [Vitruvio] que el buen architeto se deue proueer ante todas cosas (36).*

Concepto que completa diciendo: *uuo tan famosos maestros y tan buenos architetos: que edificaron muy soberanos edificios y muchas obras de admirable architettura (37)*, texto en que se vislumbra la separación de tareas entre *maestros* y *architetos*, que más adelante especifica al consignar el *architeto o maestro* con clara distinción (38).

## EL ARQUITECTO EN LAS MEDIDAS DEL ROMANO

En este primer «tratado» español es donde aparece la figura del *arquitecto* y se toma conciencia de su misión (39), inscribiéndola entre las artes liberales, para cuyo ejercicio considera Sagredo que sus *ferramientas son las manos de los oficiales mecanicos (40).*

La cultura occidental, con una vitalidad pletórica de iniciativas, asumía por entonces el concepto de *arquitecto* renacentista (41), cuya misión se diferenciaba de la de los que trabajaban en épocas anteriores (42). Nuestro tratadista fue un adelantado al difundir en España la idea del arquitecto humanista basada en la de Alberti, quien, a su vez, se inspiró en la clásica de Vitruvio.

Diego de Sagredo es el autor español que en su tratado estampa con letras de imprenta por primera vez los términos *arquitecto* (43), *arquitectura* (44), *sciencia de architettura* (45) y *sciencias de architettura* (46). Pero, a pesar de esas menciones, no se extiende en describir los conocimientos que debiera poseer el arquitecto, y tampoco prodiga nombres de los que fueron famosos.

De estos últimos menciona a los arquitectos griegos por sus frisos (47); cita a Calímaco (48) y a Tesifón relacionándolos con el capitel corintio y con los arquivados, respectivamente (49); y se refiere a la creación de los arcos, *sobre la qual inuencion los architetos que despues se sucedieron han ygnorado tantas diferencias y acrecentado tantos atauios* (50).

En cuanto a los conocimientos requeridos para *el buen architeto*, sólo menciona dos, que son otros tantos entre los varios saberes, o disciplinas convenientes, propugnados por Vitruvio (51).

Así, Diego de Sagredo aconseja dominar la geometría y ser filósofo. Para la primera escribe concretamente: *el buen architeto se deue proueer ante todas cosas: de la sciencia de geometría: de la qual escriuieron muchos autores* (52); mientras que, sin precisión para la segunda facultad, expone: *el buen architeto requiere ser... no solamente artista pero natural filósofo: pues ha de saluar y remediar las causas y passiones de alteración que sus obras reciben por parte de los elementos* (53).

Una rigurosa obligación, que considera Sagredo se debe imponer al arquitecto, es la de conocer el coste de las obras que asuma a su cargo, obligándole a no sobrepasar el importe fijado por él, pues en caso contrario deberán penalizarle. Y la explica con minuciosidad de esta manera: *Assi mesmo hizieron [los antiguos]*



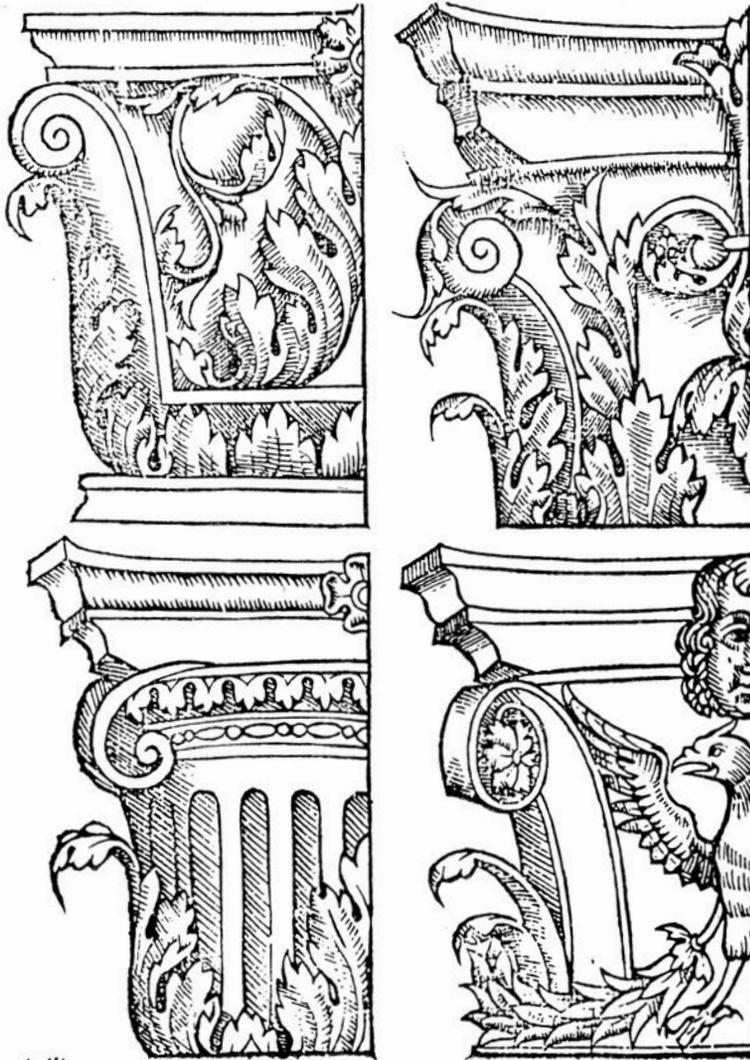
Columna monstruosa.

*otra ley que el architeto, o maestro que tomava cargo de alguna obra: primero hauia de dezir todo lo que podría costar: y la materia que era menester para que todo se pueyese antes que se comencase, y assi lo firmava de su nombre y obligava sus bienes hasta tanto que la obra fuese acabada: y si por caso se gastava más de lo que hauia tassado: lo pagava de sus bienes seyendo la demasia mas de la quarta parte: y si respondía el gasto a la tassación que hauia hecho, le acrecentauan el salario y gratificauan con dones y mercedes (54). Es la antigua ley dura a la verdad, pero nada injusta, que acostumbraban aplicar en la hermosa ciudad griega de Efeso y fue ponderada por Vitruvio (55).*

Dos consejos prácticos justifica Sagredo: uno para construir cimentaciones —*fundamentos*—; y otro para preservar a los edificios de los terremotos. Para los cimientos aconseja: *los fundamentos que hizieres penetren toda la tierra que se mostrare mouediza: y si el lugar no fuere assaz solido, o por ventura fuere cenagoso y de mala disposición para confiar sus cimientos en el puedes le afirmar y reparar fincando en el muchas estacas de robre o de oliuo, o de otros arboles de los que soterrados mucho duran: que tengan por lo menos a cinco pies de largo, y a seys, para las meter deues las herir con un gruesso troço que descende por entre dos vigas mediante sus canales bien enseuadas: y con este tal instrumento meterás tus estacas todo lo que conuiene: cuyas cabeças encarcelaras vnas con otras, con vigas muy fuertes: y entremedias echaras carbon bien tapiado, y encima pornas tus piedras de cimientos las mayores que pudieres hauer con su cal necessaria, pero si el lugar donde esto hizieres fuere manantial: echaras sobre el carbón lana: y escoria porque con ello se enxuta la cal y se endurece y froga mejor. (56).*

Con referencia a la protección contra los terremotos escribe: *En muchos fundamentos romanos se hallan pozos abiertos: los quales mandauan abrir los peritos maestros por librar sus edificios del poder y dominio de los terremotos: los quales hallando por do respirar, quedarían sus edificios saluos y seguros (57).*

Finalmente se ocupa de la piedra, la cal y los morteros. De la piedra recuerda que: *nos encomendaron los viejos architetos que la piedra que se saca donde reciba yelos y soles, y otras injurias del tiempo: porque despues quedan y se hazen mas fuertes y mas aprouadas: y tambien por que si alguna dellas tuuiere alguna enfermedad oculta: tenga lugar de mostrarla antes que se labre: y desta manera seran mas duraderas (58).*



Capiteles itálicos

Sobre la cal dice: generalmente es buena cal que se hace de la piedra dura y blanca. La buena cal ha de pesar despues de cocha vn tercio menos. La cal que se desborona quando la sacan del horno: no es tan buena como la que sale entera y liviana: y retiñe quando la tocan como vaso bien cozido: la qual quando la mojan, respinga dando de si truenos y arrojando en alto las elevaciones y vapores de la humedad del agua; y

*esta tal es buena cal y sufre mas arena que otra y nota que toda cal se allega y junta con las piedras que son salidas de su hoya y cantera, mejor que con las extrañas alexadas de su parentesco y linage: de donde se infiere que toda piedra froga mejor con la cal que es de su mesma nacion (59), a lo cual agrega: También aprueuan por buena cal la que se haze de piedra espesa, fistulosa y llena de agujeros como son los pedrenales de fuego: y por el semejante recusan, toda piedra que es terrosa y blanda (60).*

Con relación a los morteros de cal aconseja Sagredo: *En las leyes de edificar que ordenaron los antiguos mandaron a aquellos que tenían por oficio de hazer morteros de cal para vender, que ninguna cal vendiessen hecha de menos tiempo de tres años (61), que completa con la proporción y calidad de la arena más conveniente para los morteros: Mas o menos de tener en cuenta con la arena que se mezcla con la cal: porque de vna se pone más y de otra menos: de la arena que es marina, o de rio dauan los antiguos tres medidas a vna de cal: por si la arena era caudiza le dauan quatro: y quando la querian hazer tenacissima y de mucha resistencia acrecentauan en el arena la tercia parte de pedaços menudos de ladrillo o teja o barro cozido: y deste tal hormigon son edificadas las termas y otros muchos edificios antiguos en roma (62).*

Como puede comprobarse en las anteriores noticias, son escasos los conocimientos teóricos considerados por Sagredo para ilustrar a los arquitectos, mientras se extiende en la descripción de temas constructivos. Nada tiene de extraño esta diferente apreciación, pues su «tratado» está dirigido a los *oficiales mecánicos* y no a los *arquitectos*, cuya tarea considera *liberal*.

**Imprimióse el presente tratado (intitulado *Medidas del Romano*) en la imperial cibdad de Toledo en casa de Remón de petras. Acabose a.ij. dias del mes de Mayo. de Mil y quinientos y. xxvj. años.**

Colofón de la edición príncipe de «*Medidas del Romano*».



## NOTAS

- (1) Analizan el posible origen burgalés de Sagredo los profesores MARÍAS y BUSTAMANTE, «Introducción», 12-14.
- (2) Véase título completo en la «Bibliografía» de este trabajo.
- (3) Acerca de Remón de Petras véase CERVERA, «Remón de Petras».
- (4) Según consta en el colofón; véase en «Bibliografía» de este trabajo.
- (5) Completas noticias de este libro de MARIAS y BUSTAMANTE, «Introducción», 7, nota (1). También JUSTI, *Estudios*; y SIERRA CORTÉS, «Diego de Sagredo y Vitruvio». Citan GUTIÉRREZ, *notas*, 57; y BURY, «Los órdenes», 163-164.
- (6) CERVERA, «Noticia», 11. BASSEGODA, «Notas sobre las fuentes», 118. SIERRA CORTÉS, «Diego de Sagredo y Vitruvio», 6, entre otras.
- (7) GÓMEZ MORENO, *El Libro español de arquitectura*, 8.
- (8) Véase BASSEGODA, «Notas sobre las fuentes».
- (9) CERVERA, «Sobre Alberti», 66.
- (10) Sobre los códices véase CERVERA, *El códice de Vitruvio*.
- (11) CERVERA, «La edición vitruviana de Cesare Cesariano», 33-34.
- (12) *Ibidem*, 34.
- (13) *Ibidem*, 34-35.
- (14) *Ibidem*, 34-35.
- (15) *Ibidem*, 35.
- (16) *Ibidem*, 36.
- (17) MARCUCCI, *Regesto cronológico*, 42-43.
- (18) Según GÓMEZ-MORENO, *El libro español de arquitectura*, 9, Sagredo «supo interpretar sus ideas [de Vitruvio] con rico vocabulario y habilidad narrativa para entrarse en el complicado laberinto vitruviano, amenizándolo con digresiones de su propia cosecha».
- (19) También así lo consideran otros autores. BASSEGODA, «Notas sobre las fuentes», 124, SIERRA CORTÉS «Diego de Sagredo y Vitruvio», 9, observa los préstamos de Vitruvio en este sentido. BARBÉ, «L'Espagne de la Renaissance», especifica: «L'oeuvre est originale, car il ne s'agit pas d'une traduction du grand theoricien de l'architecture mais d'une adaptation de son traité».

- (20) Compruébese en BASSEGODA, «Notas sobre las fuentes», y en SIERRA CORTÉS, «Diego de Sagredo y Vitruvio».
- (21) Véase el título en la «Bibliografía» de este trabajo. Observa el contenido SIERRA CORTÉS, «Diego de Sagredo y Vitruvio», 5-6.
- 22 GÓMEZ-MORENO, *El libro español de arquitectura*, 9.
- 23 *Ibidem*, 9: «Lo atrayente de novedades vertía hacia lo decorativo, reaccionando sobre las menudencias góticas para inspirarse en aquellas fastuosidades de la Roma antigua, que ahora sugestionaban».
- (24) SAGREDO, *Medidas del Romano*, fol. Aij. BURY, «The stylistic term», 202, señala la intención de Sagredo en mostrar el rigor clásico.
- (25) GÓMEZ-MORENO, *El libro español de arquitectura*, 9.
- (26) CERVERA, «El arquitecto ideal concebido por Vitruvio».
- (27) CERVERA, «El arquitecto humanista ideal concebido por León Battista Alberti».
- (28) SAGREDO, *Medidas del Romano*, fol. Ai vuelto.
- (29) *Ibidem*, fols. Ai vuelto-Aij.
- (30) CERVERA, «El arquitecto ideal concebido por Vitruvio»: «Por otra parte, a Vitruvio le *causa maravilla*, el que reciban honores los *atletas célebres* vencedores en Olimpiadas, mientras no se hallen *establecidas* los mismos y *aun mayores honras* para los *escritores que dan infinitas y perpetuas utilidades a todos los hombres*. Y añade: *que habiendo pues los escritores pródicamente dexado tantos beneficios públicos y privados a los hombres, juzgo se les deben dar, no sólo palmas y coronas, sino también decretarles triunfos, y aún juzgarlos dignos de ser colocados entre los Dioses»*
- (31) SAGREDO *Medidas del Romano*, fol. Ai vuelto.
- (32) *Ibidem*, Avij.
- (33) *Ibidem*, Avij. vuelto.
- (34) *Ibidem*, Avij. vuelto.
- (35) Véase sobre la aparición del término *arquitecto* en HERODOTO, *Histoires*, 81; DIÉS, *Platón*, 5; ARISTOTLE, *The Metaphysicés*, 5. Los anteriores textos en CERVERA, «Vitruvio», 192. También puede consultarse MORREALE, «Apuntes», 123-136, y WILKINSON, «El nuevo profesionalismo», 125-157.
- (36) SAGREDO, *Medidas del romano*, fol. Avij. vuelto.
- (37) *Ibidem*, fol. Avi vuelto.
- (38) *Ibidem*, fol. Ev. vuelto. Esta distinción venía gestándose desde el siglo anterior en Italia; véase ETTLINGER, «La aparición del arquitecto italiano», 99-123.
- (39) También BARBÉ, «L'Espagne de la Renaissance», observa que «Cette prise de conscience du rôle de l'architecte est un phénomène nouveau en Espagne».
- (40) Véase el anterior texto citado en la nota 36.
- (41) Véase SIMONCINI, *Architetti e architettura*.
- (42) Acerca de la misión del arquitecto desde la antigüedad hasta el renacimiento, consúltese VAGNETTI, *L'Architetto*, 7-201 y KOSTOF, *El Arquitecto*, 13-97.
- (43) SAGREDO, *Medidas del Romano*, fols. Avij vuelto; Bvij; Cij; D vuelto; Diiij; Dvij; Dvij vuelto; Eiiij vuelto; Ev vuelto. GARCÍA SALINERO, *Léxico*, 45. MORALES Y MARÍN, *Diccionario*, 35.
- (44) SAGREDO, *Medidas del Romano*, fol. Avi vuelto.
- (45) *Ibidem*, fol Ai vuelto.
- (46) *Ibidem*, fol Av.

- (47) *Ibidem*, fol. Dvij vuelto.
- (48) *Ibidem*, fol. D. vuelto.
- (49) *Ibidem*, fol. Dvij.
- (50) *Ibidem*, fol. Diiij.
- (51) CERVERA, «El arquitecto ideal concebido por Vitruvio», 182-184.
- (52) SAGREDO, *Medidas del Romano*, fol. Avij vuelto.
- (53) *Ibidem*, fol. Bvij.
- (54) SAGREDO, *Medidas del Romano*, fol. Ev. vuelto.
- (55) CERVERA, «El arquitecto ideal concebido por Vitruvio», 185-186.
- (56) SAGREDO, *Medidas del Romano*, fol, Ev.
- (57) *Ibidem*, fol. Ev.
- (58) *Ibidem*, fols. Eiiij vuelto-Ev.
- (59) *Ibidem*, fols. Ev-Ev vuelto.
- (60) *Ibidem*, fol. Ev. vuelto.
- (61) *Ibidem*, fol. Ev. vuelto.
- (62) *Ibidem*, fol. Ev. vuelto.



## BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTLE: *The Methaphysics, Book I-IX*. With an english translation by HUGH TREDENCK, M.A., London-Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1968.
- BARBÉ COQUELIN DE LISLE, Genéviève, «L' Espagne de la Renaissance et Vitruve: *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo», *Présence de l'Architecture et de Urbanisme romains. Hommage a Paul Defournet*. Edité par R. Chevallier, Paris, Les Bellas Lettres (1983), 159-169.
- BARBÉ, Geneviève, «Mentalité et condition sociale de l'architecte en Espagne et en Amérique latine aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles: Andrés et Alonso de Vandelvira, Hernán Ruiz el Joven, Juan de Herrera, Fray Lorenzo de San Nicolás, Fray Andrés de San Miguel, Juan de Portor», *Les mentalités dans la Péninsule ibérique et en Amérique latine aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Histoire et Problématique*, Université de Tour (1978), 181-192.
- BASSEGODA HUGAS, B., «Notas sobre las fuentes de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXII, Zaragoza (1985), 117-125.
- BURY, J. B., «The stylistic term "plateresque"», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIX, London (1976), 199-230.
- BURY, J. B., «Los órdenes», en Dora Wiebenson, *Los tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Blume (1982), 163-164.
- CERVERA VERA, Luis, «El arquitecto humanista ideal concebido por León Battista Alberti», *Revista de Ideas Estéticas*, n. 146, Madrid (1979), 119-145. Reproducido en *Homenaje a Camón Aznar*, Publicación del Museo e Instituto «Camón Aznar», Zaragoza (1980), 45-59.
- CERVERA VERA, Luis., «El arquitecto ideal concebido por Vitruvio», *Historia y Pensamiento. Homenaje a Luis Díez del Corral ofrecido por la Universidad Complutense, I*, Madrid, Eudema (1987), 173-187.
- CERVERA VERA, Luis., *El código de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas*, Madrid, Instituto de España, 1978.

- CERVERA VERA, Luis., «La edición vitruviana de Cesare Cesariano», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 47, Madrid (1978), 29-181.
- CERVERA VERA, Luis., «Noticia de las medidas del Romano», en la edición facsímil de SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano (Toledo, Remón de Petras, 1526)*, Valencia, Albatros Ediciones (1976), 11-21.
- CERVERA VERA, Luis., «Remón de Petras. El activo impresor de la edición príncipe de las Medidas del Romano», *Cuadernos de Bibliofilia. Revista cuatrimestral del libro antiguo*, n. 8, Valencia (1982), 53-56.
- CERVERA VERA, Luis., «Sobre Alberti y la creación de su «De reaedificatoria», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 45, Madrid (1977), 41-80.
- CERVERA VERA, Luis., «Vitruvio. Su época, formación cultural y personalidad», *Boletín de Bellas Artes*, 2.ª época, n. X, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (1982), 151-195.
- DIÉS, Auguste, *Platon. Oeuvres complètes, IX, 1.ª partie. La Politique*. París, Les Belles-Lettres, 1970.
- ETTINGER, Leopold, D., «La aparición del arquitecto italiano durante el siglo XV», en Kostof, *El Arquitecto*, 99-123.
- GARCÍA SALINERO, Fernando, *Léxico de alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel, *El libro español de arquitectura*. Discurso del Excmo. Señor Don... en representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando leído en la Fiesta del Libro español ante el Instituto de España, Madrid, 1949.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Notas para una bibliografía Hispanoamericana de arquitectura, 1526-1875*, Resistencia, Argentina, 1972.
- HERODOTO, *Histories, Livre III, Thalie*. Texte établi et traduit par Ph. E. Legran, 2.ª ed., París, Les Belles-Lettres, 1949.
- JUSTI, Carlos, *Estudios sobre el Renacimiento en España*. Traducido del alemán por Francisco Suárez Bravo, Barcelona (1892), 46-48.
- KOSTOF, Spiro (Coordinador). *El Arquitecto: Historia de una profesión*. Madrid, Cátedra, 1984.
- MARCUCCI, Laura, *Regesto cronologico e critico delle edizioni, delle traduzioni e delle ricerche piu importanti sul trattato latino De Architectura Libri X di Marco Vitruvio Pollione*, Studi e Documenti di Architettura, n. 8, Firenze, Cattedra di Composizione Architettonica IA della Facolta di Architettura di Firenze, 1878.
- MARÍAS, Fernando., «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 48, Madrid (1979), 175-216.
- MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, «Introducción» a *Medidas del Romano por Diego de Sagredo*, Madrid (1986), 5-139.
- MORALES Y MARÍN, José Luis., *Diccionario de términos artísticos*, Zaragoza, 1982.
- MORREALE, Margherita., «Apuntes para la historia del término arquitecto». *Hispanic Review*, XXVII, n. 1, Philadelphia, University of Pennsylvania (1959), 123-136.
- SAGREDO, Diego de., *Medidas del Romano: / necesarias a los oficiales que quieren seguir las formacio= / nes de las Basas Columnas Capiteles y otras piezas de los / edificios*

*antiguos. / [ Grabado de un capitel corintio] / Con privilegio. / [Colofón] Imprimiose el presente tratado (intitulado Medidas dl / Romano) en la imperial cibdad de Toledo en casa d / Remo de petras. Acabose a. ij. dias del mes de / Mayo. de Mil y quinientos y xxvj. años. / [Facsimil en Colección Juan de Herrera dirigida por Luis Cervera Vera, Valencia, Albatros, Ediciones, 1976].*

SIERRA CORTÉS, José Luis., «Diego de Sagredo y Vitruvio», *Fragmentos. Revista de Arte*, ns. 8-9, Madrid (1986), 5-19.

SIMONCINI, Giorgio., *Architetti e architettura nella cultura del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1967.

VAGNETTI, Luigi., *L'Architetto nella storia di Occidente*, Firenze, Teorema, 1973.



PARA LA BIOGRAFIA DE DALI

Por

ENRIQUE PARDO CANALIS



En la confianza de que no habrá de resultar ocioso, nos parece oportuno recordar en estas páginas, varios extremos de interés biográfico sobre Dalí, relacionados, *amplio sensu*, con Alcalá, 13, sede como es sabido de la Academia y durante largo tiempo de la Escuela Superior de Bellas Artes, tan estrechamente vinculada a su historia y vicisitudes.

La relación del pintor de Figueras con la Escuela, se inicia en 1921, cuando se presenta al examen de ingreso en la misma.

Después de una actuación del alumno un tanto desconcertante, el tribunal decide aprobarle, ingresando en el prestigioso centro y de cuyo paso contamos con un testimonio de excepción, que bien merece recordarse en este lugar.

«En la Escuela —dice Lafuente Ferrari— fue un alumno trabajador, aplicado pero extravagante. Ganaba todos los premios, pero se ornaba con largas melenas románticas, un bigotillo que luego creció, con sus puntas afiladas cosméticamente. Llevaba chaquetas de terciopelo y pantalones con cada pernera de distinto color. A veces, en plena clase, le entraba como una furia; se empezaba a quitar ropa y se quedaba desnudo, con gran algazara de los compañeros, mientras las muchachas salían corriendo.»

Con tan significativos antecedentes, no habría de extrañar que se llegara a un término previsible.

«Al fin —sigue Lafuente Ferrari— le expulsan de la Escuela de Bellas Artes, pero no por ninguna excomunión estética. Un día de examen, después de una noche de fiesta, le sacan de la cama; medio desnudo, se presenta al Tribunal y les dice a los profesores: “Ustedes

no tienen competencia para juzgarme a mí, que soy superior a todos”: la expulsión fue fulminante.» (1).

Pasados los años, muchos años después, el día 26 de febrero de 1973, los Académicos D. José Camón Aznar, D. Juan Antonio Morales y D. Joaquín Vaquero —no D. Juan Luis Vassallo como se ha afirmado— suscribían la propuesta a favor de D. Salvador Dalí Domenech, para Académico Honorario —no de Honor— en París y cuya hoja de méritos —según consta— se acompaña, pero no figura en el expediente. Dicha propuesta tuvo entrada en la Academia, el 22 de marzo y en la sesión plenaria celebrada el día 26, reunida previamente la Sección de Pintura, para su examen preceptivo se acordó aceptarla.

En sesión extraordinaria de igual fecha, sería elegido Académico Honorario, junto con D. Francisco Messina y D. Oliver Messiaen.

Monseñor Sopena, Secretario General entonces, comunicaba en 3 de abril a D. Salvador Dalí la elección a la que contestó el interesado en 6 de abril con el telegrama enviado desde Nueva York, cuyo texto dice así:

«Real Academia de San Fernando  
Madrid

Prometo corresponder al legítimo honor de pertenecer legítimamente a la Real Academia de San Fernando como Salvador Dalí monárquico en Institución fundada por la Corona de España  
Salvador Dalí»

Al mes siguiente el Secretario General volvía a dirigirse a Dalí (Hotel Meurice, de París), anunciándole la celebración de la Misa tradicional el día de San Fernando y a continuación, el almuerzo académico en el Salón de Juntas, añadiendo que sería un honor contarle entre los asistentes.

Durante el almuerzo Dalí ocupó asiento en la Mesa presidencial, junto a los Sres. Moreno Torroba y Cort y en compañía asimismo de los Académicos Honorarios, Sres. Segovia y Guitarte.

A los postres, como recoge el acta y corroboran los testimonios de varios asistentes, se registraron diversas y simpáticas intervenciones de los Sres. Dalí y Segovia.

En marzo de 1984, el Marqués de Dalí de Púbol, no dejó de invitar al Sr. Director de la Academia, a la inauguración de la Fundación Gala Dalí, que se celebraría el día 27 de ese mes. La invitación, enviada por telegrama, desde Gerona, dice así:

«El Marqués de Dalí de Púbol tiene el honor de invitarle a la recepción inaugural de la Fundación Gala Salvador Dalí, que se celebrará en el Teatro Museo Dalí de Figueras el próximo día 27 a las 15,30 horas. Le saluda cordialmente Salvador Dalí.»

El Sr. Director, no pudiendo participar en tan señalada solemnidad, manifestó telegráficamente la imposibilidad de asistir a la inauguración de la Fundación «que ha de perpetuar —diría— genio universal ilustre pintor» expresando ferviente felicitación de la Real Academia y confiando su representación al eminente escultor D. Federico Marés.

En efecto, D. Federico Marés ostentó con la dignidad que le es propia la representación de la Academia en tan solemne acto, dando cuenta al Sr. Director en una curiosa epístola de garboso estilo, de su comparecencia infructuosa en la jornada un tanto, al fin, decepcionante.

Ocurrido el fallecimiento de D. Salvador Dalí en la mañana del lunes 23 de enero, al celebrarse la sesión de ese día, fueron numerosas las intervenciones de Académicos, evocando la figura del pintor desaparecido, a través de diversas intervenciones y juicios críticos de gran interés sobre su vigorosa personalidad.

Por último, el día 31, el Sr. Director, Monseñor Sopena, oficiaría una Misa de Réquiem en sufragio del alma de D. Salvador Dalí en el Monasterio de la Encarnación.

---

(1) *Salvador Dalí: una recapitulación*. «Cuenta y Razón», núm. 13. Madrid, septiembre-octubre 1983.



INAUGURACION DE UNA ESCULTURA DE  
JUAN LUIS VASSALLO EN CADIZ

Por

JOSE LUIS SANCHEZ



Llega a la Academia la noticia de la inauguración de una escultura que para la entrada del puerto de Cádiz proyectó Juan Luis Vassallo, cuya vacante en la Corporación me tocó la suerte y la responsabilidad de ocupar hace poco más de un año.

Por la nobleza de su obra y por el cariño que siempre profesé a su persona, me complazco en significar la importancia de este trabajo póstumo suyo, ya que él no llegó a verlo erguido en la bocana del puerto de la ciudad que tanto amó, enfrentado siempre a su mar blanco y azul.

GADES, que así tituló a su bien plantada figura de mujer, como nacida del mar y del cielo, quería ser la representación de la esencia de la bimilenaria ciudad, y con ella obtuvo en 1948 el Premio Nacional de Escultura.

Largas y laboriosas gestiones burocráticas fueron retrasando el deseo vehemente del escultor de ver esa parte de su alma enfrentada para siempre a su natalicio mar. Todo quedó ultimado en el mes de enero de 1986; con los trabajos de ampliación muy avanzados, después de ligeras modificaciones del modelo original, sobrevino la muerte del escultor en el mes de abril del mismo año. Continuó el trabajo su ayudante Miguel Angel Rodríguez, encargado de nuestro Taller de Vaciados, que con sumo respeto llevó a cabo la terminación, fundición y emplazamiento de la escultura respetando en todo momento la intención de Juan Luis Vassallo.

Por fin, a finales de enero de este año, quedó inaugurada esta figura fundida en bronce, de 4,50 m de altura, siendo bautizada con agua de La Caleta, ante la presencia de sus hijos emocionados y de las autoridades y el pueblo de Cádiz.

Estoy seguro que, como una brizna más del firmamento, sus tranquilos ojos la mirarán complacidas, eternamente.



UN LIENZO INEDITO DE GASPAR DE CRAYER EN LA  
PINACOTECA DE MUNICH: HERCULES ENTRE EL VICIO  
Y LA VIRTUD

Por

MATIAS DIAZ PADRON



A la amabilidad del doctor Konrad Renger, conservador del departamento de pintura flamenca de la Pinacoteca de Munich, pude tener acceso a los fondos de documentación de las pinturas dispersas de dicha pinacoteca, una de las tres más importantes del mundo, en cuanto a pintura se refiere, junto con los museos del Prado y el Ermitage de Leningrado. Igual que en la galería madrileña, muchas de sus obras figuran depositadas en diferentes instituciones oficiales, en parte por generosidad hacia otros museos más limitados en riquezas, en parte por las limitaciones de espacio.

Entre estas pinturas llamó mi atención un magnífico lienzo, representando la Alegoría de Hércules entre el Vicio y la Virtud (1), entre los anónimos de la colección que están sin identificar. El estudio de su estilo daba pie para reconocer la manera de Gaspar de Crayer, pintor que ha sido estudiado por quien esto escribe, en España, paralelamente con Han Vlighe en Bélgica (2), a quien debemos la monografía definitiva.

El lienzo (fig. 1) está depositado hoy en la Residencia de Passau, figurando también allí entre los anónimos en depósito provisional sin registrar en los catálogos oficiales (3). Mide  $2,31 \times 2,90$ , notable tamaño, normal en la producción de Gaspar de Crayer, pintor de cámara de don Fernando de Austria y famoso, precisamente, por las grandes dimensiones de sus pinturas, según nos cuenta el propio Cardenal Infante en la carta al rey de España el 10 de junio de 1640 (4).

Este pintor flamenco contemporáneo de Rubens y estrechamente vinculado a la clientela española, tanto como pintor de retratos como de historias, se sabe que a la muerte de Rubens y de Van Dyck fue el

más solicitado de los maestros del Norte de Europa. La gran demanda en España hizo pensar en la presencia física del maestro por estas latitudes (5). No sin motivos. Florent de Lis diría, que «las más ricas abadías del mundo llamaron a las puertas de su taller en los Países Bajos» (6).

La composición la centra Hércules, acosado por Venus y Atenea, fácilmente identificados por sus eternos símbolos, acompañados de Cupido, portando arco y flechas, y el Tiempo, llevando las muletas y una gran hoz. Las diosas son aquí alusiones a la Voluptuosidad y a la Virtud. Una graciosa joven —a la izquierda del espectador— lleva una ghirlanda de flores que ofrece al héroe. No obstante su mirada se vuelve hacia el espectador, quizá invitándole a participar en la disputa. Es un recurso muy frecuente en los maestros venecianos, inspirado en la tradición dramática. A pesar del número de personajes reunidos, Crayer los ha jerarquizado en función al compromiso con el contenido moral de la leyenda, valorando las figuras de Hércules y las diosas, por la luz que los baña, contrastando las zonas de sombra y semisombra en los extremos de la composición.

La restitución de este lienzo a Gaspar de Crayer lo fundamenta el estilo, pues son sobrados los valores formales, expresivos y técnicos, para avalar su identidad, pero junto a estas connotaciones estilísticas, la existencia de una réplica de igual calidad en el Museo de Bellas Artes de Marsella (fig. 2) (7) reafirma nuestra opinión. La réplica del Museo francés es original muy conocido desde el siglo XVIII, citado por Descamps y Dorival, entre otros muchos tratadistas, que están anotados por Vlighe en el catálogo crítico del pintor (8). También fue objeto de especial atención por Panofsky (9) y Knipping (10) en cuanto a su contenido iconográfico se refiere.

El asunto está cargado de valores morales que utilizaría el cristianismo con igual intención tomados del Libro II de Jenofonte, tratando la narración de Prodikos: «Heracles, apenas salido de la infancia, entraba en esa edad en que los jóvenes, convertidos en dueños de sí mismos, anuncian si seguirán en el curso de la vida los senderos del vicio o los de la virtud. Retirado en una tranquila soledad, descansaba, inseguro del camino que tomaría. Dos mujeres, de talla sobrehumana, se mostraron ante sus ojos. Una tenía aire decoroso y noble, gran limpieza, pudor en la mirada, la cabeza inclinada con modestia: tal era su adorno. Llevaba un vestido blanco. La otra delicada y exuberante de robustez

había cuidado de acicalarse para aparecer más encarnada.» Líneas después se narra la acción que toma el pintor: «Por otra parte, no te engañaré con los preámbulos de la Voluptuosidad; te mostraré las cosas tales como los dioses mismos las han querido. Lo hermoso, lo honrado, no lo conceden ellos sino a costa de un trabajo asiduo. ¿Quieres que te sean propicios? Reveréncialos. ¿Que tus amigos te quieran? Encadenalos por beneficios. ¿Que un país te honre? Hazte útil. ¿Que la Grecia entera admire tu virtud? Esfuérzate en hacer el bien a toda Grecia. ¿Que la tierra te prodigue sus frutos? Cultívala. ¿Crees que el cuidado de los rebaños te ofrece medios de fortuna? Da todos tus cuidados a los rebaños. Si suspiras por la gloria de los combates, si quieres hacer a tus amigos libres y sujetas a tus enemigos, estudia el arte de los combates bajo hábiles maestros, y ejercítate en ponerle en práctica. ¿Deseas la fuerza del cuerpo? Somete tu cuerpo a la razón, fatígale por los trabajos y sudores» (11).

La reproducción de la réplica de Marsella habla suficiente de la exactitud con la que el pintor repitió el mismo asunto por segunda vez. Las variantes se reducen al fondo del paisaje, ocupando más espacio en el lienzo de Munich y rompiendo con el equilibrio y la mejor compensación de las masas, que hace gala la réplica del Museo de Bellas Artes de Marsella. Vlighe —tratando de esta versión— ve analogías con otro lienzo del mismo asunto que conserva el Museo de los Uffici de Florencia (fig. 4), atribuido por Rosenberg a Rubens (12), al taller Vlighe (13), y a Jan van Hoecke, Bodar en estudio reciente, en el catálogo de la Exposición homenaje a Rubens en Florencia (14).

La figura de Hércules está inspirada en el sacerdote que centra el grupo de Laoconte (fig. 3), muy utilizada también por Rubens en dibujos y en pinturas como Hércules y Onfalia del Louvre. La joven portando rosas es posible que esté inspirada en grabados del siglo XVI (15). En cuanto a la figura de Palas Atenea, Crayer debió conocer la Alegoría de la Tentación de la Juventud de Otto van Veen del Museo de Estocolmo (16), de la que existen varias réplicas y grabados (fig. 5); dibujos o bocetos de Enrique IV recibiendo el retrato de la futura reina de la serie de María de Médicis de Rubens.

El repetirse por medio de réplicas, Crayer lo hizo con mayor frecuencia que otros maestros de su entorno. Tal como la Piedra del Museo Real de Bruselas, de la que hay otra réplica reproducida en el catálogo de la monografía del pintor; Tobías y el Angel de los Museos

de Bellas Artes de Gante (n.º 13) y Herzog Anton Ulrich de Brunswick (n.º 80); Virgen y Santos de los Museos de Byloke de Gante (Inv. 682) y Grenoble (n.º 599); Joaquín y Santa Ana y la Virgen del Museo de Vestischer, idéntica a otra en paradero desconocido, por citar algunos ejemplos de la extensa producción del pintor.

Los modelos son familiares en otras obras conocidas. El rostro de Minerva es el mismo del ángel de la Piedad del Kunsthistorischen Museum de Viena (n.º 801); el de Venus no es muy diferente al de las Ascensiones de Santa Catalina de la iglesia de San Miguel de Gante y Museo de Bruselas, Asunción de la Catedral de Gante y Magdalena de la venta Fievez en Bruselas (6-XII-1935, n.º 42), invirtiendo el rostro en esta última obra.



*Fig. 1. Gaspar de Crayer. Hércules entre el Vicio y la Virtud. Pinacoteca de Munich.*



*Fig. 2 Gaspar de Crayer. Hércules entre el Vicio y la Virtud. Museo de Bellas Artes de Marsella.*



*Fig. 3. El Laoconte.*



*Fig. 4. Jan van Hooeck. Hércules entre el Vicio y la Virtud. Museo de Marsella.*



*Fig. 5. O. v. Veen. Alegoría de la Tentación de la Juventud. Museo de Estocolmo.*



## NOTAS

(1) Díaz Padrón, «Gaspar de Crayer», *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, Madrid (1965), 229. Ibídem, «Nuevos retratos», *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, Madrid (1965), 291. Ibídem, «Gaspar de Crayer», *Archivo Español de Arte*, XLI, Madrid (1968), 237. Ibídem, «Nuevas pinturas», *Arte Español*, XXIV-XXV, Madrid (1962-67), 154. Ibídem, «Varios pintores flamencos», *Archivo Español de Arte*, LII, Madrid (1979). Ibídem, «Nuevos lienzos de Gaspar de Crayer en el Castillo de Roudnice de Praga y colecciones madrileñas», en preparación. Vlieghe, *Gaspar de Crayer*. Ibídem, «Gaspar de Crayer». *Gentse Bisbhagen*, XXV, Gante (1979-1980), 158.

(2) Inventario n.º 11182. Registro fotográfico: 61-815.

(3) Rooses-Ruelens, *Correspondance de Rubens*, VI, 304.

(4) El viaje a España ha sido insistentemente aceptado desde Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, I, 270. JUSTI, *Velázquez y su si 1*, 231-439. Glück, *Rubens, Van Dyck und Kreis*, 322. En trabajo de Archivo Español de Arte rechazamos esta hipótesis que ha sido reconocida más tarde por Vlieghe, *Gaspar de Crayer*, 55. Díaz Padrón, «Gaspar de Crayer» *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, Madrid (1965), 270.

(5) *Gabinet du singularité*, II, 264.

(6) Gibert, *Le Musée des Beaux-Arts de Marseille*, n.º 868.

(7) Vlieghe, *Gaspar de Crayer*, 212.

(8) Panofsky, *Herkules am Scheidewege*, 114. (Cit. Vlieghe, *Gaspar de Crayer*, 212).

Interesantes también las reflexiones de Baunstark, «Ikonographische Studien zu Rubens», *Aachener Kunstblätter*, (1962), 158. Morton, «Minerva unmasked» *British Medical Journal*, XXII-XXIX, (1984), 1740.

(9) Knipping, *Die Iconographie van de Contra-Reformatie*, I, 100.

(10) Jenofonte, *Memorabilia*, II, 1, 21. Nosotros hemos utilizado la traducción de Deleito y Pinela, *La vida y la doctrina de Sócrates* (s.a.), 64, 66 y 67. El mismo espíritu está en Filostrato, *Vita Apolloni*, (VI, 10). Mateo, *Evangelio* (VII, 13). Lucas, *Evangelio* (XIII, 24). Basilius, *De Legendis gentilium*. S. Brant, *Narren Schriff* (cp. 107) y Alpers, *Hernandez in bivio*.

(11) Rosemberg, *P. P. Rubens*, 312.

(12) Vlieghe, *Gaspar de Crayer*, 212.

- (13) Bodart, *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento*, 150, n.º 50.
- (14) Henkel-Schone, *Emblemate Hambuich zur Sinnbildkunst*.
- (15) Muller Hoffstede, «Zur Antwerpener Früh it von Peter Paul Rubens», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, (1962), 206. Para Müller Hoffstede en la pintura de Estocolmo colaboró Rubens.

## BIBLIOGRAFIA

- ALPERS, J., *Hernandez in bivio*, golting, Phil. Diss., 1912.
- BAUNSTARK, R., «Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs und Frühzeit von Peter Paul Rubens», *Aachener Kunstblätter*, 45 (1974), 158-159.
- BODART, Didier, *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento*, Florencia, Palacio Pitti, Centro Di, 1977.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, I, Madrid, Ibarra, 1800.
- DÍAZ PADRÓN, Matías, «Gaspar de Crayer, pintor de retratos de los Austrias», *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, Madrid, C.S.I.C. (1965), 229-244.
- Ibíd., «Nuevos retratos de Gaspar de Crayer», *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, Madrid, C.S.I.C. (1965), 291-299.
- Ibíd., «Gaspar de Crayer en el Monasterio de San Francisco de Burgos», *Archivo Español de Arte*, XLI, Madrid, C.S.I.C. (1968), 237.
- Ibíd., «Nuevas pinturas de Gaspar de Crayer en España», *Arte Español*, XXIV-XXV, Madrid, Sociedad de Amigos del Arte (1963-1967), 154-163.
- Ibíd., «Varios pintores flamencos», *Archivo Español de Arte*, Madrid, C.S.I.C. (1979), 1005-125.
- Ibíd., «Nuevos lienzos de Gaspar de Crayer en el castillo de Roudnice de Praga y colecciones madrileñas. En preparación.
- DELEITO y PINUELLA, *La vida y la doctrina de Sócrates*.
- GIBERT, J. A., *Le Musée des Beaux-Arts de Marselle*, París, 1932.
- GLUCK, Gustavo., *Rubens, Van Dyck und Kreis*, Viena, 1933.
- HENKEL-SCHONE, A., *Emblemate Hanbuich zur Sinnbilckunst des XVI und XVII Jarhundersts*, J. B. Metzlerche Verlagsbuch handburg, Stuttgart, 1967.
- JUSTI, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., 1953.
- KNIPPING, J. B., *Die Iconographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, Hiversum, 1939.
- LIS, Florent de., *Gabinet du Singularite*, París, Edic. 1702, II.
- MORTON, R. S., «Minerva unmasked» *British Medical Journal*, XXII-XIX, (1984), 1740-1741.

- MULLER-HOFFSTEDE, Justies., «Zur Antwerpener Frühzeit von Peter Paul Rubens», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Munich (1962), 206-211.
- PANOFSKY, E., «Herkules am Scheidewegen», *Studien der Bibl. Warburg*, Leipzig-Berlin, 1930.
- ROOSES, M.-RUELENS, C., *Correspondance de Rubens*, VI, Amberes, 1909.
- ROSEMBERG, A., *P. P. Rubens*, Klassiker der Kunst, Stuttgart Leipzig, 1906.
- Vlieghe, Hans, *Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres*, Bruselas, Arcade, 1972.
- Ibidem., «Gaspar de Crayer: Addenda et corrigenda» *Gentse Bisshagen tot de Kunstgeschiedems*, XXV. Gante (1979-1980), 158-207.

Acaban de cumplirse los cien años de la muerte de este infatigable escritor y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien, como otros muchos del olvidado siglo XIX, bien merece prestarle un poco de atención.

Con esta modesta y breve biografía, pretendo contribuir, en parte, a su recuerdo, tanto más obligada porque me unen lazos de parentesco con él.

Francisco María Tubino y Oliva, cuyo segundo apellido (1) jamás aparece en sus obras (lo cual ha dado origen a confusiones) (2) nace el 12 de septiembre de 1833, en San Roque, o mejor dicho, en la Ciudad de Gibraltar en San Roque, como agrada decirse en esta tierra, y a él sin duda también. Todavía el indicador que anuncia la ciudad ostenta este título.

Es tradición en la familia Tubino ser descendientes de aquel grupo de españoles que no se avinieron a estar bajo el pabellón inglés, levantado en el Peñón de Gibraltar, y pasan a tierra española, fijando su residencia, que creen provisional, junto a una ermita de San Roque, a siete kilómetros de la ciudad perdida, con una vana esperanza de poder volver. Así nace el San Roque que Tubino y nosotros conocemos. Sin embargo, por el expediente de hidalguía de Juan Bautista Tubino, abuelo de Francisco María, sabemos que aquel nace en San Pedro de Arena, lugar extramuros de Génova, en 1772, y muy niño lo traen a España y fija su residencia en San Roque. Lo probable es que ascendientes del mismo origen de los Tubino, gentes dedicadas al comercio, se asentaran con anterioridad en Gibraltar (3), y de ahí la llegada del abuelo de Francisco María (4).



EXCMO. SR. D. FRANCISCO M. TUBINO,

Lo cierto es que este acontecimiento histórico crea un sentimiento patriótico en esta familia, como en tantas otras de San Roque. Unese a esto un ambiente de guerras que España hubo de soportar, fuera y dentro de sus fronteras, durante todo el siglo XIX. Francisco María no se sustrae a él, y lo refleja en una de sus más tempranas obras «Gibraltar ante la historia, la diplomacia y la política». Sevilla, 1863.

Muy joven lo vemos trabajando en el Ayuntamiento de San Roque, en el departamento de contribuciones, en donde se encuentra una lápida conmemorativa de su paso por la Casa Consistorial. Es homenaje de sus compañeros «al insigne polígrafo» en el 1933, centenario de su nacimiento.

Corta debió ser su estancia aquí, puesto que a los veinte años ya está trabajando en Cádiz como periodista, que será una de las profesiones que no abandonará en toda su vida, probablemente de la mano de D. Abelardo de Castro, director de «La Moda», revista semanal la literatura y teatro, y de D. Angel M.<sup>a</sup> de Luna, director de «La Palma de Cádiz» (5), de corte político. En ambos periódicos colabora Tubino.

Con este salto a Cádiz comenzamos la primera época de Tubino, que comprende también su traslado a Sevilla, hasta llegar a Madrid en 1866.

Esta primera etapa está marcada por su vocación político-filosófica, que tiene como plataforma los periódicos en que trabaja. Pero también despiertan sus aficiones culturales y artísticas.

Incansable viajero, la primera salida al extranjero es a París, como corresponsal del periódico «La Palma». Con esta ocasión, no sólo aprovecha para aprender francés, sino que acude a la Sorbona siguiendo los cursos de Filosofía y Literatura, para adquirir y profundizar en sus conocimientos y escribe en algún periódico francés (6). Para Gestoso, que pasó junto a Francisco M.<sup>a</sup> los últimos meses de su vida, fueron unos cuatro años (7), pero sí es seguro esta estancia en París durante los años 1857 a 1858, porque él lo confirma en su obra «Estudios Contemporáneos» (8). No lo es tanto para los restantes, puesto que el mismo confirma su presencia en Cádiz en el 1856 (9).

La temporada de París, sí podemos asegurar que no fue ininterrumpida, puesto que en el 1857 se le ve en Sevilla dirigiendo la escasa vida del periódico «La Palma de Sevilla», fundado también, como la de Cádiz, por D. Angel M.<sup>a</sup> de Luna, su amigo y protector (10).

La actividad periodística de Tubino en esta época debió ser muy intensa, porque también escribe en el «Porvenir» (11), y, por último, y de la mano de D. Angel Luna, le vemos vinculado al periódico más importante de Sevilla, que se titulará «La Andalucía», fundado por gentes de Cádiz el 31 de diciembre de 1857 (12). Ya en abril, del año siguiente el director es Tubino (13), y en el 1860 será, a su vez, propietario hasta el 1887, poco antes de su muerte, que lo cede a su hermano Juan (14). Dueño, también, de la Imprenta del mismo nombre, de donde salen sus obras sevillanas.

Sabemos de la presencia de Tubino en la campaña militar de Marruecos, de los años 1859-1860. Embarca en el Vulcano con el general D. Diego de los Ríos, en ayuda de O'Donnell, incluso asistiendo a puestos difíciles, lo que le valdrá una de sus primeras condecoraciones, la medalla de la campaña de Africa.

En este viaje a Africa, ya se nos muestra, una vez más, trabajador incansable y sagaz observador. Desde aquí envía crónicas de guerra a su periódico «La Andalucía». Su afición a los temas culturales, que ya habían hecho su aparición en «La Moda de Cádiz», le llevará a recopilar una serie de códices, que una vez estudiados, regalará a la Universidad de Sevilla, y publicará en 1861, con el título: «Literatura mogrebiana. Memoria sobre los códices árabes cedidos a la Universidad de Sevilla» (15).

El puesto de director del periódico más importante de la Región, le realaciona no sólo con la intelectualidad sevillana, sino también con la nobleza. Esto le permite acompañar a los Reyes en su viaje a Sevilla en el 1862, y, de las crónicas que escribe del mismo, nos deja «La corte en Sevilla. Crónica de un viaje de SS.MM. y AA.RR. a las provincias andaluzas en 1862». Sevilla, 1863. De entonces debe partir su amistad con D. Antonio de Orleans y D.<sup>a</sup> María Luisa de Borbón, duques de Montpensier (16). Esta última, hermana de Isabel II, lo que no impidió, que a cierta distancia, se unieran a la conspiración contra la Reina, lo que les valió el destierro en 1868.

Hacia el final de los años sevillanos muestra más predilección por la política. En el 1863 acepta el cargo de Diputado Provincial por Sevilla (17), el único que ostenta en su vida. Su propósito de crear la UNION ANDALUZA la defiende a través de su periódico, que en estos momentos se subtitula «Liberal independiente», después de haber ostentado primero, el de «Diario de política, comercio, agricultura,

minas, arte, literatura y ferrocarriles», y más tarde «Organo de la Unión Bético-Extremeña» (18).

Fruto de sus estudios filosóficos y sociales basados en la lectura de los pensadores de las escuelas europeas, surgidos después de la Revolución Francesa: Humboldt, Lacordaire, Jhon Stuart Mill, Saint Simon, Rousseau, Kant, Hegel, Krause, Proudhon, etc., publica en 1865 «Estudios Contemporáneos», recientemente reeditado por el Ayuntamiento de San Roque, como uno de los actos de homenaje celebrado en el centenario de la muerte de Tubino. Refleja las inquietudes de una parte de la sociedad española de la época, y que como periodista, atestigua. No olvidemos que la vida de Tubino coincide con la Regencia de la Reina Gobernadora, la del General Espartero, el reinado de Isabel II, y su destronamiento, el breve reinado de Amadeo I de Saboya, la Primera República, la restauración monárquica de Alfonso XII y la Regencia de M.<sup>a</sup> Cristina.

Conocemos de esta época otro de los viajes al extranjero, en esta ocasión a Londres (19), donde ve la Exposición Internacional y los Museos ingleses. La primera le produce el doble asombro de lo maravilloso, y el del impacto social que podrían producir las técnicas nuevas.

Sin embargo, el interés por los temas culturales y artísticos, sobre todo, por lo relacionado con el arte, se manifiesta por su estudio e investigación del pintor sevillano Murillo, que lo plasma en su biografía, «Murillo. Su época, su vida, sus cuadros». Sevilla, 1864, y más tarde en otros artículos de la «Ilustración Española y Americana».

Esta infatigable labor antes de ir a Madrid, fue reconocida por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, quien le nombra académico de Número, e ingresa el 5 de mayo de 1865. (20).

En 1866 ya está en Madrid, iniciando su segunda época, que comprenderá hasta el año 1877, año de su ingreso como Académico Numerario en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, hecho que marcará un hito en su vida profesional.

El primer contacto con esta Institución lo ocasiona el concurso que promueve la Academia sobre el «Estudio de Pablo de Céspedes y

su siglo». A él se presenta Tubino con el lema: «Verás cuanto extiende tu memoria la fama por tu ingenio y tus pinceles» (Céspedes, *Arte de la pintura*. L.-T. Cap. 8.) El jurado formado por los Académicos Cardedera, Espalter y Amador de los Ríos, con quien le unirá estrecha amistad, y Nogués, cuyo sillón académico ocupará años más tarde, le concederá el Primer Premio, con medalla de oro «de tres onzas». El 21 de abril del 1867 se le comunica esta concesión, y el 27 de noviembre ya está en la calle el libro que edita la Academia, puesto que Gabina Nájera, su esposa, recoge los 300 ejemplares correspondientes al premio (21). Dato, este último, que nos indica que ya tiene residencia en Madrid, concretamente en el Paseo de Rosales 13, pero sin abandonar el de Montánchez 4 de Sevilla, necesario para continuar sus actividades sevillanas.

Pero el verdadero motivo que le trae a Madrid está relacionado con su vocación periodística, aliada a su afición por el arte. Se trata de la fundación de la «Revista de Bellas Artes» con el expresivo subtítulo de, «Arqueología, Pintura, Música, Escultura y Arquitectura». Así se denomina desde el 7 de octubre hasta julio del año siguiente. Ahora se asocia con D. Juan de Dios de la Rada Delgado y su nombre se cambiará por «Revista de Bellas Artes, histórico-arqueológica». Pero así como en la primera época esta revista semanal, se ajusta al subtítulo con artículos de Tubino en cada uno de los números, en esta segunda predominan las actividades de la Academia de San Fernando y noticias de arqueología y bellas artes, sin firma de autor la mayoría de las veces.

En estos once años la producción de Tubino es numerosísima. Para comprobarlo basta dar un vistazo a la relación de obras que veremos más adelante.

En este momento es cuando se hace más patente su vocación por la prehistoria, pudiéndose considerar con Amador de los Ríos, Caveda, y Assas uno de los pioneros españoles de esta ciencia. La tribuna desde donde da a conocer sus estudios es sobre todo la *Ilustración Española y Americana*, fundada en 1870 por Abelardo de Carlos, gaditano con quien colabora en su periódico *La Moda*. Casi todos los números de estos años llevan la firma de Tubino. Pero también da conferencias y asiste a tertulias culturales, frecuentando el Ateneo madrileño. Las conferencias que pronuncia en la Sociedad Económica Matritense se recogen en «Los estudios prehistóricos». Madrid. 1868.

Relacionado con la prehistoria está el viaje más importante que

efectúa en esta época, y es la asistencia al Congreso de Copenhague en 1869, con Juan Vilanova Piera, que nos lo resumirán en la obra conjunta «Viaje científico a Dinamarca y Suecia». Madrid. 1871.

Emprendedor siempre, se encuentra entre los fundadores de esa gran obra, que fue el «Museo Español de Antigüedades», a la que aporta, antes del ingreso en la Academia, hasta treinta monografías, siendo la primera publicada: «Historia y progreso de la arqueología prehistórica», de Tubino. Las restantes inciden más en las bellas artes, demostrándonos en su lectura que ya conoce buena parte de Italia, de Grecia, de los Países Bajos y de Portugal, además de Londres y París, esta última visitada con frecuencia.

En estos años se fundan en Madrid nuevas revistas y en varias de ellas colabora Tubino. Así, en la «Revista de España», en la «Revista Contemporánea», fundada por un antikrausista en el 1875, José del Perojo (22), lo que viene a decirnos que ya en esta fecha Tubino ha abandonado su simpatía por la obra de Krause. También escribe, en menor escala, en la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», en el «Bazar de Cádiz» y la «Revista de Andalucía» de Málaga.

Paralelo a su interés por la prehistoria y en relación con la misma es el de las excavaciones que observa y estudia en los países que visita. También por estos años dedica parte de su tiempo al estudio de Cervantes y el Quijote, quizás como consecuencia de la polémica que entabla con Diaz Banjumea en la etapa primera y cuya réplica verá la luz en «El Quijote y la estafeta de Urganda». Sevilla, 1862, de la época sevillana. Los estudios de un decenio después tienen otro carácter y se concreta en varios artículos en las revistas en que él colabora y sobre todo en la obra de «Cervantes y el Quijote. Estudios críticos». Sevilla, 1872.

En este fecundo período de su vida no ha abandonado sus inquietudes políticas y filosófico-sociales. No olvidemos que sigue al frente de su periódico, «La Andalucía», cuyas editoriales están en buena parte a su cargo. Tanto en Sevilla como en Madrid se viven momentos prerrevolucionarios que desembocan en el sexenio democrático.

Sus ideales de unir a los partidos progresistas no cuaja y vuelve sus ojos a un nuevo estilo de gobierno, con un intento de acomodarlo a España, sin imitarlo, lo que ha visto en Suiza y conoce de los Estados Unidos, y propugna la república federal en su obra «Patria y federalismo». Madrid, 1873, escrita antes de la instalación de este sistema

político. A partir de este momento cambia la trayectoria política de Tubino.

Creemos que una de las satisfacciones mayores de su vida fue, el tomar parte de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, como uno de sus miembros. Esta distinción, que se le otorga en abril de 1877, marca una nueva etapa de su vida, como se ha dicho.

Este período se extiende desde mediados del 1876, en que se le vota como académico, hasta su vuelta a Sevilla en 1884. Todos estos años serán de dedicación completa a los trabajos de la Academia, destacando en varias actividades, que se verán enseguida.

Pero no se produce un corte radical con la producción iniciada en la época anterior. Ahora se continúa en menor escala, dando paso a los trabajos y publicaciones de la Institución a que pertenece.

Desde 1876 viene gestando una nueva revista, en colaboración con el editor Dorregaray, de la cual él será el director. Su título será: «La Academia. Revista de la cultura hispano-portuguesa, latino americana». En el 2.º tomo de 1877 le vemos asociado con D. Juan de la Rada Delgado, como años antes, y compartirán la dirección de la revista de ahora en adelante, y modificará el subtítulo, quedando: «La Academia. Semanario Ilustrado Universal. Artes, Ciencias, Literatura, Actividades». Por estas fechas ya es académico electo.

Hasta 1880 continúa enviando monografías al «Museo Español de Antigüedades». Sus colaboraciones en la «Ilustración Española y Americana» llegan hasta 1883. Los estudios dedicados a la Revista Contemporánea, de Antropología, Revista de España, y todas las demás, que no tengan un carácter cultural y artístico van espaciándose, de tal modo que es difícil encontrarlas a partir de los años 1878 y 1879.

Hay algo que no puede abandonar, y es el periódico sevillano «La Andalucía», del cual, como se ha dicho, es el Director y propietario, y su modus vivendi.

En esta época se vuelca de un modo especial, en las Exposiciones de arte nacionales y extranjeras, haciendo las críticas de las mismas, cuando no tomando parte activa, y que refleja en sus artículos de la revista «La Academia», y más tarde, en el Boletín de San Fernando. Así, lo

encontramos en el 1878 en París, asistiendo a la Exposición Universal, más tarde, a las de Viena y Munich por encargo de la Academia. Pero antes no ha pasado por alto las nacionales de Madrid.

Por estos mismos años aparece una de las obras más importantes de Tubino. La que lleva el título de «Historia del Renacimiento Literario Contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia». Madrid, 1880. Publicada primeramente en fascículos, al precio de 1,50 ptas., era conocida con anterioridad, y cuyo conjunto forma un volumen de 796 páginas. El mérito de este trabajo es la novedad que supuso, por entonces, el estudio de la lengua y costumbres de estas regiones, abogando por su conservación.

Para la confección de esta obra no rehusa ningún sacrificio. Se traslada a los respectivos lugares de interés, convive con la gente del pueblo, aprende sus dialectos, se hace con los libros que tratan de estos temas, se complementa, cuando así se requiere, con excavaciones e incluso se traslada a la Provenza y a París para consultar los fondos de la Biblioteca Nacional (23).

El mapa lingüístico, parte de su trabajo, presentado en la Exposición Universal de París, es premiado por el jurado de la misma con medalla de plata.

La vida académica de Tubino comienza cuando la Sección de Escultura de la Academia de San Fernando le propone, para sustituir en la misma, a D. Mariano Nogués, como académico de número, no artista; propuesta que fue firmada por D. Eugenio Cámara, D. José Amador de los Ríos, D. Nicolás Gato de Lema y D. Joaquín Espalter, y presentada en la sesión del 12 de junio de 1876. El 26 del mismo mes la Sección de Escultura informa favorablemente y en la sesión extraordinaria del 3 de julio se le vota con resultado afirmativo y con destino a la Sección de Escultura. La respuesta de aceptación de Tubino es vista en la sesión siguiente y el 6 de noviembre ya tiene preparado el discurso de ingreso, que versará sobre «La Escultura Contemporánea». El Marqués de Monistrol se encargará de darle la bienvenida, y los discursos de ambos son leídos el 15 de abril de 1877.

Desde el primer momento observamos una presencia activa de Tubino en las sesiones. Las actas demuestran cómo su nombre aparece en casi todas las sesiones, y en algunas, figura más de una vez, manifestando su opinión en los diversos asuntos tratados ó proporcionando acertadas sugerencias, tales como solicitar que se dé el

nombre de Ponzano a alguna calle de Madrid, o que los restos mortales de D. José Amador de los Ríos se trasladen al Panteón de Hombres Ilustres de Sevilla. Es curioso la preocupación por los académicos fallecidos. Años después, en el 1880, en la sesión de 29 de marzo, ruega que no falte la asistencia de la Academia a los entierros y funerales. El mismo carácter tiene su insistencia en la galería de retratos de los académicos desaparecidos (24).

Pero el trabajo de Tubino no se limita a sugerir ideas. Aporta su experiencia y vocación por el periodismo, y su afán de dar a conocer la cultura. Esto se va a traducir, todavía dentro del 1877, en la propuesta a la Academia para que edite su propia revista. En la Comisión que se forma para su estudio, él será el secretario y quien lleve el peso de la misma. Tres años después presentará el primer número del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con la vida y actividades de esta institución.

Su sentido práctico se revela en la propuesta para que los cargos que requieren tiempo y trabajo sean remunerados, o aquella en que se estudia el problema de exigir, por parte de la Administración, el traslado a otro edificio de la Academia. Tubino aconseja la demora a la vista de cambios políticos (25).

A través del tiempo ocupará varias vocalías. La primera en la Sección de Escultura, pero en seguida formará parte de la Comisión de Archivos y Bibliotecas. A continuación sustituirá a Ponzano como Inspector de la publicación de «Los Monumentos Arquitectónicos de España».

A fines del 1883 es Vocal de la Comisión Central de Monumentos, en sustitución del Marqués de Valmar. Aquí redacta los informes sobre la Puerta de Mérida y el arco de San Pedro en Talavera de la Reina. A poco de ingresar ya denuncia el deterioro que va a suponer para los monumentos madrileños la iluminación que el Ayuntamiento instala para los festejos de las bodas reales. Del mismo modo se preocupa de las pinturas aparecidas en el Ayuntamiento de Utrera, o de los arcos derruidos en Cáceres, la restauración de San Marcos y del Alcázar de Sevilla, y en varias Catedrales (26). No es partidario de que se modifiquen los monumentos, y por eso interviene en el traslado de los azulejos del Carmen a Alcalá, informando en contra, etc. (27).

En el 1883 se le nombrará Vocal del Taller de Vaciados.

Pero donde despliega su mayor actividad es en la Comisión de

Museos, de la que será su Secretario, ya desde fines de 1879, aunque trabaja antes en ese mismo cargo en la Comisión especial que estudiaba el Reglamento de Museos (28). Gran defensor del tesoro artístico mueble denuncia cualquier acto que aminore el arte sacro sin causa justificada y vota en contra cuando se trata del traslado de cuadros y objetos artísticos para ornato de otros centros oficiales o privados. Así ocurrió con la salida de éstos al Senado (29), costumbre todavía no olvidada y que es objeto de preocupación de los actuales Directores de Museos.

Dentro de esta Inspección de Museos se hace cargo de las representaciones de España en las Exposiciones Internacionales de Viena del 1882, y de la de Munich de 1883. Su propósito, que pone en práctica, es presentar una buena selección de obras, con todas las garantías de seguridad, para dejar a España en buen lugar. Para ello tomará parte en las Comisiones encargadas de hacer propaganda de la exposición, selección de obras presentadas, y ya como Comisario se preocupará desde el embalaje en España, instalación de las piezas y su entorno en el espacio conseguido, folletos y propaganda. Incluso envía artículos a la prensa alemana, como el que se publica en la Gaceta de Colonia. Es decir, encontramos en Tubino las mismas inquietudes que hoy tienen los profesionales de Museos, y que han llegado a nosotros a través de los informes y artículos que con frecuencia remite a la Academia desde Munich y Viena viendo la luz en el Boletín y en la Ilustración Española y Americana (30).

Todo esto le supone una dedicación casi exclusiva, con estancias prolongadas, que aprovecha para visitar en Berlín su Museo, o en Sigmaringen al Príncipe Carlos Antonio Hohenzoller para tratar de la recuperación de los restos del Cid y Jimena.

De las dos Exposiciones es nombrado Individuo del Jurado que concederá los premios, bien es verdad que la de Munich (31) contrariado por que su salud ya empezó a resentirse. Por los escritos de Tubino y documentación podemos dar por cierto el éxito de ambas exposiciones, que dejó muy alto el pabellón de España. Pero tenemos un testigo de excepción, y es la Infanta D.<sup>a</sup> Paz de Borbón, hija de la Reina Isabel II, casada con Luis Leopoldo de Baviera, quien en una carta dirigida a Tubino más tarde, desde Munich, le recuerda este acontecimiento (32).

Pero el trabajo de Tubino como académico en tan cortos años no termina aquí. Siempre está dispuesto a formar parte de las comisiones que se crean para resolver asuntos inmediatos, tales como jurados de

premios, programas de oposición, redacción del reglamento de la Academia de Roma, visitas a autoridades, preparación de la visita del Rey Alfonso XII a la Academia, del Centenerio de Calderón de la Barca. Y, entre tanto, leerá el discurso inaugural del curso 1879-1880, que versará sobre «El realismo en el arte», etc.

Por lo expuesto brevemente hay que reconocer que Tubino supo corresponder al honor de contarle la Academia entre sus miembros.

Es lástima que la última etapa de su vida en Sevilla no fuera más larga porque nos hubiera dejado el fruto de sus investigaciones profundas y reposadas sin tener que dispersarse en colaboraciones de revistas, ni dividir su tiempo en exposiciones a las que tanta dedicación empleó en la etapa anterior.

La causa de su vuelta a Sevilla, no la tenemos muy clara, tanto menos porque acababa de cosechar dos éxitos resonantes en el 1883: los contactos con el Rey para devolver los restos del Cid y D.<sup>a</sup> Jimena, y sobre todo por los resultados de la Exposición de Munich. Más bien parece que algo se larvaba hacia tiempo, y ahora toma pretexto para salir a la superficie. Por otra parte es comprensible que tuviera enemigos un hombre con las cualidades de Tubino, porque así es la vida. Dueño de un periódico, pensador político más que militante de partido (solamente fue diputado por poco tiempo en 1863), valiente, y amante de España a ultranza. Esta última razón, permanece invariable desde su juventud hasta el momento de su muerte. Busca lo mejor pensando que lo ha de encontrar en la Unión Liberal primero, y luego en el republicanismo federal, que también le falla, para terminar refugiándose, exclusivamente en una actividad cultural intensa, pero sin perder de vista el servicio de España. De esto tenemos pruebas convincentes: las más antiguas datan del libro «Patria y federalismo» del año 1873. No concibe una república federal sin la unidad de España, desechando por tanto el sistema suizo y americano (33). Cuando, diez años después, escribe el folleto sobre el Cid y Jimena, dando cuenta de todas sus gestiones al público, ya nos dice que hace tiempo que dejó la política y no le interesa más que servir a España, sin distinción de forma de gobierno (república o monarquía) que lleve sus riendas, y más adelante

no oculta la agradable sorpresa que le causa Alfonso XII, por su inteligencia y cultura (34). Gestoso apunta que las incidencias acaecidas con motivo de dichos restos fuera la causa de sus amarguras últimas (35). Sin embargo, a cien años visto, no parece que esto tenga entidad suficiente como para obligar a Tubino a dejar Madrid. También debió de ocasionarle problemas la Exposición de Munich, a pesar de su triunfo, o mejor, por eso. Hay unas palabras de la Infanta Paz de Borbón, en una de sus cartas, que parece corroborarlo: «Estoy orgullosísima de lo bien puesto que dejamos el pabellón y nunca olvidaré cuanto Vd. hizo. Como le creo a Vd. superior a las mezquindades que se ven en el mundo, supongo que desde lejos nos quiera seguir ayudando y animar a los pintores sevillanos para que envíen algo a Munich» (36). La correspondencia de la Infanta con Tubino del 1885 al 1888 está llena de alusiones al éxito obtenido en la Exposición: «el arte español le debe en gran parte el nombre que tiene en Alemania y podría Vd. contar con mi apoyo, en tratándose en servir a España» (37). De este tenor son todas las epístolas que demuestran la distancia que existe entre el Tubino de la primera etapa sevillana con el de veinte años después, y tan sólo unidas por su permanente amor a España, que él dice mi patria, tan insistentemente en todas sus obras, que hoy puede parecernos algo extraño. Sin embargo parece más probable buscar la causa del rechazo de Madrid en el cambio de manera de pensar y al que alude en la introducción de su obra «El arte en España», publicado en Sevilla en el 1886 (38).

La estancia en Sevilla no le desconecta de la Academia. Como Vocal de la Comisión Central de Monumentos da cuenta de los defectos que ha producido un rayo en la Giralda a principios de 1884. Del mismo modo llama la atención del estado en que se encuentra el exconvento de los Trinitarios de Ceuta, y envía un informe solicitando se le declare Monumento Nacional en el 1885. También habla de sus excavaciones de los Alcázares Sevillanos, objeto de uno de sus estudios (39). Igualmente da cuenta de los descubrimientos producidos en las excavaciones de Ecija, que también comunica a la Infanta Paz de Borbón (40). Un dato curioso de estas relaciones con la Academia es cuando en diciembre de 1884, cesará en su Vokalía de la Comisión Central de Monumentos «porque se encuentra en Sevilla temporalmente ocupado en escribir la Historia política, militar y diplomática del reinado de Pedro I de Castilla, y está haciendo estudios artísticos arqueológicos

que parecen fecundos en considerables resultados» (41). Libro que, muy avanzado, dejó sin terminar (42). Sin embargo sí tuvo tiempo de publicar «Pedro de Castilla». La leyenda de D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> coronel y la muerte de D. Fadrique». Madrid. 1887. Llama la atención la actitud favorable, y a la vez tímida de la Academia en relación con el libro de Arte en España de 1886, ya citado. Tubino solicita una subvención al Ministerio, a través de la Academia, como es costumbre. El ponente es Rada Delgado que informa favorablemente, pero la Academia se reserva su juicio sobre algunas materias, que sin duda le resultan atrevidas (43). Sin embargo, estas teorías se verán confirmadas por el mismo Gestoso en documentos del archivo de Sevilla, y así lo reseña en su Necrología (44). Otro libro que deja a punto de salir a la calle, trataba de Marruecos, y él debía estar muy ilusionado. Para ello, y en los momentos en que su dolencia cardíaca lo permitía, visita este país en 1886, con una estancia de cuatro meses, y repite al año siguiente con una embajada española (45). Sin embargo, la enfermedad vence a este espíritu fuerte e incansable, y le postra en cama la mayor parte del 1888, de tal modo, que ha de dictar la correspondencia a su hija (46). Muere el 6 de noviembre de ese año a tan sólo 55 años de edad, y fue enterrado en el Cementerio de San Fernando de Sevilla.

Lo que fue el paso de Tubino por la Academia viene reflejado en las palabras de su Secretario, en la sesión en que se comunica su muerte, el día 12 de noviembre de 1888: «los singulares dotes de aplicación, actitud que concurrían en el finado; su clara inteligencia, su entusiasmo por el conocimiento del arte y su crítica justa... El Sr. Arnao confirmó lo dicho por él que suscribe, recordando que a su energía y gestiones se debió, el que se fijase una dotación para la Academia que permitiese abonar dietas por asistencia a los señores académicos y atender a otros indispensables gastos».

Una vida de tanto desvelo y trabajo se vio compensada con varias distinciones que sin duda le sirvieron de estímulo para seguir por el camino emprendido. Además de pertenecer, como Académico de Número, a la de San Fernando de Madrid y a la Sevillana de Buenas Letras, lo será de la Real Academia de Ciencias de Lisboa, Individuo

de número de la de Anticuarios de Dinamarca, Miembro de la Sociedad Arqueológica de Suecia, y de la de Noruega, de la Sociedad de Amigos de la Naturaleza de Berlín, del Museo Etnográfico de Leipzig, y Correspondiente del Museo Imperial y Real de Bellas Artes e Industriales de Viena, de la Academia de Ciencias y Bellas Artes de Córdoba, Miembro de la Sociedad Española de Arqueología. También cuenta con preciadas condecoraciones: Gran Cruz de Isabel La Católica (por la recuperación de los restos del Cid), Comendador de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, y medalla de Africa, por la campaña de Marruecos. Caballero de la Legión de Honor, Comendador de la Orden Imperial de Francisco José de Austria, Caballero Gran Cruz de San Miguel de Baviera, Medalla de plata de la Exposición Internacional de París, etc. (47).

## LA OBRA ESCRITA DE TUBINO

Para hacer un juicio imparcial de su extensa obra, hemos de considerar que estamos a cien años de distancia. Muchas de sus teorías pueden estar superadas por el avance de los estudios logrados en estos años, otras, que entonces parecían avanzadas, han logrado su confirmación, y lo que no se le puede negar es su perspicacia para dar importancia a materias que después les serían reconocidas. En este caso, están sus estudios sobre la Prehistoria, que incluye buena parte de su producción; el afán por reconquistar las características peculiares de los pueblos de España, y en el orden político, sus esfuerzos por conseguir la Unión Andaluza están de actualidad hoy.

Se ayudaba de una pluma ágil y amena, atenta a la crónica puntual del periodista. Pero no quedaba ahí. Supo ahondar en los temas que se proponía estudiar. Investigador asiduo de los archivos y bibliotecas españoles y extranjeros, en los que tomaba multitud de notas, así como en sus numerosos viajes. Cuando estas fuentes no le eran suficientes, y el tema lo permitía, se ayudaba de excavaciones o iba a buscar los avances conseguidos fuera de España. Pero el impulso mayor para esta extensa obra y variada, fue su insaciable afán de saber y de comunicar sus conocimientos, con una capacidad de trabajo fuera de lo corriente.

La obra polifacética de Tubino tiene varios apartados.

Dejando aparte su vocación periodística, que ha sido recientemente estudiada tomando como base al periódico «La Andalucía», por los señores Arias Castañón y Acosta Sánchez, sólo se dirá que le acompañó toda su vida, y tenía como objetivo ser la tribuna para expresar su ideario político, no uniforme, pero sobre un fondo de amor a Andalucía y a España.

Pero sus preferencias fueron sin duda por todo aquello que se relacionara con el arte y la arqueología. Prueba de ello es la lista adjunta de títulos, que viene al final.

Dentro de las Bellas Artes está en primer lugar la Pintura, con incidencia en el Renacimiento Italiano, Flamenco, y como es natural, el Español, sobre todo el Andaluz y, probablemente, como consecuencia de su presencia en todas las Exposiciones de interés en España como en el extranjero, dedica parte de sus afanes a la pintura contemporánea, con alguna incursión a la miniatura. Esto se evidencia en sus Monografías del Museo Español de Antigüedades y en el Boletín de la Academia.

Sin embargo dedica más tiempo a la escultura. Le atrae de un modo especial la clásica, que vió y estudió en los Museos madrileños, en Italia y Grecia. Sin tocar el medievo, salta al renacimiento y los grandes maestros, y por último estudia la cultura contemporánea, objeto de su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando.

Al final de su vida, dedica sus investigaciones a la arquitectura y, reconciliado con la Edad Media, estudia el arte visigodo, árabe, mozárabe y mudéjar.

Sin duda, lo que ha servido para conocer más a Tubino han sido sus preocupaciones por la arqueología, y la incipiente ciencia, que acaba de descubrirse, la prehistoria. A estos estudios iban encaminados principalmente sus excavaciones, aunque éstas abarcaban otros campos como las medievales de El Alcázar sevillano. En este capítulo su afán de comunicación le llevan a dar numerosas conferencias e intervenir en tertulias de este género. El método empleado es concéntrico: primero trata del ambiente general, sigue con el entorno español, para centrar el estudio en el tema objeto del mismo.

Tampoco hemos de olvidar sus aficiones por la etnografía española, que estaba abriéndose camino a través de las inquietudes de amigos suyos como Machado, y que sin duda le llevan en los años 80 a sus viajes por las regiones levantinas.

Otro campo que cultiva es el histórico. Aquí hemos de incluir los

estudios del rey castellano Pedro I, y deja sin terminar interesantes conclusiones de este monarca, fruto de muchos años de investigación y recopilación de notas, que parece ser iban a cambiar la imagen de este rey (48).

Su crítica literaria se dirige a Cervantes y el Quijote, sobre los que publica varios trabajos, como se ha dicho anteriormente.

En menor escala puede decirse que toca algunas materias más, sin la reiteración de las citadas.

## RELACION DE OBRAS

Se ha procurado recoger un número suficiente, que expuesto por años, nos presenta sus preferencias, a través de los treinta de su producción. En los primeros hay una incidencia en la temática socio-política, se promedia con la artística después, para dar paso al final a ésta exclusivamente.

Se ha recorrido las principales Bibliotecas de Madrid, y se es consciente de que no se ha agotado la obra de Tubino, pues además, hay que tener en cuenta que, como director de periódicos y revistas corrían a su cargo los editoriales y diversos artículos de orden cultural.

Desde aquí he de agradecer la amabilidad y colaboración de D. Enrique Pardo Canalis, Director del Museo Lázaro Galdiano, a los bibliotecarios del mismo D.<sup>a</sup> Isabel Ibáñez y D. Juan Antonio Yeves, a D. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Director del Museo del Prado, a D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Teresa Munarriz y D.<sup>a</sup> Esperanza Navarrete, bibliotecaria y archivera, respectivamente, de la Academia de San Fernando, a D.<sup>a</sup> Trinidad Denis y D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Teresa Olives, bibliotecarias de la Nacional, a D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> José Albo, directora de la Biblioteca del Ateneo de Madrid, a D.<sup>a</sup> Rocío Caracuel, directora de la Biblioteca Universitaria de Sevilla, a D. Rafael García Serrano, director del Museo de Santa Cruz de Toledo, y a D. Eloy Arias Castañón, profesor de la Universidad de Sevilla.

- 1856 — «A Dios» (Imitación de Lamartine). *LM*, Año 15, 3 de agosto, n.º 131, 3.  
 — «Constancia de la mujer». *LM*, año 15, 21 septiembre, n.º 134, 2 y 3.

- «Laura». *LM*, año 15, 5 de octubre, n.º 136, 34 y 37.
- 1857 — *La Andalucía*: Diario de Política, Comercio, Agricultura, Minas, Artes, Literatura y Ferrocarriles. Dirigido por Francisco M.<sup>a</sup> Tubino. 1857-1887. Sevilla. Imprenta de La Andalucía.
- 1861 — *Literatura mogrebiana. Memoria sobre los códices árabes cedidos a la Universidad de Sevilla*. Sevilla, Imp. La Andalucía. 21.
- 1862 — *El Quijote y la estafeta de Urganda*. Sevilla. La Andalucía. 192 p. 2 h.
- *Un trono en Méjico*. Sevilla. La Andalucía. 78.
- 1863 — *Gibraltar ante la historia, la diplomacia y la política*. Imp. La Andalucía. 288, 2 h.
- *La Corte en Sevilla. Crónica del viaje SS.MM. y AA.RR. a las provincias andaluzas en 1862*. Sevilla. 1863. 482, 22, 3 h.
- 1864 — *Murillo. Su época, su vida, sus cuadros*. Sevilla. XIII, 301.
- *De la justicia y libertad en las elecciones*. Sevilla, 81.
- *Esto matará a aquello*. Sevilla, 82.
- 1865 — *Estudio sobre el arte contemporáneo en España*. Sevilla. XXXIII, 308, 2 pl.
- *El maestro de escuela*. Sevilla. 1865.
- *Estudios contemporáneos*. Sevilla. Imp. La Andalucía. 1 h. XX. 2 h. 406.
- 1866 — *Revista de Bellas Artes, Arqueología, Música*. Madrid. Imp. C. Moliner.
- «El Arte como elemento de progreso» *RBA*, n.º 1, 1-3.
- «Artes y Arqueología. Reorganización de las Academias provinciales». *RBA.*, n.º 10, 75-77 y n.º 11, 85.
- «El bien perdido» *RBA*, n.º 7, 49-53.
- «Crítica en el arte de España» *RBA*, n.º 9, 68-69.
- 1867 — «Arqueología prehistórica» *RBA*, n.º 27, 213-214.
- «Bartolomé Esteban Murillo» *RBA*, n.º 3, 17-19; n.º 4, 25-26; n.º 6, 42-44; n.º 8, 57-58; n.º 13, 97-98 n.º 16, 121-122.
- «Exposición Nacional de Bellas Artes» *RBA*, n.º 17, 129-131.

- «Exposición Nacional de Bellas Artes. Cuadros de militares, retratos, paisajes, cuadros de costumbres», *RBA*, n.º 27, 177-180.
- «Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de Historia» *RBA*, n.º 19, 145-147.
- «Exposición Nacional de Bellas Artes. Variedades, Dibujos, grabados y litografía. Escultura y Arquitectura» *RBA*, n.º 24, 185-187.
- «Exposiciones libres de pinturas en Inglaterra» *RBA*, n.º 30, 235-236.
- «Estudios y descubrimientos arquitectónicos» *RBA*, n.º 29, 228-229.
- «Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias. Especialmente el libro de verdaderos retratos de ilustres y notables varones» *RBA*, n.º 32, 249-251; y n.º 33, 257-259.
- «Los Museos Arqueológicos» *RBA*, n.º 27, 209-210.
- «Los Museos Provinciales - Valladolid» *RBA*, n.º 25, 196-197.
- «La Pintura de Historia de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866» *RBA*, n.º 19, 145-147.
- «La villa de Albani» *RBA*, n.º 16, 123-124.
- «Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura religiosa» I. *RBA*, n.º 22, 169-174.
- 1868 — *Estudios prehistóricos*. Madrid (Ocho conferencias).
- *Pablo de Céspedes*. Madrid. 206.
- 1869 — «El cesarismo en la historia y la filosofía» *RI* Año I, n.º 5, 7 y 10.
- «España en el Norte escandinavo» *BRUM*, II., 19 y s.
- «Estudios prehistóricos. D. Casiano de Prado» *BRUM*, II. 389-408.
- 1870 — «Historia y progreso de la arqueología prehistórica» *MEA*. Madrid, I y s.
- «Descubrimientos prehistóricos en Gibraltar». *IEA*, 25 enero, 37-38.
- «El hombre terciario» *IEA*, 10 abril, 115-117.
- «Juan Santiago Asmussen Worsaal». *IEA*, 13 junio, 182-183.

- «Congreso prehistórico en Bolonia», *RI*, 1870, n.º 76
  - «Historia de la libertad en Portugal» *RI*, 1870, n.º 78.
  - «Estudios de mitología comparada. El martillo de Thorn» *BRUM*, II, 655-664.
  - «Recientes publicaciones sobre la ciencia prehistórica». *BRUM*, 956-966 y 1058-1068.
  - «Italia y el próximo Congreso prehistórico» *BRUM*, 1136-1148.
  - «Revista de los progresos científicos» *BRUM*. III, 293-304 y 423-433.
  - «Variedades. Recuerdos históricos: Monk» *RI*, n.º 303, 306 y 307.
  - «Variedades: La restauración monárquica. Milton (drama histórico en tres actos)» *RI*, n.º 292.
  - «Variedades. Crítica dramática. La estatua de carne» *RI*, n.º 279.
- 1871 — *El arte y los artistas contemporáneos*. Madrid. 348.
- *Viaje científico a Dinamarca y Suecia*. Madrid, Gómez-Fuentenebro, 4, II-269 8 lám.
  - «Revista Academia» *IEA*, 2 de febrero, 63-67, 25 de mayo, 255-259 y 314-315.
  - «Los monumentos megalíticos y los aborígenes ibéricos» *MEA*, Madrid.
  - «La Virgen de Rocamor en la iglesia de San Lorenzo de Sevilla» *MEA*, 125 y s.
  - «Congreso de Arqueología Prehistórica en Bolonia» *RABM*, 202 y 203. Madrid.
- 1872 — *Cervantes y el Quijote. Estudios críticos*. Sevilla. Imp. La Andalucía XIII 1. h. 286, 23.
- «Noticias literarias. Cervantes y el Quijote» *RE*, n.º 104.
  - Crítica artística: El Museo del Prado, la Academia de Bellas Artes y el catálogo del Sr. Madrazo», *RE*, 1872, n.º 116, 506-530.
  - «El aniversario de Cervantes» *IEA*, n.º 18, 282-283.
  - «Cervantes revolucionario. Al Sr. José Asensio, distinguido cervantista». *IEA*, 16 de marzo, 163-166.
  - «Miguel de Cervantes» *IEA*, 24 de Abril, 250-251.

- «Las bacantes de Pompeya, relieves antiguos en mármol» *MEA*, 302 y s.
- «El bajorrelieve de Eleusis: Démeter, Triptólemo y Perséfone del Museo Arqueológico Nacional» *MEA*, 302 y s.
- «Idea del arte religioso en la Península bajo la relación arqueológica» *MEA* 109 y s.
- «El Juicio Final de Luis de Vargas. Hospital de la Misericordia de Sevilla» *MEA*, 121 y s.
- «La filosofía del arte en Andalucía» Sevilla, *RE* vol. XXIV y XXIX n.º 9, 54-70 y n.º 109, 184-203.
- 1873 — *Patria y Federalismo*. Madrid, 3 h. 212, p. 1 h.
- «El arte en sus relaciones con la política y la Administración. Temas de actualidad». *RE*. n.º 144, 477-501.
- «La Asociación francesa para el progreso científico». *RUM*, 114-115.
- «La reforma artística». *RE*. Madrid, 170-185.
- «Escultura cristiana. El San Jerónimo de Torrigiano en el Museo Provincial de Sevilla» *MEA*, 225 y s.
- «Estatuas antiguas de mármol. Museo Nacional de Pintura y Escultura». *MEA*, 603 y s.
- 1874 — «El retablo de Pieter Christus en el Museo Nacional de Pinturas». *MEA*, 485-503.
- «Códice historiado, perteneciente a la librería del Rey Don Pedro I de Castilla». *MEA*., 187-205.
- «Fragmentos del Friso del Partenón, representando a nuestras Panateneas, en el Museo Arqueológico Nacional». *MEA*, 41-57.
- «La Virgen de Torrigiano en el Museo Provincial de Sevilla». *MEA*, 237 y s.
- «Latinos y germanos» *RA*, tomo I, 15-24.
- «Miguel de Cervantes». *El Bazar*, revista ilustrada. Madrid 1874, 131-135.
- 1875 — *La historia de un cautiverio. Estudio de costumbres y tipos andaluces*. Madrid.
- «La crisis del pensamiento nacional y el positivismo en el Ateneo». *RE*, XLVII-1875, 431-499.
- «Códice de la Coronación. Manuscrito, en pergamino,

- del siglo XIV, en la Biblioteca de El Escorial». *MEA*, 43-68.
- «San Esteban, acusado de blasfemo en el concilio. Pintura en tabla de Juan Masip, en el Museo Nacional de Pintura». *MEA*, 285 y s.
  - «La Madona de Mabuse en el Museo Nacional de Pinturas». *MEA*, 361-378.
  - «La Flagelación. Tabla pictórica en el Museo Nacional de Pinturas, atribuida a Miguel Angel Buonorrote». *MEA*, 111 y s.
  - «Cristo y La Magdalena de Antonio Allegri, llamado el Correggio, en el Museo de Pinturas». *MEA*, 567-585.
  - «La Crucifixión, por Roger Van der Weiden, en el Museo Nacional de Pinturas». *MEA*, 558 y s.
  - «Jesucristo mostrando la Sagrada Eucaristía por Vicente Juan Masip, en el Museo Nacional de Pinturas». *MEA*. 291-306.
  - «España y la Exposición de Filadelfia». *IEA*, 22 de febrero, 387-391.
  - «La restauración de San Antonio de Murillo». *IEA*, 8 de septiembre, 387-391.
  - 1876 — «Libro de dibujos de Francisco de Holanda, en el Monasterio de El Escorial.» *MEA*, 493-527.
  - «La escuela pictórica veneciana, desde Mantegna y los Bellini hasta Tiziano, en el Museo de Pinturas de Madrid». *MEA*, 157 y s.
  - «Luis Morales y Diego Velázquez de Silva». *MEA*, 71 y s.
  - «Los Monumentos megalíticos de Andalucía, Extremadura y Portugal y los aborígenes ibéricos». *MEA*, 303 y s.
  - «La pintura en tabla en Portugal. Los cuadros del castillo de Palmela en la Galería Nacional de Pinturas de Lisboa». *MEA*, 395 y s.
  - «La Sagrada Familia del Cordero de Rafael Sanzio, en el Museo Nacional de Pinturas y Esculturas». *MEA*, 1-31.
  - «Tablas de Van Eyck en el Museo Nacional de Pinturas del Prado». *MEA*, 658-684.

- «El San Antonio de Murillo, después de ser restaurado». *IEA*, 30 de julio, 59-62.
- «Las Bellas Artes y la Industria» *RA.*, año 3.º T.IV, 136-144.
- «La reforma moral» *RA.*, años 3.º IV., 11-18.
- 1877 — *La Academia. Revista de la cultura hispano-portuguesa, latino-americana. 2.ª época. La Academia. Semanario ilustrado universal, Artes, Ciencias, Literatura, Actividades»* Madrid.
- *La escultura contemporánea. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid 1877*, 41.
- «La estatua alegórica del Emperador Carlos V. en el Museo del Prado». *MEA*, 501 y s.
- «Etnografía de la guerra» *A.* II, 15 julio, 2-18.
- «Fernán Caballero» *A.* 15 abril, 234-237.
- «Fray Filippo Lippi» *A.* 14 octubre, 194-198.
- «El Ganimedes del Museo Nacional de Pinturas» *MEA*, 501 y s.
- «La escultura contemporánea» *RA.* IX, 137-143; 177-183 y 241-247.
- «Anillo sigilar del Príncipe Negro». *A.* II, 9-10.
- «Bibliografía». *A.*, 25 marzo, 191-192.
- «Bibliografía». *A.*, 27 mayo, 334-336.
- «El centro de Africa y las Canarias». *A.*, 5-7.
- «La ciencia del hombre según las más recientes é importantes publicaciones» *RC.*, 407-417.
- «El Códice de la Biblioteca del Duque de Osuna, con la versión galaica de Román de Troie, escrito por Benito de Santa Marca» *MEA.*, 83 y s.
- «El Crucifijo de Roldán en la iglesia del Monasterio de San Isidro del Campo», *MEA.* 195 y s.
- «Iconolística de la Navidad», *A.*, 24 diciembre, 363 y s.
- «Libro de dibujos, inédito, de Francisco de Holanda». *A.* 4 de marzo, 139-140.
- «Notabilidades artísticas. Ponciano Ponzano». *A.*, 30 septiembre, 162-164 y 177-178.
- «*Recherches d'antropologie sociale*». Paris.

- «La Academia Española de Bellas Artes de Roma». *A.* I, 21 julio, 36-39 y 4 febrero, 82-84.
- «Introducción del romanticismo en España» *RC.* Año II, VII, 184 y s.
- «Darwin y Haeckel» *Rev. de Antropología* I., 238-256.
- 1878 — «Cartas de París. La Exposición Universal. Las Colecciones del Trocadero». *A.* III, 275-276 y 306 y s.; IV, 51-57, 83, 99, 130-146, 161 y 179.
- «Crónica General de Bellas Artes». *A.* III, 23 de febrero, 106-107, y IV, del 7 de julio, 19-22.
- «Estatua en bronce de la Emperatriz Isabel de Portugal, obra de Leo Leoni, en el Museo Nacional del Prado» *MEA.*, 317 y s.
- «Estatuas de Flora y Apolo en las ruinas de Itálica, conservadas en el Museo Nacional de Escultura» *MEA.*, 137 y s.
- «Exposición General de Bellas Artes». *A.* III, de 15 de febrero, 87-90, 3 junio. 147-15 y 3 noviembre, 174 y s.
- «Grupo en mármol: Cástor y Polux en el Museo Nacional de Escultura». *MEA.*, 217 y s.
- «León XIII». *A.*, 146.
- «Necrología. Amador de los Rios». *A.* III, 114 y 115.
- «Proyecto de carta etnográfica-lingüística de la Península, presentada en París en 1878». París.
- 1879 — *El realismo en el arte.* Discurso leído en la inauguración del curso en la Academia. 1878-1879. Madrid. 1879, 47-70.
- «Exposición permanente de Bellas Artes en Madrid». *BASF.*
- «Los monumentos del arte cristiano en la Península y la circular del Sr. Obispo de Barcelona» *IEA.*, 30 de septiembre, 202-206.
- «La visita de la Virgen a Santa Isabel. Pintura en tabla en la galería del Excmo. Sr. Conde de Fernandina». *A.* V, 1879, 115-118.
- 1880 — *Historia del renacimiento contemporáneo en Cataluña. Baleares y Valencia.* Madrid, 796.
- «Arca sepulcral de San Isidro Labrador, que se conserva

- en la iglesia parroquial de San Andrés de Madrid». *MAE*, 8, lam.
- Sepulcro de D. Rodrigo Alvarez de Asturias en el Museo Provincial de León». *MEA*, 289 y s.
- «La casa de Medrano en Argamasilla de Alba». *MEA*, 511 y s.
- «Doctrinal de Caballeros por Alfonso de Cartagena». *MEA*, 129 y s.
- «Puerta y escalera del Hospital de la Latina, y sepulcro de Francisco Ramirez y Beatriz Galindo en el Monasterio de la Concepción Jerónima de Madrid». *MAE*, 12.
- «Yelmo de Jaime I el Conquistador, en la Real Armería». *MEA*, 489. y s.
- «Las murallas de Avila». *MEA*, 453 y s.
- «Restos y muestras de la arquitectura hispano-visigoda». *MEA*, 423 y s.
- «*La Creación. Historia Natural*». I, dirigida por Juan Vilanova Piera. Barcelona 1880-1883.
- 1881 — «El Alcazar de Segovia». *MEA*, 1 y s.
- «Guadalajara. Palacio ducal del Infantado». *MAE*. Madrid.
- «Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares». *MAE*, 6, Lam.
- «Real Academia. Comisión para promover la concurrencia a la Exposición Artística Internacional de Viena de 1882». *BASF*, 234-37.
- 1882 — «El arte cristiano» *BASF*. Madrid II, 284-288.
- «Exposición Internacional de Bellas Artes de Viena». *BASF*, 134-139.
- «Exposición Internacional de Bellas Artes en Viena. La Escultura». *BASF*, 267-277.
- «Exposición Internacional de Bellas Artes en Viena. El Kunsterhaus» *BASF*, 208-217.
- «Exposición Internacional de Bellas Artes en Viena. La Pintura». *BASF*, 229-241.
- «Informes académicos. Arco de San Pedro en Talavera de la Reina». *BASF*, 292-294.

- «Informe... sobre la proyectada demolición de la Puerta de Mérida y del Arco de San Pedro en Talavera de la Reina». *BASF*, 10-15.
- «El renacimiento del arte español». *BASF*, 140-146.
- «Los restos mortales del Cid y de doña Jimena». *BASF*, 97 y s.
- «La Exposición Internacional de Bellas Artes de Viena. El Kunsterhaus». *IEA*, 22 de julio, 38-39.
- «La Exposición Internacional de Bellas Artes de Viena. La Pintura». *IEA*, 15 de septiembre, 151-154 y 22 de septiembre, 166-167.
- «La Exposición Internacional de Bellas Artes de Viena. La Escultura». *IEA*, 22 de enero, 303-306.
- «Una excursión a Bayreuth. El Percifal». *IEA*, 8 de octubre, 199-202 y 22 de octubre, 238-242.
- 1883 — *Los restos mortales del Cid y doña Jimena devueltos a España por S.A.R. el Príncipe C. Antonio Hohenzoller. Sevilla.*
- «Los restos mortales del Cid y Jimena, en Alemania.» *IEA*, 22 de febrero, 111-114; del 28 de febrero, 125-127, y 8 de marzo, 140-143.
- «Entrega de los restos del Cid y Jimena al Ayuntamiento de Burgos y su traslación a esta ciudad». *IEA*, 20 de marzo, 171-174.
- «Munich y sus monumentos. Nymphenburg». *IEA*, 30 de marzo, 190-191.
- «Descubrimientos bibliográficos en la Biblioteca de El Escorial y en la del Duque de Osuna». *IEA*, 8 de mayo, 278-279.
- «Ratisbona, Carlos V, Blomberg y D. Juan de Austria». *IEA*, 30 de junio, 299.
- «La Exposición Internacional de Munich» *IEA*, 8 de septiembre, 134-138.
- «Carmen Silva» *IEA*, 22 de julio, 38-42.
- «Exposición Internacional de Bellas Artes en Munich». *BASF*, 252-255.
- «Los mármoles de Pérgamo en el Museo de Berlín». *BASF*, 198-208 y 226-238.

- 1884 — «Sobre la Exposición Internacional de Bellas Artes de Munich». *BASF*, 16-25.  
 — «Memoria sobre la Exposición Internacional de Bellas Artes de Munich». *BASF*.  
 — «El Museo Plantin Moretus, en Amberes». *IEA*, 22 de febrero, 378-379; y 30 de diciembre, 402-403.
- 1885 — «Retrato de D. José Munarriz por Francisco de Goya. Núm. 44 de Cuadros Selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». Madrid, 1 h., 1 lam.  
 — «Variedades. La Arquitectura en España». *BASF*, 284-288.
- 1886 — *Estudios sobre el arte en España. La arquitectura hispano-visigoda y árabe española. El Alcázar de Sevilla. Una idea mozárabe*. Sevilla. Imp. La Andalucía, XXII, más 308. 2 pl.  
 — «Claustro de la Seo de Manresa». *BASF*, 132 y s.  
 — «Hallazgos en Valdedios». *BASF*. 49-51 y 188 y s.
- 1887 — *Pedro de Castilla. La leyenda de D.<sup>a</sup> María Coronel y la muerte de D. Fradique*. Madrid, X, 165, 1 h.
- 1888 — *Historia crítica de la monarquía castellana durante el reinado de Pedro I*.  
 — *Libro de Marruecos* (50).
- SA — *Exposición permanente de Bellas Artes en la platería de Martínez*. Madrid. Imp. de la Biblioteca de Instrucción Pública. sa, 92, 4.  
 — Tratado completo de la ciencia antropológica.  
 — El mito de Prometeo (51).



## ABREVIATURAS

- A: La Academia. Revista de cultura hispano-portuguesa, latino-americana. 2.ª época. La Academia. Semanario ilustrado universal. Artes, Ciencias, Literatura, Actividades. Madrid.
- BASF: Boletín de la Real Academia de BA de San Fernando. Madrid.
- BRUM: Boletín, Revista de la Universidad de Madrid. Madrid.
- IEA: La Ilustración Española y Americana. Madrid.
- LM: La Moda, revista semanal de literatura, teatro, costumbres y modas. Cádiz.
- MAE: Monumentos Arquitectónicos de España. Madrid.
- MEA: Museo Español de Antigüedades. Madrid.
- RA: Revista de Andalucía. Málaga.
- RBA: Revista de Bellas Artes, Arqueología, Pintura, música, Escultura, Arquitectura. 2.ª época. Revista de Bellas Artes histórico-arqueológico. Madrid.
- RABM: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid.
- RC: Revista Contemporánea. Madrid.
- RE: Revista de España. Madrid.
- RI: La República Ibérica. Madrid.
- RUM: Revista de la Universidad de Madrid. Madrid.



## APENDICE DOCUMENTAL

*Cartas Manuscritas de la Infanta D.<sup>a</sup> Paz de Borbón, dirigidas a Francisco M.<sup>a</sup> Tubino entre los años 1885 y 1888. (\*)*

*Carta n.º 1:* Carta fechada en Nymphenburg el 19 de mayo de 1885 en papel con membrete del esposo.

Estimado Tubino

No crea que este papel tan pomposo es para darme tono; es solo porque es grande y tengo muchas cosas que decir a V.

Antes de recibir su carta el tío Luispolo me había ya preguntado porque los señores Thiersch, Müller y Paulus no tenían sus encomiendas y yo ocultando mi vergüenza le contesté solo: «las tendrán». Escribí a mi hermano mandándole la nota y temiendo, al ver que no tenía contestación, que se le hubiese olvidado, escribí a Cánovas, no para pedirselas, sino para que se lo recordara al Rey.

Tampoco Canovas me ha contestado. Se conoce que han perdido la nota y Eulalia me pregunta de parte de Elduayen los nombres de los señores. Lo peor del caso es que a mi se me olvidaron cuales son las encomiendas que se les ofrecieron. Tenga, V. la bondad de escribirselo a la Marquesa de Calderón.

Envío a V. un ejemplar del album que se ha publicado en Munich para las victimas de los terremotos y adjuntas tres listas de suscripcion

---

(\*) La Infanta D.<sup>a</sup> Paz de Borbón fue la tercera hija de Isabel II y D. Francisco de Asís, nacida en 1862. Casó con el Príncipe Luis Fernando de Baviera y residía en el castillo de Nymphenburg, Munich. Se ha respetado su ortografía y puntuación.

por si me puede V. proporcionar algunas en Sevilla, Jerez y Huelva. De Madrid y Barcelona tengo ya muchas y he mandado una lista á Cadiz. Me he propuesto probar al Señor Bruckman que cuando yo le encargo una cosa, se vende toda la edición. Es un orgullo permitido verdad?. En Alemania se han vendido muchos.

Hace un frio horroroso, el otro dia nevó muchisimo, yo estoy con la estufa encendida, vestida de invierno y helada. Estoy deseando ver que dice Isabel de esta tierra. No me ha escrito de Viena y aún no sé cuando viene.

Me alegraré mucho tener su trabajo de V. sobre el Alcazar y tanto Luis como yo, lo leeremos con mucho interés; me encarga salude a V. en su nombre, hágalo a su hija y crea está muy agradecida á lo que ha hecho V. respetar aqui el arte español.

Paz de Borbón (rubricado)

Nynphenburg - 19 de mayo de 1885.

NOTA: en la esquina superior derecha, con letra de Tubino dice: cda. (contestada) en Granada el 25 de mayo.

*Carta n.º 2:* En papel de luto, con su membrete y fechada el 9 de febrero en Nymphenburg.

Estimado Tubino:

Despues de ponerle á V. el parte de que la edicion estaba agotada, me he visto forzada por los muchos albums que me pedia Eulalia á mandar hacer otra pequeña; pero el señor Bruckman dice que no la puede hacer de menos de 300 ejemplares con lo cual me veo de nuevo en un apuro y me alegraria mucho poder contar todavia con sus 50 de V. Sundheim ha sido siempre amabilisimo con nosotros y le pido a V. le dé las gracias en mi nombre.

Este año como no voy a ningun lado y que continuamos siempre en el campo, pacesita del frio tan horroroso que hace para darme cuenta de donde estoy pues mi pensamiento se queda siempre en España y voy siguiendo todos sus pasos por la correspondencia de mi hermana Eulalia que nunca me deja sin noticias a pesar de estar tan cerca su boda á la cual siento mucho no poder asistir! Luis me encarga salude a V. y crea no le olvida. Su afma.

PAZ (rubricado)

Nynphenburg 9 febrero de 1886, no sé nunca sus señas.



Querido Tubino  
Me apresuro a  
decir a V. que con  
gran sentimiento  
no podemos re-  
glar la ida a  
Cordoba por tener  
aun mucho que  
hacer el último



Via aquí y estas  
unas horas más  
con mamá.

Damos a V. y  
a D. Rafael hom-  
en las gracias por  
su amabilidad  
que esperamos  
aprovechar cuando

volvamos otra  
vez por Andalucía.  
Se desea buena  
suerte en todo

Su afmo

Paz

Sevilla 9 de Febrero  
de 1884

*Carta n.º 3:* En papel de luto, del 1 de Marzo. Carece de lugar y año pero se sobreentiende del 1886 en Nynphenburg.

Estimado Tubino

Como habrá V. sabido por los periodicos mi hermana Eulalia ha estado enferma de alguna gravedad y esa noticia despues de nuestras desgracias me preocupó tanto que no tenia fuerzas para nada. Comprenderá V. ahora porque he tardado tanto en darle las gracias por su carta y por haberse ocupado de nuevo de los albums que enviaré á V. en cuanto esten terminados.

El Conde de Benomar a quien yo habia pedido los programas de la esposición de Berlin, me escribió diciéndome que la esposicion es, en el fondo alemana, pero que el presidente honorario, que es el Principe Imperial habia designado dos o tres salones para obras escojidas de pintores europeos.

Creo que esto quiere decir que el comité de Berlin se encarga de arreglar unas salas como hizo el Sr. Heffser aqui, con lo cual supongo que España no mandará á nadie especial. Si fuera una esposición como la de Munich y le designasen á V. me alegraria mucho, pues el arte español le debe en gran parte el nombre que tiene en alemania y podria V. contar desde luego con mi apoyo en tratándose de servir a España.

Hace unos meses que Esteban me hizo preguntar que habia sido del cuadro que envió aqui por conducto mio. Como se acordará V. era una maja vestida de amarillo en un fondo que representaba el estudio de un pintor. Escribi a mi hermana Isabel para preguntarle si no estaría entre los cuadros que se devolvieron á palacio y no ha sabido darme razón. Tal vez V. tendria la bondad de enterarse por conducto de Morphy, pues su secretaria era como un deposito de cuadros.

Le felicito a V. por los descubrimientos de Ecija, por cuya descripcion le doy muchisimas gracias, es muy interesante y me alegraria tambien ver que se publican cosas instructivas al mismo tiempo que se dan noticias generales en un periodico de provincia; le pido diga a su hermano le agradezco como buena española contribuya al desarrollo intelectual de nuestro pais.

La oracion fúnebre del Señor Arbolí está tan bien escrita como acostumbra y le doy á V. tambien las gracias por haber pensado en enviarmela.

Luis me encarga le salude, la Baronesa que ha recibido su carta piensa escribirle uno de estos días y yo soy

Su afma,

Paz (rubricado)

1 de marzo.

*Carta n.º 4:* Fechada en Sevilla a 9 de febrero de 1887

Estimado Tubino:

Me apresuro á decir a V. que con gran sentimiento no pudimos arreglar la ida a Córdoba por tener aún mucho que hacer el último día aquí y estar esas horas mas con Mama.

Damos a V. y a D. Rafael Romero las gracias por su amabilidad que esperamos aprovechar cuando volvamos otra vez por Andalucía.

Le desea buena suerte en todo.

Su afma.

Paz (rubricado)

Sevilla 9 de febrero de 1887.

*Carta n.º 5:* Fechada el 10 de febrero de 1887 sin indicación de lugar .

Estimado Tubino:

Yo habia prometido al Baron Hutten, jefe de la casa de mi suegra que le buscaria algunas notas sobre sus antepasados y como es de esos Barones alemanes algo orgullosos le agradecería á V. si no le es demasiado dificil que me proporcionase algo si se puede encontrar en el Archivo de Indias; escribame si se puede hacer o no eso, pues ya sabe V. que a mi me gusta me digan las cosas directamente y con claridad.

Paz (rubricado)

Vaya V. á ver al destructor y haga justicia al comandante que es lo que vale en España.

10 de febrero 1887

De haber en el archivo de Indias el diario de un señor Philipp von Hutten que estuvo en Venezuela y fue elegido gobernador de Coro; 1535; hizo un viaje al centro de América y a su vuelta á España lo hicieron capitán general. Volvió a America en 1539 y otra vez en 1541.

Hubo una revolucion y uno llamado Juan Carvajal tomó el gobierno. Hutten quiso luchar con él y Carvajal sorprendiendole de noche le hizo cortar la cabeza en 1546.

*Carta n.º 6:* Fecha 9 de noviembre de 1887, sin lugar

Estimado Tubino:

¡Bravo! por el artículo de la Navarra! Hay desgraciadamente tan poca gente que tiene entusiasmo por su país que me da alegría cuando encuentro alguien como V. Muchas personas creen que es elegante encontrar lo extranjero mejor que lo español; yo les prometo que si pasaran un año fuera de España volverían curados. Con todo lo que admiro a Alemania y lo contenta que estoy aquí, cada día pienso más en mi patria y la quiero más. [S]u visita de V. a Marruecos debe haber sido interesantísima y ya estoy deseando ver su libro.

En cuanto al dinero mandemelo V. directamente por cualquier banquero.

Luis envía a V. afectuosos saludos y crea no le olvida

Su afma.

Paz (rubricado)

9 de noviembre 1887.

*Carta n.º 7:* Fechada en Nymphenburg el 23 de febrero de 1888

Estimado Tubino

El tiempo me ha faltado para dar a V. antes las gracias por el dinero que tuvo la bondad de enviarme.

Aunque he tenido mucho gusto en ver la bonita letra de su hija, siento que la causa haya sido su enfermedad de V. y espero que esté ya completamente repuesto.

Aquí sienten mucho que no sea V. nombrado comisario regio para la exposición; el Regente y casi todos los artistas me preguntan siempre por V. Yo no me he atrevido a decir nada porque las cosas no están lo mismo que en tiempo de mi pobre hermano QEPD, pero bien sabe V. que lo hubiera visto por aquí con mucho gusto.

Espero que el señor Comas consiga que nos luzcamos como la otra vez. Estoy orgullosísima de lo bien puesto que dejamos el pabellón y nunca olvidaré cuanto V. hizo. Como le creo a V. superior a las

mezquindades que se ven en el mundo, supongo que desde lejos nos querrá seguir ayudando y animará á los pintores Sevillanos para que envíen algo á Munich.

Luis me encarga salude a V.; hágalo por mi á sus hija y crea no le olvida.

Su afma.

Paz (rubricado)

Nympherbug 23 de febrero de 1888.

*Carta n.º 8:* Fechada en Nympherbug a 3 de junio de 1888.

Estimado Tubino:

Estoy deseando tener noticias de V. despues de tanto tiempo.

Los periodicos decian que estaba V. malo y no quisiera molestarle con una larga carta hasta saber como esta.

Aqui todo el mundo suspira por V. y siempre le estamos recordando en particular.

Su afma.

Paz (rubricado)

Nymphenburg 3 de junio 1888



## NOTAS

- (1) CALDELA. *La Parroquia*, 369.
- (2) En la *Enciclopedia Espasa* se lee. «Francisco María Tubino y Rada Delgado». De aquí ha pasado a la mayoría de los autores que se han preocupado de él, 1275-1276.
- (3) GONZALEZ DELEITO, *Galería*.
- (4) Archivo familiar. Expediente de Hidalguía de Juan Bautista Tubino.
- (5) GESTOSO, *Necrología*, 11.
- (6) TUBINO, *Estudios contemporáneos*, 63.
- (7) GESTOSO, *Necrología*, 11.
- (8) TUBINO, *Estudios contemporáneos*, 63.
- (9) TUBINO, *Patria*, 82.
- (10) ACOSTA, «Federalismo», 86.
- (11) OSSORIO BERNARD, *Catálogo de periodistas*, 454.
- (12) ACOSTA, , «Federalismo», 86.
- (13) ARIAS, «El Ordenamiento», 386-387.
- (14) ACOSTA, «Federalismo», 85 y 86. Sin embargo, en carta de la Infanta Paz de Borbón, de 1 de marzo de 1886, dirigida a Tubino, ya parece importante la dedicación del hermano en el periódico. Archivo familiar.
- (15) JUSTEL, «Los manuscritos árabes», 50-87.
- (16) GONZALEZ DELEITO, «Galería».
- (17) GESTOSO, *Necrología*, 12.
- (18) ARIAS, «El Ordenamiento», 384.
- (19) TUBINO, *Estudios contemporáneos*, 57-66, y *Diario de Sevilla*, 23 febrero, 1864.
- (20) GESTOSO, *Necrología*, 14.
- (21) *Archivo de la Academia de San Fernando*. Legaj. 326-1/5.
- (22) DICCIONARIO ENCICLOPEDICO SALVAT, XIV, 9.
- (23) Cubierta con la crítica de la obra.
- (24) ACADEMIA DE SAN FERNANDO, *Libros de Actas de los años 1874-1877*.
- (25) ACADEMIA, *Libros*. Sesión de 20 septiembre de 1877, y 12 de diciembre de 1881.

- (26) ACADEMIA, *Libros*. Actas de sesiones de 14 enero 1872, 24 noviembre 1879, 16 febrero 1880, 11 julio 1881, 24 abril 1884, etc.
- (27) ACADEMIA, *Libros*. Actas, 7 enero 1881.
- (28) ACADEMIA, *Libros*. Acta 29 diciembre 1879.
- (29) ACADEMIA, *Libros*. Acta 14 de febrero 1881.
- (30) Vease la relación de obras de los años 1882, 1883 y 1884.
- (31) ACADEMIA. *Libros*. Acta 22 de mayo 1882. Informe de Tubino al Ministro de Fomento de 19 diciembre 1883, remitido también a la Academia.
- (32) Carta de la Infanta Paz de Borbón, fechada en Nympherburg el 23 de febrero de 1888. Archivo familiar.
- (33) TUBINO, *Patria*. 143 y s.
- (34) TUBINO. Los restos mortales del Cid, 3 y 4.
- (35) GESTOSO. *Necrología*, 22.
- (36) Carta de la Infanta Paz de Borbón, 23 febrero 1888. Archivo familiar.
- (37) La misma carta de 1 marzo 1888.
- (38) TUBINO. *Estudios sobre el arte en España*. XII y XIII.
- (39) BOLETIN. *Actas* de 28 abril, 1884, IV, 130; 3 marzo 1885, V, 67; 13 abril, 1885, V, 97.
- (40) BOLETIN. *Acta* de marzo 1886, VI, 67; y carta de la Infanta Paz de 1 de marzo 1886.
- (41) BOLETIN. *Acta* 31 de enero, 1884, IV, 3-4.
- (42) GESTOSO. *Necrología*, 9 y 10.
- (43) BOLETIN. *Actas* 24 enero 1888, VIII, 2. Informe de RADA Y DELGADO.
- (44) GESTOSO. *Necrología*. 22 y 23.
- (45) GESTOSO. *Necrología*. 24.
- (46) Carta de la Infanta Paz. Nympherburg, 2 febrero, 1888.
- (47) La relación de títulos y condecoraciones está tomada de sus libros, esquelas mortuorias y fotografía de Tubino con todas las medallas. Archivo familiar.
- (48) GESTOSO. *Necrología*, 25. TUBINO, «Latinos y germanos», 15-24.
- (49) Publicado con *Estudios Contemporáneos* en Sevilla, 1865.
- (50) Ambos sin concluir.
- (51) Citados en sus escritos sin localizar hasta la fecha.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFIA

- ARCHIVO de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Libros de Actas de los años 1876-1889.
- ARCHIVO de la familia Tubino, en Jaén.
- ACOSTA SÁNCHEZ, José: «Federalismo y Krausismo en los orígenes y evolución del andalucismo de Tubino, y «La Andalucía», al «Ideal Andaluz». *II Congreso sobre Andalicismo histórico. Málaga*. Sevilla (1987), 81-135.
- AGULLO, M.ª PAZ; YARTO, Amalia; y TARRAGO, M.ª Luisa: «Bibliografía del Arte en España». Artículos de revistas ordenados por autores. Madrid, 1978.
- ALVAREZ LOPERA, José. «La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX. *Cuadernos de arte e iconografía*. Seminario de arte «Marqués de Lozoya». Fundación Universitaria Española. I, Madrid (1988), 85-120.
- ARIAS CASTAÑÓN, Eloy: «El ordenamiento provincial, liberalismo y prerregionalismo andaluz. Notas al periódico «La Andalucía» de Sevilla (1857-1864)». *II Congreso sobre andalicismo histórico Málaga-Sevilla* (1987), 381-399.
- BOLETÍN de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1881-1889. I-IX.
- Borbón, Infanta Paz de, Correspondencia de 1885 al 1888. Apéndice I.
- BRAOJOS GARRIDO, Alfonso. *Guía de la Hemeroteca Municipal. I, Sevilla*. Sevilla, 1977.
- CALDELA LÓPEZ, Rafael. *La parroquia de Gibraltar en San Roque*. Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos. Cádiz, 1976.
- DIARIO DE SEVILLA. Sevilla, martes 23, febrero, 1864, 45.
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO SALVAT. XIV, Barcelona, 1969.
- ESPASA. Enciclopedia Universal Ilustrada. LXIV, Madrid. 1905.
- GESTOSO PÉREZ, José.: *Necrología de Excmo. Sr. D. Francisco María Tubino. Escrita y publicada en cumplimiento de acuerdo de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla, 1889.
- GONZÁLEZ-DELEITO DOMINGO, Nicolás.: *Galería de Sanroqueños ilustres*. Conferencia pronunciada en el Aula de Cultura de Alcazar de San Juan el día 16 de marzo de 1967. Madrid. 1967.
- JUSTEL CALABOZO, Braulio. «Los manuscritos árabes cedidos por Tubino a la Universidad de Sevilla». *AWRAQ. Revista del Instituto Hispano-Arabe*.
- OSSORIO BERNARD, Manuel. *Catálogo de periodistas españoles del XIX*, Madrid, 1903.



RIBERA COMO PINTOR CIENTIFICO

Por

JUAN DOMINGUEZ SANCHEZ



Es lástima que desconozcamos la primera fase de la vida de Ribera, porque las primeras impresiones son muy confusas en la existencia de este notabilísimo pintor y todos los pormenores que estudiamos en el gran maestro de Játiva aportan escasos conceptos al interesante trabajo que tratamos de demostrar. Si llegó a Italia antes de la muerte de Caravaggio y éste murió en 1609, hay que pensar que no tenía nada resuelto, debido a su poca edad, y no hubo de estar más allá de dos años como discípulo del padre del tenebrismo. Estoy pensando muy detenidamente si fue el escaso tiempo que dedicó siendo niño en Valencia al estudio de las humanidades (la luz necesita muy poco para encenderse en los genios), o bien el haber visto ¿por qué no? alguna vez trabajar a Caravaggio iluminando las figuras humanas al resplandor de las antorchas, (en una época en que todavía se trataba con mucho respeto la disección de los cadáveres), lo que empujaría a Ribera a sentir una vocación especial por el estudio anatómico.

Pero todo esto me resulta una ilusión psicológica, nunca desdeñable, como añadido, a lo que pudo ocurrir con el Españolito.

No era infrecuente en su época, salir a buscar fortuna a otros países donde se pudiera perfeccionar el noble arte de la pintura. El, no sería menos; quizá volviera alguna vez rico y victorioso con los secretos del arte muy bien aprendidos, viajando hasta Italia.

Aquí empiezo a ver con cristal de aumento desde el punto de vista médico-psicológico, la muy clara posibilidad de que se encontrase con algunos compañeros en las mismas indigentes condiciones que él. Faltos de recursos, sin nombre propio, en un país extranjero, lo más natural sería la búsqueda de un refugio en aquellos grandes hospitalones de la

caridad, donde toda pobreza se hacinaba. Allí estudiará los demacrados rostros que le han de servir para pintar a los sufridos apóstoles, los mejores que hayan podido ser representados como descuidados de su persona, con los ojos enrojecidos por la falta de descanso, pero con la luz de la fé, pintada en sus pupilas.

A la vista de la podedumbre de hospital, Ribera no se da cuenta, pero se ha hecho más humano. Los otros pintores pintarán flores y rosas, bellísimos palacios y mujeres hermosas, pero Ribera quiere saber cómo es el alma por dentro y el cuerpo por fuera del que sufre y allí en ese hospitalón le llegan todo tipo de modelos. ¿No pintan otros pintores enanos para chanza de reyes? él los pintará como estudio del hombre porque acaba de darse cuenta de que lleva un médico dentro. Al servicio de su arte, la medicina, por la que hubo de sentir una grande afición (estoy plenamente seguro de ello), le va a proporcionar multitud de figuras con las más horribles cataduras; y en sus aguafuertes, saldrán a relucir con verismo implacable, los bocios exoftálmicos, las repugnantes cerdosidades faciales, lobanillos, verrugas y lacerías... que tanto abundaban en aquellos caserones faltos de comodidad y de higiene.

Alguna vez pasaría ante sus ojos el cuerpo exánime de un recién operado, con las heridas a medio cerrar. Otras veces, un cuerpo desnudo y sin vida.

Ribera tomará sus apuntes que le han de servir para interpretar sus martirios de santos con un sentimiento inusitado.

Desde su época hasta nuestros días, creo que Ribera no ha sido bien comprendido. Se le ha rotulado como un pintor de lo feo, de lo desagradable, de cuanto más triste y desgraciado tiene lo humano y no se le ha querido ver como el pintor más culto en la medicina de todos los tiempos.

Desde el punto de vista anatómico ¿Qué pintor ha estudiado en sus cuadros, al ser humano como Ribera?

Parémonos a pensar en el Martirio de San Felipe, antes de San Bartolomé, en el Museo del Prado. No se conforma el pintor de Játiva en presentar el rostro del santo tan lleno de dolor como de creencia religiosa, sino que señala en el cuello la musculatura del esternocleidomastoideo de ambos lados; el deltoides, los pectorales, el biceps, el triceps, el pronador redondo en el pliegue del brazo, los flexores de este mismo; también ha señalado los músculos respiratorios, los serratos mayor y menor, la zona xifoidea, la línea alba magníficamente delimitada,

así como los rectos anteriores del abdomen. Y qué bien se marca el tensor de la fascia lata en el muslo. Y en la pierna, el peroneo lateral largo y el extensor común de los dedos, cómo se manifiestan.

Pero no es el martirio de San Felipe lo que estamos viendo, sino la escena del descendimiento del santo ya moribundo tras el martirio. Y me baso, al decir esto, en que vemos la mayor parte de los huesos descoyuntados (véase la rodilla) y los músculos desinsertados (véase la elongación que han recibido el biceps y el triceps). Todavía tiene el santo un hilo de vida en su agonía y al descenderle, unas piadosas personas, tratan de estirarle las piernas. Yo titularía este cuadro como «San Felipe después del Martirio».

Alguién pensará que otros muchos pintores han pintado torturas de santos y en todos puede estudiarse la anatomía. Esto me convencería a no ser por otros estudios médicos, que ahora paso a determinarles para aseverar mi aserto. En el cuadro San Pablo ermitaño, (Museo del Prado), cualquier médico podría advertir las señales inequívocas de una artrosis en las rodillas. La degeneración de los cartílagos articulares es manifiesta. Una persona normal, no se sienta así. Casi se adivina la impotencia funcional, por la forma de apoyarse sobre la cadera y hasta podríamos decir que si tratara de levantarse el santo, se oirían los típicos crujidos articulares de los huesos.

No me cabe la menor duda, de que Jusepe Ribera copió de natural, casi siempre, a individuos afectos de las diversas enfermedades, que mejor se adaptaran al tema que quería presentar.

En el caso a que nos referimos, nada mejor que representar a San Pablo vestido con esparto trenzado y dentro de la lobreguez húmeda de una cueva. El frío, la inmovilidad de la vida contemplativa, la falta de alimentación suficiente, darán estos signos de arterioesclerosis y de artrosis que se adivinan en el cuadro.

Tanto Ribera como Caravaggio, utilizarán como maniquies vivientes, a hombres de la más ínfima condición social, hombres de hospital y de taberna, tahures, barateros, cargadores de muelle, jugadores del naípe y tramposos profesionales... pero el pintor valenciano buscará en su medicina constante, unas características especialmente visibles: los pescadores mediterráneos que sirven de modelo a Ribera, tienen ojos flictenulosos, conjuntivitis alérgicas, inflamaciones palpebrales; tienen la piel tostada y apergaminada por el sol y el aire y se prestan de una forma magnífica para representar al hombre desprovisto de toda riqueza

material. Siendo como fue en sus comienzos muy pobre el Españolito, sin más arrimo ni protección que «su industria y las migajas de los dibujantes de la academia» y que, incluso cuando le vió el cardenal Acquaviva en las calles de Roma, apenas tenía andrajos con que cubrir su carnes, es muy natural se rodease de personas igualmente pobres que también le sirvieran de modelo. Pero hay tesón en Ribera que va siempre acompañándole. Es sin duda la afición a la medicina. Cuando escapa del palacio del cardenal, que tanto le favoreció y le regaló, donde estaba muy bien considerado, no le guían otros motivos que la afición médica a estudiar las lacras sociales y la fe religiosa, que, seguramente no encontraba en el palacio.

Ribera hubo de sentir fe cristiana de que hicieron gala tantos pintores del siglo XVII (no hay más que leer cualquier testamento pictórico de aquella época).

Y «el cardenal que le había motejado de ingrato, le perdonó ante la pureza de su intención; ofrecióle de nuevo su protección, que siempre agradeció con palabras y nunca admitió con obras».

José Ribera hubiera querido ser médico. Yo podría nombrar muchos pintores (la mayor parte), que tienen especial curiosidad por la ciencia médica. En esta opinión entra este gran personaje a quien nos referimos. El famoso cuadro «El patizambo» ó «El piebot» del museo de Louvre es la mejor determinación congénita del pie, que presenta en extensión forzada, de manera que apoya en el suelo, únicamente el extremo plantar de los dedos; toma el nombre de equinismo porque la posición del pie, recuerda la extremidad del caballo que se apoya en el suelo con los cascos. El idealizar esta figura, sobre un cielo transparente, el concederle esta sonrisa, es más que suficiente para ver la bondad de su corazón. Corroborar esto, el letrero que lleva el muchacho y que dice «Dame una limosna por amor de Dios».

Cuando Ribera pinta a la «Barbosa de los Abruzos» amamantando a su hijo, creo, muy sinceramente, que esto no obedece a la propia intención del Virrey que le encarga tan aparentemente horrendo cuadro, sino un interés desmedido por el estudio del cuerpo humano en todas sus manifestaciones. La famosa «mujer barbuda» es un virilismo suprarrenal que se acompaña de un pelo disperso y duro (hirsutismo), así como de la presencia de una cantidad excesiva de vello corporal, en aquellas zonas que, normalmente, no lo suelen tener (hipertrichosis). El cabello tiene aspecto masculino y suele haber calvicie (fíjense ustedes

que en la obra, esta mujer lleva puesto una especie de solideo). Tanto la piel como la voz, serían gruesas en esta mujer. Los hombros están anchos y los músculos desarrollados. Es típica la espalda redondeada. Suele haber diabetes latente o manifiesta, de la que es una variedad de diabetes de mujeres con barba. Estamos en este último apartado, ante un síndrome de Achard-Thiers, que en definitiva es lo que el cuadro representa.

¿Puede haber quien mantenga dudas sobre esa afinidad de Ribera con la Medicina?

Véase el cuadro fotografiado «Enano con perro» firmado y fechado en 1643 ya desaparecido, pero que su fotografía fue publicada por Mayer en su monografía. Se trata de una acondroplasia o defecto congénito y hereditario del crecimiento de los huesos cartilagosos. El sujeto aquejado de esta enfermedad, presenta un acortamiento muy evidente de las articulaciones, mientras que el tronco es casi normal y el cráneo muy voluminoso. Suelen ser individuos muy graciosos. De aquí que en el Renacimiento y en épocas posteriores, se usaran los acondroplásicos como bufones y juglares de corte.

Ningún cuadro señala las rayas de la mano como «Ticio».

Están en un grave error, bajo mi punto de vista, quienes vieron a Ribera como a un rufián pagando envenenadores a sueldo, contra sus enemigos y han hecho leyenda negra de su fanatismo y morbosa complacencia, en representar escenas de violencia y brutalidad.

No han comprendido a Ribera dentro de sus parámetros reales, quienes ven, como León Bonnat, la ejecución en la expresión de la forma, como una especie de ferocidad instintiva.

Expongo a los lectores un caso muy concreto y fácil de discernir. Imaginemos que un pintor, que también fuera médico, quisiera resaltar los músculos en disposición de actuar. No tendría más remedio que pintar púgiles, martirios de santos o figuras en movimiento. No es el pintor el que se acomoda al género. Es el género quien se adapta a lo que quiere el pintor.

A Ribera le importa más la anatomía que el martirio de la figura que representa. De aquí que no trata con la misma consideración a los personajes que están viendo el suplicio.

En «Sileno ebrio» (Museo Capodimonte, Nápoles), se admite clarísimamente una cirrosis con hepatoesplenomegalia (es decir con hígado y bazo aumentados de tamaño). Se observa, que aún estando tumbado,

muestra muy elevado el músculo diafragmático. La expresión idiotizada, da veraces pruebas de haber sido copiado de un alcohólico.

Ribera es no sólo un pintor culto, sino de un buen corazón (léase la leyenda escrita que sostiene en la mano el patizambo). No es que sean los mendigos y los viejos de profundas arrugas sus modelos predilectos, sino que lo son todos los seres que sufren.

Es muy cómodo para Teófilo Gautier decir que le encontraba «embriago por el vino de los suplicios» y para el romántico Byron que le veía «nutriendo su paleta con la sangre de los santos». Todo esto son palabras predisuestas, pero faltas de verdad.

De aquí mi aspereza en tratar a todos los desconsiderados en torno a Ribera para resaltar en él la visión de los médicos y de lo pictórico.

La delgadez de Santa María Egipciaca (Museo de Prado) es una demostración de la caquexia hipofisaria de Simmonds, aunque él lo aplique a una falta de nutrición en la santa.

La ceguera, que trata repetidas veces, señala el interés por las enfermedades oftálmicas.

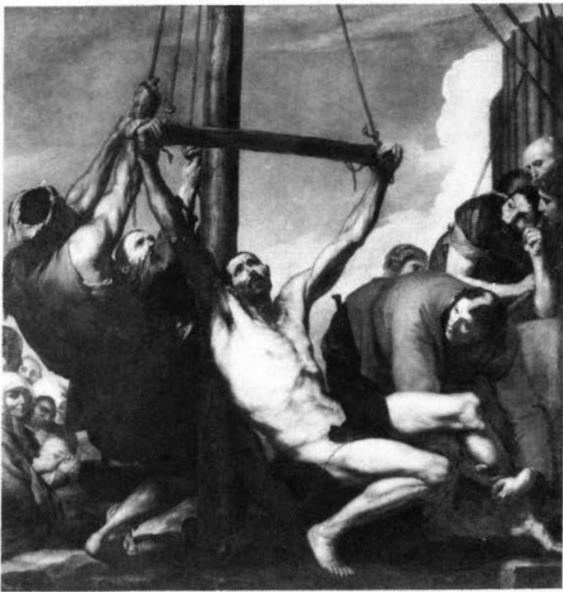
Cuando pinta las Inmaculadas, se sublima y se hace su tema más bello; deja a un lado la medicina, porque sólo debe tratar caras bellas, manos y pliegues e incluso la fuerza del viento hinchando el manto.

De esplendor sin igual a este respecto, es la Inmaculada existente en el convento de Las Descalzas Reales de Salamanca.

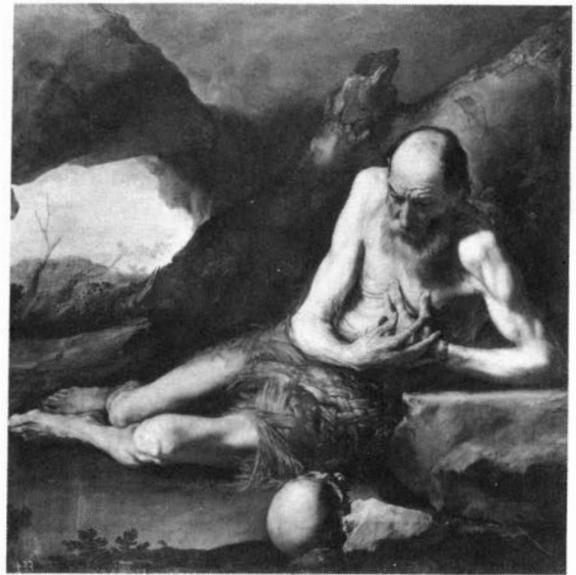
Ribera llevó una vida digna y triste.

Fue como las luces y sombras de sus claroscuros: unas veces, iluminado por los resplandores de lúcidos y gratos pensamientos; otras veces, sumido en la tragedia de las sombras. También él sufrió su calvario con la humillación de su hija y por ello también entendió el calvario de los demás; de aquellos sufridores de hospital que tantas veces pintó y a los que hubiera tratado de curar en el caso de poder hacerlo.

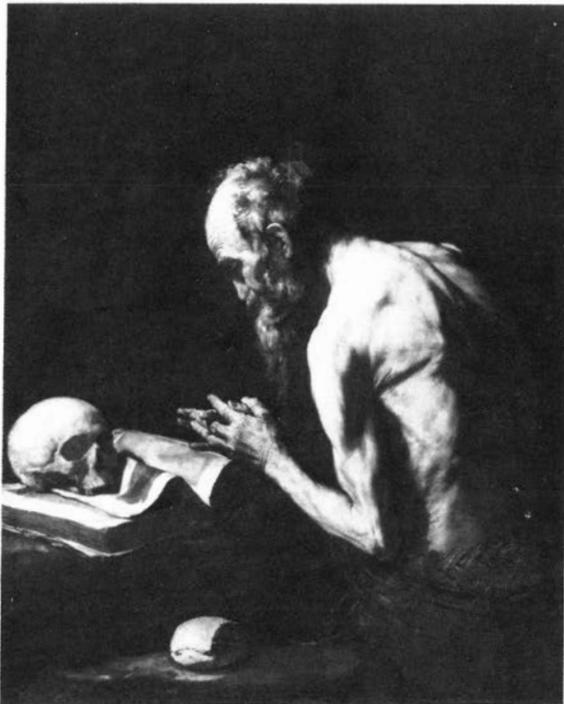
Con toda seguridad, que su vida se hubiera visto compensada, si hubiera sido médico.



*Martirio de S. Felipe, antes de S. Bartolomé.  
Museo del Prado. (Madrid).*



*San Pablo, ermitaño. Museo del Prado. (Madrid).*



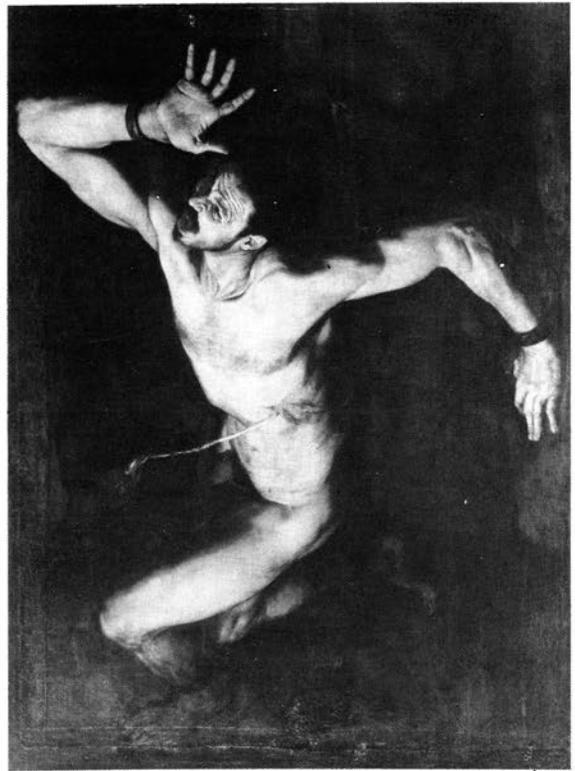
*He aquí un caso típico de cifosis (arqueamiento de la  
columna vertebral), de otro San Pablo ermitaño,  
del Museo del Prado. (Madrid).*



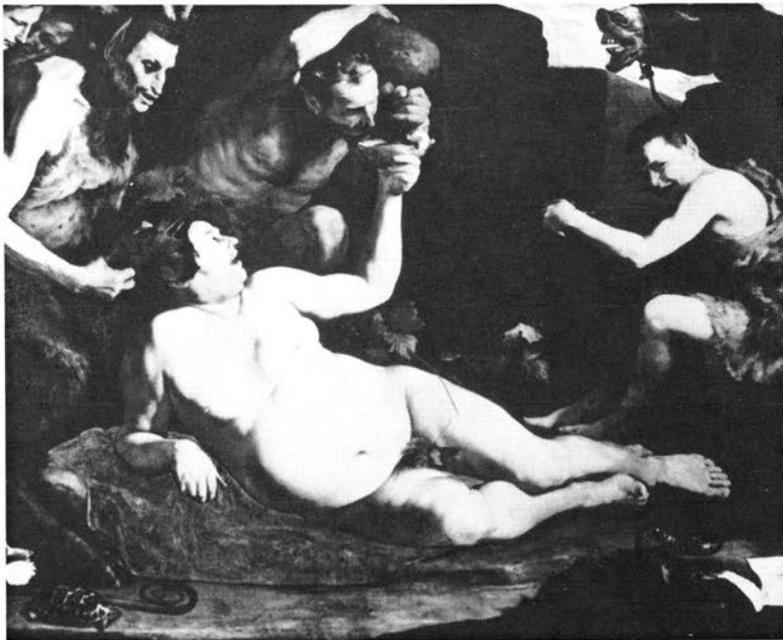
*«El patizambo o el piebot». Museo del Louvre (París).*



*«La barbosa de Los Abusos» o «La mujer barbuda».  
Fundación Duque de Lerma. (Toledo).*



*Un estudio anatómico y de las rayas de la mano.  
«Ticio». Museo del Prado. (Madrid).*



*«Sileno ebrio». Caso de cirrosis con hepatoesplenomegalia o hígado y bazo,  
aumentados de tamaño. Museo de Capodimonte. (Nápoles).*

FELIPE LAZARO DE GOITI,  
MAESTRO MAYOR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

POR

PAULA REVENGA DOMINGUEZ



## I. ASPECTO BIOGRAFICOS

Felipe Lázaro de Goiti nació en 1600, según se deduce del informe sobre los reparos hechos en el Palacio de Ventosilla que entrega el 24 de abril de 1650 y que finaliza: «(...) y el dicho Felipe Lázaro de Goiti dice es de edad de 50 años».(1)

Seguramente nació en Madrid pues perteneció a una familia de arquitectos que trabajaron en torno a la Corte a lo largo del siglo XVII. Fué hermano de Gerónimo Lázaro, excelente maestro de obras que colaboró en diversas construcciones reales, y posiblemente también lo fuera de Juan Lázaro, alarife madrileño que realizó obras como el Convento del Espíritu Santo de los clérigos menores seculares de Madrid o el desaparecido Convento de Costantinopla de la Calle Mayor madrileña. Sabemos que Gerónimo fué su hermano porque este así lo declara en el testamento que redactó el 10 de septiembre de 1649, ordenando que se le enterrase en el Convento de Nuestra Señora del Loreto (2). También su sobrino, Pedro Lázaro de Goiti, hijo de Gerónimo y que en 1660 junto con José Villareal aprobó las ordenanzas de Madrid de Juan de Torija, fué arquitecto importante en la 2ª mitad de siglo.(3)

Contrajo matrimonio Felipe Lázaro con Mariana López, y vivió en Madrid hasta que en 1643, y como Maestro Mayor de la Catedral, se trasladó a Toledo, donde residiría hasta su muerte en 1653.

Es posible que mientras permaneció en Madrid trabajase en ocasiones junto a sus hermanos y colaborara en la construcción de obras trazadas por Gómez de Mora, aunque no tenemos una constatación documental de este hecho. Lo que sí es seguro es que durante estos años madrileños

fué adquiriendo una indiscutible preparación como arquitecto y un profundo conocimiento de los procesos constructivos, siendo buena prueba de ello su nombramiento como «Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Toledo» el 13 de agosto de 1643.

Para conseguir este cargo tuvo que superar una oposición a la que concurrieron los artífices Alonso Cano, Juan de Gandía, Juan de la Pedrosa y Juan de la Peña, a quienes se gratificó con 80 ducados por razón de los gastos que hicieron en acudir a la prueba. (4)

A partir de su nombramiento desarrolló una ininterrumpida labor tanto en la Catedral e iglesias parroquiales de numerosas localidades de la archidiócesis, como en los edificios civiles de la dignidad arzobispal, dando trazas y condiciones para realizar construcciones, visitando edificios que necesitaban ser restaurados, informando sobre reparos y estado de iglesias y casas; valorando y tasando obras, etc.

Esta constante actividad no le hizo, sin embargo, descuidar sus inquietudes sobre aspectos más teóricos de la arquitectura. De este modo, en 1646, preparó su edición del *Libro de Cortes de Canteria*, exponiendo: «El motivo que me obliga a sacar a la luz este tratado de trazas de Corte de Cantería, es ver lo mucho que de tantos, varios y excelentes autores hay escrito acerca de todas las demás artes tocantes a la ciencia arquitectónica y no hallar en ella cosa alguna de la dichas trazas, siendo tan importante a la misma arquitectura». (5)

Durante sus años toledanos, mantuvo contactos relativamente frecuentes con Madrid, bien fuera por cuestiones familiares, bien por cuestiones puramente administrativas. Así tenemos noticias de que el 6 de abril de 1646 dió poder a Fray Pedro Romani, religioso franciscano residente en Madrid, para que lo sustituyera en «el pleyto que con el otorgante trata el ministro y relixiosos de el convento de la Santísima Trinidad de la Villa de Madrid, sobre y en rraçón de la paga de un censo de doscientos ducados de principal en plata doble y lo demás deducido en el dicho pleyto que pasa ante la justicia rreal de la Villa de Madrid». (6)

También dará poder el 31 de marzo de 1653 a Juan Vallejo, agente de negocios madrileño, para que alquilase «por el precio y tiempo que quisiese (...) unas casas principales» que Felipe Lázaro tenía en Madrid «en la corredera alta que llaman de San Pablo y Constanera de San Martín». (7)

Por este tiempo, y bajo su dirección, se terminaba el Ochavo de la

Catedral de Toledo. Esta obra estuvo suspendida hasta bien entrado 1647. Este año se reiniciarán las labores de construcción, concluyéndose la obra de cantería exterior el 24 de abril de 1653. Poco tiempo después, el 17 de agosto del mismo año, falleció Felipe Lázaro de Goiti y, según apunta Pérez Sedano, donde aparece esta noticia se añade: «tengale Dios en el cielo, que era un buen hombre y buen cristiano, y allá lo habrá hallado, y a la obra le hizo falta». (8)

## II. SU OBRA

### II.1 IGLESIAS PARROQUIALES

Lázaro de Goiti efectuó gran cantidad de visitas a diferentes iglesias parroquiales para dar información sobre las obras y reparos que era necesario efectuar en ellas. Esta labor la desarrolló de una manera ininterrumpida desde el año 1643, —fecha de su nombramiento como maestro mayor—, hasta 1653, —año en que murió— (9), visitando iglesias no sólo de la actual provincia de Toledo, sino también de otras como Madrid, Ciudad Real o Guadalajara, pertenecientes a la archidiócesis toledana.

El procedimiento por el cual se le cometía esta labor era prácticamente el mismo en todos los casos (10): el cura párroco informaba sobre el mal estado de su iglesia al Consejo de la Dignidad Arzobispal. Este enviaba al maestro mayor de obras de la Catedral para que viera «el reparo forzoso» de que necesitaba la iglesia y declarase por escrito lo que costaría de «materiales y manos» dicho reparo.

Después de esto, se firmaba una concordia entre el mayordomo de la parroquia y el contador mayor de la santa iglesia para que se efectuasen las obras necesarias. Estas se realizaban «a costa» del arzobispado, al que la iglesia parroquial debía devolver la cantidad gastada en un período de tiempo establecido (11).

Goiti entregaba un informe detallado en que se valoraban separadamente cada uno de los diferentes reparos a realizar, y se especificaban el precio de los materiales necesarios, así como el coste total de la obra que había que efectuar.

Además de «ver, medir y tasar» estar obras, debía dar las condiciones para realizarlas y dibujar las trazas en el caso que fuera necesario. (12)

Su salario por desempeñar estos cometidos oscilaba entre los 100

reales que recibió tras visitar la iglesia de Móstoles (13), y los 300 reales que se le entregan por haber visitado la parroquial de Villamuelas y dado las condiciones y trazas para su obra. (14)

Las obras realizadas en las iglesias visitadas por Felipe Lázaro fueron, en su mayoría, fragmentarias, consistiendo fundamentalmente en la ejecución de reparos menores como aderezar armaduras, tejar de nuevo cubiertas, tapar grietas, enlucir paredes, etc. En la conclusión de alguna obra ya iniciada con anterioridad, como las torres de las iglesias de Brihuega y Navalmoral o la capilla mayor de la parroquial de Burguillos. Y en la construcción de algunas partes nuevas de las iglesias, siendo este el caso de las torres-campanario de Añover de Tajo, Aravaca, Cebolla y Torre de Esteban Hambrán, de la sacristía parroquial de Uceda, de las Tribunas de las iglesias de Móstoles o Pelahustán, y del coro de la de Navalmoral, entre otros.

Tan sólo en el caso de la parroquial de la villa de Cabón (o Alcabón) tenemos noticias de que una iglesia se erigiera totalmente de nuevo según las condiciones y trazas dadas por Goiti para el efecto. (15)

Los detallados pliegos de condiciones redactados por Lázaro de Goiti para la ejecución de todas estas obras, nos permiten hacernos una idea bastante aproximada de la visión arquitectónica que tuvo este maestro.

En primer lugar hemos de destacar la preocupación constante que muestra por la calidad de los materiales, siendo frecuente leer en las cláusulas de las condiciones dadas por él frases como: «es condición que los materiales que en la dicha obra y fábrica se ayan de gastar an de ser muy buenos» (16), o «que quede todo hecho con buenos materiales», y, en muchas ocasiones, apunta como la causa del mal estado de los edificios el «estar fabricado (...) de mala materia». (17)

En las obras de las iglesias parroquiales va a ser característico el uso de mampostería, albañilería y ladrillo (frente a la riqueza de los materiales que utilizará en la Catedral), y junto a esto los sillares de piedra, aunque mucho menos frecuentemente y sólo en aquellos sitios que requirieran un mayor refuerzo (por ejemplo las esquinas de los edificios).

Pero Lázaro de Goiti no se va a limitar a hablar de mampostería o de sillares de manera general, sino que siempre precisará que es exactamente aquello que se debe utilizar.

Así, al hablar de mampostería y albañilería indica la mezcla de cal

y arena que cada obra en concreto requiere, especificando según los casos que la proporción ha de ser «a una espuerta de cal dos de arena» (18) ó «a dos espuertas de cal tres de arena» (19), apuntando, incluso, el tiempo que deba llevar batida esta mezcla antes de ser utilizada. (20)

También cuando se refiera a los sillares aclarará qué tipo de piedra se debe utilizar, atendiendo tanto a las necesidades específicas de la obra, como a su situación geográfica y a la presencia o no de canteras cercanas. De este modo, se referirá a «piedra de Yepes», «cantería verroqueña», o, como sucede en las condiciones para la iglesia de Pelahustan, aclarará que determinados elementos arquitectónicos han de ser de una pieza, «pues en el lugar de Pelaustan hay canteras acomodadas para ello». (21)

Otra indicación que aparece constantemente en sus condiciones es la de aprovechar materiales de la «fábrica vieja» siempre que esto fuera posible. También es característico que aconseje mantener la estructura antigua cuando se pudiera y que la obra nueva se acomode a lo ya hecho.

Junto a lo ya indicado, hay otra serie de elementos que se van a repetir en todos los pliegos de condiciones dados por Goiti, como son la enorme importancia que concede a los cimientos de la construcción; el cubrir con bóveda de cañón las naves y con cúpula sobre pechinas la Capilla Mayor; el uso continuo de armaduras de parilera en las techumbres del cuerpo de la iglesia y de armadura a cuatro aguas para las torres, rematando estas con «pedestal, cruz y bola»; o la utilización de «ladrillo tosco» para los solados.

En el apéndice en que nos referimos separadamente a la obra de cada iglesia, hacemos mención pormenorizada de tipos y elementos empleados en las torres, sacristías, coros, tribunas, etc. por Felipe Lázaro de Goiti.

## II.2. *Actividad en la catedral*

Durante los años en que Lázaro de Goiti ocupó el cargo de «maestro mayor de la Santa Iglesia de Toledo», se realizaron en ésta obras importantes, entre las que destaca la conclusión de la obra exterior del Ochoavo.

Su actividad en la Catedral fué intensa y variada, y lo encontramos

tanto dibujando trazas y redactando detalladas condiciones para la ejecución de alguna obra, como firmando de testigo en obligaciones (22), o certificando que este o aquel artífice había realizado una determinada labor en el templo catedralicio. (23)

La primera obra que dirigió en la Catedral, y de la que tenemos noticia documental, es la «obra de adorno» de la Capilla de Nuestra Señora de la Estrella, para la que dió trazas y condiciones de realización en 1645 (24). Se utilizaron en ella materiales ricos, como el mármol blanco de Estremoz, el negro de San Pablo, o los jaspes gateados, que se combinarían entre sí, jugando con los colores para aumentar el efecto decorativo.

Este tipo de materiales ricos va a ser una constante de sus obras en la Catedral, frente a la mampostería y albañilería que utilizaba en las iglesias parroquiales. Pero a pesar de esto, Felipe Lázaro no perderá el sentido práctico del gasto que siempre le caracterizó. Así por ejemplo, en la segunda cláusula de las condiciones que dió para el adorno de esta capilla leemos: «Que los pedestales bajos que son los que se ven por la traça que suben hasta el alto del altar, an de ser de piedra verroqueña, porque así importa, lo uno para el lucimiento del adorno de ençima que recalçara más a la vista, y otro por causa de esta en lo bajo, donde de ordinario está suçio (...) y así no es necesario el hacerlos de mármol, con lo cual se disminuye el gasto que no deja de ser considerable». (25)

La obra de la capilla, la realizarán los marmolistas Pedro y Miguel Tapia, los cuales por obligación firmada el 14 de octubre de 1645, se comprometían a hacerla según la planta y condiciones firmadas por el maestro mayor y a darla finalizada en noviembre de 1646, cobrando por ello 19.000 reales de vellón. (26)

En este mismo año, 1645, encontramos a Lázaro de Goiti dibujando las trazas para el pedestal de la reja de la Puerta de los Leones. Este se debía labrar de piedra berroqueña, y sobre él se colocaría la reja de hierro que estaba forjando el rejero Joan Alvarez en Madrid. Se obligaron a hacer el pedestal los maestros de cantería Pedro Calderón y Alonso Benito, por la cantidad de 5.000 reales de vellón. (27)

El 26 de enero de 1646 entregó las condiciones para efectuar el reparo del torreón y águila de bronce que servían de facistol en el Coro de la Catedral. Según estas condiciones había que desarmar el torreón y hacer nuevas, entre otras cosas, un león que faltaba en el pie de abajo, cinco pirámides que iban encima de los pilares grandes, un ala del

águila, y 17 figurillas: 11 grandes y 6 pequeñas, diferentes entre sí... Todo esto debía realizarse «en conformidad» con las piezas antiguas. También había que efectuar una serie de reparos, como fortalecer el cuerpo central poniendo un alma de hierro, rehacer las soldaduras, fijar con tornillos las figuras y repisas, aderezar el tablero sobre el que descansaban los libros y limpiar el águila, el tablero y todo el torreón de arriba a abajo. (28)

Se especificaba, además, que los maestros que se encargaran de la obra debían poner «materiales, manos, moldes y modelos», dándola acabada el 15 de agosto del mismo año. Parece que el platero Francisco Salinas se ocupó de llevar a cabo los reparos antes dichos. (29)

En junio de 1647, y a petición del maestro de carpintería Pedro Jurón, se le encargó a Goiti que subiera a la torre de la Catedral para ver que aderezos necesitaba la campana de San Juan (que se tocaba con dificultad), declarando éste que había que hacer un eje nuevo «por no poderse remediar en otra forma ni manera ninguna por tenerlo reconocido en que se a aderezado el eje que oy tiene muchas veces de pocos años a esta parte, en cuyos aderezos se han gastado muchos dineros y no ha aprovechado». Poco después se concertó la realización de este aderezo en 600 reales teniendo el maestro carpintero que aprovechar al herraje antiguo para hacer el nuevo eje, y asegurándolo por un período de diez años. (30)

Es también en 1647 cuando se reinició la obra del Relicario u Ochavo, que había estado detenida durante varios años. Según Fernando Marías «de este año datan tres proyectos de Goiti: el del exterior presenta dos posibles soluciones, dos cuerpos y cúpula, y tres cuerpos con cimborrio ochavado; los interiores muestran una solución con tres pisos y alternancia de frontones curvos y triangulares en el segundo cuerpo y otra con tres pisos». (31)

El 6 de septiembre de 1647, Juan de la Pedrosa se obligó a hacer la obra según unas trazas firmadas por Lázaro de Goiti, Pedro de la Torre, José de Ortega y Francisco Bautista. Pero Pedrosa murió poco después, en 1648 y recibió el encargo de proseguir esta obra Pedro de la Torre, quién firmó escritura el 13 de agosto de este mismo año.

En junio de 1651, Goiti daba las condiciones y planta para hacer un andamio y tiro nuevo para el ochavo. (32)

En 1652, y por orden del arzobispo de Toledo, el Cardenal Moscoso, se reunieron Juan de Aranda Salazar, mestro mayor de la Catedral de

Jaén, José Villareal, maestro mayor de obras de la villa de Madrid, Alonso Carbonell, maestro mayor de las obras reales, y Felipe Lázaro, para realizar un nuevo reconocimiento de la marcha de la obra.

Finalmente, el 24 de abril de 1653, se concluyó la obra de cantería exterior del Ochavo. Al día siguiente, Pedro de la Torre y Juan de la Fuente nombraron a Lázaro de Goiti «como persona en quién confiesan concurrir todas las calidades y circunstancias y ciencia en derecho necesaria» para que midiera la obra por ellos realizada, y según la medida ajustara y liquidara lo que debía «pagar la obra y fábrica a el dicho maestro o maestros» (33). Goiti midió la obra de cantería realizada, y el 12 de mayo de 1653 entregó un informe, según el cual, la construcción del segundo cuerpo, cúpula de media naranja y linterna que habían realizado Pedrosa y de la Torre, tenía un total de 23.808 pies cúbicos, y a razón de siete reales y medio cada pie cúbico «montó» la obra un total de 178.560 reales de vellón. (34)

### II.3. *Obras civiles*

La labor de Felipe Lázaro de Goiti no se limitó a la arquitectura religiosa, también intervino en obras de edificios civiles, aunque en este terreno su actividad es sensiblemente menor y, en la mayoría de los casos, los encargos le vienen de mano de la dignidad arzobispal. (35)

Así en octubre de 1644 Goiti y José de Ortega, visitaron «con muy particular atención y cuidado las casas y palacio arzobispal, de alto abaxo para ber los rreparos de que necesita» (36), dando después condiciones para realizar estos reparos que consistieron fundamentalmente el aderezo de paredes, solados, chapados, puertas y ventanas, tanto en las estancias, como en los patios, galerías, caballerizas y entradas. El importe total de la obra ascendería, según el aprecio hecho por ambos maestros, a 46.519 reales, de los cuales correspondían pagar «a la dignidad arzobispal de su alteza el serenísimo Cardenal infante Don Fernando de España, veinte mill rreales» y «veinte y seis mill quinientos y diez y nueve realles rrestantes tocan a la rreberenda cámara apostólica». (37)

Dos años después el 13 de diciembre de 1646, ambos maestros visitan de nuevo la casa y palacios arzobispales para «rreconocer, tasar y baluar todas las obras y reparos de albañilería y carpintería que Gaspar de Venabente, albañil, y Juan Rrodriguez, carpintero, (...)» habían hecho siguiendo las indicaciones dadas por ellos. (38)

Esta labor de aprecio y tasación de obras, también la realizó Lázaro de Goiti en los castillos de la Dignidad Arzobispal, y en pago, el 8 de julio de 1647, recibe, junto con los alarifes Pedro López Briceño y Francisco García de Arque, «cincuenta y siete mil maravedís (...) los mismos que importaron los salarios de diez y nueve días de la ocupación que cada uno tubo en la bista y tasación de las deterioraciones y los reparos de que necesitan los castillos y casas que la dignidad arzobispal tiene en el partido de Toledo, a rraçón cada día de mill maravedís (...)». (39)

Al año siguiente, 1648, dió trazas y condiciones para reparar la presa de Castrejón «de la obra y fábrica de la Santa Iglesia de Toledo». Las trazas consistían en dos cortes o perfiles en que se mostraban los largos, anchos y altos que debía tener la presa. Un corte «señalado con una B» el largo y desnivel que debía tener desde el encajonado antiguo hasta la ribera del río.

Las condiciones indicaban, fundamentalmente, que se había de «hendir y llenar de piedra en seco el portillo que había roto el río entre la rivera y el encajonado, y la disposición que estas piedras debían tener». Añadiendo que la obra debía estar acabada «dentro de tres meses desde el día que se otorgare la escritura». (40)

En diciembre de 1649 presentó un informe sobre las obras y mejoras que había que hacer en «unas casas a la calle María a calle de Armas, que son de los señores deán y cabildo», y unos meses después, el 26 de febrero de 1650, manifestaba su conformidad con las obras realizadas: «abiendo visto los dichos reparos hechos en dichas casas declaró haber quedado bien adereçadas y reparadas (...)». (41)

En abril de 1650, Felipe Lázaro junto con el alarife Francisco García de Araque, fué nombrado por orden del Cardenal Moscoso y Sandoval para «Ber, medir y tasar unos reparos forzosos» que se habían hecho en el Palacio de Bentosilla, que era de la Dignidad Arzobispal. Estos reparos, para los que ellos habían dado condiciones con anterioridad, fueron sustancialmente trastejar todos los tejados y poner seis cañones de chimeneas nuevos, aderezar la mayor parte de las albardillas del jardín y los aposentos del patio grande, enfrascar campanas y hogares de chimeneas y renovar algunas armaduras. «Los quales dichos reparos dixeron haber medido, tasado y baluado por menor cada cosa de por sí y declaran montar de toda costa de manos y materiales seis mill y beinte y cinco rreales». (42)

Finalmente, en 1653, poco antes de su muerte, dibujó los planos para la construcción de unas casas, pajares y caballeriza en la Dehesa de Verganza, entregando además de las trazas un informe con las condiciones para realizar estas obras. (43)

## CRONOLOGIA

### 1643

- 13 de agosto: Es nombrado Maestro Mayor de obras de la Catedral de Toledo (44).

### 1644

- 8 de octubre: Visita junto con José de Ortega, aparejador de la catedral, las casas y palacio arzobispales, y ambos hacen una declaración sobre los reparos que necesitan (45).
- 7 diciembre: Da las condiciones para realizar la obra de la iglesia de Los Yébenes (46).

### 1645

- 5 de marzo: Dibuja las trazas y da las condiciones con que se ha de hacer la fábrica de la nueva iglesia de la villa de Cabón (47).
- 12 de marzo: Da indicaciones para la construcción de la torre (para la que hizo diversas plantas y perfiles que se correspondían con los distintos cuerpos) y otras obras menores en la iglesia de La Torre de Esteban Hambrán (48).
- 30 de mayo: Apreciación y condiciones de los reparos necesarios en la iglesia de Pozuelo de Alarcón (49).
- Octubre: Por orden del Sr. Don Alvaro de Mansalves y Quiroga, canónigo de la Santa Iglesia de Toledo y obrero mayor de su obra y fábrica, hizo la planta y dio las condiciones de la obra de adorno con mármoles y jaspes para la Capilla de Nuestra Señora de la Estrella, en el trascoro de la Catedral (50).
- 14 de octubre: Pedro de Zúñiga, maestro de marmolista, se obliga junto a su hijo a realizar la obra de la Capilla de Nuestra Señora de la Estrella según las trazas dadas por Lázaro de Goiti (51).

- 20 de octubre: Aparece como testigo, junto con Tomé de Espinosa y Manuel Bravo, en la firma de un contrato con el carretero José de Hita, para que traiga desde Madrid la reja de la Puerta de los Leones de la Catedral (52).
- 24 de octubre: Los maestros de cantería Pedro de Calderón y Alonso Benito, se obligan a hacer el pedestal de la reja de la puerta de los Leones «en conformidad de la traza que tiene dada Felipe Lázaro de Goiti» (53).

## 1646

- 9 de enero: Tasa, junto con José de Ortega, lo que se les debe a Pedro y Miguel de la Tapia, marmolistas, por la obra que habían realizado hasta ese momento en la Capilla de Nuestra Señora de la Estrella de la Catedral (54).
- 26 de enero: Da las condiciones para hacer el aderezo y reparo del torreón y águila de bronce que servía de facistol en el coro de la Catedral (55).
- 6 de abril: Da poder a Fray Lorenzo Romani, para que le sustituya en el pleito que tiene con el convento de la Santísima Trinidad de Madrid, por la paga de un censo de 200 ducados (56).
- 5 de junio: Certifica que Antonio Rubio, pintor de la Catedral, «a hecho las obras contenidas en este memorial y montan lo siguiente: el adereço de Nuestra Señora del Sagrario 20 rreales, la encarnación de las manos y diadema 50 rreales y las lengüetas 60 rreales, que todo monta 130 rreales» (57).
- 12 de julio: Da las condiciones con que se han de realizar las obras y reparos de la iglesia de Lozoya (58).
- 12 de septiembre: Firma como testigo, junto con Andrés Alvarez y Tomé de Espinosa, del requerimiento que se hace a Juan Alvarez, maestro de rejería, para que haga, acabe y asiente la reja de la puerta de los Leones «según la traza, planta y modelos que están hechos por el maestro mayor de obras de la Catedral» (59).
- 17 de septiembre: Certifica que el pintor Francisco de Aguirre «esta acabando de pintar y adereçar las pinturas de cavildo viexo y que a hecho muchas cosas más de las de su conçierto por orden y mandato de V. md. y así siendo servido podrá mandarse libre a cuenta de las demasías treçientos reales» (60).

- 10 de octubre: Certifica que el pintor Francisco de Aguirre «a adereçado toda la pintura del cabildo de ibierno en esta manera, que se concertó que abía de adereçar el quadro de la Asunción de Nuestre Señora y dos retratos de dos arçobispos y otros reparillos menores que estaban borrados y descostrados en cien ducados todo (...)», (61).
- 13 de diciembre: Reconocimiento, tasación y aprecio de las obras y reparos de albañilería y carpintería que Gaspar de Benavente, albañil, y Juan Rodríguez, carpintero, había hecho en las casas y palacio arzobispal de Toledo (62).
- En este año, además, preparó su edición del *Libro de Cortes de Cantería* de Alonso de Vandelvira (63).

## 1647

- 2 de enero: Esteban de Zarauz, maderero, vecino del lugar de Barruelos, arzobispado de Burgos, dio poder a Lázaro de Goiti y José de Ortega, para que en su nombre «pidan, rresciban y cobren, o confiesen aber rescivido de la obra y fábrica de la Sancta Iglesia (...) todos los maravedís que se les deben asta oy y debieren adelante de madera que a dado o diere el otorgante para las obras de la dicha fábrica (...)» (64).
- 10 de mayo: Da las trazas y condiciones para hacer la obra y reparos necesarios en la Iglesia de la villa de Pelahustán (65).
- 8 de julio: Reciben 19.000 maravedís, como salario por los diecinueve días de ocupación que tuvo en la vista y tasación de los deterioros y reparos que necesitaban los castillos y casas de la dignidad Arzobispal, a razón cada día de 1.000 maravedís (66).
- 2 de noviembre: Tras subir a la torre de la Catedral a ver la campana de San Juan declaró que era necesario que se le hiciera un eje nuevo (67).
- 20 de diciembre: Condiciones para hacer la obra de la iglesia de Navalmoral (68).
- En este año se destruyó la iglesia de Campo Real (Madrid) y fue reconstruida con planos de Felipe Lázaro de Goiti (69).
- Realiza también en este año tres proyectos para continuar la obra de cantería del Ochavo de la Catedral, detenida desde hacía varios años (70).

## 1648

- 6 de abril: Determina los reparos que se han de hacer en la iglesia mozárabe de San Lucas de Toledo, y en particular en la torre de las campanas de esta iglesia (71).
- 6 de junio: Información sobre las obras y reparos necesarios en la iglesia de la villa de San Agustín y tasación de los mismos (72).
- 10 de noviembre: Visita a la iglesia parroquial de Sevilla la Nueva, y apreciación de los reparos que ésta necesita (73).
- En este año da también las condiciones y trazas para realizar la obra y reparo de la presa de Castejón (74).

## 1649

- 30 de abril: Información sobre los reparos que se han de hacer en la iglesia de San Juan de la villa de Buitrago y coste de las mismas (75).
- 15 de junio: Determina las obras y reparos necesarios en la iglesia del lugar de Fuente la Higuera (76).
- 11 de noviembre: Visita a la iglesia de Santiago de la Villa de Uceda, y valoración de las obras que en ella hay que realizar (77).

## 1650

- 29 de enero: Da trazas y condiciones para la fábrica de la torre, y otras obras menores en la iglesia de la villa de Cebolla (78).
- 26 de febrero: Declaración sobre los reparos que necesitan unas casas del Cabildo sitas en la calle de Armas (79).
- 18 de marzo: Reconocimiento de las obras y reparos necesarios en la parroquial de la Villa de Vellón, y condiciones con que se han de hacer (80).
- 28 de marzo: Da las condiciones para realizar las obras de la iglesia de Bustar Viejo (81).
- 29 de abril: Junto con Francisco García de Araque, alarife, mide y tasa unos reparos hechos en el Palacio de Ventosilla (82).
- 4 de julio: declaración sobre las obras de conclusión de la torre y otros aderezos que se debían efectuar en la iglesia parroquial de Brihuega (83).
- 10 de julio: Visita la iglesia de Santa María del Prado de Ciudad

- Real, e informa de las obras y aderezos que en ella se debían hacer (84).
- 12 de agosto: Acude a la villa de Mascaraque para «ver, medir y tasar la obra que (...) pretenden hacer en el cuerpo de la iglesia de la dicha villa» (85).
  - 10 de septiembre: Realiza la medida y tasación de los reparos que necesita la iglesia de Cabañas de la Sagra (86).
  - 20 de septiembre: Informa sobre las obras que se han de hacer en la iglesia parroquial de Santa María de los Alcázares de Maqueda y el coste de dichas obras (87).
  - 21 de septiembre: Da las condiciones para la construcción de una nueva torre y otras obras que necesitaba la iglesia de Aravaca (88).
  - 10 de octubre: Visita la iglesia del lugar de Las Casas y da las condiciones de las obras y reparos que en ella se habían de realizar (89).
  - 4 de diciembre: Tasa y valúa los reparos que necesitaba la iglesia de Perales de Mella y da las condiciones para realizarlos (90).

### 1651

- 20 de febrero: Informa de las condiciones y da trazas para la construcción de la torre nueva de la iglesia de Añover de la Sagra (91).
- Da las condiciones para realizar los reparos necesarios de la iglesia parroquial de Santa María del Prado de Ciudad Real (92).
- Fines de abril: Reconocimiento de la iglesia de la villa de Noves y condiciones para hacer las obras y reparos que necesita esta iglesia (93).
- Visita la iglesia parroquial de Quismondo, y da las condiciones para hacer las obras y reparos que necesita esta iglesia (94).
- 3 de junio: Da las condiciones con las que se ha de hacer el andamio y tiro nuevo para la obra del Ochavo (95).

### 1652

- 20 de julio: El licenciado Joan Fernández Rico, presbítero, se constituye por deudor legítimo de trescientos reales de vellón en favor de Felipe Lázaro de Goiti por haber visitado éste la iglesia parroquial de Villamuelas y dado las condiciones y trazas de las obras que en ella se habían de realizar (96).

- 23 de octubre: Aprecio de los reparos y obras que se han de hacer en la Capilla Mayor y cuerpo de la iglesia de Burguillos (97).
- Da las condiciones con las cuales se ha de hacer la obra y fábrica nueva del cuerpo y torre de la iglesia de Villaseca de la Sagra (98).
- Informa de las condiciones con que se han de hacer los reparos de la iglesia de Pozuelo de Alarcón (99).
- Visita la iglesia parroquial de la villa de Rielbes y valora las obras que ésta necesita y las condiciones con que se han de hacer (100).

## 1653

- 31 de marzo: Da poder a Juan Barrejo, agente de negocios residente en la villa de Madrid, pero que «beneficie, administre y arriende» unas casas principales que nuestro arquitecto tenía en Madrid, en la «corredera alta que llaman de San Pablo» (101).
- 25 de abril: Pedro de la Torre, arquitecto y Joan de la Fuente, maestro de cantería, declaran haber acabado la obra de cantería del Ochavo, y «eligen y nombran a Felipe Lázaro de Goiti» para que mida dicha obra y ajuste lo que ha de pagar la obra y fábrica de la Catedral a dichos maestros (102).
- 12 de mayo: Mide (asistido por José de Ortega, aparejador, y Juan de la Fuente) la obra de cantería del Ochavo que hicieron Pedro de la Torre y Juan de la Pedrosa. La dicha obra midió 23.808 pies cúbicos, y «consideradas a razón de siete reales y medio cada pie cúbico» montó la obra un total de 178.560 reales de vellón» (103).
- Da las condiciones con que se han de hacer la obra y reparos necesarios en la iglesia de Yunclos (104).
- Se le encarga que viese el Cañar de Castejón «y reparos de que necesitaba e iciese condiciones, dando la forma que abía de tener su reparo...» (105).
- Da condiciones, planta y trazas para hacer y fabricar unas casa, pajares y caballerizas en la Dehesa de Verganza (106).
- Aprecio de las obras y reparos necesarios en la iglesia parroquial del lugar de Domingo Pérez (107).
- Visita la iglesia de la villa de Borox y da las condiciones para realizar las obras que necesitaba (108).
- 17 de agosto: Fallece en Toledo (109).

## INDICE DE LOCALIDADES EN CUYAS IGLESIAS PARROQUIALES INTERVINO FELIPE LAZARO DE GOITI

### 1. *Añover de la Sagra*

Dado el mal estado en que se encontraba la torre de la iglesia parroquial de Añover, en 1651 Felipe Lázaro de Goiti dio las trazas para la construcción de una torre nueva. Esta constaría de un cuerpo bajo de mampostería y esquinas de sillería, un segundo cuerpo de pilares de ladrillo en las esquinas e «historias de piedra de mampostería» en los medios, el cuerpo de las campanas todo de albañilería, y una cubierta a cuatro aguas que la rematará.



*Añover*

## 2. *Aravaca*

En 1650 nuestro arquitecto dio trazas y condiciones para realizar los reparos que necesitaba la iglesia de Aravaca, y que consistían en: la construcción de una torre nueva ya que la antigua «se avía hundido toda desde sus cimientos», el aderezo del lienzo de pared del costado del cuerpo de la iglesia que miraba a mediodía, y algunos «reparos menores» en la sacristía.

La torre nueva debía hacerse «en la misma conformidad que estaba la antigua, así en el mismo sitio, como en su alto y ancho, sin inobar en ninguna de las dichas partes, eçpto en la bondad de los matheriales y fundamento».

El coste de estos reparos estaba valorado en 36.477 reales de vellón.

## 3. *Borox*

En 1653 se restauró el templo parroquial de Borox, aderezándose todo el interior del edificio según las condiciones dadas por Goiti.

## 4. *Brihuega*

En la iglesia de Santa María de la Villa de Brihuega se realizaron en 1650 algunas obras terminándose de construir «lo que falta de haçer en la torre que se a reedificado nuevamente» y reparándose todos los tejados de la iglesia «por estar muy maltratados». El coste de estas obras, según tasación de Felipe Lázaro, ascendía a 7.504 reales de vellón.

## 5. *Buitrago*

En 1649 Lázaro de Goiti informa sobre las obras y reparos que necesitaba la parroquia de San Juan de Buitrago, para evitar la ruina con que amenazaba «por estar toda ella muy maltratada, así de paredes, como de armaduras y tejados» y cuyo coste se valoró en 6.526 reales.

## 6. *Burguillos*

En la iglesia parroquial de Burguillos se realizaron obras en 1652 para concluir la construcción de la Capilla Mayor, y para hacer nuevo el cuerpo de la iglesia «por estar el antiguo muy mal parado, apuntalado y a pique a suceder una gran ruyna», según trazas y condiciones dadas por Felipe Lázaro de Goiti.

## 7. *Bustar Viejo*

El templo parroquial de Bustar Viejo fue restaurado en 1650 bajo la dirección del maestro Felipe Lázaro de Goiti, que dio las condiciones de la obra, según las cuales: en la Capilla Mayor había que «quitar las dos armaduras y texado» y «hacer una armadura de par y nudillo», abrir dos ventanas para dar más luz, enlucir sus paredes y en el exterior «hechar dos estrivos de cantería tosca contra las paredes del cabecero» para evitar su desplomo. Además se debía hacer de nuevo la armadura de la sacristía y el colgadiço de la nave que miraba a mediodía, fortalecer la tribuna y tejar de nuevo los tejados de la iglesia y el de la torre.

## 8. *Cabañas de la Sagra*

El 10 de septiembre de 1650 Goiti declara haber «visto, medido y tasado» las obras que necesitaba la iglesia de Cabañas de la Sagra. Estas consistieron en hacer de nuevo «el tejado y colgadiço de la nave menor que está a la parte del norte», acondicionar el resto de los tejados y reparar la pared del testero de los pies y el suelo de la iglesia.

## 9. *Cabón (ó Alcabón)*

En 1648 «tras desbaratar e arrasar lo que había quedado de la fábrica de la iglesia biexa» de la villa de Cabón, se iniciará la construcción de una nueva iglesia, según las trazas y condiciones dadas para ello por Lázaro de Goiti.

Se trataba de una iglesia de una sola nave con Capilla Mayor, dos

capillas laterales (la del Santo Cristo y la de Nuestra Señora), Capilla del Bautismo, tribuna a los pies, atrio y torre campanario.

Las paredes de la iglesia tenían que ser «labradas y fabricadas de pilares de ladrillo y historias de mampostería (...)», y se debía hacer en el interior una cornisa «de albañilería de hiladas boladas, así en el cuerpo de yglesia, como en capillas, como en capilla mayor, inserta y labrada a un tiempo que las dichas paredes».

Sobre el cuerpo de la iglesia iría una armadura de parhilera y sobre la Capilla Mayor una armadura a cuatro aguas, quedando ambas «texadas a lomo lleno (...), dejando guarnecidos de cal o yeso, bocas, caballetes y respaldares»

Las capillas habían «de llevar sus cañones de bóvedas y los atrios o portales sus colgadizos labrados con su cinta embebida, y la sachristía de la misma manera».

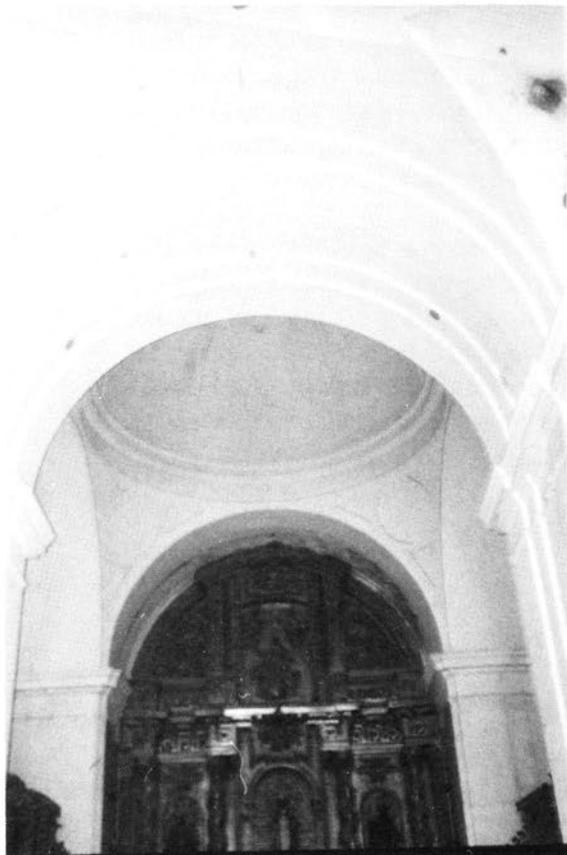
Debía hacerse también «toda la yesería del dentro, así en capilla mayor, como en cuerpo de iglesia, bóvedas (...), media naranja, pechinas de ella (...), arcos torales (...), con los adornos de pilastras, capiteles, cornisas y todo lo demás que en el corte y perfil se ve, dexando toda la dicha yesería muy bien acabada en toda perfección de yeso negro y blanco». «Las yeserías de las capillas, pila del bautismo, sachristia, atrios o portales» habían «de ser lisas, los jaharros a rregla, cordel y plomo, y los blanqueos (falta) bada de paño». En el exterior «esta dicha fábrica (...) a de quedar rrebocada, la albañilería a dos cortes pinzelado de almazarrón y la mampostería, rrebocado y (falta) rraxado todo ello con cal pura».

El suelo de la iglesia sería de ladrillo tosco, y el de los atrios iría empedrado con piedra menuda y mezcla de cal y arena. Además se debían hacer «dos pares de puertas con sus dos portadas de piedra verroqueña en las dos principales de la iglesia (...)».

Toda esta obra se debía realizar según las trazas dadas, que habían de «guardarse y executarse en todo y por todo, sin exceder ni ynobar en cosa ninguna».



*Alcabón*



*Alcabón*



*Alcabón*

### 10. *Campo real*

En 1647 se destruyó gran parte de la iglesia parroquial de Campo Real (Madrid) y fue reconstruida con planos de Lázaro de Goiti. Debido a que la torre norte cayó sobre la nave central de la iglesia, se destruyó ésta pero no el crucero de la iglesia (que databa del siglo XVI), haciéndose, pues, con trazas de nuestro maestro: tres naves desde el crucero hasta los pies, la fachada con dos torres, y el pórtico lateral sur, con severo estilo desornamentado.

### 11. *Casas, Las*

En 1650, tras un informe de Felipe Lázaro de Goiti, se realizaron en la iglesia del lugar de Las Casas algunas obras, como fueron: construir una armadura nueva para el cuerpo de la iglesia; aderezar las armaduras de la Capilla Mayor, Baptisterio y Sacristía; reparar y enlucir las paredes donde fuese necesario y solar de nuevo el cuerpo de la iglesia y la capilla mayor con ladrillo tosco.

### 12. *Cebolla*

En la parroquial de Cebolla trazó Goiti en 1650 una torre nueva dado el mal estado de la que tenía. Se hicieron además los dos pares de puertas y el aderezo de los pretilos y escalera de la lonja.

La torre constaba de 3 cuerpos de albañilería separados por una imposta de piedra verroqueña, e iba cubierta por una armadura cuadrada tejada a lomo lleno.

### 13. *Domingo Pérez*

En 1653 fue restaurada la iglesia del lugar de Domingo Pérez, efectuando Felipe Lázaro el aprecio y tasación de las obras y reparos necesarios.

#### 14. *Fuente la Higuera*

En 1649 la iglesia de Fuente la Higuera «estaba amenazando ruyna» por lo que Lázaro de Goiti la visitó, considerando necesarios entre otros reparos, «quitar y bolver a hacer de nuebo» la armadura del cuerpo de la iglesia, la de la sacristía y el colgadizo del portal de la iglesia, tejar todas las armaduras o tejados, fortalecer y enlucir las paredes de la sacristía, solar de ladrillo tosco todo el cuerpo de la iglesia, y aderezar los antepechos de las verjas de piedra de lo alto de la torre y las cornisas.

#### 15. *Lozoya*

En 1649, siguiendo las condiciones de Lázaro de Goiti, se realizaron en la iglesia de la villa de Lozoya, algunas obras que consistieron fundamentalmente en la construcción de cuatro estribos en la pared del cuerpo de iglesia que miraba al norte para fortalecer el que ésta tenía hacia la parte de fuera, aderezar una abertura que tenía el testero de la pared de los pies, y hacer nueva la armadura de par y nudillo en la nave central y los colgadizos de las naves colaterales.

#### 16. *Maqueda*

En septiembre de 1650, Felipe Lázaro de Goiti, visitó la iglesia parroquial de Santa María de los Alcázares de Maqueda, para apreciar los reparos y aderezos que ésta necesitaba, los cuales valoró en un total de 6.260 reales.

#### 17. *Mascaraque*

El 12 de agosto de 1650, Goiti entrega un informe en el que confiesa haber «ydo a la Villa de Mascaraque a ver, medir y tasar la obra que (...) pretenden hacer en el cuerpo de la iglesia (...), conforme a unas trazas y condiciones hechas antes de ahora, las cuales (...) se me entregaron para por ellas poder haçer abançe y tasaçion (...), y «tasado por menor cada cosa de por sí, dando a cada cosa su justo balor y precio, así en el

valor de los matheriales como en la manufactura, declaro monta la dicha obra (...) 115.454 reales».

### 18. *Móstoles*

En 1646, en la iglesia de Móstoles, fueron necesarios algunos reparos que el maestro Lázaro de Goiti valoró en 11.572 reales, dando también las condiciones de su ejecución.

Se tenía que restaurar la tribuna, jaharrar y blanquear las paredes, hacer de nuevo la pared del testero, solar de ladrillo tosco el cuerpo de la iglesia, y hacer varias puertas nuevas, además de otros aderezos menores.

### 19. *Navalmoral*

En 1647 se hizo la obra que faltaba en la iglesia parroquial de Navalmoral bajo la dirección de Felipe Lázaro de Goiti.

Se concluyó la torre, de la que faltaba el último cuerpo, «conforme a una traça echa por el padre Fray Lorenzo de San Nicolás, religioso agustino descalzo, sin ynobar en labor ni en matheriales (...) ecepto que no se a de hacer chapitel, sino armadura» y se hizo un coro bajo de «quatro escaños de madera (...). Los dos an de servir a la parte de atrás y los otros dos cada uno a su lado (...)», además de algunos otros aderezos y reparos menores.

### 20. *Noves*

En 1651, nuestro arquitecto reconoció la iglesia de Noves, dando las condiciones para hacer la obra y reparos del cuerpo de esta iglesia parroquial.

### 21. *Pelahustan*

En 1647, el maestro Lázaro de Goiti visitó la iglesia de la Villa de Pelahustan para ver qué reparos era necesario hacer en ella, reparos que

valoró en 36.243 reales y para la ejecución de los cuales dio trazas y condiciones, mandando entre otras cosas «deshacer toda la armadura y colgadizos del cuerpo de la iglesia» y volver a montarla de nuevo, sentar columnas nuevas de una pieza y pilares de ladrillo como enseña la planta», hacer «un cañón de bóveda tabicado y doblado en la nave de enmedio», «deshacer la tribuna» reconstruyéndola después, y solar todo el cuerpo de la iglesia con ladrillo tosco.

## 22. *Perales de Mella*

La iglesia parroquial de Perales de Mella sufrió en 1650 una restauración que se efectuó fundamentalmente en el cuerpo de la iglesia, siendo dirigida por Felipe Lázaro quien tasó el coste «de matheriales y manos» para realizar esta obra en 15.119 reales de vellón.

## 23. *Pozuelo de Alarcón*

En 1645 se efectúan en la iglesia de Pozuelo de Alarcón una serie de reparos que consistieron en: «acer un contraestribo en el lado de la yglesia que mira al çierço», «abrir y maçizar todas las aberturas y quiebras que tienen las vovedas y paredes de la Capilla Mayor» y «afuera de la Capilla Mayor se ha de aderecar el pedaço de pared que derribo el rayo», «trastejar todos los tejados» y «quitar los maderos que están quebrados y muy torcidos en el texado del portal de la yglesia (...) bolbiendolo a poner nuebo...» y que se hicieron siguiendo las indicaciones, plantas y perfiles dadas por Lázaro de Goiti.

## 24. *Quismondo*

En 1651 dado el mal estado de la iglesia parroquial de Quismondo, se mandó a Felipe Lázaro que fuera allí, para que viera los reparos que eran necesarios en el cuerpo de la iglesia y capilla mayor, y declarase la cantidad que estos costarían «de materiales y manos», dando además condiciones para realizar la obra.

### 25. *Rielves*

El templo parroquial de Rielves fue restaurado en 1652 bajo la dirección del maestro Lázaro de Goiti, quien tasó las obras necesarias y dio condiciones para las reparaciones de las paredes y armaduras de la iglesia.

### 26. *San Agustín*

En 1648, y siguiendo las condiciones dadas por nuestro arquitecto, se realizaron en la parroquial de San Agustín unas obras que incluirían la mejora del estado de la torre, la reparación de la crucería de la bóveda de la Capilla Mayor, el reforzamiento y enfoscado de los cimientos de las partes de fuera de la iglesia, y la restauración de suelos y tejados en general.

«Todas las quales obras y reparos» sumaron y montaron 6.226 reales de vellón.

### 27. *Sevilla la nueva*

En la iglesia de Sevilla la Nueva se ejecutaron en 1648 una serie de obras y reparos bajo la dirección de Felipe Lázaro de Goiti. Estas obras consistieron básicamente en mejorar las condiciones en que se encontraban las paredes de la iglesia, hacer una armadura nueva de par y nudillo para el cuerpo del, y acabar la construcción de la sacristía que estaba ya comenzada.

### 28. *Torre de San Esteban Hambran*

El 12 de marzo de 1645, Lázaro de Goiti da las «condiciones con las cuales se a de açer la obra y fábrica de la torre de la villa de la Torre de Esteban Ambrán, puertas y otros reparos (...)».

La torre, para cuya obra dio también plantas y perfiles, constaría de dos cuerpos de fábrica de mampostería de piedra, con sillares de piedra verroqueña en las esquinas y rematada cada una de ellas por una cinta de piedra franca. Un tercer cuerpo donde habían de estar las campanas,

hecho de albañilería. Y encima una armadura a quatro aguas «con el adorno de 4 buardas, pedestal y bola». Debiendo quedar «rebocada de arriba a abajo por la parte de afuera».



*Torre de Esteban Hambrán*

## 29. Uceda

En la iglesia parroquial de Santiago de la Villa de Uceda, se construyó de nuevo la Sacristía, ya que estaba «toda arruinada y cayda por causa de su antigüedad y de su mala fábrica», también la Capilla del Santísimo Cristo estaba hundiéndose por lo que fue «forzoso derribarla y acerla de nuebo».

Además de esto, se realizaron en la iglesia otras obras de reparo y aderezo. Todo ello bajo la dirección de Felipe Lázaro quien, el 1 de noviembre de 1644, entregó un informe tasando el coste de estas obras en 32.591 reales.

### 30. *El Vellón*

En 1650 la iglesia de la Villa de Vellón sufrió una restauración que dirigió Lázaro de Goiti, quien estimó era necesario «deshacer toda la armadura antigua de la nave mayor (...)» y volverla a hacer «toda de madera nueva». «Deshacer y volver a hacer de nuevo todo el colgadizo de la nave menor. Joarrar a regla, cordel y plomo «todas las paredes de la iglesia, así las de la Capilla Mayor, como las del cuerpo». Y «abrir y maççar (...) todas las aberturas que tiene la bóveda y crucería de la Capilla Mayor».

### 31. *Villamuelas*

Con fecha 20 de julio de 1652, el presbítero de la iglesia de Villamuelas se constituye en deudor de 300 reales de vellón a favor de Goiti, por «la ocupación y trabajo que el dicho Phelipe Lázaro de Goiti a tenido en su persona de ver los reparos de que necesita la dicha iglesia (...) Y hacer condiciones y diferentes trazas dando forma como se ha de hacer dicha obra.

### 32. *Villaseca de la Sagra*

En la parroquial de Villaseca de la Sagra tuvo lugar en 1652 una importante restauración que dirigió Lázaro de Goiti, quien dio trazas y condiciones para la obra de la obra y fábrica nueva del cuerpo y torre de esta iglesia.



*Villaseca de la Sagra*

### 33. *Yébenes*

En 1645 en la iglesia de San Juan de la Villa de los Yébenes, se realizaron una serie de obras entre las que destacan: «acer una armadura», «echar una cornisa de ladrillo de hordenes en todo el fuera que le tocare al cuerpo de iglesia», «encima de la pared del testero de los pies (...) acer un frontispicio, con todo el ornato que señala la traça», «alargar la sacristía asta que llegue a tapar a la pared de la Capilla de San Francisco», «acer un cañón de bóveda en todo el largo del cuerpo de iglesia», «acer otras dos bovedas tabicadas y dobladas, la una en la

capilla... de San Francisco, (...) y la otra en la puerta del atrio de la entrada...». Estas importantes reformas y otros reparos fueron ejecutados bajo la dirección de Felipe Lázaro de Goiti, quien dio trazas y condiciones para ello.

#### 34. *Yuncler*

En 1653 el maestro Lázaro de Goiti visitó la iglesia parroquial de Yuncler, apreciando y tasando las obras y reparos que en ella eran necesarias referidas fundamentalmente a las armaduras y paredes de la iglesia y dando condiciones para su realización.



## NOTAS

- (1) AHPT, Prot. 3143, fol. 683 y ss.
- (2) TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños*, 283.
- (3) LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos*, 43.

Llaguno cree erróneamente que Pedro es hermano de Felipe, pero la Dra. Tovar, por noticias documentales, comprueba que realmente son tío y sobrino. Vid. TOVAR MARTÍN, *op. cit.*

- (4) PÉREZ SEDANO, *Datos documentales*, 92.
  - (5) TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños*, 181.
- Véase también BARBE-COQUELIN, *El tratado de arquitectura*.

- (6) AHPT, Prot 3135, fol. 623.
- (7) AHPT, Prot 3152, fol 450.
- (8) PÉREZ SEDANO, *Datos documentales*, 92.

(9) Tras la muerte de Lázaro de Goiti será el alarife Diego de Benavides quien normalmente se encargue de visitar las iglesias parroquiales.

Así tenemos noticia de que por no haberse efectuado la vista de la iglesia de Camarena «a causa de haver muerto Phelipe Lázaro de Goiti», en mayo de 1654 «se cometió el hacerlo a el maestro mayor de obras de la villa de Alcalá de Henares (...) junto con Diego de Venavides...», AHPT, Prot 3154, fol 97-98.

También acudirá Diego de Benavides, por haber muerto Goiti, a tasar los reparos que necesitaba la iglesia de Perales de Mella. AHPT, Prot 3154, fol 546-548.

(10) Tan sólo tenemos noticia de dos ocasiones en que no se siguió este proceso y Felipe Lázaro visitó las iglesias parroquiales de Buitrago y Fuente la Higuera, sin que previamente se lo encargara el Consejo de la Dignidad Arzobispal:

En abril de 1649, Goiti informa que «yendo a visitar la iglesia de la villa de Loçoya (...) pasé por Buitrago y que saviéndolo el cura de la parroquial del Señor San Joan de la dicha villa me pidió viese su iglesia, porque se estaba hundiendo, la qual ví (...)».

AHPT, Prot. 3142, fol, 198-199.

En junio del mismo año, estando en Viñuelas para ver los reparos que necesitaba su iglesia, «vino el cura del lugar de Fuente la Iguera y me pidió viese su iglesia porque estava amenazando ruyna (...)». AHPT, Prot 3144, fol 496-497.

(11) Un ejemplo ilustrativo de esto puede ser la Concordia firmada por la Dignidad Arzobispal y el párroco de la iglesia de Maqueda, en la cual se especifica que el precio de la obra quedaba ajustado en 6.260 reales que se devolverían al Consejo «en la cuarta parte

de diezmos de la dicha iglesia (...) y que desde los frutos deste presente año de mil seiscientos y cincuenta, y en los demás años adelante hasta su real y efectiva paga...». AHPT, Prot. 3145, fol. 38-39.

(12) Auque en la mayoría de las ocasiones Lázaro de Goiti dará las trazas para realizar las obras que las parroquias necesitaban, en algunos casos se limitará a evaluar trazas dadas por otros maestros arquitectos.

Así por ejemplo, en las condiciones para que se efectuasen obras en la iglesia parroquial de Naval Moral, podemos leer que la torre se había de concluir «conforme a una traça echa por el Padre Fray Lorenzo de San Nicolás, religioso agustino descalzo, sin ynobar en labor ni en matheriales (...) eçpto que no se a de haçer chapitel sino armadura...». AHPT, Prot. 3137, fol. 787.

(De esta actuación del famoso arquitecto agustino nos ocuparemos en un próximo trabajo).

(13) Con fecha 6 de abril de 1646, Goiti declara «aber reçivido cien rreales del cura de dicho lugar (Móstoles) por cuenta de mis salarios y no más». AHPT, Prot. 3137, fol. 827.

(14) AHPT, Prot. 3150, fol. 456.

(15) Condiciones para hacer la obra y fábrica de la iglesia de la villa del Cabón. AHPT, Prot. 3133, fol. 517-522.

(16) AHPT, Prot. 3133, fol. 522.

(17) AHPT, Prot. 3145, fol. 404.

(18) *IBÍDEM.*, fol. 406.

(19) AHPT, Prot. 3133, fol. 652.

(20) Son frecuentes indicaciones como «y a de estar batida la cal quando se aya de gastar en la obra doçe o quinze días antes». AHPT., Pro. 3133, fol. 652.

O «la mezcla de cal y arena (...) no se a de gastar asta que ayan pasado ocho días que esté batida». AHPT, Prot. 3132, fol. 56.

(21) AHPT, Prot. 3139, fol. 522 y ss.

(22) Felipe Lázaro de Goiti aparecerá como testigo de la obligación firmada el 20 de octubre de 1645 por José de Hita, vecino de Mocejón, encargándose de conducir de Madrid a Toledo, hasta la puerta de los Leones de la Santa Iglesia «la rreja de yerro que en la dicha villa de Madrid se está haciendo (...) y tenerla acavada de traer el día de Nabadad próximo deste año». AHPT., Prot. 3135, fol. 277-278.

También será testigo del requerimiento que el 12 de septiembre de 1646 se le hizo a Joan Alvarez, maestro de rejería y vecino de la villa de Madrid para que «acabara y asentara en toda perfección», la reja que estaba haciendo para la Puerta de los Leones. AHPT, Prot. 3136, fol. 381.

(23) El 5 de junio de 1646, y como maestro mayor de la Santa Iglesia de Toledo, certificará que el pintor Antonio Rubio había realizado unas encarnaciones y aderezos de pinturas, por lo que se le debían pagar 130 reales. (ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales*, 332).

El 27 de septiembre de 1646 certificó igualmente que Francisco de Aguirre estaba terminando de aderezar las pinturas del Cabildo viejo, y algunos otros cuadros, labor que terminó al mes siguiente, valorándose su trabajo en 100 ducados. (*IBÍDEM*, 372-374).

(24) AHPT, Prot. 3134, fol. 269-270.

(25) *IBÍDEM*, fol. 269.

(26) *IBÍDEM*, fol. 271-279.

- (27) *IBÍDEM*, fol. 214-215.
- (28) AHPT, Prot. 3135, fol. 396.
- (29) El 21 de febrero de 1646, «Doña Felipa de Carcava, viuda de Bicente Salinas, platero, por sí misma y como curadora y administradora de la persona y bienes de Francisco Salinas, su ixo (...). Y otrosí Antonio de Belasco, platero y contraste de Toledo, y yerno de la dicha doña Felipa...», se obligaron a realizar la obra del torreón y águila del coro» a todo contento y satisfacción del señor obrero mayor y maestro mayor (...), por el precio de 11.500 reales de vellón. *IBÍDEM*, fol. 390-395.
- (30) AHPT, Prot. 3137, fol. 500-502.
- (31) MARIAS, *La arquitectura*, III, 207.
- (32) El 16 de junio de 1651 los maestros de carpintería Alonso Rodríguez, José del Val y Pedro de León, se obligaron a hacer el andamio y tiro, según las condiciones que dio Lazaro de Goiti. AHPT., Prot. 3136, fol. 208-209.  
Para las condiciones vid. *IBÍDEM*, fol. 210-211.
- (33) AHPT., Prot. 3152, fol. 610-611.  
Citado también por MARIAS, op. cit., 209.
- (34) AHPT., Prot. 3152, fol. 745-749.
- (35) Lázaro de Goiti ostentaba el título de «maestro mayor de obras de la Santa Iglesia de Toledo y de todas las de su arzobispado, castillos y casas fuertes de la dignidad arzobispal». AHPT., Prot. 3139, fol. 522.
- (36) AHPT., Prot. 3133, fol. 450.
- (37) *IBÍDEM*, fol. 488 v.
- (38) AHPT., Prot. 3136, fol. 1253-1266.
- (39) AHPT., Prot. 3138, fol. 542.
- (40) AHPT., Prot. 3140, fol. 771.
- (41) AHPT., Prot. 3143, fol. 496.
- (42) *IBÍDEM*, fol. 683-684.
- (43) AHPT., Prot. 3153, fol. 96-113.
- (44) PÉREZ SEDANO, *Datos documentales*, 91.
- (45) AHPT., Prot. 3131, fol. 450-452. *IBÍDEM*, fol. 486-488.
- (46) AHPT., Prot. 3133, fol. 651-652.
- (47) *IBÍDEM*, fol. 517 y ss.
- (48) *IBÍDEM*, fol. 623-627.
- (49) AHPT., Prot. 3132, fol. 55-56.
- (50) AHPT., Prot. 3134, fol. 269-270.
- (51) *IBÍDEM*, fol. 271-274.
- (52) *IBÍDEM*, fol. 277-278.
- (53) *IBÍDEM*, fol. 214-215.
- (54) ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales*, 373.
- (55) AHPT., Prot. 3135, fol. 396.
- (56) AHPT., Prot. 3135, fol. 623.
- (57) ZARCO DEL VALLE, op. cit., 332.
- (58) AHPT., Prot. 3145, fol. 434-435.
- (59) AHPT., Prot. 3136, fol. 381.
- (60) ZARCO DEL VALLE, op. cit., 372.
- (61) *IBÍDEM*, 374.
- (62) AHPT., Prot. 3136, fol. 1253-1266.

- (63) TOVAR, *Arquitectura madrileña*, 181.
- (64) AHPT., Prot. 3138, fol. 505.
- (65) AHPT., Prot. 3139, fol. 522-525.
- (66) AHPT., Prot. 3138, fol. 542.
- (67) AHPT., Prot. 3137, fol. 500-502.
- (68) *IBÍDEM*, fol. 787-788.
- (69) AZCÁRATE, *Inventario*, 93.
- (70) MARIAS, *La arquitectura*, III, 207.
- (71) AHPT., Prot. 3139, fol. 403-404.
- (72) AHPT., Prot. 3140, fol. 131-132.
- (73) *IBÍDEM*, fol. 104-105.
- (74) *IBÍDEM*, fol. 771-772.
- (75) AHPT., Prot. 3142, fol. 198.
- (76) AHPT., Prot. 3144, fol. 496-497.
- (77) AHPT., Prot. 3142, fol. 463-466.
- (78) AHPT., Prot. 3143, fol. 663-665.
- (79) *IBÍDEM*, fol. 496.
- (80) AHPT., Prot. 3144, fol. 665-667.
- (81) AHPT., Prot. 3143, fol. 543-544.
- (82) *IBÍDEM*, fol. 683-684.
- (83) AHPT., Prot. 3144, fol. 680.
- (84) AHPT., Prot. 3146, fol. 249-251.
- (85) AHPT., Prot. 3148, fol. 166.
- (86) AHPT., Prot. 3145, fol. 123-124.
- (87) *IBÍDEM*, fol. 50-51.
- (88) *IBÍDEM*, fo. 404-408.
- (89) *IBÍDEM*, fol. 153-154.
- (90) AHPT., Prot. 3146, fol. 52-56.
- (91) *IBÍDEM*, fol. 850-852.
- (92) *IBÍDEM*, fol. 233-256.
- (93) AHPT., Prot. 3163, fol. 62-72.
- (94) *IBÍDEM*, fol. 559-564.
- (95) *IBÍDEM*, fol. 210-211.
- (96) AHPT., Prot. 3150, fol. 456.
- (97) AHPT., Prot. 3156, fol. 380-381.
- (98) AHPT., Prot. 3149, fol. 346-358.
- (99) *IBÍDEM*, fol. 417-419.
- (100) AHPT., Prot. 3150, fol. 759-769.
- (101) AHPT., Prot. 3152, fol. 450.
- (102) *IBÍDEM*, fol. 610-611.
- (103) *IBÍDEM*, fol. 745-749.
- (104) *IBÍDEM*, fol. 726-744.
- (105) AHPT., Prot. 3153, fol. 81.
- (106) *IBÍDEM*, fol. 96-113.
- (107) *IBÍDEM*, fol. 295-302.
- (108) *IBÍDEM*, fol. 1199-1209.
- (109) PÉREZ SEDANO, op. cit., 127.

## BIBLIOGRAFIA

- AZCÁRATE RISTORI, José María de., *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1970.
- BARBE-COQUELINE DE LISLE, Genevieve., *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1978.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio de., *Noticias de los arquitectos y su arquitectos y sus arquitectura en España desde su restauración*, Madrid, Turner, 1977.
- MARIAS, Fernando., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, III, Toledo, Publicaciones del Inst. Prov. de Inv. y Est. toledanos, 1983.
- PÉREZ SEDANO, Francisco., *Datos documentales inéditos para la Historia del arte español. Notas del archivo de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1914.
- TOVAR MARTÍN, Virginia., *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- TOVAR MARTÍN, Virginia., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1975.
- ZARCO DEL VALLE, Manuel., *Datos documentales para la H.<sup>a</sup> del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1916.

#### FUENTES MANUSCRITAS

AHPT, Archivo Histórico Provincial de Toledo.

- AHPT, Prot. 3131, año 1644.
- AHPT, Prot. 3132, año 1645.
- AHPT, Prot. 3133, año 1645.
- AHPT, Prot. 3134, año 1645.
- AHPT, Prot. 3135, año 1646.
- AHPT, Prot. 3136, año 1646.
- AHPT, Prot. 3137, año 1646.
- AHPT, Prot. 3138, año 1646.
- AHPT, Prot. 3139, año 1648.
- AHPT, Prot. 3140, año 1649.
- AHPT, Prot. 3142, año 1649.
- AHPT, Prot. 3143, año 1650.
- AHPT, Prot. 3144, año 1650.
- AHPT, Prot. 3145, año 1650.
- AHPT, Prot. 3146, año 1651.
- AHPT, Prot. 3148, año 1651.
- AHPT, Prot. 3149, año 1652.
- AHPT, Prot. 3150, año 1652.
- AHPT, Prot. 3152, año 1653.
- AHPT, Prot. 3153, año 1653.
- AHPT, Prot. 3154, año 1654.
- AHPT, Prot. 3163, año 1651.

ARTISTAS ESPAÑOLES  
EN LA ACADEMIA DE SAN LUCA DE ROMA. 1740 - 1808

POR

SOLEDAD CANOVAS DEL CASTILLO



La consulta de los fondos de la Academia de San Luca es producto de la investigación iniciada en Roma, enfocada en el estudio de los artistas españoles que en la segunda mitad del siglo XVIII se formaron en aquella ciudad.

Constituía la relación con dicha institución uno de los objetivos más codiciados de todo artista que se preciase, italiano o extranjero, ya que suponía el contacto directo con los personajes de mayor prestigio del momento, al tiempo que facilitaba el intercambio cultural que en este momento se producía, de manera especial, en Roma.

Hace ya dos décadas Martínez de la Peña publicó su estudio sobre los artistas españoles que en los dos siglos precedentes al de este trabajo se relacionaron con la Academia romana (1). Advertía el autor su asombro al hacer balance entre los pintores, escultores y arquitectos que tradicionalmente la bibliografía española venía recogiendo, frente a los que él había encontrado en su investigación. Curiosamente, con el siglo de la Ilustración nos ha ocurrido exactamente lo mismo. Generalmente venían siendo citados los personajes que en aquella Academia alcanzaron cierto prestigio, o bien aquellos otros que a su vuelta a España adquirieron renombre y ganaron en su etapa de formación en Roma algún premio. Pero ni tan siquiera se tenía conocimiento de todos aquellos que se presentaron a las pruebas, quiénes fueron los concursantes de éstas, los asuntos que se ejecutaron, etc. En el Archivo de San Luca hemos encontrado un gran número de artistas españoles que de una manera u otra, estuvieron relacionados con esta importante institución.

Frente a ello, sin embargo, no deja de sorprender la ausencia de noticias relativas a otros personajes de importancia indudablemente mayor.

Es el caso de los arquitectos José de Hermosilla y Juan de Villanueva; los escultores Francisco Gutiérrez y José Álvarez Cubero, éste ya en el siglo XIX; y el de los pintores Antonio González Ruiz, Juan Bautista de la Peña, Antonio González Velázquez, José del Castillo y Luis Paret y Alcázar, además de la excepcional figura de Goya, quien al no contar con ninguna ayuda, marchó a Italia por sus propios medios, no figurando por tanto en la correspondencia oficial de la época.

Existen numerosas publicaciones sobre este período, en las que se trata el arte de la Ilustración en conjunto, de forma global, por ramas artísticas o a través del estudio de monografías de algunos de ellos, no siempre por cierto los más importantes; si olvidar tampoco los trabajos centrados en la historia de la Real Academia fernandina (obras de Ceán Bermúdez, Llaguno, Ossorio y Bernard, Tormo, Sánchez Cantón, López Otero, Caveda, Claude Bedat, Pardo Canalís, Angel Avilés, etc.).

Sobre la época que nos ocupa, ya en los años treinta A. López de Meneses estudió la promoción correspondiente a los años 1758-1766, centrándose principalmente en la documentación encontrada en el Archivo de la Academia de San Fernando, recogiendo por tanto la actividad de éstos en Roma a través del envío periódico de sus obras a España (2).

Con motivo del segundo centenario de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, J. Olarra publicó un artículo sobre la primera etapa; recoge noticias interesantes del arquitecto José de Hermosilla, escultores Francisco Vergara y Francisco Gutiérrez y pintores Preciado y González Velázquez (3).

En los años sesenta, A. Alonso Sánchez realizó un trabajo sobre la figura de Francisco Preciado como Director de Pensionados, y las distintas promociones que durante su cargo pasaron por Roma (4). El estudio arroja un número importante de noticias por entonces inéditas, puesto que sobre este período apenas se había investigado en aquellos años. Ofrece además una visión bastante clara acerca de las diferentes etapas de pensionados desde el primer envío oficial de artistas en 1747, hasta la muerte de Preciado en 1789. Hay que lamentar sin embargo el desconocimiento o falta de interés por aquellos otros jóvenes, número considerable, que en esos años «pululaban» por Roma a sus expensas, en búsqueda de un aprendizaje directo ó indirecto de enseñanza y estilo de los grandes maestros antiguos y modernos. No se recogen, por tanto, los datos de estos personajes contemporáneos a los de su estudio que nos han aparecido en San Luca.

También la tesis doctoral de A. Quintana recoge el tema de pensionados en Roma; abarca desde la fundación de la academia fernandina hasta el año 1774, y aunque es trabajo bien documentado se echa en falta un apartado relativo a las obras ejecutadas en aquella Corte (5).

Todavía dentro de la etapa que estudiamos, existen dos trabajos más; nos referimos a la Memoria que sobre los pintores españoles en Italia realizó M. L. Barreno (6), y al estudio de M. Barrio (7).

Hay por tanto varios años en los que existe un desconocimiento bastante grande sobre los artistas y actividades de éstos en Roma hasta 1808, año en el que la plaza de Director de Pensionados queda cubierta por Madrazo. El siglo XIX es ya etapa mejor estudiada; prueba de ello son los trabajos de M. Bru y Romo, E. Casado Alcalde, C. González-M., Martí, etc., estudios que hoy día se continúan.

Lógicamente, la bibliografía italiana tampoco recoge las noticias referentes a todos estos artistas españoles. En su libro sobre San Luca, Missirini se detiene en los personajes de mayor prestigio y renombre, algunos de los cuales ocuparon cargos en la Academia (8). Como Príncipe por dos veces de ésta, aparece Preciado de la Vega; se recogen también los académicos de mérito (además de Preciado, Pablo Pernicharo, Felipe de Castro, Francisco Vergara, Lois de Monteagudo, Juan Adán, Gabriel Durán, Miguel de Olivares y Domingo Alvarez). No se mencionan, como decimos, aquellos otros que no corrieron con esta suerte, si bien tampoco es pretensión del autor, cuyo objetivo es el de dar a conocer la historia de la Academia de San Luca desde sus orígenes.

*Fondos consultados.* Centrándonos ya en este aspecto, hay que destacar en primer lugar los Libros de Decretos de éstos años, en donde nos han aparecido el mayor número de datos de gran variación temática. Algunas de las noticias corresponden a las celebraciones de Juntas Ordinarias, en donde figuran los asistentes y los cargos de los mismos. Dentro de éstas, es interesante resaltar las proposiciones de nombramientos de académicos honorarios. Estas propuestas, una vez admitidas, en el acto de posesión se fijaba el que el artista en cuestión debía donar una obra a la Academia romana. La posesión de esta titularidad constituía, además del consabido prestigio en el mundo artístico de la época, la posibilidad de alcanzar cargos académicos que culminaban en el de Príncipe, puesto que llegó a alcanzar, como indicábamos antes, el Director de Pensionados españoles, Francisco Preciado. Pirotta nos informa de que de los 217 artistas que

hasta aquel momento (1958) habían ocupado este cargo en San Luca, tan sólo 15 de ellos habían sido extranjeros (9). En el siglo XVIII, además de Preciado, otros Príncipes extranjeros fueron Person, Troys, Mengs y Maron.

Llegado a este punto, conviene señalar un hecho importante, a partir del cual se modificaron sustancialmente las condiciones de ingreso como miembro académico en San Luca. Con motivo del nombramiento de tal cargo del escultor Juan Adán, se hace mención del decreto que la Congregación había hecho con fecha 2 de febrero en 1772. Según éste, quedaba establecido el que no se nombrara ningún académico extranjero que no probara antes serlo de la primera Academia de su país. Se limitaba de esta forma el acceso, al tiempo que adquiría la institución romana mayor prestigio. Con anterioridad a esta fecha fueron nombrados los siguientes españoles (por orden cronológico): Pablo Pernicharo, Felipe de Castro, Francisco Vergara, Francisco Preciado y el arquitecto Domingo Lois de Monteagudo. A partir del decreto y hasta 1808, cuatro fueron los que alcanzaron tal nombramiento: el escultor Adán, Gabriel Durán y Miguel de Olivares, admitidos por ser académicos de la de San Fernando, y el pintor Domingo Alvarez, gracias a sus cargos como Director de la Academia de Cádiz y Pintor del Rey.

Sobre el mismo tema pero en la Academia de San Fernando, A. Quintana recoge en su obra la noticia de que desde el proyecto de Olivieri, siempre que se presentase algún profesor con título de académico de acreditadas academias (San Luca, la de París, etc.), sería recibido en la madrileña como tal (10).

No hay que olvidar otro lado, que la posesión de los cargos citados en la academia romana se alcanzaban a una cierta edad (el artista español más joven nombrado académico en ésta época fue Juan Adán, quien recibió el título a los 33 años). La mayoría de los pensionados marchaban en edades comprendidas entre los 20 y los 25 años cuando no antes, y por espacio limitado de tiempo.

Otro de los temas que aparecen en los Libros de Decretos es el de los concursos que la academia convocaba para jóvenes en período de formación, figuran generalmente los asuntos para las pruebas, y naturalmente se citan los nombres de los premiados. Por último, se dan datos también referentes a las licencias que se debían pedir para la copia de obras que la academia poseía.

Además de los libros manuscritos citados, han sido consultados otros

documentos relacionados con la Academia del desnudo en el Campidoglio y los concursos anuales que en ella se hacían. Fundada en 1754 por Benedicto XIV, tenía por objetivo el ejercitamiento de los jóvenes en el dibujo del cuerpo humano. En el Acta de la Junta Particular celebrada en la academia fernandina en septiembre de 1758, se daban a conocer las instrucciones de pensionados. En uno de los puntos, se decía que éstos debían acudir con frecuencia a pintar del desnudo en la Academia del Campidoglio. Teniendo San Luca encomendada su dirección, se entiende que la primera conserve noticias de ésta de notable importancia, como son los elencos de premiados (si bien con algún margen de error entre unos y otros), los asuntos de los diseños presentados, etc. Se recogen también los premios de los distintos concursos celebrados, como los Clementini, Ballestra y Pelligrini (11).

Por lo que se refiere a las obras de estos españoles que la academia romana conserva, hay que destacar en primer lugar la colección de dibujos de escultores y pintores, que con motivo de los concursos de la del desnudo ejecutaron, resultando premiados. Por lo general, temáticamente resultan repetitivos, pues representan los modelos masculinos de la enseñanza del desnudo (el desnudo femenino estaba severamente prohibido en el Estado de la Iglesia) de la referida academia, junto con asuntos religiosos. En este sentido, sucede también aquí lo que ocurría en la institución española, como acertadamente indica Navascués (12): los asuntos que para las pruebas se debían ejecutar, no sólo eran históricos y religiosos planteados con gran complejidad, sino que en gran número de ocasiones pintores y escultores debían ejecutar el mismo asunto. Sin embargo, estilísticamente son interesantes, puesto que de sus primeras obras no se conoce gran cosa, al tiempo que permite el estudio sobre la evolución artística de éstos pintores y escultores, así como el análisis comparativo entre ellos.

Los concursos Clementini, Ballestra y Pelligrini ofrecen sin embargo en este sentido mayor variación. En cada prueba, como sucedía también en San Fernando, se requerían dos asuntos: uno para «pensado» y el otro el llamado «de repente». Generalmente se insertaban en ellos varios personajes, lo que permite el estudio compositivo de la representación. El número de estos premios es considerablemente menor al de los anteriores.

No existen pinturas ejecutadas por los españoles en la Galería de la Academia; sólo se conservan dos retratos de Preciado de la Vega y de su mujer, la miniaturista Catalina Cherubini, realizados por el pintor vienés

Antonio von Maron en 1767, artista que como veremos sustituiría a su amigo Preciado en sucesivas congregaciones (13).

Entre los escultores que fueron a Roma, sólo Felipe de Castro y Manuel Olivé dejaron muestra de su arte en San Luca, al margen de los dibujos ya comentados; el primero con una «Anunciación», donada al entrar como académico en 1746, y un bajorrelieve representado «Ester, Amán y Asuero»; y el segundo con su premio en el Concurso Ballestra de 1792, que llevaba por asunto «Creusas y Eneas».

Pasando ya a los arquitectos, también éstos dejaron constancia de su actividad en San Luca. Algunos de los dibujos conservados son donaciones de éstos al ser nombrados académicos; es el caso de Jorge Durán, Miguel Olivares y Ventura Rodríguez, si bien, como es sabido, este último no llegó a estudiar en Roma. Otros proyectos son producto de concursos convocados, como ocurre con Jorge Durán, ganador por la primera clase del Concurso Clementini en 1795. Estos diseños están recogidos en las publicaciones que la academia romana realizó sobre los trabajos que conserva de los arquitectos, italianos y extranjeros, que estuvieron relacionados con ella de una forma u otra (14); al poder ser consultados en estas obras, no hemos incluido las ilustraciones de dichos proyectos.

Pasamos a continuación a dar a conocer todas estas noticias. Se han separado a arquitectos, escultores y pintores. Dentro de cada rama y para facilitar la búsqueda de cada uno, se ha atendido a un orden alfabético, presentando las noticias de forma cronológica. No se ha considerado oportuno incluir una bibliografía general del tema; sin embargo, en los casos en que los artistas han sido objeto de un estudio monográfico, se han citado éstos en las notas. Las cifras que siguen a los encabezamientos de los dibujos corresponden al número de inventario dado por la academia romana.

## ARQUITECTOS

### *DURAN, Jorge* (15)

- 1795. En el mes de mayo obtenía el primer premio de la 1.ª clase. Dicho premio fue compartido con el napolitano G. Campana. El arquitecto inglés Giuseppe Gangy obtuvo, en vista del mérito de su dibujo, igualmente el primer premio pero separado, por distanciarse del asunto. Los diseños que de Durán se conservan son los siguientes:

- Prueba «de pensado». Asunto: sobre una gran plaza circular elevada del terreno mediante escaleras nobles y porticada alrededor, se formará una *capilla sepulcral noble*, que quedará elevada del terreno de la plaza por medio de otras escaleras simétricas. Dicha capilla tendría otros altares principales, otros cuatro altares bajos para comodidad de las misas conmemorativas, capaz de solemnizarlos en los mismos aniversarios. Por medio de las mencionadas escaleras, debía tener un subterráneo con altares; lugares de memoria; otros podrían colocarse en los pórticos que rodeaban dicha plaza, así como una pequeña habitación para servicio de sus ministros (16):
  - *Planta*. n.º 909. 60 × 100 cm. Lápiz y acuarela.
  - *Planta y alzado*. n.º 910. 60 × 100 cm. Lápiz y acuarela.
  - *Alzado y sección*. n.º 911. 60 × 100 cm. Lápiz y acuarela.
  - *Planta de la Cripta y sección*. n.º 912. 60 × 100 cm. *Ibidem*.
- Prueba «de repente». Asunto: dibujo de *Arco triunfal* en honor de Pío VI. Extraído por el Sr. Virgilio Bracci, dedicado a este Pontífice en honor a las atenciones prestadas a la academia (LD., vol. 55, f 25):
  - *Planta y alzado de Arco triunfal*. n.º 913. 55 × 38 cm. Lápiz y acuarela.

#### FRONTON, Marcelo

- 1769. De este año es el proyecto que donó a la academia; tenía por asunto la *Iglesia y Convento de San Pedro de Alcántara* en Aranjuez. Figura bajo el nombre de «Marcelo Fonton»:
  - *Planta del primer piso*. n.º 2143. 49 × 66 cm. Lápiz.
  - *Planta del segundo piso*. n.º 2144. 49 × 66 cm. Lápiz.
  - *Proyecto*. n.º 2145. 48 × 66 cm. Lápiz y acuarela.
  - *Sección*. n.º 2146. 49 × 66 cm. Lápiz y acuarela.
  - *Sección*. n.º 2147. 49 × 66 cm. Lápiz y acuarela.

#### MONTEAGUDO, Domingo Lois (17)

- 1764. Diciembre: nombramiento como académico de mérito. Reunidos los miembros de la Congregación académica, fueron expuestos algunos dibujos de arquitectura del español Monteagudo y del inglés George Dance («Giorgio Danze»), así como dos cuadros de invención, dibujo y pintura del inglés Nathaniel Dance («Nataniello Danze»). Todos los

presentes encontraron las obras dignas de aprobación. El Príncipe, que en ese año era Preciado, propuso en consecuencia su admisión. Dado que los tres personajes debían partir en breve de Roma hacia sus países (la pensión de Monteagudo expiraba en este tiempo), en consideración a tal circunstancia se decidió acelerar el proceso, aun cuando se especifica que no debía sentar precedente, sin esperar a la Congregación siguiente como disponían los estatutos. Se realizó entonces la votación secreta, que dió por resultado la admisión de los tres propuestos (LD., vol. 52, f 72 y 73 v).

- 1765. Enero: tomó posesión como nuevo académico. Le fue entregado el diploma, y donó, según la costumbre 30 escudos, que fueron recaudados y depositados en cuenta aparte (LD., vol. 52, f 73 v).
  - Proyecto donado a la academia con motivo de su nombramiento.
    - Asunto: *Iglesia de planta central*:
      - *Planta*. n.º 2151. 49 × 36 cm. Lápiz.
      - *Alzado*. n.º 2152. 49 × 38 cm. Lápiz y acuarela.
      - *Sección*. n.º 2153. 48 × 48 cm. Lápiz y acuarela.

#### OLIVARES GUERRERA, Miguel (18)

- 1792, septiembre: admisión del arquitecto gaditano como académico de mérito, a pesar de haber estado indecisa; más habiendo el interesado demostrado serlo de la de San Fernando de Madrid, se le admitió por ello. El arquitecto solicitó el certificado de dicha aceptación (LD., vol. 54, f 136 v).
  - Proyecto donado a la academia por su nombramiento. Asunto: *Mausoleo*:
    - *Planta y alzado*. n.º 2158. 50 × 66 cm. Lápiz y acuarela. El lugar y fecha de su muerte quedan recogidos, también, en el Archivo de la Academia: falleció en Madrid en 1813 (AM., f 22).

#### RODRIGUEZ, Ventura (19)

- 1745. Aunque no se formó en Roma, a finales de este año era elegido, junto con Sachetti, académico de mérito (AM., f 11 v).

- 1748. Se recibió este año un proyecto que el arquitecto donó con motivo de su nombramiento. Asunto: *Proyecto de catedral* (20).
  - *Planta*. n.º 2169. 102 × 71 cm. Lápiz.
  - *Alzado*. n.º 2170. 71 × 71 cm. Lápiz y acuarela.
  - *Sección*. n.º 2171. 71 × 103 cm. Lápiz y acuarela.

## ESCULTORES

### *ADAN, Juan* (21)

- 1766. En septiembre obtenía el 2.º premio de la 3.ª clase en la Academia del desnudo. El dibujo, que conservaba San Luca, falta en la actualidad (DD; EPD., f 13 v).
- 1767. En marzo era de nuevo premiado (¿1.º ó 2.º premio?) en la Escuela de desnudo (EPD., f 14).
- 1768. Marzo: consigue el 2.º premio de la 1.ª clase de escultura (DD; EPD., f 15). El dibujo se conserva en la academia:
  - *Desnudo masculino*. B 178. 55 × 40,5 cm. Lápiz negro y clarión. «Guane Adamo/Spagnolo», a plumilla, en la parte inferior izquierda, «Seconº Primo», a plumilla, en la parte superior derecha. Figura inclinada hacia su derecha; apoyada con ambas manos sobre un proyete. Al lado de éstas, una tela cae. (lám. 1).  
— Septiembre: primer premio de la 1.ª clase (DD; EPD., f 15).  
Conservado, como el anterior, en la academia:
  - *Jesucristo*. B 182. 57 × 43 cm. Lápiz negro y clarión. «1.ª Clase/p<sup>mo</sup>. Premio/Gio Adán», a plumilla, en la parte inferior derecha. Cristo, sobre un pedestal, viste túnica que forma grandes pliegues en su parte central; la tela cubre su brazo izquierdo, siendo visible sólo la mano con el dedo índice extendido hacia delante. El brazo derecho se extiende hacia este lado; la cabeza gira en dirección contraria. (lám. 2).
- 1769. En septiembre ganaba el primer premio en la Escuela del desnudo (EPD., f 16).
- 1774. Diciembre. El día 18 era propuesto académico de mérito por el entonces Príncipe, escultor Andrea Bergondi. Se dice que es pensionado del Rey de España. Se había presentado un modelo de Adán para mostrar su mérito. Pero lo que indudablemente inclinó la balanza a su favor fue el hecho anteriormente comentado, acerca de ser ya miembro

de la Real de San Fernando, ya que según el Decreto hecho en la Congregación del 2 de febrero de 1772, no se podía crear ningún académico extranjero que no probara serlo antes de la primera academia de su nación (LD., vol. 53, f 55).

- 1775. Enero. Era creado académico de mérito. Se vuelve a repetir su condición de pensionado de España y académico de San Fernando. Realizada la votación, salieron todos los votos a favor. Preciado de la Vega, en calidad de Secretario, le daría el acostumbrado aviso con tarjeta (LD., vol. 53, f 57).
  - Al mes siguiente, el día 5 tomaba posesión de su nombramiento. A través del Secretario, dió 30 escudos. Al tiempo, presentó como regalo a la academia una obra de su mano, que representaba a la *Reina Isabel de Portugal*, realizado en terracota (22) (LD., vol. 53, f 58 v). En el elenco de los Srs. Académicos se especifica además su procedencia: «Spag<sup>10</sup> de Tarazona nel Reyno di Aragona» (AM., f 18 v).
  - Abril. Con motivo de un concurso en el Campidoglio, fue elegido junto con el arquitecto Pietro Camporessi, el pintor Pietro Angeletti y el también escultor Tommaso Righi para recibir los billetes en la puerta del salón del Campidoglio (LD., vol. 53, f 61 v).
 

Durante los siguientes meses de ese mismo año y primeros del siguiente, es decir, hasta su regreso a España, debió asistir frecuentemente a distintos actos en San Luca, como se atestigua por las noticias aparecidas:

    - Mayo. El día 3, como miembro de Congregación (LD., vol. 53, f 62). El día 11 se le nombraba miembro por la escultura, para juzgar las obras de un concurso (f 63 y 64).
    - Julio, septiembre, diciembre. Figura en las reuniones que la Congregación celebró los días 9, 3 (junto con Preciado), y 3 de los meses arriba indicados (fóls. 66 v, 69, 73).
- 1776. Febrero y Marzo: Miembro de las juntas celebradas los días 4 y 3 de estos meses por la Congregación; es la última reunión en que figura su nombre (LD., vol. 53, fóls. 75 v, 77).

#### BARBA, Ramón (23)

Aparece recogido en dos fuentes del archivo de la academia romana con el nombre de Raimundo: la primera es el libro que contiene la

relación de premios que ganaron los artistas que trabajaron en la Academia del desnudo (PD); el otro cuaderno versa igualmente sobre los premiados en dicha escuela entre 1754-1848 (EPD). Este último presenta algún margen de error, por lo que pensamos que el primero ofrece mayor credibilidad, ya que las fechas presentadas por ambos no coinciden. Así, nos encontramos como según la 1.<sup>a</sup> referencia, en 1797 ganó dos 2.<sup>os</sup> premios en los meses de marzo y septiembre; y en 1799, un 2.<sup>o</sup> premio en marzo y un 1.<sup>o</sup> en septiembre. Este segundo año consta también en la otra fuente; no así el primero, pues figura uno posterior, es decir, 1798. Habría ganado por tanto Barba en dos años consecutivos cuatro premios en la Escuela del Campidoglio, según este elenco.

*BOVER, Francisco (24)*

- 1791, septiembre. Sólo se tiene noticia de que en este año obtuvo un primer premio en escultura por la Academia del desnudo. Figura con el nombre de «Francesco Abover» (PD y EPD).

*CAMPENY, Damián (25)*

- 1798, septiembre: primer premio de la clase de escultura en la Escuela del desnudo (PD y EPD).

*CARNICERO, Isidro*

Obtuvo en la Academia del desnudo cuatro premios:

- 1760, julio (PD y EPD., f 7).
- 1762, septiembre: primer premio de escultura (PD y EPD., f 9 v).
- 1763, septiembre: primer premio (PD y EPD., f 10 v).
- 1765, marzo: primer premio de la 1.<sup>a</sup> clase (EPD., f 11 v; DD) el dibujo se conserva en San Luca:
  - *Desnudo masculino*. B 149. 42 × 56 cm apaisado. Sanguina y clarión. La hoja se encuentra en mal estado. «1.<sup>a</sup> Classe/Primo Premio/Isidoro, Carnizèro/spagnolo», a plumilla, en el ángulo inferior derecho. Figura

masculina desnuda, recostada. Su pierna derecha cruza la izquierda. Apoyado en su brazo izquierdo, extiende el derecho con la mano abierta. Mirada baja. (lám. 3).

*CASTRO, Felipe de* (26)

- 1738, diciembre. El día 13 se presentaba al concurso de la primera clase de escultura. Así figura en el Libro de Decretos:
  - n.º 1: Filippo de Castro spagnolo da Compostella.
  - n.º 2: Gioanni Pichal (sic) avignonense, avendo portato 1 (i.e.: il) modelo di Creta.
  - N.º 3: Bernardo Adrizzosa Romano, avendo portato il modelo di Creta.
 Al día siguiente se adjudicaron los premios, ganando Castro el primero de ellos (LD., vol. 50, fols. 9 y 11 v).
- 1739. Primer premio de la 1.ª clase de escultura en el Concurso Clementino. En la relación de artistas ganadores de premios en la Escuela de desnudo, se dice que es de la localidad de «Noia» (PD). La obra se conserva en la Galería de la Academia:
  - *Ester, Amán y Asuero*. n.º 42. Bajorrelieve; terracota. Siguiendo el texto bíblico (Est 7-8), se representa la escena en un interior. Ester, recostada, dirige su mirada a la súplica de Amán. Asuero a la izquierda, rodeado de cuatro soldados, observa a un niño situado en el ángulo inferior izquierdo, mientras extiende su mano izquierda a la escena formada por la reina y Amán. (lám 4).
- 1746. En el mes de febrero, siendo Príncipe el escultor Giovanni Battista Maini (maestro, según Ceán, de Castro), fue propuesto como académico de mérito. El día 13 del siguiente mes, tras la votación realizada con el proceso de las bolas blancas y negras, era nombrado como tal. En abril tomaba posesión de este cargo. Según disponían los estatutos, prestó juramento, y tomó asiento en el banco como miembro académico.
 

Hizo donación de dos obras a la academia:

  - *La Poesía*. Busto. Terracota.
  - *La Anunciación*. n.º 38. Bajorrelieve. Terracota.
 En el volumen n.º 28 se vuelve a nombrar su procedencia de Noya, al tiempo que se dice que era escultor de Su Majestad. Está firmado por Luigi Vanvitelli, como Secretario de San Luca.

*CORTES, Pascual (27)*

- 1783, septiembre: consiguió un 2.º premio por la escultura en la Escuela del desnudo (PD y EDP).
- 1784, marzo: logra nuevamente un 2.º premio (PD y EPD).
- 1785, marzo: obtuvo el primer premio (PD y EPD).
- 1786, junio. El día 8 aparece un dato curioso en relación con un concurso. Se habían congregado los señores académicos escultores, presentando sus temas para las pruebas. Eran estos los siguientes: Andrea Bergondi, Agostino Penna, Vincenzo Pacetti, Carlo Albagini, Giovanni Pier Antoni, figurando además Antonio Maron como Príncipe y Preciadò como Secretario.

El asunto que se extrajo fue el de «*Hércules y el Sol*», y acordadas las tres horas para su realización como era la costumbre, comenzaron a trabajar los participantes que habían realizado la primera prueba. Llegó entonces la orden según la cual Pascual Cortés quedaba eliminado; al parecer, «il Suo Ministro» le prohibía hacer esta segunda, por lo que fue determinado por el Príncipe y escultores que Cortés terminase la prueba (LD., vol. 54, f 71).

*GUERRA, José (28)*

- 1783, septiembre: primer premio de escultura en la Escuela del desnudo (PD y EPD).

*MUR, Teodoro (29)*

- 1811, marzo: consigue el escultor catalán un primer premio en la Escuela del desnudo (PD y EPD).

*OLIVE, Manuel*

- 1788, septiembre: primer premio en escultura por la Escuela de desnudo (PD y EPD).
- 1792. El día 14 de mayo se dió a conocer el asunto para el Concurso

Ballestra. Se eligió para la prueba de escultura el asunto del señor Carlo Albacini; era parte del final de la Iliada: cuando Júpiter envía a Mercurio para guiar a Príamo hasta la tienda de Aquiles, invisible a todos. Al día siguiente se dió a conocer el juicio de los señores académicos en relación con el concurso, resultando elegido con el primer premio Olivé, y con el 2.º Pietro Marchetti (LD., vol. fols. y 133 y 133 v).

En el mes de julio, con motivo de la solicitud del Director de la Academia de Barcelona, de realizar el modelo de Eneas que Olivé había ganado en el último concurso convocado, la Congregación estableció que dicho modelo se entregara al escultor Vincenzo Pacetti, para que se realizara en su estudio, devolviéndolo luego a la academia, junto con otros dos que había cogido para sí (LD., vol. 54, fols. 135 y 135 v).

- *Creusas y Eneas*. n.º 4. Bulto redondo; terracota. De pequeñas dimensiones, muestra a Eneas de pie, cubierto con casco y portando escudo en su brazo izquierdo. Dirige su mirada hacia el conjunto formado por Creusas y la joven arrodillada a su lado. «Emanuele Olivé», firmada en la base. (lám. 5).

Es obra de técnica cuidada y buena factura. Manifiesta el escultor, en el tratamiento de las figuras, una preocupación por el estudio anatómico de éstas, y cuidado por la composición, organizando el conjunto en esquema triangular. De otro lado, se aprecia un clasicismo en el tratamiento de los rostros; es de destacar la serenidad patente en el rostro de la joven que aparece junto a Creusas. La preocupación por el movimiento se capta a través de los ropajes. La obra fue expuesta en la exposición que en 1959 se organizó en Roma sobre el siglo XVIII (30).

#### PACHECO, Manuel

- 1750, mayo: el día 20 fueron recibidos los dibujos y modelos de los participantes del Concurso Clementino de ese año. Por la 1.ª clase de escultura se presentaron ocho personas (ver listas de las mismas en el apartado de Pedro Rudiez); dos de ellas eran españolas: Pacheco y Pedro Rudiez. El asunto que debían ejecutar para la prueba «de repente» era el de «Caín y Abel con la demostración de las víctimas ofrecidas en el ara del sacrificio». Es curioso observar en la distribución de premios cómo todos los participantes obtuvieron uno: tres se repartieron el

primer puesto; uno el segundo, y los cuatro restantes el tercero de los premios. Las obras de los españoles no debían ser muy brillantes, pues figuran Rudéiz y Pacheco en el antepenúltimo y último lugar respectivamente (LD., vol. 50, fols. 162 v, 167). Debe pensarse entonces más bien en un premio de consolación, y no en una obra de virtuosismo técnico.

#### PEREZ DE CASTRO, Juan

- 1773 y 1774. M. Alonso Sánchez (31) recoge en su obra la noticia de que en 1774 mandaba Pérez de Castro dos obras a la academia de Madrid. Preciado aprovechaba para decir que había ganado el escultor un premio en la Academia del desnudo el año anterior, modelando una figura de pliegues, y otra ese mismo año modelando el desnudo, por lo que pensaba que le darían el auxilio pedido.

En todas las fuentes consultadas en el archivo de la academia romana no hemos encontrado noticia alguna acerca de tales premios; su nombre no aparece en ninguna de las listas vistas.

Ceán tampoco indica nada sobre estos presuntos premios en San Luca (32). En las cartas que a comienzos de 1776 (11 y 30 de enero) escribe el marqués de Grimaldi desde el Pardo al Conde de Floridablanca, en relación con una ayuda económica de San Fernando a nuestro escultor, nada se indica tampoco como sería lo usual en caso de haberse dado, de los premios recibidos en Roma (33); pensamos por tanto, que estos no existieron.

#### PRIMO, Antonio

- 1762. El día 10 de septiembre se daban los premios de escultura del Congreso Clementini. En el mismo concurso habían obtenido premios por la pintura Antonio Carnicero y Pedro Gálvez.

Antonio Primo, «spagnolo di Anducar», consiguió el tercer premio por la 1.<sup>a</sup> clase; el primero de ellos se adjudicó al maltés Giuseppe Casha, y el segundo para el romano Antonio Stefanucci (LD., vol. 52, f 41 v).

- 1764, marzo-abril: segundo premio de la segunda clase de dibujo de desnudo (EPD., f 11). Conservado en la academia:

- *Desnudo masculino*. B 140. 52,5 × 38,5 cm. Lápiz negro y clarión. «2.ª. Classe/secondo Premio/Antonio Primo Spagnolo», a plumilla, en el ángulo inferior izquierdo. Joven desnudo de cabello largo, inclinado en su lado izquierdo sobre un poyete, con los brazos tras la espalda. Dirige su mirada hacia el suelo. (lám. 6).  
En el mes de septiembre obtuvo un tercer premio por la escultura en la Escuela del desnudo (PD y EPD., f 11 v).
- 1765. Este año lograba igualmente dos premios; el primero de ellos en marzo: se trataba del 2.º premio de la 3.º clase de dibujo (EPD., f. 12). Se conserva en San Luca:
  - *Desnudo masculino*. B 154. 38 × 52,5 cm apaisado. Lápiz negro y clarión. «3.ª. Classe Secondo Premio/Antonio Primo Spagnolo», a plumilla, en el ángulo inferior derecho. Figura masculina desnuda, recostada en una base rectangular. Su brazo izquierdo descansa en un cántaro con la boca hacia el espectador, del que sale agua. La mano derecha se extiende hacia este lado. (Lám. 7).  
En el mes de septiembre conseguía un tercer premio (PD y EPD f. 12.)

#### *RUDIEZ, Pedro*

- 1750 mayo. Se presenta, junto con Manuel Pacheco, al Concurso Clementino de ese año. Los participantes por la 1.ª clase de escultura fueron los siguientes: n.º 1 Pietro Rudiez a Cascante in Navarra; n.º 6 Emanuele Paceco da Riosecco in Castiglia Vecchia; n.º 2 Antonio Lepin da Parigi; n.º 3 Giuseppe Wilton da Londra; n.º 4 Gaspare Sibilla Romano; n.º 5 Antonio Perache de Lione; n.º 7 Flippo Tenti Romano; n.º 8 Alessandro Lippi Romano.  
Rudiez obtuvo un tercer premio (ver el apartado correspondiente a Manuel Pacheco). (LD., vol. 50 fols. 162 v, 164 v, 167).
- 1754, noviembre. El día 14 de este mes fueron recibidos los dibujos de los jóvenes concursantes; en las actas, Francisco Preciado figura como Sottocustode. Fueron cinco los jóvenes que se presentaron por la 1.ª clase, figurando Pedro Rudiez con el n.º 3. En el mismo concurso, por la 2.ª clase, se presentaba su hermano Vicente.  
Siete días después se expusieron los asuntos para las pruebas. Los concursantes de la 1.ª clase debían representar a Faustulo, pastor del rey Amulio, que entrega a su mujer Lucrecia a Rómulo y Remo, encontrados

en un cesto a la orilla del río por una loba. Al día siguiente, por la mañana, se otorgaron los premios; fueron tres los que se concedieron para la 1.ª clase, mas Ruídez no obtuvo ninguno de ellos (LD., vol. 51, fols. 57 v, 59, 61).

*RUDIEZ, Vicente*

- 1754, noviembre. Como se indicaba arriba, son recibidos los diseños de los participantes el 14 de este mes. Vicente se presentaba por la 2.ª clase de escultura con el n.º 1; cuatro eran los jóvenes que realizaban la prueba.

El día 20 se dieron a conocer los asuntos a ejecutar; el de la 2.ª clase era el de El Buen Pastor descrito en el Evangelio, con la oveja perdida y hallada sobre sus hombros. Al día siguiente, por la mañana, se comunicaron los premios, siendo tres los que se concedían para cada clase de escultura. Vicente resultó ganador de la suya (PD y LD., vol. 51, fols. 57 v, 59 v, 61).

- 1758, septiembre. Igualmente con motivo de un concurso, se recibieron los dibujos y modelos de los jóvenes participantes el día 6. Sólo dos se presentaban por la 1.ª clase de escultura: Rudídez y Lucca Burton. En el mismo concurso, por la 2.ª clase de pintura, se presentaba Maella, quien logró un tercer premio compartido.

Los asuntos se presentaron al día siguiente. La clase de Rudídez debía ejecutar la escena del arcángel Rafael viajando con Tobías, cuando la manda coger el pez del río para llevarlo al Padre, y sanarlo de la ceguera con su hiel.

El día 9 se notificaban los resultados. Entre los académicos escultores que habían emitido el juicio en esta materia figura Francisco Vergara. Los dos concursantes resultaron premiados: Rudídez obtuvo el 2.º lugar (PD, LD., vol. 51, fols. 124, 125 v, 127 v)

*SALVATIERRA, Valeriano (34)*

- 1811, marzo: 2.º premio en la Escuela del desnudo (PD y EPD); en septiembre ganó un primer premio (PD y EPD).
- 1812 (?). Participó en la 1.ª clase de escultura.

*SOLA, Antonio* (35)

- 1804, septiembre: primer premio por escultura en la Escuela de desnudo (PD y EPD).

*VERGARA, Francisco* (36)

Varias son las noticias del escultor valenciano desde su nombramiento como académico hasta poco antes de su muerte en Roma en 1761. Sin embargo, la academia romana no conserva ninguna obra suya. Ceán se limita a indicar que «...en poco tiempo ganó premios en la academia de S. Lucas y el título de académico», cuando en realidad, no hay noticias de su participación en concursos de dicha academia (37).

- 1749, agosto. Siendo Príncipe Tomás de Marchis y Secretario Fernando Fuga, se le propone como académico de mérito; debería para ello entregar una obra hecha por él mismo (LD., vol. 50, f. 136). En septiembre queda admitido. Se dice que Vergara había exhibido la obra exigida, que representaba la figura de David con la cabeza de Goliat; que conociéndose por los señores académicos su mérito, virtudes y costumbres, se realizaba la votación conforme establecían los Estatutos. En éstos, la bola negra utilizada para tal votación implicaba admisión a un puesto o cargo de la persona propuesta, mientras que la blanca lo excluía. De los 28 votos, 25 fueron negros y los tres restantes blancos, por lo que resultó admitido. Por lo demás, al Secretario le correspondía participárselo al interesado según la costumbre, con una tarjeta. Se indica además que en la próxima Congregación podría ir Vergara a tomar posesión. Reunida ésta el 5 de octubre, prestó juramento el nuevo académico (LD., vol. 50, fols. 138, 139 v, y vol. 28 f. 12).
- 1750 y 1751. Tras su nombramiento, su nombre comienza a figurar continuamente en las Juntas que la academia celebraba, junto con C. Giaquinto y Preciado, en estos años (LD., año 50 y 51 vol. 50; también en 1754, vol. 51).
- 1754, marzo. El día 10 se debió realizar una especie de concurso entre los académicos. Sin embargo, nos hemos encontrado en estos libros cómo Francisco Vergara figura dos veces: una en la 1.ª clase con el n.º 2 (LD., vol. 51, f. 40); otra, en la 3.ª clase también con el n.º 2 (*Ibidem.*, 40 v). Pensamos por tanto que una de las informaciones debe ser errónea.

La 1.ª clase debía ejecutar como asunto el del libro 1.º de Samuel, cap. 15: cómo Saúl venció y ocupó la ciudad de los amalecitas; contravino sin embargo el precepto que Dios le había dado de no salvar ninguna cosa, al liberar sólo al rey Agar junto con numerosos animales para el sacrificio; fue entonces cuando le dijo el profeta Samuel que hiciera venir al rey Agar para que fuera la víctima.

El asunto de la 3.ª clase era el de modelar de relieve el Gladiador moribundo del Campidoglio.

Este año también figura como maestro de la Escuela del desnudo (LD., vol. 51, f. 54).

- 1756. El día 4 de enero se hicieron elecciones oficiales en la academia. Uno de los cargos era el de «providitore» de la iglesia. Se presentaron los siguientes académicos: Sig. Bergara face 15 cont. 5; Sig. Caccianiga face 13 cont. 7; Sig. Preciado face 12 cont. 8. Fue elegido, por tanto, el escultor Vergara (LD., vol. 51, fols. 78 v y 79).

Figura este año en la lista de los maestros que debían asistir a la Academia Pontificia durante 1757. Vergara debía acudir en julio; Preciado debía hacerlo en noviembre (LD. vol. 51 f 89 v).

- 1757. Durante este año su nombre aparece frecuentemente. En enero, consta como uno de los oficiales elegidos por el señor Príncipe; así, figura junto con Felipe Della Valle como «stimatori» ó juez de escultura. En la misma lista aparece Preciado en calidad de «Pacieri» o lo que es lo mismo, moderador, pacificador. En 21 de diciembre, como el año anterior, de nuevo consta en la lista elaborada de maestros que debían acudir a la academia capitolina, correspondiéndole a él el mes de mayo (LD., vol. 51, fols. 93 y 107).
- 1759. En enero sale el elenco de personas que para ese mismo año debían presentarse en la citada academia; se le asignó el mes de septiembre. Preciado, que el año precedente no figuraba en la lista, este tampoco aparece; sí en cambio Rafael Mengs, para el mes de diciembre. En este último mes las noticias aluden a lo mismo: el Secretario exhibe la nota de los artistas destinados para el mismo fin que los anteriores en 1760. Vergara iría en septiembre; Preciado, el mes anterior, y Mengs, el último del año (LD., vol. 51, fols. 133, 141).
- 1760, enero. El escultor Filippo della Valle, en calidad de Príncipe de la academia, nominaba a Vergara junto con Pietro Bracci «stimatori» de su profesión (LD., vol. 52 f. 3).

Todavía en febrero aparece como académico; después, su nombre no figura más en las Juntas.

## PINTORES

### *ALVAREZ, Domingo*

- 1773, abril. Participa en el Concurso Ballestra. El día 20 los participantes debían entregar sus respectivas obras al Secretario y Cústode de la academia, que por entonces era Preciado de la Vega. El asunto a ejecutar por la pintura era el desembarco de Eneas en la costa africana, tras el cual se encuentra a Venus cazadora, quien se termina ocultando en una nube. Figuran cinco concursantes: Antonio Cavallucci di Sermoneta; Marcello Leopardi di Potenza; David Allan Scocesse; Domenico Alvarez spagnolo; Giachino Mondelli Romano.  
Se les dio tres horas de tiempo. Resultaron premiados Allan y Cavallucci (LD., vol. 53, fols. 33 y 33 v).
- 1795, noviembre. A petición de los pintores Giuseppe Cades, Domenico de Angelis y Antonio Concioli, es propuesto como académico de mérito. Para reforzar la petición, se resalta su condición de Director de la Academia de Cádiz y pintor de S. M. el Rey de España. Dicha petición fue extendida por escrito al interesado por el entonces Primer Consejero, el arquitecto romano Antonio Asprucci, que había sugerido realizar el escrutinio para la admisión en la próxima congregación, conforme a los nuevos Estatutos (LD., vol. 55, fols. 32 y 32 v).
- 1796, enero: el día 3 resultaba admitido por mayoría absoluta (obtuvo 13 votos favorables, el número de académicos presentes). Según su voluntad, se le expediría el Diploma (38). En febrero pagó 60 escudos, que fueron entregados al recaudador (LD., vol. 55 fols. 33 v y 35).
- 1798, marzo. En Junta del día 4 se alude al envío de dos bocetos realizados por Alvarez, pasados dos años de su admisión como académico; cumplía así lo obligado por los Estatutos. Desgraciadamente, no figura el asunto o asuntos que en ellos se representó; debajo del texto, a lápiz y con fecha de 9 de julio en 1883 está escrito: «Ignoti a Tallani» (sic), por lo que se desconoce su paradero (LD., vol. 55, f. 55 v). (39).
- 1801, febrero. El día 1 se informaba de la muerte del pintor en Cádiz (murió en octubre de 1800, en Jerez de la Frontera); la noticia era

proporcionada por el propio Príncipe. Fueron ordenadas las tres misas acostumbradas (Ld., vol. 55, f. 96).

### *ASENSIO, Severo*

- 1771, abril. Se presentó al Concurso Clementino de éste año. El día 15 se recibían los dibujos y diseños de los concursantes; Asensio, «spagnolo di Madrid», se presentaba por la 2.<sup>a</sup> clase junto con otros cuatro. Dos días más tarde se reunía la Congregación de académicos; el asunto elegido para esta clase era el de la Adoración de Abrahám a los tres ángeles (Génesis, cap. XVII). Para la prueba «extempore» o improvisada, debían representar la aparición del Salvador a la Magdalena llorosa, mandándole dar aviso a los discípulos de cuanto había visto.

Las obra ejecutadas debieron ser en general, de muy baja calidad artística, tal y como se desprende del resultado. Tres premios eran los que en principio pensaban concederse. El 1.<sup>o</sup> de ellos fue para Antonio Cavallucci; el 2.<sup>o</sup> no se otorgó, dejándolo vacante por la disparidad de mérito; el 3.<sup>o</sup> fue para el toscano Giovanani Battista Lotini, no encontrándose entre los otros concursantes quien mereciese un premio. La asignación de estos va seguida además, de un comentario relativo a la flojedad de lo presentado (LD., vol. 52, fols 180 v, 181 v).

En mayo se le dio licencia para copiar por un mes algunos cuadros de la academia, junto con otros tres pintores. Durante esta época, el Príncipe era Mengs, y el Secretario Preciado (LD. vol. 52, f. 185)

### *CAMARON MELIA, Juan José*

- 1781, septiembre: ganador del 2.<sup>o</sup> premio por la 1.<sup>a</sup> clase de pintura (PC y EPD). El dibujo se conserva en San Luca:
  - *Figura femenina con manto: estudio de pliegues*. B 329. 54,5 × 40,5 cm. Lápiz negro y clarión. «Secondo Premio Giuseppe Camaron Spagnolo», a plumilla, al pie de la representación. Vestida con manto voluminoso de amplios pliegues, que le cubre la cabeza. Dirige su mirada hacia la derecha, mientras sus manos abiertas lo hacen hacia su izquierda. Calza sandalias. (lám. 8).
- 1783, mayo. El día 24 se presentaron los temas para el Concurso Clementino de aquel año. Camarón se presentaba por la 1.<sup>a</sup> clase. Los asuntos a ejecutar eran los siguientes:

«Exaequo» o de pensado: dibujar la escena de Cristo expulsando a los mercaderes del templo (San Juan, cap. 2). En San Luca. «Extempore» ó improvisada: aparición de Jesucristo a los dos discípulos por el camino de Emaús (PC).

*Expulsión de los mercaderes del templo.* A 525. 48'5 (57) × 65'5 (73) cm. apaisada. Lápiz, acuarela y albayalde. «Primo Classe=Secondo secondo Premio=Giuseppe Cameron di Valenza in Spagna. Anno 1783», a plumilla, bajo la representación. Jesús, con las cuerdas en su mano derecha, se dirige a los mercaderes para echarles, quienes caen al suelo y huyen precipitadamente. (lám. 9).

Para el juicio de la pintura habían intervenido los siguientes académicos (en orden de aparición): Lorenzo Massucci, Francisco Preciado, Gio Battista Ponfreni, Domenico de Angelis, Pietro Angeletti, Antonio Concioli, Gabriel Duran, Cristóforo Unterberger, More y Maron. Los otros premios se distribuyeron entre el maltés Giuseppe Grech (primer premio); Felice Gianni (primer premio, 2.º puesto), y el francés Lorenzo Blanchard (tercer puesto). (LD., vol. 54, f. 38).

### *CARNICERO, Antonio*

- Las noticias que sobre Carnicero se tenían de su actividad en Roma eran muy escasas, centrándose más en la figura de su hermano Isidro, bajo cuyo amparo marchó a esta ciudad siendo muy joven.
- 1762, septiembre: se celebra el Concurso Clementino de este año. Los asuntos para la 3.ª clase de pintura, por la que Carnicero se presentaba, eran los siguientes: para la prueba «de pensado», copia en dibujo del grupo de mármol representando Amor y Psiché, en el museo capitolino (40); para la «de repente», un dibujo de desnudo (PC).

El día 10 se dieron los premios para la pintura, interviniendo entre otros Preciado, por entonces Secretario de la academia; en la misma fecha, ganaron premios también Antonio Primo y Pedro Gálvez. Tres fueron los premiados: Carnicero consiguió el último de ellos (los otros fueron para el romano Girolamo Benedetti, y el siguiente para el también romano Giuseppe Cades). (LD., vol. 52, f. 41 v).

- *Amore e Psiché*. A 419. 56,5 (62) × 42,2 (45,5) cm. Lápiz negro. «Terza Clase = Terzo Premio = Antonio Carnizero di Salamanca in Ispagna = 1762», a plumilla, bajo la representación. (lám. 10).
- *Desnudo masculino*. A 420. Lápiz negro y clarión. «Prova di Antonio Carnizero/di Salamanca in Ispagna. 1762/N. 4», a plumilla, en el ángulo inferior derecho. Otros trazos en el papel, de pruebas de dibujos. Joven desnudo de espaldas, con casco en la cabeza inclinada. Brazo izquierdo en ángulo, apoyándose en la espalda con la mano abierta; el derecho extendido, sostiene una vara de dibujo sin concluir. (lám. 11).
- 1763, septiembre. Obtiene el primer premio de la 2.º clase (EPD f. 10 v.) Igualmente conservado en San Luca:
  - *Desnudo masculino*. B 13 3. 52 × 40 cm. Lápiz negro y clarión. «Primo Premio della Secunda Classe/Antonio Carnizero spagnolo» a plumilla, en el lado derecho; «Primo del secondo» bajo la anterior nota; «20», en el extremo inferior izquierdo.
 Modelo barbado, de cabello oscuro y rizado, de espaldas al espectador, con las piernas abiertas. Apoya el pie izquierdo en una piedra; el brazo de este lado, en alto, sostiene un tridente. Paño con pliegues, al vuelo, tras la figura. (lám. 12).
- 1764, septiembre: primer premio de la 1.ª clase de Dibujo (EPD, f. 11).
  - *Desnudo masculino*. B 143. 50,0 × 40 cm. Lápiz negro y clarión. «1.ª Classe/Primo 1.º», en el ángulo superior derecho. «Primo Classe/Primo Antonio Carnizero/Spagnolo», a plumilla, en el lado inferior izquierdo. En mal estado. Figura de pie (el modelo es el del año anterior), con las piernas abiertas y el torso girado hacia su derecha. Con los brazos en ángulo, sostiene un instrumento con sus dos manos. Un ropaje hinchado cuelga por detrás. (lám. 13).
- 1766, septiembre: 2.º premio de la 1.ª clase de Desnudo (EPD., f. 13). En la lista de dibujos conservados en la academia, al lado de la información de este dibujo, se indica que falta.

### *DURAN, Gabriel*

También de este poco y mal conocido artista se han recogido numerosas noticias que acreditan su paso por la academia romana; de

las pocas que se conocían, no todas eran fidedignas, como ocurre con su nombramiento de académico (41). La estancia de este pintor catalán en Roma fue de larga duración, donde le sobrevino la muerte. Se han encontrado de él además otras noticias en distintos centros, que serán dadas a conocer más adelante.

- 1762, septiembre: 2.º premio de la 2.ª clase de pintura, en la Escuela del desnudo (EPD., f. 9 v). En la academia romana:
  - *Desnudo masculino*. B 123. 50 × 39 cm. Lápiz negro. «Segundo Premio de la seconda Clase/Gavriel Duran Spagnuolo», en el ángulo inferior derecho. «141», a plumilla, en el extremo superior derecho. Muchacho en pie, con el cuerpo inclinado hacia su lado derecho, apoyándose en estructura cúbica. Cabeza inclinada hacia delante, en actitud pensativa. Sostiene en su mano izquierda una vara. Pierna derecha cruzada por delante. (lám. 14).
- 1765, marzo: 2.º premio de la 2.ª clase en la Escuela del desnudo (EPD, f. 12). El dibujo es el siguiente:
  - *Desnudo masculino*. B 152. 37 × 45 cm. apaisada. Lápiz negro y clarión. «2.ª Clase/secondo Premio/Gabriele Durán/spagnolo», a plumilla, en la parte inferior. Se representa el modelo sobre estructuras cúbicas. Cabeza inclinada hacia su izquierda; brazo derecho extendido con la palma de la mano abierta. Las posturas del modelo es similar a la que, este mismo año y para el mismo concurso, realizaron Isidro Carnicero y Antonio Primo, obteniendo igualmente premios. (lám. 15).
- 1767, marzo: primer premio de la 1.ª clase en Dibujo (EPD, f. 14).
  - *Estudio de desnudo masculino*. B 166. 56'5 × 43'5 cm. Lápiz negro y clarión. «Gabriel Durán/Spagnolo», a plumilla, en el lado izquierdo; «Prima Classe/Primo Premio/Gabriel D», *ibidem*. Joven de pie, barbado y de cabello largo oscuro, con el cuerpo y cabeza inclinados hacia la derecha. Brazos cruzados a la altura de las muñecas; piernas abiertas con los pies en ángulo. Perfiles marcados. (lám. 16).
- 1781, marzo. En Junta celebrada el día 4 es propuesto académico por el Príncipe, Marqués Raggi. Se dice que ya es académico en la de Madrid. En la futura Congregación expondría una obra de su mano, mediante la cual se tomaría la determinación (LD, vol. 54, f. 3 v). Reunida ésta en abril, se recuerda, como en el nombramiento de Juan Adán en 1774, el Decreto establecido por la Congregación en

1772, mediante el cual no se permitía el acceso a académico de San Luca si no lo era antes de la primera academia de su país. Teniendo en cuenta esto, pues, se expuso un cuadrito de Durán; y en vista de haber mostrado un certificado acreditando ser académico de San Fernando, y en consecuencia habilitado para ser recibido en aquella, se realizó la votación. En esta se obtuvieron todas las bolas negras, por lo que se le admitió por mayoría absoluta. Junto con el pintor Antonio Conciolli, igualmente admitido en aquella sesión, debería comparecer en traje de ciudad para tomar posesión en la próxima Congregación. El Secretario comunicaría a los interesados la notificación de su recibimiento y la toma de posesión (LD, vol. 54, f. 4 v).

En 6 de mayo tomaron posesión los académicos Conciolli y Durán. Se nos informa que tras las acostumbradas plegarias y rezos fueron presentados los nuevos miembros. Cumplidas las fórmulas de promesas, escribieron éstos su nombre, apellidos y patria en el libro de los académicos de mérito, a este fin destinado. Pasaron luego a entregar al Secretario el acostumbrado donativo, que se hacía en ocasiones similares a la sacristía, y que consistía en 30 escudos cada uno. Por último, fueron colocados en el asiento que se les había asignado (LD, vol. 54, f. 5 v).

A partir de su nombramiento, comienza a figurar su nombre continuamente en distintos años, la mayoría de las veces como miembro de Congregaciones. Las fechas encontradas en las que figura su nombre son las siguientes: 1 de julio de este mismo año (f.8);

- 1782. El 13 de enero (f. 14 v.), y también en febrero estuvo presente en la Congregación.
- 1783, marzo: también miembro de Congregación, junto con Preciado (f. 32). Ya en mayo, el día 18 Caccarelli y él, con motivo de un concurso, debían recibir las papeletas en la puerta del salón (f. 37). El día 24 de éste mismo mes, al lado de Preciado, formaba parte del tribunal que decidía la calificación de los concursantes pintores (uno de ellos era Juan Camarón, quien obtuvo un 2.º premio). (f. 38).
- 1784. El día 1 de febrero, miembro de Congregación al lado de Preciado (f. 51); también en el mes de mayo (f. 53).
- 1786, julio: *ibidem* (f. 71 v.)
- 1787, diciembre. En relación con el asunto a representar en el Concurso Clementino de este año, fue elegido el que él había escrito en

su papel; este era el de José explicando los sueños al faraón (Génesis, cap. 41). (f. 84).

- 1788, junio: presente en la Congregación del día 1 de nuevo con Preciado (f. 89).
- 1790, mayo: *ibidem*, el día 30 (f. 111).
- 1798, febrero: de nuevo, en la Congregación del día 4; figura como «Gabriele Decran» (al lado, a lápiz «Durán»). (vol. 55, f. 53 v.).

En el libro en que figuran los nombres de los señores académicos de mérito, está escrita la fecha en que Durán tomó posesión de su nombramiento, y al lado se dice que es «Pittore di Vich in Catalogna». Junto a ello, escrito con otra letra y tinta diversa: «morto in Roma li 4 aprile 1806 d' anni 57»; abajo, figura la firma del Secretario, Maron (vol. 28, f. 20).

#### *ERASO, Manuel*

- 1763, septiembre: primer premio de la 1.<sup>a</sup> clase en desnudo (EPD f. 10 v). (42).
- *Desnudo masculino*. B 131. 56 × 38,5 cm. Lápiz negro y clarión. «Primo Premio della Prima Classe/Emanuele Eraso spagnolo.», a plumilla, en el lado derecho; «Primo del Primo», en la parte inferior derecha; «5» (S?), a plumilla, en el ángulo inferior izquierdo. Estas academias que realizaban los concursantes debían ser iguales para la 1.<sup>a</sup> y la 2.<sup>a</sup> clase. Recuérdese que este año Antonio Carnicero ganaba el primer premio por la 2.<sup>a</sup> clase. La posición del cuerpo es exactamente la misma, si bien el modelo es diferente. (lám. 17).

#### *ESPINOSA, Carlos (43)*

#### *FONT, Antonio*

- 1797, septiembre: primer premio de la 2.<sup>a</sup> clase, Escuela del desnudo (EPD).
- *Joven con manto: estudio de pliegues*. B 517. 54 × 40 cm. Lápiz negro y clarión. «Seconda Classe Primo = /premio Antonio

Font/Spagnolo = », a plumilla, en la parte inferior derecha. Joven imberbe de pie, apoyado en su pierna derecha, girando su cuerpo hacia la izquierda. Bajo el manto que le cubre, brazo izquierdo doblado. Dirige su mirada hacia la izquierda (lám. 18).

*GALVEZ DE GUEVARA, Pedro*

- 1762. Participa en el Concurso Clementino por la 2.<sup>a</sup> clase.
 

Asunto «de pensado»: cuando Abraham, siguiendo el consejo de su esposa Sara, despide de su casa a la esclava Agar, y al hijo de ámbos, Ismael, dándoles pan y un odre de agua.

Asunto «de repente»: Jael golpeando en la sien a Sísara mientras duerme (PC).

El día 10 de noviembre se hizo el juicio de la Pintura; intervino entre otros Preciado, en calidad de Secretario. En la misma fecha, Carnicero y Primo ganaban también premios.

Por la 2.<sup>a</sup> clase de pintura cinco fueron los premiados:

  - 1.<sup>o</sup> premio: Pietro Paolo Panu Romano e Giovanni Giuliani Romano.
  - 2.<sup>o</sup> premio: Prietro Galves spagnolo di niaria (?) (i.e. Murcia) e Carlo Manoroli di Visesco diocesi di Novara.
  - 3.<sup>o</sup> premio: Antonio Snoinski Polaco (LD, vol. 52, f. 41 v).
- *Expulsión de Agar e Ismael*. A 409, 43 (49,5) × 62 (65,5) cm apaisada. Sanguina. «1762. Seconda Classe Secondo Pmo Premio. Pietro Calves Guevara di Murzia in Spagna», a plumilla, bajo la representación. Sobre estas letras hay otro párrafo, también a plumilla, más borroso, con la misma noticia. Abraham muestra la salida a Agar e Ismael. Servidores del primero presencian la escena, ambientada con un pozo y varios animales. A la izquierda, Sara con Isaac contempla la expulsión. (lám. 19).
- *Jael golpeando a Sísara*. A 410. Lápiz negro. «n.º 4 Prova di Pietro Galves Guevara di Murzia in Ispagna = 1762 =», a plumilla, al pie de la escena; «132», a lápiz, en el borde derecho. Ambos personajes entre cortinajes. Los paños de Jael presentan gran movimiento. Sísara, en el suelo, en escorzo con las piernas frente al espectador. En la parte baja izquierda, una jarra y un platillo ambientan la escena. (lám. 20) (44).

GONZALEZ VELAZQUEZ, *Vicente*

- 1787, septiembre: obtiene un 2.º premio en la 3.ª clase:
  - *Joven con túnica: estudio de pliegues*. B 404. 56 × 42,5 cm. Lápiz negro y clarión. «6.º Premio/Vincenzo Velasquez/spagnolo 1787», en la parte inferior derecha. Sobre estructura rectangular, muchacho con el cuerpo girado hacia su izquierda. Extiende su brazo derecho, sosteniendo una pluma en la mano (lám. 21).

JIMENEZ Y PLANES, *Rafael*

- 1783, septiembre: se sabe que ganó un premio por el desnudo, de la 1.ª clase (EPD). El dibujo falta en San Luca. (45).

MAELLA, *Mariano Salvador* (46)

- 1758, mayo: primer premio del desnudo (EPD); falta de San Luca. En septiembre se celebraba el Concurso Clementino. El día 6 se recibieron los dibujos y modelos; de los ocho que figuraban por la 2.ª clase de pintura, Maella aparecía con el n.º 2. En este año se presentaba por la 1.ª clase de escultura V. Rudiez. Al día siguiente se dieron a conocer los asuntos a realizar: el «de pensado», era La oración en el Huerto, con los tres discípulos, Pedro, Santiago y Juan; el «de repente» era La Creación del hombre por Dios (PC).

El día 9 de este mes se dieron los resultados. De los ocho presentados, la mitad resultaron premiados; Maella obtuvo el último de ellos (2.º puesto del tercer premio). (LD, vol. 51 f. 123 v, 127). El dibujo «exaequo» no se encuentra en San Luca; sí en cambio el «extempore».

- *Dios creando al hombre*. A 388. «Prova di Mariano Salvator da Valenza», a plumilla, en la parte baja; «27», debajo de la anterior inscripción; «núm.º 2», a plumilla, en el ángulo superior derecho. Se representa a Adán, sentado sobre una piedra junto a Dios Padre, de pie, con su mano derecha bajo el cuello de Adán. Alrededor, presencia de animales creados. (lám. 22).

- 1759, noviembre: primer premio del desnudo (EPD). No se conserva.
- 1762, septiembre: como el anterior, primer premio en dibujo de desnudo (EPD, f. 9). Desgraciadamente, tampoco se conserva.

*PERNICHARO, Pablo (47)*

- 1736, septiembre. En Junta reunida el día 30, se admite la propuesta del Señor Príncipe sobre la admisión de Pernicharo como académico de mérito, elegido anteriormente pintor de S. M. Felipe V. Considerando sus obras y facultades, tal y como los estatutos requerían, y calificándolo el Príncipe idóneo y capaz, no se vió inconveniente en consentir su admisión.
- 1737, julio. El día 3 tomaba posesión de su nombramiento, una vez prestado el acostumbrado juramento. Siguiendo los Estatutos, debía presentar un cuadro (LD, vol. 49, fols. 163v y 173). (48). En la lista de Señores académicos, se dice que es Profesor de Pintura, y natural de Zaragoza.

*PRECIADO DE LA VEGA, Francisco (49)*

Son numerosas las noticias que se recogen del que fue Director de pensionados, como se señalaba al principio. A través de ellas se puede seguir toda su intensa actividad en la Academia de San Luca, permanente y constante como veremos, hasta su muerte. Igualmente han aparecido datos de interés acerca de su mujer, la miniaturista Catalina Cherubini, quien llegaría a conseguir una pensión del rey de España, ayuda que le comprometía a enviar anualmente una obra de su mano. Las noticias de ella encontradas llegan más allá de la muerte de su marido. Sin embargo, por considerar su condición de italiana, no las hemos incluido aquí, por lo que se darán a conocer más adelante.

- 1738-39 (?), diciembre: participa en el Concurso Clementino. Hay cierta confusión de fechas, ya que mientras en el Libro de Decretos de esa época figura el primer año (vol. 50, fols. 8 y 11), en otras fuentes de San Luca consta el 2.º año (PC, y al mismo pie del dibujo). En cualquier caso, las noticias se refieren al mismo premio, ya que los asuntos a desarrollar y participantes coinciden. En este

mes fueron recibidos los dibujos y modelos de los concursantes. Preciado, «spagnolo da Siviglia», figura con el n.º 3 (f. 8).

El asunto para la prueba «de pensado» era el martirio de los siete hermanos macabeos, el último de los cuales, persuadido por la madre, se niega a seguir los consejos del rey tirano (Macabeos. Libro 2, cap. 7). En la prueba «de repente», debían representar a Susana, mujer de Joaquín, solicitada en vano por dos viejos (PC). El día 14 se adjudicaron los premios entre los seis presentados de la siguiente forma; (f. 11).

Primera clase de Pintura: primer premio. Giuseppe Peroni Paumigiano; segundo premio. Antonio Negri Romano, F<sup>co</sup> Preciado Spagna da Siviglia.; tercer premio. Givanni Strebela lupitano.

- *Martirio de los siete hermanos macabeos*. A. 343. 51 (54,5) × 73,5 (78) cm. apaisado. Sanguina. «1<sup>do</sup>/n.º 3», a plumilla, en el extremo inferior izquierdo.; «1739 Pittura Prima Classe Secondo Premio Francesco Preciado Spagnolo da Siviglia», en la parte baja izquierda.; «A 50», «B 129» (tachado), «Francesco P. invt. Seg<sup>rio</sup>», en la parte baja derecha. Escena con multitud de personajes. El rey, a la derecha sobre un templete, adelanta su brazo al frente, dando orden de ejecutar los martirios. Mientras los hermanos están siendo matirizados, en el centro, la madre pide al pequeño que actúe como sus hermanos. Es escena de gran movimiento. (lám. 23) (50).
- 1748, noviembre: es propuesto académico de mérito. Se dice que reunía los requisitos que requerían los Estatutos, habiendo obtenido un premio en el concurso de Bellas Artes, y habiendo realizado obras públicas. Así pues, en la siguiente Congregación se correría el «Bussolo» o votación para su admisión, presentando asimismo, según la costumbre, un cuadro de su mano. El día 15 de diciembre se reunía la Congregación. Tras haber exhibido el cuadro, se hizo el escrutinio. Todas las bolas salieron negras, por lo que resultó admitido por mayoría absoluta; quedaba al Secretario notificar a Preciado su admisión, el cual se debería presentar en la próxima Congregación para tomar posesión (LD., vol. 50 fols. 126, 128).
- 1749, enero: el día 19 prestaba su juramento (f. 128 v).  
En la lista donde figuran los señores académicos y las fechas en que tomaron posesión, se dice «...di Siviglia, Pittore de S. M. Católica»; debajo, figura la firma de Fedinando Fuga (vol. 28., f. 12).

A partir de aquí y durante los años 1749-1751, su nombre comienza a aparecer continuamente, constatándose su activa participación, como se indicaba más arriba.

- 1753. En este año realizó un dibujo para grabado, con motivo de la muerte del pintor Fabio Rosa (+ 8-V-1753); dicho grabado se conserva en la academia romana:
  - *Orla decorativa*. (51). 1 estampa: talladulce, cobre. «Capitolo del Testamento di Fabio Rosa», a plumilla, en la parte superior. Orla vegetal a modo de marco, rematada por una corona laureada, debajo de la cual se sitúa una máscara. De las cavidades de los ojos de ésta salen ramas que sujetan pinceles; a los lados, en la cartela, se lee el lema de Horacio: «AEQUA POTESTAS». En la cartela inferior: «NON CORONABITUR NISI QUI LEGITIME CERTA VERIT»; bajo ello, el nombre de Preciado como dibujante («Preziado inv.»), y en el ángulo inferior izquierdo, el grabador Ottaviani («I. Ottaviani inc.»). (lam. 24).

Durante estos años, continúa figurando constantemente en Juntas de academia, así como en elecciones distintas en las que participa:

- 1756. En varias ocasiones como cústode (LD., vol. 51, f. 78).
- 1757, enero: nombrado «Pacieri» ó moderador (f. 93). En noviembre, asiste como maestro pintor a la Academia de desnudo (f. 89 v).
- 1760. En el mes de enero resultaba elegido Secretario de la academia por mayoría de votos (52); la distribución de éstos fue la siguiente: Domenico Gregorini, 2; Francesco Preciado 9; Mauro Fontana, 1; Stefano Pozzi, 2 (LD., vol. 52 f. 1 v).

En este mismo mes, Filippo Della Valle, en calidad de Príncipe nombra a Preciado, junto con Pietro Frassi (Bracci?) como «Pacieri» nuevamente (LD., vol. 52 f. 3).

El día 3 de agosto era elegida su mujer, Catalina Cherubini, como académica de mérito. Durante este mes debía acudir Preciado a la Academia del Campidoglio (fóls. 9 v y 141).

- 1762. El primer día del año se celebra la elección de Secretario de la academia. Los candidatos y resultados obtenidos son los siguientes: Francisco Preciado, 16 votos; Antonio Derizet, 1 voto; Domenico Navona, 2 votos (f. 29).
- 1763. En 18 de diciembre se hace la elección del nuevo Príncipe. Esta vez el cargo debía recaer en un pintor, «por causa de la alternativa

solita fra le tre Professioni» Tras la votación secreta de los miembros, el resultado fue el que sigue: F<sup>co</sup> Preziado. P e Segret<sup>o</sup>, 11; Stefano Pozzi. P e custode 4; Pompeo Battoni. P, 1. Quedaba por tanto elegido Preciado para ejercer como Príncipe durante el año siguiente (f. 55 v).

- 1764. El primer día del año tomaba posesión de Director (f. 56 v). El 18 de noviembre, como consecuencia de haber desempeñado tal cargo de manera notable, se considera muy conveniente su continuación al frente de la academia por otro año, por lo que por mayoría absoluta fue elegido nuevamente Príncipe (f. 71) (53).
- 1765. El 17 noviembre se reúne la Congregación con el fin de proponer los candidatos para Príncipe, cargo o desempeñar en 1766. Algunos de los académicos presentes hablan de las virtudes que Preciado reunía, y de la conveniencia para el buen funcionamiento de la academia de su reelección. El resultado obtenido de la votación fue de 16 votos a favor frente a 3 en contra, por lo que no se pasó a la elección de candidatos (f. 84) (54). Desempeñaría este cargo hasta diciembre de 1766. Por tercera vez ocupaba Preciado el máximo cargo en San Luca, hecho no conseguido anteriormente por ningún español. Su condición de extranjero revaloriza la elección continua en su persona, rasgo importante a tener en cuenta.
- 1767, enero. Aparece ya el nuevo Príncipe, Andrea Bergondi, configurando una lista de oficiales para ese año. Preciado, además de ser Primer Consejero, fue elegido, junto con Pompeo Battoni, Director de extranjeros (f. 109 v).

En 1 de marzo se comunicaba la sustitución del escultor Filippo Della Valle en favor de Preciado, para controlar y administrar la capilla de San Lázaro. La Congregación dio su aprobación (f. 111).

- 1769, enero. El primer día del año el recién elegido Príncipe Clemente Orlandi nombra como oficiales en el cargo de directores de extranjeros a Preciado junto con Carlo Marchioni. Todavía en éste mes se le asigna hacer una entrega a Costanzi en representación de la academia (fóls. 140, 140 v).

En 11 de junio figuraba como responsable de la entrada y salida de la referida capilla de San Lázaro, debiendo observar y anotar a quien correspondiera. Era en aquel período Primer Consejero (f. 148 v).

- 1771. El 1 de septiembre figura como Secretario en una Junta de la

Congregación (LD., vol. 53, f. 1). Durante esta época, aparece repetidas ocasiones en diversas Juntas.

- 1775, enero. El Príncipe Carlo Marchioni le nombra oficial junto con el pintor Nicolo Lapiccola en calidad de «Asistenti Alle liti», es decir, en litigios y pleitos (f. 57 v).

Mayo-julio. El día 12 del primer mes formaba parte del tribunal de pintura que debía proponer el tema a ejecutar por los concursantes. Juan Adán se presentaba por escultura (f. 63 v); dos meses más tarde, figuraba con este último en la Junta de la Congregación académica (f. 66 v).

- 1776, noviembre: el 17 eran presentados los candidatos a Príncipe para 1777. Cada miembro debería elegir el nombre de un académico pintor, ya que para este año correspondía tal cargo a uno de esta rama artística. Resultaron elegidos los siguientes académicos: Sig<sup>r</sup> Antonio de Marrón, 4; Sig<sup>r</sup> D. Fran<sup>co</sup> Preciado, 3; Sig<sup>r</sup> Cav<sup>te</sup> Mengs, 2; Sig<sup>r</sup> Pompeo de Battoni, 1; Sig<sup>r</sup> fran<sup>co</sup> Cacciamiga, 1; Sig<sup>r</sup> Nicola Capiccola, 1. Estos seis candidatos fueron apuntados en un folio y colocados bajo el cuadro de San Lucas siguiendo la costumbre, para dar a conocer en la próxima Congregación qué sujetos habían sido elegidos como candidatos (f. 86 v).

En 15 de diciembre se hizo la votación entre los elegidos en las Junta anterior. Cada uno de los presentes escribió el nombre en las papeletas preparadas para tal fin; una vez metidas en la urna, fueron extraídas y leídas por el Príncipe. El Secretario debía corroborar los nombres elegidos y anotarlos.

Obtuvieron votos: Marón (4), Preciado (12), y Mengs (1), quedando, pues, nuevamente elegido como Príncipe Preciado (f. 88).

- 1777, enero. El día 5 tomaba posesión del cargo. El acto comenzó con oraciones, tras las cuales fue presentado Preciado. Una vez leída la fórmula de los Estatutos, fue acompañado al banco en donde presidiría aquella y las futuras congregaciones. A continuación, leyó un breve discurso de agradecimiento, para pasar seguidamente a las elecciones de los señores oficiales (f. 89).
- 1779, enero. Aparece con Francesco Navona como asistente en pleitos; ocupaba el cargo de Primer Consejero. En este año, el Príncipe era el escultor Andrea Bergondi (f. 119).
- 1780, junio. Con motivo del asunto del patrimonio Falasco, se le otorgó una facultad. Al parecer, el canónigo Alessandro Gregori, en

calidad de administrador y recaudador de los intereses de dicho patrimonio, debía ir a Roma como había prometido. En vista de que no llegaba para satisfacer la cuenta, la Congregación dio plena facultad a Preciado, en aquel momento Primer Consejero, para trasladarse a Frascati, con efecto de reclamar el dinero de los deudores en el concurso Falasco, e igualmente confrontar recibos, hacer finiquito y todas las demás facultades necesarias; debía extenderlas por mano del notario de forma que Preciado, como Diputado de la academia, tuviese toda la autoridad de obrar (f. 136).

- 1781. En Junta celebrada el 7 de enero proponía como censor al pintor Pietro Angeletti (no saldría elegido); propuso también como «síndico» a Domenico de Angelis (este quedaría 2.º en la elección). (LD., vol. 54, fols. 1 v y 2).

En febrero, figura al lado de Pompeo Battoni como «stimatore» de pintura (f. 3).

Junio. En el último Congreso que había tenido lugar en el palacio del marqués Raggi, por entonces Príncipe, se habían modificado y realizado algunas correcciones a los nuevos estatutos. Se fijó también celebrar un nuevo congreso en breve para la revisión, examen y firma de las conclusiones. Se dice que Preciado no estaba presente en esa reunión por enfermedad; se encargaba al Secretario que lo fuera a ver, y fijar así el día del congreso, una vez que Preciado estuviera en condiciones de intervenir (f. 7).

- 1782. El día 3 de marzo nos encontramos al pintor en la extracción de los asuntos a realizar en el Concurso Clementino. Cada académico proponía uno; este se numeraba, y posteriormente salían a sorteo. Por la 2.ª clase, con el n.º 3 figura el asunto de Preciado: era el de la casta Susana con los viejos (f. 16v). En la Congregación del 7 de julio, Preciado sustituía a Marón en calidad de secretario, por estar éste fuera de Roma (f. 20v). Durante los meses de septiembre y noviembre se habla de nuevo de los bienes que Falasca dejó en propiedad a la academia; en este último mes se esperaba el reconocimiento de buena fe firmado por Preciado, «...testarolo e Custode della V. Capella di S. Lazzaro li 26 Settembre...» (f. 25 v).
- 1783. Con motivo del concurso celebrado en mayo, y de la distribución de premios a los jóvenes artistas, aparece su nombre en tres ocasiones. De un lado, figuran los personajes que Preciado invitó; eran éstos: Monseñor Acedo, Alfonso de Solís, el Sr. Caballero

Azara, y el abogado Mariotti (f. 36). También fue uno de los profesores destinados a distintas responsabilidades en el Campidoglio, tomando a su cargo la orquesta (f. 37). Por último, junto con Gabriel Durán, fue uno de los profesores que emitió el juicio para la pintura. Se presentaba en este concurso Juan Camarón, quien obtuvo un 2.º premio (f. 38).

En Junta del 16 de noviembre, consiguió un voto en la elección de futuro Príncipe; saldría elegido Antonio Von Marón (f. 47v).

- 1784. El 4 de enero, por gran mayoría (13 votos), fue elegido Secretario académico (f. 50).
- 1785. En 4 de diciembre se nos informa que Preciado, por entonces Secretario, encontrándose enfermo en cama, suplicaba que le sustituyera en su cargo por aquel día el Príncipe (Marón) (f. 64).
- 1786. En la Congregación del 2 de julio de nuevo se habla de que por indisposición había sido sustituido por Marón. Preciado declaraba escribir las determinaciones tomadas siguiendo las anotaciones que en un folio Marón había apuntado (f. 71 v).
- Con motivo de la Congregación del 11 de enero, se habla de que no pudo asistir a la misma el Secretario, por encontrarse indispuesto de salud, por lo que suplicaba que le sustituyera el Primer Consejero, es decir, Marón nuevamente, quien debía apuntar las resoluciones tomadas, que anotaría después el Secretario. Tanto en esta Junta, como en las que se celebraron en diciembre del año precedente y la de febrero de ese mismo año, el entonces Príncipe, escultor romano Agostino Penna, no figura como asistente a estas congregaciones (f. 92 v).

Reunida la Congregación el 5 de julio, notificaba el Príncipe que encontrándose el Secretario gravemente enfermo, pedía el afectado que Antonio Marón le sustituyese; a tal efecto le entregó a éste las llaves de la habitación de la Congregación. Figuran las firmas de A. Penna como Príncipe, de Marón en calidad de Consejero y Secretario, y Asprucci como Consejero (f. 98v). El día 2 de agosto se informa sobre la muerte de Preciado, acaecida el 17 de julio (55). Es de resaltar los adjetivos y términos que se utilizan: provisto de infinitos conocimientos, lleno de celo, prudencia, perseverancia, etc., en relación con sus actividades en la academia. El texto expresa de forma clara el dolor por la pérdida de este académico, valorando distintas aptitudes que el pintor había mostrado en los distintos cargos por

encima de su calidad artística (nada se dice sobre este último aspecto en el texto).

Se celebraron tres misas por el alma del difunto (f. 100 v). Ante la falta de Preciado que, como hemos dicho, era aquel año Secretario y Archivero, se ofreció el puesto al Vicesecretario, arquitecto Giovanni Battista Caccarelli; renunció éste por deber realizar asuntos fuera de Roma. De común consenso se eligió entonces a Marón como Secretario por el resto del año, como había estado haciendo desde el mes anterior por la enfermedad de Preciado (f. 100, 100 v). Marón fue nombrado igualmente Cústode y administrador de la Capilla de San Lázaro en Santa Martina, como sucesor en el cargo de Preciado (f. 100 v).

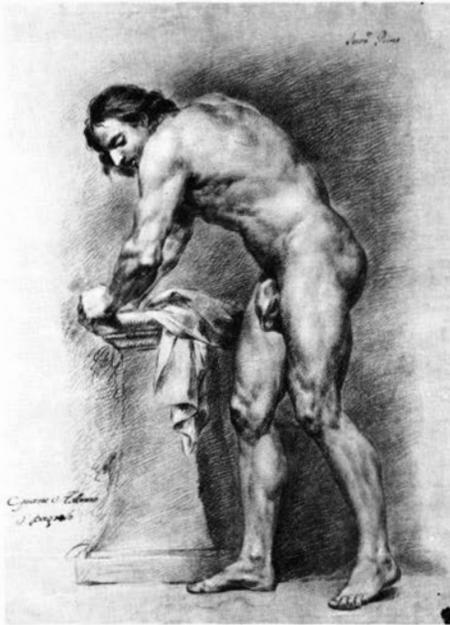
### RAMONET, Juan José

- 1797, septiembre: primer premio, 1.ª clase. Academia de desnudo:
  - *Joven con túnica: estudio de pliegues*. B 515. 54 × 39,5 cm. Lápiz negro y clarión. «Prima Classe Primo premio Gio: Giuseppe Ramonet Spagnolo.», a plumilla, en la parte inferior derecha. Figura de pie, con el cuerpo girado hacia la derecha, y el pie izquierdo apoyado ligeramente en el suelo. El rostro, rígido e inexpressivo, de mirada fija. (lám. 25).

### Archivo de la Academia de San Luca.

- Libros de Decretos (LD):
  - *Libro originale delle Congregazioni o verbali delle medesime*. vol. n.º 49 (1726-1738).
  - *Ibidem.*, vol. n.º 50 (1738-1751).
  - *Ibidem.*, vol. n.º 51 (1751-1759).
  - *Ibidem.*, vol. n.º 52 (1760-1771).
  - *Ibidem.*, vol. n.º 53 (1771-1780).
  - *Ibidem.*, vol. n.º 54 (1781-1793).
  - *Ibidem.*, vol. n.º 55 (1793-1803).
- Relación de los dibujos premiados de desnudo de artistas en la academia (DD).

- Elenco de artistas premiados en el Desnudo (PD).
- Escuela del Desnudo; Elenco general de premiados: 1754-1848 (EPD). Tít. original (manuscrito), «*Nomi delli Mastri di (1) Accademia del Nudo in Campidoglio, anno per anno, Nominati della Congri Accademici di S. Luca e ancora li Nomi delli Audenti i quali hanno aquistati il Premio principianto del Anno 1754...*».
- Premios de los concursos Clementini, Ballestra y Pellegrini (PC).
- Srs. académicos de mérito. Vol. n.º 28 (AM). Tít. original (manuscrito), «*Nomi dei Sig. Accademici di Merito. Pittori, Scultori et Architetti*».



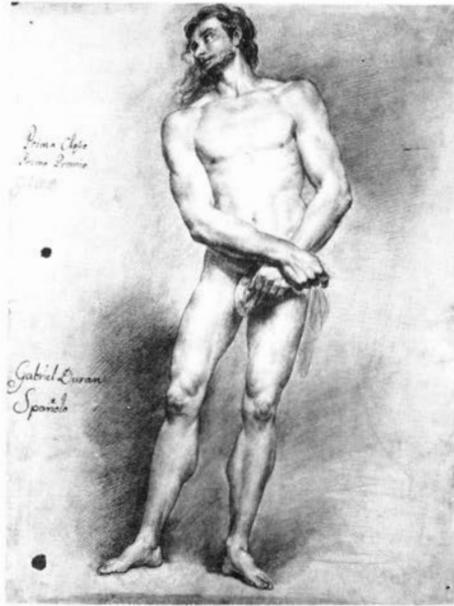
Lám. 1



Lám. 2



Lám. 3



Lám. 16



Lám. 17



Lám. 18



Lám. 19



*Prova di Pietro Salva d'Alvarez di Murcia in Spagna nel 1762.*

Lám. 20



Lám. 21



*Prova di Mariano Salvator da Valenza.*

Lám. 22



Lám. 23



Lám. 24



Lám. 25



## NOTAS

- (1) MARTÍNEZ DE LA PEÑA, «Artistas», 293-313.
- (2) LÓPEZ DE MENESES, «Las pensiones», 29-79.
- (3) OLARRA, «Il secondo centenario», 3.
- (4) ALONSO SÁNCHEZ, *Francisco Preciado*.
- (5) QUINTANA MARTÍNEZ, *Academia*.
- (6) BARRENO SEVILLANO, *Pintores españoles*.
- (7) MARRIO, *Relaciones culturales*.
- (8) MISSIRINI, *Memorie*.
- (9) PIROTTA, «Non romani», 293. Noticia citada por: ALONSO SANCHEZ, *Francisco Preciado de la Vega*, 212.
- (10) QUINANA MARTÍNEZ, *Academia*, 502.
- (11) Los concursos Clementini fueron instituidos por Clemente XI durante el principado de Carlo Maratti (1698-1713); los Ballestra se iniciaron en 1768, como consecuencia del legado Carlo Pio Ballestra.
- (12) NAVASCUÉS PALACIO, «Introducción al Arte», en: HONOUR, *Neoclasicismo*, 9-50.
- (13) El retrato de Preciado, considerado entre los mejores realizados por Marón, y el de su mujer, están reproducidos en la obra: *L' Accademia Nazionale di S. Luca*, 265.
- (14) MARCONI; CIPRIANI; VALERIANI, *I Disegni*. MARCONI, «La Collezione», 273-322.
- (15) NAVASCUES PALACIO, «Introducción al Arte», 20. Se olvida este autor de los arquitectos Jorge Durán y Miguel de Olivares, indicando que Monteagudo y Ventura Rodríguez fueron «los únicos arquitectos españoles de nuestro neoclasicismo recibidos en la Academia de San Luca de Roma». Durán, aunque no llegó a ser académico, estuvo relacionado con ella; Olivares, sin embargo, sí llegó a ser nombrado como tal.
- (16) La academia fernandina conserva copia de estos cuatro planos del referido proyecto. Recogidos por Sambricio: SAMBRICIO, *La Architettura*, 20, 266. No cita, sin embargo, el asunto del arco triunfal, que según Marconi, es probable homenaje al difunto Capeto.

(17) CERVERA VERA, *El arquitecto gallego*; DURÁN, «El arquitecto gallego», 14-17; DURÁN, «El arquitecto gallego», 462-464.

(18) SAMBRICIO, *La Arquitectura*, 386. Como Navascués, no recoge al tratar sobre este arquitecto su condición de académico de mérito en la academia romana. Ver también nota 15.

(19) Catálogo de la exposición: *El arquitecto don Ventura Rodríguez*; CHUECA GOITIA, «Ventura Rodríguez», 185-210.; *Estudio sobre Ventura Rodríguez*; FIGUEROA, «Ventura Rodríguez», 18-28.; IÑIGUEZ, «Número dedicado a don Ventura Rodríguez», 74-112.; IÑIGUEZ, «la formación de don Ventura Rodríguez», 137-148.; LAFUENTE FERRARI, «Dibujos de don Ventura Rodríguez», 305-316.; MELIDA Y ALINARI, *Rodríguez y Villanueva*.; PULIDO LÓPEZ; DÍAZ GALDÓS, *Bibliografía de don Ventura Rodríguez*, 9, 25. Se reproduce en esta obra el Diploma expedido por la Academia de San Luca a favor de Ventura Rodríguez en 1747, conservado al parecer, por el catedrático de la Facultad de Ciencias, don Manuel Rico y Sinovas; REESE, *The architecture of Ventura Rodríguez*.; REESE, *The architecture of Ventura Rodríguez*.; REESE, «The late style of Ventura Rodríguez», 544-552.; SAMBRICIO, «La formación teórica», separata de: *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, Padua (1982).

(20) Recogido por: SAMBRICIO, *La Arquitectura española*, 125.

(21) En su estudio sobre el escultor Adán, Pardo Canalís recoge una noticia de interés: en el expediente personal del escultor del Archivo de Palacio, existe una carta de éste con fecha 2 de marzo de 1795; en ella, Adán solicitaba la plaza y sueldo vacantes por fallecimiento del Escultor de Cámara D. Celedonio de Arce. Según confesión propia, hacía referencia a su condición de académico de mérito y Director de la Academia de San Luca, indicando «...que no hay exemplar igual en ninguno de los muchos Pensionados que a ella han pasado de esta Corte». En todos los documentos consultados del archivo de la academia romana nada se ha encontrado de su presunto cargo como Príncipe, por lo que pensamos que no debió ser cierto. PARDO CANALIS, *Escultores*, 160; PARDO CANALIS, «El escultor Juan Adán», 5; PARDO CANALIS, *Escultura Neoclásica*, 16.

(22) En la iglesia de Montserrat de Roma existe una escultura con el mismo tema, inventariada como anónima. Probablemente fue realizada por Adán, ya que sabemos que en 1772 Preciado escribía a la academia de Madrid pidiendo permiso para que este escultor realizara en la citada iglesia dos estatuas de estuco: San Pedro Arbues y Santa Isabel, Reina de Portugal; serían pagadas por el mismo Azpuru. La academia accedió, siempre que se mandasen previos bocetos. ALONSO SÁNCHEZ, *Francisco Preciado*, 156-157.

(23) En varios documentos fechados en distintos años (1823, 1826, 1827, 1830), figura la noticia de que Barba fue miembro de la Academia de San Luca; aunque no se ha encontrado esta noticia, posiblemente fuera cierta y resultara nombrado como tal en época más tardía a la de este estudio (Barba volvió a España a principios de los años veinte). PARDO CANALIS, *Escultores*, 90, 243, 244, 246, 247; PARDO CANALIS, «Estancia en Roma», 45-64.

(24) Pensionado por la Escuela de Diseño de Barcelona, hasta 1796. BARRIO, *Relaciones culturales*, 3. Recogido también por Ossorio, aunque nada se dice de su estancia en Roma; OSSORIO, *Galería biográfica*, 100.

(25) «Algunas obras», 127; CID PRIEGO, «Campeny», 221; PARDO CANALIS, «Damián Campeny», 237-246.

(26) En su estudio sobre Castro, C. Bedat no investigó en fondos romanos, por lo

que solamente recoge para la estancia del escultor en Roma los datos facilitados por Ceán Bermúdez, García de Samaniego e Yves Bottineau en sus estudios. En ellos, en relación con la Academia de San Luca, se cita sólo la participación de Castro en el concurso de 1739 y su admisión como académico de mérito en 1746, sin recoger el concurso de 1738. BEDAT, «Les sources»; BEDAT, «El escultor Felipe de Castro», GARCÍA SAMANIEGO, «Elogio de Felipe de Castro», 70-78; NEIRE DE MOSQUERA, «Felipe de Castro», 249; TORMO, *Monumentos de españoles*, 192. En este trabajo se hace mención de la obra «Ester, Amán y Asuero», sin darle título al desconocerlo; da la fecha errónea de 1713 como año en que esta pieza fue premiada.

(27) OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, 168-169. Recogido por este autor, quien nada indica sin embargo sobre su estancia romana, situando las noticias recogidas a partir de 1798, cuando marchó a Mallorca en relación con la formación del Museo Baxa.

(28) OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, 316-317. Indica equivocadamente este autor cómo en 1784 recibió Guerra una pensión del monarca para pasar a Roma.

(29) MARES DEULOVOL, *Dos siglos de enseñanza*, 344. Premio recogido por éste autor; en 1815 Mur se dirigía a la Junta reclamando parte de la pensión que a causa de la guerra napoleónica había dejado de percibir, comunicando también haber ganado un premio en la Academia del Campidoglio, según documento firmado por Cánova.

(30) Catálogo de la *Mostra del 700 a Roma*, n.º 401.

(31) ALONSO SÁNCHEZ, *Francisco Preciado*, 31.

(32) CEAN BERMUDEZ, *Diccionario Histórico*, IV, 78.

(33) Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Leg. 225, RO/SS.

(34) Aunque ya algo tardío, se ha recogido por la proximidad de fechas. Una fuente aparece como «Valeriano Sebastiano» (PD); en la otra, como «Valeriano Salbartionio». (EPD). Se trata sin duda de Salvatierra. Por otro lado, aunque la fecha de 1812 no consta, pensamos que se podría tratar de ésta, cuando se presentó con el tirolés Salvator de Carolis y el romano Carlo Aurelis (vol. 169, n.º 23). Las fechas de estos premios presentan sin embargo cierta confusión, ya que las que Pardo Canalís recoge en su obra no coinciden con las encontradas por nosotros. Así, como éste autor indica, existen dos copias de certificados suscritos por Canova testimoniando los premios ganados por Salvatierra en San Lucas y conservados en el Archivo de Palacio; en uno figuran los años 1810 y 1811; en otro, 1813 (según dicho autor, sería en éste concurso cuando ejecutó su «Aquiles sacándose la flecha», de tamaño natural); PARDO CANALIS, *Escultura del siglo XIX*, 100, 260, 261.

(35) La información se recoge bajo el nombre de Antonio «Iola» (PD) y «Sala» (EPD). Indudablemente se trata de Solá, quien al año de llegar a Roma pensionado por la Junta de Comercio de Barcelona, obtuvo este premio, hasta ahora inédito. Desgraciadamente el dibujo no se conserva en San Luca.

Como es sabido, aparece frecuentemente en los libros del Archivo de San Luca, sobre todo a partir de su nombramiento como académico de mérito en 1816 (vol. 58, f. 41), ocupando distintos puestos hasta llegar a ser Príncipe en 1838; no obstante, por considerar que su actividad se desarrolla en una etapa cronológica que se sale de éste estudio, no figuran el resto de esta noticias. Sobre este escultor neoclásico ver el estudio de: BARRIO OGAMAR, «Un gran escultor», 51-83.

(36) Sobre Vergara, además de estudios sobre escultura valenciana de esta época como el de Igual Ubeda, ver: TRAMOYERES, «La familia Vergara», 146-152.

(37) CEAN BERMUDEZ, *Diccionario Histórico*, V, 185.

(38) En el elenco de académicos de mérito se dice de él: «Pittore Istorico Direttore dell' Accad di Cadice, Accad di merito della Reale Accad di S.º F in Madrid, e Pittore di Camª di S. M.». Lo firma el académico Secretario, Francisco Navone (vol. 28, f. 23).

J. M. Arnaiz no recoge la noticia de su nombramiento de académico en la instrucción romana: MORALES Y MARÍN; ARNAIZ, *Los Pintores*, 203.

(39) OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, 28. Recoge este autor la noticia de que Alvarez mandó a la academia romana dos bocetos de los cuadros «*Santo Tomás de Villanueva socorriendo a los pobres*» y «*Santa Rita en éxtasis asistida de un ángel*», realizados para la iglesia de San Agustín; posiblemente se trate de éstos.

(40) En relación con el dibujo de *Amor y Psicbé*, ver la escultura conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, contemporánea a este dibujo, que como éste, sigue fielmente el modelo capitolino. Pieza originariamente recogida como de Carlo Albacini, y luego como «Anónimo Neoclásico s. XVIII; n.º inventario E-72» en: AZCUE BREA, «Inventario», 271; *Guía del Museo de la Real Academia*, 14.

(41) CAMÓN AZNAR; MORALES Y MARÍN; VALDIVIESO, «Arte español», 221. Sitúan los autores este nombramiento en 1778, mientras como vemos, la fecha real es la de 1781.

(42) ALONSO SÁNCHEZ, *Francisco Preciado*, 139. Sitúa erróneamente la fecha de 1766 como año en el que Eraso obtuvo el premio de la Academia Pontificia, según consta en el Archivo de la Academia de San Fernando (Libro de Juntas Ordinarias 1757-1770; carta de 16-I-1769, junta de 16 de febrero).

(45) Las noticias de éste pintor recogidas en San Luca son tardías. A pesar de su larga estancia en Roma durante los años 80 y 90, sólo en 1817 consiguió ser nombrado académico de mérito tras un primer rechazo por estar el número cerrado, a pesar del juicio favorable. Tomó posesión el 22 de febrero de 1818 (vol. 28, f. 28).

(44) En relación con éste dibujo ver el cuadro ejecutado por Carlos Maratti con el mismo asunto, conservado en la Academia de San Luca, en: *L' Accademia Nazionale di S. Luca*, 141; ver igualmente los dibujos preparatorios del mismo en: NIETO ALCAIDE, *Dibujos de la Real Academia*, n.º 35-42, 16-18. Resulta obvio el paralelismo compositivo entre el dibujo de Pedro Gálvez y los bocetos y cuadro del autor italiano.

(45) Noticia que ya se conocía a través del Archivo de la Academia de San Carlos de Valencia, leg. 65, n.º 76.

(46) ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*. Recoge este autor primer biógrafo de Maella, la noticia de que llegó a ganar «hasta cinco premios en las insignes Academias de San Luca y Campidoglio», dato citado por Arnaiz y Morales: MORALES Y MARÍN; ARNAIZ, *Los Pintores*, 215. Ossorio indica que fueron dos los premios de la Academia Pontificia: OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, 406. Fueron cuatro, y no cinco ni dos, como podemos ver.; SIMÓN DÍAZ, «Un informe de Maella», 113-114.

(47) URREA FERNÁNDEZ, «Juan Bautista de la Peña», 233-261.

(48) Tradicionalmente se atribuía el regreso de Pernicharo a España a finales de 1736. Su toma de posesión en julio del año siguiente, hace pensar en su vuelta en este año.

(49) ALONSO SÁNCHEZ, *Francisco Preciado*.

(50) Dibujo reproducido por: SALERNO, «Composizioni, paesaggi, figure», 356.

En relación a éste dibujo ver el cuadro de Preciado en la Academia de San Fernando, que lleva por título *Alegoría de la Paz* (n.º de inventario 378), firmado en 1746, en donde se representa igualmente al rey, al lado de un templete circular, extendiendo una llave en su mano izquierda. La relación compositiva entre ambas es clara.

(51) El grabado no tiene n.º de inventario, al estar prendido con alfiler en el folio 21

del volumen 51 de los Libros de Decretos. El lema horaciano figuraba desde 1705 en el emblema de la academia romana, cuando la imagen de San Lucas fue sustituida por el triángulo con los símbolos de las tres artes.

(52) CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico*, IV, 122. Sitúa la primera elección de Preciado como Secretario desde 1762 hasta 1766, año en el que fue ascendido a la plaza de Príncipe; como vemos, ya en 1760 ocupaba el primer cargo, y fue nombrado Director por segunda vez en 1764, cargo en el que permanecería por tres años consecutivos, es decir, hasta 1766 y no 1770, como afirma Ceán.

(53) El texto en italiano se expresaba en los siguientes términos: «Conferma del Sig<sup>r</sup> Príncipe (al margen). Devendosi secondo il costume della ntra Accademia venire in questo giorno all'elezione de Candidati y (i.e.: per) eleger poi il nuovo Príncipe y l'anno seguente furono promossi i meriti del Sig<sup>r</sup> d. Francesco Preziado, l'attenzio diligenza, premura ed impegno col quale ha esercitata questa carica nell'anno scorso con vantaggio particolare della stessa n<sup>a</sup> Accademia, e considerando troppo vantaggiosa e necessaria la dilvi conferma affine di sbrigare molti interessi da lui finora ben condotti fu a pieni voti e di comun consenso a piena voce dichiarato di doversi confermare y un atr anno; Onde (i.e. Quindi) non si procede ad altra nomina.»

(54) Los términos en los que expresaban los académicos que sobre Preciado hablaban eran estos: «... somma vigilanza e aura (?) del Sig<sup>r</sup> Francesco Preziado gia nostro Prpe in molti affari urgenti non per anché perfezionati richiederebbero la dilui conforma y maggior utile e vantaggio della stessa ntra Accd<sup>a</sup>, perciò con far correre il busiolo a voti segreti a piaciuto di sentire l'approvazione di tutti i Sig<sup>ni</sup> Congregati benché tutti riconoscendo il dilui merito si mostrassero contenti di tal conferma, e raccolti e noti furono tovati 16 favorevoli e 3 contrari; Onde y (i.e. Quindi per) la pluralità de voti fav<sup>ni</sup> rimase confermato p. un atr'anno e perciò non si passó all'elezione de candidati.»

(55) El texto es el siguiente: «Si é dato parte del triste avvenimento della perdita di D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> Preziado già Accad<sup>co</sup> nostro e Segretario, faltta p la di lui morte accaduta la sera delli 17 Luglio prossimo passato, e sebbene la piú parte delli Sig<sup>ni</sup> Accademici avevano asistito alle di lui Esequie celebrate nella rispettiva Sua Parrochia, non lasció questa Commemorazione di restare nelli animi di tutti li Sig<sup>ni</sup> Professori presenti un sentimento di ram marico, e dolore, assendosi il prefato D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> Preziado per molti anni indefesamente adoprato in pro della nostra Accademia, fornito, oltre il suo merito nella Professione, di infinite Cognizioni, pieno di zelo, Prudenza, e perseveranza, avendo successivamente coperto tutte le Carriche della Accademia anche replicatamente e con universale applauso facendosi nell'esercizio delle medesime come nel resto del suo tratto da tutti amare, e desiderare (LD, vol. 54, f. 99. v, 100).



## BIBLIOGRAFIA

- L' Accademia Nazionale di S. Luca*, Roma, De Luca, 1974.
- «Algunas obras de Damián Campeny», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVIII, Madrid (1910), 127.
- ALONSO SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Angeles, *Francisco Preciado de la Vega y la Academia de Bellas Artes. Artistas españoles que han pasado por Roma*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1961. (Tesis Doctoral, sin publicar).
- ARNAIZ, José Manuel; MORALES Y MARÍN, José Luis, *Los Pintores de la Ilustración*, Madrid, Concejalía de Cultura, 1988. (catálogo de la Exposición).
- AZCUE BREA, Leticia, «Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Boletín de la Real Academia*, LXII, Madrid (1986).
- BARRENO SEVILLANO, María Luisa, *Pintores españoles en Italia. Siglo XVIII*. (Memoria sin publicar).
- BARRIO, Margarita, *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX. La Academia de Bellas Artes (1789-1861)*, Bologna, Compositori, 1966.
- BARRIO OGAMAR, M., «Un gran escultor español en Roma: Antonio Solá», *Archivo Español de Arte*, CLIII, Madrid, CSIC (1966), 51-83.
- BEDAT, Claude, «La Bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro», *Melarges de la Casa de Velázquez*, v, París, E. de Boccard (1969), 363-410.
- BEDAT, Claude, «Les sources et l'Originalité du sculpteur Felipe de Castro: 28 dessins inédits», *Melanges de la Casa de Velázquez*, VI, París, E. de Boccard (1970), 373-412;
- BEDAT, Claude, «El escultor Felipe de Castro», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Anejo XX, Santiago de Compostela, CSIC (1971).
- CAMÓN AZNAR, José; MORALES Y MARÍN, José Luis; VALDIVIESO, Enrique, «Arte español del siglo XVIII», *Summa Artis*, XXVII, Madrid, Espasa Calpe (1984).
- Catálogo de la exposición: *El arquitecto don Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Museo Municipal, Concejalía de Cultura, 1983.
- Catálogo de la exposición: *Mostra del 700 a Roma*, Roma, 1959.
- CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, IV, V, Madrid, Ibarra, 1800.
- CERVERA VERA, Luis, *El arquitecto gallego Domingo Antonio Lois Monteagudo (1723-1786) y su libro de «Barrios Adornos»*, La Coruña, 1985.

- CID PRIEGO, Carlos, «Campeny, artista mitológico», *Goya*, XVI, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (1957), 221-224.
- CHUECA GOITIA, Fernando, «Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana», *Archivo Español de Arte*, LII, Madrid, CSIC. (1942), 185-210.
- DURÁN, Miguel. «El arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo», *Arte español*, XIII IV, Madrid (1941), 14-17; DURÁN, M., «El arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo (1723-1786)», *Revista Nacional de Arquitectura*, LXXXIII, Madrid (1948), 462-464.  
*Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985.
- FIGUEROA, Eduardo, «Ventura Rodríguez, Villanueva y su tiempo y algo sobre los que corren», *Arquitectura*, LI, Madrid (1963), 18-28.
- GARCÍA SAMANIEGO, Felipe. «Elogio de Felipe de Castro», *Memorias de la Sociedad Económica Matritense*, II, Madrid (1780), 70-78. *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1988.
- IÑIGUEZ ALMECH, Francisco. «Número dedicado a don Ventura Rodríguez en el 150 aniversario de su muerte», *Arquitectura*, III, Madrid (1935). 74-112; IÑIGUEZ ALMECH, «La formación de don Ventura Rodríguez», *Archivo español de Arte*, LXXXVI, Madrid, CSIC (1949) 137-148.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, «Dibujos de don Ventura Rodríguez o el sino de un gran arquitecto», *Arte Español*, VI, Madrid (1933). 305-316;
- LÓPEZ DE MENESES, Amada, «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLII, Madrid (1933-34), 29-79.
- MARCONI, Paolo; CIPRIANI, A; VALERIANI, E, *I Disegni di Architettura dell' Archivio Storico dell'Accademia di S. Lucca*, Roma (1974), MARCONI, Paolo; «La Collezione di Disegni architettonici», *L'Accademia Nazionale di S. Luca*, Roma (1974), 273-322.
- MARES DEULOVOL, Federico, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1964.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo, «Artistas españoles en la Academia de San Luca (Documentos de los siglos XVI y XVII)», *Archivo Español de Arte*, XII, Madrid, CSIC (1968), 293-313.
- MELIDA Y ALINARI, Arturo, «Rodríguez y Villanueva», *La España del siglo XIX* (Colección de conferencias históricas celebradas durante el curso 1885-1886).
- MISSIRINI, Melchior, *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di S. Lucca*, Roma, 1823.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «Introducción al Arte Neoclásico en España», en la obra de: HONOUR, Hugh, *Neoclasicismo*, Madrid, Xarait (1982), 9-45.
- NEIRE DE MOSQUERA, A., «Felipe de Castro», *Seminario Pintoresco Español*, II Madrid (1847), 249.
- NIETO ALCAIDE, Victor Manuel, *Dibujos de la Real Academia de San Fernando. Carlo Maratti: cuarenta y tres dibujos de tema religioso*, Madrid, CSIC, 1965.
- OLARRA, José, «Il secondo centenario dell' Accademia Spagnuola di Belle Arti in Roma», *L'Osservatore Romano*, Roma (19-1-1947), 3.
- ORELLANA, Marcos Antonio de, *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, Ayuntamiento, 1967.

- OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Giner, 1975.
- PARDO CANALIS, Enrique, «Damián Campeny, escultor de Cámara», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LIV, Madrid, Hauser y Menet (1950), 237-246; PARDO CANALIS, Enrique, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1951; PARDO CANALIS, Enrique, «El escultor Juan Adán», *Seminario de Arte Aragonés*, VII—IX, Zaragoza, CSIC (1957), 5; PARDO CANALIS, Enrique, *Escultura Neoclásica española*, Madrid, CSIC, 1958; PARDO CANALIS, Enrique, «Estancia en Roma del escultor Ramón Barba», *Revista de Ideas Estéticas*, XXV, Madrid, CSIC (1967), 45-64.
- PIROTTA, Luigi, «Non romani e non italiani dell' Accademia di S. Lucca», *Strenna dei romanisti*, Roma (1958).
- PULIDO LÓPEZ, Luis; DÍAZ GALDÓS, Timoteo, *Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón como arquitecto y restaurador del arte clásico en España en el siglo XVIII*, Madrid, 1898.
- QINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid: 1744-1774*, Madrid, 1974 (Tesis Doctoral, sin publicar).
- RESSE, Thomas Ford, *The architecture of Ventura Rodríguez Tizón in the development of Eighteenth Century style in Spain*, Michigan, Imprent, 1973; REESE, Thomas Ford, *The architecture of Ventura Rodríguez*, Nueva York, Garland, 1976; REESE, Thomas Ford, «The late style of Ventura Rodríguez: Architecture and reform politics in the reign of Charles III», *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada (1976), 544-552.
- SALERNO, Luigi, «Composizioni, paesaggi, figure», *L'Accademia Nazionale di S. Luca*, Roma, De Luca, 1974.
- SAMBRICIO, Carlos, «La formación teórica de Ventura Rodríguez», separata de: *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, Padova, Liviana (1982); SAMBRICIO, Carlos, *La Arquitectura española de la Ilustración*; Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.
- SIMÓN DÍAZ, J., «Un informe de Maella», *Archivo Español de Arte*, XVIII, Madrid, CSIC (1945), 113-114.
- TORMO Elías, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, Partes VI a XIV, Madrid, Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942.
- TRAMOYERES, L., «La familia Vergara, nuevos datos para completar las biografías», *Archivo de Arte Valenciano*, III, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1917), 146-152.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, «Juan Bautista de la Peña y Pablo Pernicharo. Pintores españoles del siglo XVIII», *Revistas de la Universidad Complutense*, Madrid (1973), 233-261.



LA GALERIA DE RETRATOS DEL MINISTERIO DE  
EDUCACION Y CIENCIA EN MADRID

POR

MANUEL UTANDE IGUALADA



*«Hoy, tal vez más que nunca, el retrato necesita que se lo enaltezca en la justa medida de su importancia».*

(Enrique Segura)

## PRESENTACION

Un encuentro grato de quienes visitan en Madrid el edificio de la calle de Alcalá 34, sede del Ministerio de Educación y Ciencia, es la galería de retratos de los que fueron sus ministros desde que con el nombre de Instrucción Pública y Bellas Artes adquirió existencia independiente al comenzar el siglo hasta ahora. Sólo el salón Goya la supera como conjunto artístico y por la calidad de todas sus pinturas debidas al propio Goya, Bayeu, José del Castillo y Valverde, pero no por el número de obras que alberga. La galería de retratos ofrece una antología del mayor interés, tanto para seguir los pasos del retrato oficial en el siglo XX como para la historia de la educación e incluso para el estudio de la evolución del modo de vestir y presentarse los políticos en la vida pública.

No son pocos los centros oficiales que conservan retratos de las autoridades o personajes relacionados con su pasado o que destacaron en ellos, desde el Senado y el Congreso hasta el Consejo de Estado y el Banco de España, algunos bastante más antiguos que las pinturas del Ministerio de Educación y Ciencia.

Así el Ministerio de Justicia data en 1838 el retrato de Lorenzo Arrazola y en 1868 el de Manuel Ruiz Zorrilla y el de Economía y Hacienda considera como más antiguos un retrato, obra de Antonio Esquivel y fechado en 1842, que fue tenido tradicionalmente por el de Alejandro Mon (1) y el de Manuel García Barzanallana pintado por Dionisio Fierros en 1867; en cambio, el Ministerio de Asuntos Exteriores, pese a su larga existencia como de Estado y a la amplia colección

de retratos que exhibe en su galería, no parece tener otros más antiguos que los de Ramírez de Villaurrutia y Juan Pérez Caballero, que fueron ministros en 1905 y 1906 respectivamente.

La colección del actual Ministerio de Educación y Ciencia llama la atención, sin embargo, por su amplitud y su continuidad, ya que alcanza desde el primero hasta el último ex ministro y son muy pocos, como se verá luego, los titulares del Departamento cuyos retratos no figuran allí.

Hay que advertir que el propio Ministerio posee retratos más antiguos, como el de Pedro José Pidal y el de Claudio Moyano; pero estos ministros, aunque llevaron a cabo reformas importantes en la enseñanza, lo hicieron como titulares de los Departamentos que entonces asumían esta competencia: Gobernación el primero en 1845 y Fomento el segundo en 1857. Sus retratos se encuentran en lugar destacado fuera de la galería general.

#### LA GALERIA

El edificio actual del Ministerio, cuya construcción fue muy comentada en su día y no siempre con plácemes, obedecía a una concepción noble en gran parte de su trazado original, especialmente en la planta segunda prevista en principio para instalar la Presidencia del Gobierno. Si en el centro de esa planta tras la fachada principal se construyó el gran salón que hoy lleva el nombre de Goya, también se habilitó en la misma planta un gran espacio como acceso a la zona que tradicionalmente viene ocupando la Subsecretaría. Es ahí donde se conservaban los retratos con bastante heterogeneidad hasta hace unos veinte años.

En la década de los sesenta, parece que siendo ministro el profesor Lora Tamayo (2) y subsecretario Legaz Lacambra, se encargó al arquitecto conservador Antonio Galán Lechuga el proyecto de nueva instalación al tiempo que se reformaba la zona de la Subsecretaría. La empresa Loscertales decoró el local con madera noble para revestir los muros y con mobiliario adecuado al conjunto, una parte del cual pasó después a otros lugares del edificio (3).

La galería, para acomodarse a la estructura del inmueble, está dividida en dos salas rectangulares: la mayor, en donde comienza la colección de retratos, en la parte más próxima al despacho del Subsecretario y la



*Galería de retratos del Ministerio de Educación y Ciencia. Vista de la primera sala.*



*(Otra) vista de la primera sala.*

menor junto al patio central, comunicadas entre sí por un vano también rectangular.

La iluminación, tanto la natural a través de los ventanales que dan a un patio como la artificial, situada a gran altura y poco intensa, no favorece la contemplación de los cuadros, muchos de cuyos pormenores no pueden ser apreciados por falta de luz o por el reflejo de ésta (4). La sala menor no tiene huecos al exterior.

Los cuadros están dispuestos en dos hileras a lo largo de los muros, a distancia discreta unos de otros y provistos de marcos de tamaño y moldura iguales: 1,22 x 0,95 m. de dimensiones exteriores y 1,05 x 0,78 el lienzo visible, por iniciativa, según parece, del que fue intendente general del Ministerio durante muchos años Manuel Palacio de Azaña. Se aprecia la ventaja de la uniformidad, aunque hubo que prescindir de algunos marcos valiosos, con el inconveniente en casos muy contados del desajuste entre las dimensiones del cuadro original y las del marco; así en el retrato de Ruiz Jiménez (padre) el marco oculta algo de la parte superior de la cabeza, mientras ha hecho falta un amplio suplemento como orla o «passe-partout» para colocar los retratos de Silió (original de 0,75 x 0,55) y Gascón y Marín (0,77 x 0,60).

Siempre han llamado la atención el cuidado y el respeto con que el Ministerio ha conservado la colección de retratos con independencia de los vientos políticos dominantes; incluso alguno de los retratos fue incorporado a la galería en una época de predominio ideológico opuesto al sentir del retratado.

Se presenta ahora el problema de la falta de espacio. Al colocar en fecha reciente el retrato de Amós Salvador sólo ha quedado sitio para otro. Sería una lástima que se interrumpiera la continuidad de la colección por esta simple razón material; el Ministerio debería habilitar un espacio adicional de la misma dignidad, bien —como se pensó hace unos años— habilitando el espacio situado bajo la galería bien en otro lugar adecuado.

#### LA COLECCION

Forman la colección sesenta retratos, cincuenta y nueve de ministros de Instrucción Pública y Bellas Artes, Educación Nacional, Educación y Ciencia o Educación a secas, y uno del único ministro de Universidades

e Investigación correspondiente al breve plazo en que este Departamento existió separado del de Educación (1979-1981), todos ellos pintados al óleo sobre lienzo que en un caso, el de César Silió, está adherido a la trasera del marco.

El estado de conservación de los cuadros es bueno en general, aunque algunos necesitan una limpieza que permita ver el colorido original y ciertos pormenores. El inventario del Ministerio de Cultura anota algún desperfecto en el retrato de Santiago Alba y craquelados superficiales en los de García Alix y Salvatella. El de Amós Salvador acaba de ser restaurado.

Corresponden a la época de Alfonso XIII (regencia o reinado) treinta y cuatro retratos, diez a la república, nueve al período 1938-1975 y siete —contando el de Universidades— al régimen actual; faltan los retratos de estos ministros (aunque parece que existió el de Andrés Mellado, pues figura con el número 2.371 en el índice de «Retratos de personajes ilustres» publicado por la Junta de Iconografía Nacional entre 1914 y 1929):

Entre 1900 y 1931:

Lorenzo Domínguez Pascual	1903
Andrés Mellado Fernández	1903
Felipe Rodés y Baldrich	1917
Luis España Guntín	1920
Isidoro de la Cierva Peñafiel	1922

Entre 1931 y 1936:

Luis Bardají López	1935
Manuel Becerra Fernández	1935

Entre 1936 y 1939:

José María Pemán y Pemartín (si se entiende equivalente al rango de ministro el cargo de presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza en la Junta Técnica del Estado)	1936
Jesús Hernández Tomás	1936
Segundo Blanco González	1938

Dentro de la continuidad del propósito de mantener y completar la colección destaca el empeño de los subsecretarios Martín Retortillo y Fernández-Galiano a lo largo del año 1977 por encargar los de Mada-riaga, Sáinz Rodríguez, Villalobos y los dos hermanos Barnés (citados

aquí por el orden en que aparecen en una nota de 4 de julio de aquel año); los ministros Menéndez y Cavero hicieron dar prioridad al de Madariaga. Los otros fueron pintados más tarde, utilizando para los Barnés algunas fotografías en blanco y negro propiedad de don Francisco Bozzano, yerno del Barnés de igual nombre, y para el retrato de Villalobos las que proporcionó su hija, la profesora Carmen Villalobos.

Hay datos de los autores de cuarenta y un retratos, incluido el de González Seara, mientras figuran como anónimos los otros diecinueve, todos éstos anteriores a 1936.

En cuanto a los honorarios abonados a los pintores por su obra sólo se tiene noticia de una decena de casos de la última época (1976-1982), en los que varían desde la cifra de 350.000 pesetas hasta la de 900.000.

Es lástima que no se conserven inventarios de la colección anteriores al año 1977. Sí existe el que se hizo en ese año con ocasión del traspaso de los servicios de Bellas Artes desde este Ministerio al de Cultura y el de 21 de mayo de 1985. Poco antes (marzo-abril) un equipo de especialistas de Cultura, bajo la dirección del profesor José Manuel Cruz Valdovinos, estudió una por una las obras de arte que el Ministerio de Educación y Ciencia conserva, elaboró las fichas descriptivas individuales y les incorporó sendas fotografías para su mejor identificación. De esas fichas —entre las que se cuentan las de los retratos— envió copia a este último Departamento cuya Junta de Compras, por su parte, estaba realizando un nuevo inventario general.

De toda esa documentación y de la que poseen los museos interesados resulta que los retratos que integran la colección pertenecen al Ministerio de Educación y Ciencia con excepción de estos dos:

- el de Faustino Rodríguez San Pedro, obra de Ventura Alvarez Sala, entregado en depósito por el Museo del Prado según Real orden de 29 de marzo de 1911; y
- el de Joaquín Dualde Gómez, pintado por Fernando Viscai, que también cedió el Museo del Prado por Orden ministerial de 27 de marzo de 1935 y hoy pertenece al Museo Español de Arte Contemporáneo (5).

Este retrato de Dualde aparece en el inventario de 1977 como perteneciente al Museo de Arte Contemporáneo y en el de 1985 como de Educación y Ciencia; la ficha de Cultura recoge su procedencia del Prado. Sin embargo, el Museo Español de Arte Contemporáneo lo

tiene catalogado actualmente como propio bajo el número 1.481 y también figura como suyo en la relación de cuadros pertenecientes al MEC depositados en el Ministerio de Educación y Ciencia, confeccionado por la Intendencia general de éste en marzo de 1986.

### ESTUDIO DE CONJUNTO

Sin perjuicio de la descripción concreta de cada retrato en la ficha descriptiva que más adelante se incluye, un examen de conjunto de la colección sugiere diversas consideraciones que pueden ofrecer interés.

Lo que más destaca al recorrer con la vista los cuadros es cómo fue variando la composición, traducción plástica en definitiva de la idea del «retrato oficial», que incluso hacía temer a Gaya Nuño su desaparición como género artístico vigente. La evolución se muestra aún más patente si después de contemplar el primer retrato, el de García Alix, se pasa directamente a examinar los últimos, singularmente los de Robles Piquer, Ortega y Díaz-Ambrona y Mayor Zaragoza.

El primero de todos es claro ejemplo de solemnidad, de pomposidad casi, a la que contribuyen junto a la prestancia del ministro las galas de su uniforme, los colores vivos de la banda de la Gran Cruz del Mérito Naval que ostenta, la cartera grabada con el nombre del Ministerio recién estrenado, el cortinón del fondo y hasta la expresión del rostro, que parece traslucir la satisfacción del personaje al inaugurar una época en la política española.

En contraste patente con ese retrato, transcurridos más de tres cuartos de siglo y de vida nacional, interesa fijarse, como se indica, en el de Robles Piquer en clave de informalidad, el de Ortega y Díaz-Ambrona con un colorido que parece protestar del tono uniforme y discreto dominante y el de Mayor Zaragoza también extremista, pero en sentido opuesto, con su práctica monocromía oscura, posible símbolo del fin de una época.

Naturalmente la evolución no es estrictamente uniforme. En el ciclo palaciego, por llamarlo de un modo convencional, hay retratos de gran sobriedad, sin duda deliberada; así los de Alejandro San Martín —sobre el que se volverá luego—, Rodríguez de la Borbolla y Santiago Alba. La austeridad del cirujano abnegado que fue el primero y tal vez las ideas políticas de los otros dos se reflejan en su ademán ausente y

en su atuendo, destacando el retrato de Rodríguez de la Borbolla por el diseño sobrio de su uniforme, el único que no lleva color en las bocamangas; tampoco se adorna con medallas ni condecoraciones.

Sin embargo, es al final de la sucesión de ministros de la monarquía cuando aparece uno de los retratos más llamativos, si no el que más, por su colorido y ostentación: el majestuoso del duque de Alba. Aunque su mandato fue breve permitió al Ministerio disponer de un gran cuadro que se destaca del conjunto.

Después se va acentuando el predominio del retrato más «profesional», de paisano y a veces con toga; por eso llama la atención el de Ibáñez Martín, único posterior a 1936 en que el personaje aparece con uniforme civil de ministro del Movimiento.

Resumiendo de un modo genérico la clase de indumentaria de los ministros retratados, se observa que en la época de Alfonso XIII veintidós visten uniforme, cuatro toga y ocho levita u otro traje de calle; en la república ninguno lleva uniforme, uno toga, dos chaqué y siete traje de calle; y de los ministros posteriores a 1936 sólo uno viste uniforme, dos toga y trece van de calle, contando entre éstos a González Seara.

Por descender a un pequeño pormenor del vestir, se anota que el pañuelo en el bolsillo de la pechera aparece por primera vez en el retrato de Salvatella, hacia 1920, blanco y con las puntas caídas. Los seis ministros del período 1931-1933 lo llevan también blanco, pero con las puntas hacia arriba: Gascón y Marín, Domingo, De los Ríos, los dos Barnés y Pareja. También se ve el pañuelo así en tres retratos posteriores: los de Prieto Bances, Sáinz Rodríguez y Domínguez Arevalo. Desde 1950 sólo dos ministros lo llevan visible, pero doblado en cuadro, sin picos: Rubio García-Mina y Cavero.

Unos pocos retratos, como ya se ha apuntado, se apartan del estilo oficial, digno, a veces envarado, para presentar al personaje desde un punto de vista distendido. El de Alejandro San Martín es característico; pintado en 1910 (cuatro años después de acceder al cargo) rompe la serie de los ocho anteriores con su postura informal, ausente, más propia de una fotografía familiar que de un cuadro para el mundo político; incluso se ha elegido para acomodarle una simple silla (como ocurrirá después con Aparicio) y no el sillón propio de los demás retratos sentados, exceptuada la silla de caderas de Rocha.

Santiago Alba en una postura de campechanía moderada y Martínez

Esteruelas en una actitud familiar, casera, son también dos excepciones del conjunto. De todos modos, el retrato que más llama la atención en este sentido es el de Robles Piquer, con una concepción diferente más vitalista que adolorada, del que se comentó cordialmente que hasta se veían los calcetines.

Problema clásico del pintor de retratos: qué hacer con las manos. En la época de la monarquía alfonsina había dos recursos fáciles si el ministro aparecía de uniforme: el bicornio, con sus galones dorados y el remate de plumas, y los guantes. Bicornio y guantes o una de las dos prendas ocupan con frecuencia las manos de los ministros; sólo uno lleva puesto el bicornio: Juan de la Cierva.

Otro recurso, fácil —especialmente para ministros del ámbito intelectual— y no prodigado en exceso, es el libro. A veces aparecen los libros sobre la mesa de trabajo y hasta en el suelo (Marcelino Domingo); pero también han resuelto el problema de las manos en varios casos: Allende Salazar (no muy claro), Francos Rodríguez, Tormo, Francisco Barnés, Sáinz Rodríguez, Ibáñez Martín, Villar Palasí y Aureli Menéndez nos han dejado su efigie con el objeto de su predilección: llevándolo consigo, leyéndolo, a veces (Tormo) como meditando sobre él.

Los papeles impresos o manuscritos han servido también al mismo fin. En algún caso (Cortezo) hacen funciones de cartela; en otros centran la atención del retrato (Gimeno); no pocas veces constituyen un simple recurso del pintor para la composición.

¿Y qué hacer con una figura cuyas manos están libres de objetos? Sería muy interesante hacer un estudio de los ademanes y de la postura concreta de las manos de los ministros retratados. Se podría comentar, por ejemplo, el gesto de Eguilior accionando con la mano izquierda para reforzar sus palabras, la mano de Burell que sostiene una pluma como quien interrumpe la escritura durante unos instantes, las manos que descansan cogiendo el bolsillo del chaleco (Santiago Alba, Prado y Palacio, Villalobos), las manos de Salvador de Madariaga que no llegan a unirse del todo quizá por la vitalidad de la figura, las del ministro Aparicio finas, aristocráticas, casi de artista, las de Ruiz-Giménez en el retrato de Vázquez Díaz, las rotundas, expresionistas de los cuadros de Alvaro Delgado (Robles y Mayor); y a veces el puño cerrado apoyado en la mesa (Fernando de los Ríos) o sirviendo de apoyo a la cabeza (Ortega y Díaz-Ambrona).

Las manos, en fin, que no están. A veces porque una de ellas queda dentro de un bolsillo del pantalón (De los Ríos, Domingo Barnés, Villalobos) o bajo la americana al estilo napoleónico (Rocha) o bien fuera del cuadro (Rubio García-Mina); en una ocasión porque el ministro se ha cruzado de brazos en un ademán decidido (Bergamín) o las oculta a su espalda (Otero); en dos casos porque otro elemento del retrato las oculta (Salvatella, Cavero).

En cuanto al fondo elegido por el pintor para destacar la imagen del ministro se advierte el gran predominio de los fondos neutros, oscuros casi siempre, con algunos matices de tonalidad diversa en ocasiones. Retratos de gran empaque como los de García Alix y el conde de Esteban Collantes, pero también otros de ambiente más sencillo como los de Pareja, Dualde y el conde de Rodezno, tienen un cortinaje al fondo. La perspectiva de profundidad que puede suponer el situar la figura junto a la ventana abierta hacia un paisaje ha sido buscada por los artistas que retrataron a Barroso, a Santiago Alba y al duque de este título. En unos pocos cuadros aparece algún mueble mientras en otros es una pared de la habitación, más o menos decorada, la que sirve de fondo. El de Ibáñez Martín incluye como un símbolo la visión lejana de dos edificios vinculados a la política de desarrollo de la investigación científica que fue una de sus preocupaciones.

Por cuanto a la postura del personaje veintidós están de pie y treinta y ocho sentados; la mayor parte muestra el perfil izquierdo, aunque en general el rostro se vuelve más o menos hacia el frente. Salvador Madariaga está literalmente de frente y algunos otros casi lo están: Salvador y Rodrigañez, Sáinz Rodríguez, Ortega y Díaz Ambrona, Mayor Zaragoza.

El que en fechas recientes se haya procurado completar la colección con los retratos que faltaban y, por ello, el haber encargado a pintores de hoy que reproduzcan la imagen de ministros de ayer, ha dado lugar a varias formas de anacronismo. Por un lado está el caso de Sáinz Rodríguez retratado en época reciente del natural, con una edad superior en cuarenta años a la que tenía cuando fue ministro; por otro los de Marcelino Domingo, Francisco y Domingo Barnés y Villalobos hechos ahora sobre la base de retratos fotográficos de su época.

Un caso especial es el de Madariaga quien, viviendo aún cuando se hizo su retrato, proporcionó como base otro pretérito aunque muy

posterior a su época de ministro; así su imagen no corresponde a la fecha de su mandato ni a la de la pintura.

Hay también varios casos de incongruencia; no en cuanto al tiempo, ya que el personaje retratado fue efectivamente titular de Instrucción Pública y Bellas Artes hacia la fecha en que el pintor hizo su obra, pero aquél aparece con un ropaje diferente del apropiado; porque en general los ministros del Departamento han vestido de calle o de etiqueta, con uniforme o con toga académica y, sin embargo, Figueroa se hizo retratar con el atuendo de ministro de Gracia y Justicia —que también lo fue—, Salvador con el uniforme de su profesión de ingeniero, Silvela y Prados ambos con toga forense y Fitz-James con el hábito de la Orden de Calatrava.

#### UNA IDENTIDAD DISCUTIDA

De los inventarios mencionados antes no se había desprendido más incertidumbre que la de algunos pintores que luego se indicará; nunca se había dudado de la identidad de los retratados. A finales de 1986, sin embargo, según informes verbales de la Intendencia General del Ministerio, se advirtió al hacer una revisión ordinaria que al dorso del retrato del conde de Santa María de Paredes figura el nombre de Luis España Guntín, uno de los titulares de la Instrucción Pública y Bellas Artes cuya efigie se daba por ausente de la galería.

A falta de documentos fehacientes y de cualquier nota que hubiera podido constar en los inventarios, se ha intentado verificar la identidad del personaje en cuestión acudiendo a testimonios gráficos. Los que reproducen la imagen de Santa María de Paredes son abundantes, desde el retrato oficial que conserva la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, de la que fue miembro, hasta los publicados en la prensa de la época.

Escasos, por el contrario, los que se ha podido obtener de Espada Guntín, pero valiosa especialmente la fotografía tomada a la salida del acto de posesión del gabinete Dato, del que formaba parte Espada, pues los ministros aparecen de cuerpo entero.

El cotejo de estos documentos gráficos con el cuadro discutido y la propia edad de los dos ministros al hacerse cargo del Departamento confirman la identidad de Vicente Santa María de Paredes como el ministro allí retratado (6).

## CONDECORACIONES Y OTRAS INSIGNIAS

Parece que el uniforme requiere el complemento de alguna condecoración; además, en un Departamento específicamente intelectual y universitario, es lógico que su titular posea algún símbolo de esta naturaleza como la medalla claustral o de académico. No es de extrañar, por eso, que los ministros retratados de uniforme o con toga luzcan esos distintivos y otros análogos; sólo por excepción aparecen en el traje de calle.

Así, de los treinta y cuatro ministros de la época de Alfonso XIII veintitrés ostentan condecoraciones, medallas u otras insignias. De la república sólo Prieto Bances, precisamente con traje de calle. En la época posterior únicamente dos ministros lucen condecoraciones (Ibáñez Martín y Lora Tamayo) y uno medalla académica (Julio Rodríguez).

Para un estudio exhaustivo de esta materia sería necesario limpiar algunos óleos demasiado oscurecidos. También habría sido necesario que el pintor hubiera aplicado a la figura una técnica más fotográfica que personal; naturalmente no ha sido así y en muchos casos los emblemas están sólo esbozados. Esto no obstante, las bandas y la mayor parte de los demás distintivos permiten una identificación bastante segura (7).

*Españolas*

Los emblemas de la Orden civil de Carlos III aparecen en siete de los ministros, aunque sólo en dos casos con la categoría de Collar. La banda específica de éste con la amplia franja azul en el centro cruza el pecho de Andrade Navarrete y el propio collar, además de la banda, adorna el uniforme del duque de Alba. Otros cuatro lucen la banda y la placa de la Gran Cruz y Lora Tamayo la ostente «en muceta», caso único en la galería, como procede cuando el titular viste de toga.

La Orden de Isabel la Católica en su categoría de Gran Cruz decora a ocho ministros: tres llevan la banda y la placa, cuatro la placa solamente y con toda probabilidad la lleva también Ibáñez Martín, aunque no esté enteramente definida.

Curiosamente la Orden de Alfonso XII, específica del ámbito educativo, sólo es patente en tres retratos y dudosa en uno. El ministro

Cortezo se adorna con la banda morada característica de esta Gran Cruz —caso único en la colección— y con la placa correspondiente; Santa María de Paredes luce la placa de este grado como también Ruiz Jiménez (padre); Callejo sólo lleva la Cruz de Caballero pendiente del pasador.

Tampoco es frecuente ver los distintivos de la Orden de Alfonso X el Sabio, sucesora de la anterior, sin duda por vestir de paisano casi todos los ministros desde que fue establecida; Ibáñez Martín lleva el Collar (que sólo otras cuatro personas obtuvieron); la placa de la Gran Cruz es visible sobre la muceta de Lora Tamayo.

La Orden del Mérito Agrícola únicamente aparece en el retrato de Rodríguez San Pedro con la banda y la placa de la Gran Cruz (8).

Más numerosas son las medallas conmemorativas, especialmente la de oro de la jura de Alfonso XIII, visible ya en el retrato de Allende Salazar (quizá de 1903) y que se repite por lo menos trece veces hasta el retrato del duque de Alba.

La medalla de plata de la Regencia de la Reina doña María Cristina está prendida en el uniforme de siete ministros de la misma época que los anteriores.

Se puede ver en la galería alguna otra medalla conmemorativa, por ejemplo, la del Homenaje de los Ayuntamientos a Sus Majestades (1925) en su clase única de bronce; la de la Paz en Marruecos (1927) —ambas en el pecho del ministro Callejo—; y probablemente (retrato del marqués de Portago) la de plata de los Sitios de Zaragoza, creada por la Junta del Centenario y declarada condecoración nacional por Real decreto de 9 de julio de 1908.

Pocas son las condecoraciones militares de nuestros ministros: muy destacada la banda de la Gran Cruz del Mérito Naval de García Alix (1900) y años después la del Mérito Militar con distintivo blanco de Ruiz Jiménez (1913) y el conde de Esteban Collantes (1915).

En cuanto a las Ordenes militares o de caballería se puede ver la espadilla de Santiago en el retrato de Prado y Palacio, la cruz de Calatrava en el del duque de Alba y (dudosa) la venera de Alcántara en el del marqués de Portago.

Medallas académicas no siempre bien definidas aparecen también en algunos cuadros, pendientes del cordón que rodea el cuello del ministro; las de Tormo y Julio Rodríguez deben ser las de rector, cuya toga visten; las de académicos de las Nacionales están en los de Cortezo

y Lora Tamayo. La de Prieto Bances pudiera ser la de decano de la Facultad de Derecho de Oviedo, cargo del que fue titular.

En el retrato de Amós Salvador llama la atención un aparente collar con tres medallones. Probablemente se quiso representar así su pertenencia a las tres Reales Academias de las que fue miembro: la de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, la de Bellas Artes de San Fernando y la de Ciencias Morales y Políticas. La figura de una matrona con una llama sobre la cabeza, propia de esta última, es la que parece verse en el medallón central; las otras dos sólo están esbozadas.

Como caso aislado en la diversidad de distintivos se puede señalar en el retrato de Bugallal la placa que ostenta en el pecho; por su forma podría ser la de Fiscal del Tribunal Supremo, cargo que había desempeñado antes de ser ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

### *Pontificias*

De las Ordenes pontificias sólo se ha identificado con claridad la placa de la Gran Cruz de la Orden de San Gregorio Magno sobre el uniforme del Ministro Ibáñez Martín.

### *Extranjeras*

La Legión de Honor francesa es la Orden más representada, muy apreciada sin duda por sus titulares, cuatro de los cuales llevan la banda (Allende Salazar, Gimeno, Barroso —que también ostenta la medalla— y Salvador), uno la placa y la cruz (Ruiz Jiménez), dos la cruz (Silió y Callejo) y uno la roseta en el ojal de la solapa (Prieto Bances).

Las insignias de tres condecoraciones extranjeras importantes pueden verse en sendos retratos: una de Portugal, otra de Italia y otra de Finlandia.

Amós Salvador ostenta un vistoso collar con la venera de la Orden Militar de Santiago de la Espada, rama portuguesa independiente de la española del mismo título desde finales del siglo XIII. Sin embargo, no se trata del Gran Collar pues en este caso llevaría conchas de peregrino como eslabones; el collar del ministro, en el que alternan pequeñas

coronas de laurel y cruces de Santiago, es el que la Orden tiene establecido para actos solemnes como distintivo de la Gran Cruz y otros grados.

Francisco Bergamín, el ministro de los brazos cruzados, aprieta con ellos contra su pecho la banda de la Orden de la Corona de Italia, hoy desaparecida, con sus tres franjas roja-blanca-roja, de cuyo extremo rematado con un lazo pende la insignia de la orden que, en su anverso visible, es una cruz de esmalte blanco y bordes curvos, con nudos de oro entre los brazos y un medallón central de esmalte azul en el que resalta la corona de Saboya.

La última de estas condecoraciones singulares la ostenta Eduardo Callejo como la más destacada de sus varios emblemas. Es la de Comendador Gran Cruz de la Orden de la Rosa Blanca de Finlandia; la banda de color azul marino rematada con un lazo del que pende la insignia: una cruz de San Jorge de esmalte blanco con el león finés de oro en los ángulos que los brazos forman y un medallón central con una rosa heráldica blanca sobre fondo azul. Sobre el uniforme luce además, junto a otras placas, la estrella de la Gran Cruz de esta orden, compuesta por cuatro rayos azules de plata y otros cinco menores de oro, con el medallón central rodeado por esta inscripción en finlandés: «Por el bien de la Patria».

### *El collar de Romanones*

La pieza más llamativa de este conjunto es el collar que lleva en su retrato el conde de Romanones; lo es por sus dimensiones y por el contraste de esta rica joya con la austeridad de la toga negra del ministro.

No corresponde, sin embargo, el collar a orden alguna de las trece civiles y militares, antiguas y modernas, españolas, pontificias y de diversas naciones a las que perteneció don Alvaro. Es el Gran Collar de la Justicia, distintivo de la máxima autoridad en este ramo del que fue ministro en 1906, algo después de su primer mandato en Instrucción Pública y Bellas Artes.

Forman el collar varias decenas de medallones de oro y esmalte con figuras alegóricas de la justicia y otros motivos. En 1986, al proceder a su restauración, se ha reducido el número de eslabones. Quizá a

principios de siglo fuera también modificado, pues el medallón central parece estar dividido en cuatro cuarteles heráldicos en los retratos que conserva el Ministerio de Justicia de Francisco de los Santos Guzmán, ministro de Gracia y Justicia en 1903 y del propio conde de Romanones, ministro en 1906 como se ha dicho, mientras que aparenta llevar una figura tanto en el que aquí se comenta —probablemente de fecha posterior— como en los de tres ministros de Gracia y Justicia más modernos: Estrada (1930), Cantos (1934) y Ruiz Jarabo (1973).

### LOS PINTORES

Veintiocho son los autores conocidos de retratos de la galería, si bien caben algunas dudas o puntualizaciones, como después se precisará; pero como existen varias obras de los mismos pintores éstos abarcan un total de cuarenta y un retratos.

Esta es la relación general por orden alfabético de apellidos de los pintores.

<i>Pintor</i>	<i>Ministro</i>
Alvarez Sala, Ventura	Faustino Rodríguez San Pedro
Alvarez de Sotomayor, Fernando	Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, duque de Alba
Benedito Vives, Manuel	Manuel Eguilior Llaguno, conde de Albox
Benedito Vives, Manuel	Antonio López Muñoz
Burguete Albalat, Juan Ignacio	José Manuel Otero Novas
Delgado Ramos, Alvaro	Carlos Robles Piquer
Delgado Ramos, Alvaro	Federico Mayor Zaragoza
Díaz Molina	Alejandro San Martín Satrústegui
Díaz Molina	Vicente Santa María de Paredes
Herreros de Tejada, L.	Francisco Bergamín García
Hidalgo de Caviedes, Hipólito	Cruz Martínez Esteruelas
Lahuerta López, Genaro	Juan Antonio Ortega y Díaz- Ambrona
Loygorri Pimentel, José	César Silió Cortés
Macarrón Jaime, Ricardo	Salvador de Madariaga Rojo

*Pintor*

Macarrón Jaime, Ricardo  
 Macarrón Jaime, Ricardo  
 Macarrón Jaime, Ricardo  
 ¿Masó? ¿Mazo?  
 Menéndez Pidal, Luis  
 Merino, Daniel  
 Morales Ruiz, Juan Antonio  
 Morales Ruiz, Juan Antonio  
 Morales Ruiz, Juan Antonio  
 Prieto Coussent, Benito  
 Sala Francés, Emilio  
 Santamás Año, Felipe José  
 Segura Iglesias, Enrique  
 Segura Iglesias, Enrique  
 Segura Iglesias, Enrique  
 Simonet Lombardo, Enrique  
 Simonet Lombardo, Enrique  
 ¿Solá?  
 Solís Avila, Antonio  
  
 Tudela y Perales, Joaquín  
 Vázquez Díaz, Daniel  
 Vázquez Díaz, Daniel  
 Vicente Rodríguez de Echevarría,  
 Paulino  
 Villegas ¿Cordero, José?  
  
 Viniegra  
 Viniegra  
 Viscai, Fernando

*Ministro*

Pedro Sáinz Rodríguez  
 Aurelio Menéndez y Menéndez  
 Iñigo Caveró Lataillade  
 Pedro Rodríguez de la Borbolla  
 Amós Salvador y Rodrigáñez  
 Luis González Seara  
 José Ibáñez Martín  
 Francisco Barnés Salinas  
 Domingo Barnés Salinas  
 Julio Rodríguez Martínez  
 Amalio Gimeno Cabañas  
 Filiberto Villalobos González  
 Marcelino Domingo Sanjuán  
 Manuel Lora Tamayo  
 José Luis Villar Palasí  
 Julio Burell Cuéllar  
 José del Prado y Palacio  
 Rafael Andrade Navarrete  
 Tomás Domínguez Arévalo, conde  
 de Rodezno  
 José Gascón y Marín  
 Joaquín Ruiz-Giménez Cortés  
 Jesús Rubio García-Mina  
 Ramón Prieto Bancas  
  
 Alvaro de Figuera y Torres, conde  
 de Romanones  
 Antonio García Alix  
 Juan de la Cierva Peñafiel  
 Joaquín Dualde Gómez

Las dudas y puntualizaciones afectan a los retratos que a continuación se indica.

El retrato del conde de Romanones está catalogado por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1977 como obra de Villegas, sin que se recoja esta mención en el inventario de 1985 ni en el del Ministerio de

Cultura. Podría ser obra de Manuel Villegas Bravo; pero es más probable que su autor fuera José Villegas Cordero, pintor muy cotizado en las primeras décadas de este siglo.

Como de Viniegra consta el retrato de Juan de la Cierva; el de García Alix, anónimo para el Ministerio, fue pintado por Salvador Viniegra según el Índice de la Junta de Iconografía Nacional. Esta circunstancia hace presumir que ambos retratos son obra del mismo pintor y que éste fuera Salvador Viniegra y Laso de la Vega (no Salvador Viniegra Vallés).

El retrato de Alejandro San Martín ha sido tenido siempre como de Salazar Molina; sin embargo, el Ministerio de Cultura lo cataloga como de Díaz Molina y así consta también en el Índice de la Junta de Iconografía, que lo da también como autor del retrato de Santa María de Paredes, dato que no figura en los inventarios modernos. Como en el caso anterior parece que se debe reconocer a ese pintor como autor de los dos retratos.

Por lo que se refiere al autor del retrato de Rodríguez de la Borbolla, que Cultura atribuye a Mazo, quizá hubiera que inclinarse por un Masó. La Junta de Iconografía lo consideraba anónimo (\*).

El retrato de Bergamín aparece inventariado por Cultura como obra de L. Herreros de Tejada, al identificar así la firma del ángulo inferior izquierdo del lienzo. Sin duda la atribución es correcta, aunque a veces se leyó Herrero o Herreras de Tejada.

En cuanto al retrato de Andrade figura como anónimo en el inventario de Cultura, mientras para Educación y Ciencia su autor es Sala, sin más datos; así se dice en las relaciones de 1977 y 1985. Ahora bien, si Emilio Sala Francés —autor del retrato de Gimeno— murió en 1910 y el retrato de Andrade no es anterior a 1915, había que descartar a aquél como autor. Queda entonces la duda de si la firma será realmente Solá y el autor es Andrés Solá y Vidal o bien, con más probabilidad, José Víctor Solá y Andréu.

Quedaba como último problema identificar al autor del retrato de Julio Rodríguez Martínez, pues en ninguno de los inventarios conocidos aparece su nombre ni se disponía de otra referencia, pese a alguna

---

(\*) Las citas de la Junta Iconográfica Nacional hacen referencia a su obra «Retratos de personajes ilustres. Índice ilustrado» publicada en diez cuadernos, Madrid, varias imprentas, 1914-1929.

atribución confusa a Revello de Toro o a Enrique Segura. En fecha muy reciente Miguel Rodríguez-Acosta Carlström, académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, lo ha identificado sin titubeos; se trata del pintor Benito Prieto Coussent, oriundo de Ribadeo, pero afincado en Granada desde hace tiempo.

#### ESTUDIO ESPECIAL DE ALGUNOS RETRATOS

La importancia de la galería de retratos del Ministerio de Educación y Ciencia merece un estudio detenido de cada uno de los cuadros, tanto desde el punto de vista de la biografía del ministro respectivo como de la obra que realizó al frente del Departamento, e igualmente en cuanto obra de arte concreta y englobada en el estilo de un pintor, cuyas características deberían ser también examinadas junto a otros aspectos anecdóticos, de indumentaria y demás. La investigación debería procurar identificar a los autores de los retratos considerados actualmente anónimos.

No es éste el propósito del presente estudio; pero, como muestra de lo que podría ser aquél más general, se incluye aquí un breve comentario de cinco cuadros elegidos en atención a la época, a los caracteres de la pintura y al artista que la produjo.

Permítase recordar con palabras del mismo pintor y académico citado al comienzo, como elemento de contraste de lo que estos cuadros pueden decir, que «el auténtico retrato debe ser como el punto de intersección de los dos mundos (el del modelo y el del pintor)... Juntar nuestra verdad individual, subjetiva, con la verdad del mundo..., ver a los demás en su verdad desde nuestra verdad» (9).

#### AMALIO GIMENO CABAÑAS

Como muestra destacada del retrato oficial de comienzos del siglo, pero con matices específicos, se ha elegido el de este médico eminente, que nació en Cartagena en el año 1852 y cuyos grandes méritos profesionales —de los que dan fe numerosas publicaciones— quedaron en buena parte ofuscados por los que acumuló como político.

Catedrático de las Universidades de Santiago de Compostela, Va-

lladolid, Valencia y Central, senador varias veces y vitalicio al fin, de ideología liberal, fue ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1906, 1907 y —en su mandato más duradero— desde abril de 1911 a marzo de 1912; también lo fue de Marina, de Estado, de Fomento y de la Gobernación especialmente en gabinetes presididos por el conde de Romanones. Representó a España en la Sociedad de Naciones y fue elegido académico de las Reales de Medicina, de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales y de Bellas Artes de San Fernando.

De su actuación al frente del Ministerio de Instrucción Pública quedaron como frutos destacados la creación de la inspección médico-escolar, la organización de las colonias escolares y la Junta para Ampliación de Estudios.

Contrastan en el retrato la sencillez del entorno y la naturalidad de la postura con la solemnidad del uniforme, poco apropiado para el trabajo ordinario en el despacho como parece que se le quiere representar. Sin embargo, el conjunto se aparta gratamente del grueso de retratos más solemnes de esta galería correspondientes a la época alfonsina.

El juego de la luz y del color definen el retrato de Gimeno, como un contraste notable entre la amplia zona oscura del fondo en el ángulo superior izquierdo y la de mayor claridad en el inferior derecho, con la fuerte mancha blanca de papel, los puños de la camisa y la parte más iluminada de la puerta que aparece ahí también al fondo. En el centro, junto a los tonos claros del rostro y de las manos, destaca el rojo de la banda de la Legión de Honor y esa gran bocamanga del uniforme donde resalta el brillo del dorado, afirmación quizá de la autoridad que reviste al ministro. El pintor no necesitó apurar las pinceladas de la cabeza y las manos para dejar una obra completa.

La hizo Emilio Sala Francés (1850-1910), nacido en Alcoy y formado en Valencia, catedrático, autor de una «Gramática del color», pintor de cuadros de historia, muralista exuberante y retratista notable cuyas obras de este género, al decir de Carlos Areán, se caracterizan por la luminosidad, la intensidad cromática y una especie de naturalismo intimista.

#### BIBLIOGRAFIA

- BENEZIT, E.: «Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs...», Saint-Ouen, Lib. Gründ, 1966, t. 7, pág. 479.

BERUETE, A de.: «Emilio Sala», en la revista *Museum*, 1911.

ESPÍ VALDÉS, Adrián, «Emilio Sala, retratista», Valencia, separata de la revista *Archivo de Arte Valenciano*, 1973.

JIMÉNEZ, J.R., «Las horas de Emilio Sala», en la revista *La ilustración...*, 1902. Las referencias de revistas españolas en AREAN, Carlos, «Gran Enciclopedia Rialp», t. XX, pág. 691; de este texto está tomada la cita de Areán.

### JULIO BURELL CUELLAR

Cordobés, de Iznájar, que vivió en Madrid desde los quince años, periodista y ateneísta fogoso, monárquico liberal estimado por sus adversarios políticos, llegó por primera vez al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en junio de 1910 a la edad de cincuenta y un años, en un gobierno presidido por Canalejas, cuando ya llevaba un decenio desempeñando cargos políticos. Volvió a ocupar esta cartera en 1915 y 1918.

Festejada su elección con varios homenajes del mundo de la prensa, quedaron como huellas de su paso por el Departamento, entre otras, la inspección general de los monumentos históricos y artísticos, la dirección general de Primera Enseñanza, la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, la Central de Idiomas, el Instituto Cervantes para escritores y artistas desvalidos, la supresión de los exámenes de grado en los diferentes estudios y el estatuto general del magisterio (10).

Entre los retratos de los ministros de su época, de composición en general solemne y severa (pese a las posturas menos formales de San Martín y Alba), llama la atención éste de Burrell, que se distingue de casi todos ellos por su luminosidad y singularmente por su concepción.

Es el único ministro de toda la galería a quien se ha representado trabajando. Los demás podrán estar en postura ceremoniosa, reflexionando, en ademán de hablar o de cierto reposo; pero incluso cuando se les representa con unos documentos en la mano (Cierva, Gimeno) su atuendo no es el que llevarían al despacho para su tarea ordinaria.

A Burrell sí, le tenemos sentado a la mesa con varias cuartillas recién escritas y en ademán de interrumpir la tarea por un momento. Está en su despacho, ¿del Ministerio?; resulta muy dudoso, pues no es habitual que el ministro tenga a sus espaldas la batería de libros y legajos que aparecen en este retrato ni las estanterías de los despachos oficiales son tan sobrias como las que vemos aquí. Tal vez lo fueran

entonces, cuando el Departamento no tenía siquiera edificio propio. Parece advertirse en el retrato cierto preciosismo quizá afectado y un aire de mayor intimismo aún que el del retrato de Gimeno. El escenario y la postura debían agradar a Burell, pues se repiten con poca variación en algún otro retrato en el que hasta el sillón es el mismo (11).

La luz produce unas sombras mínimas y hace destacar el brillo del tintero de cristal y plata (lleno de tinta apenas sugerida), la pluma, las cuartillas, los tonos claros del sillón, el lomo de algunos libros y legajos, las manos y el rostro del ministro, el cuello y los puños de su camisa. El contraste con los tonos oscuros del traje y de la mesa recia lo acentúa la gran mancha del papel, papel secante, que cubre la carpeta.

Al autor, Enrique Simonet Lombardo (1863-1927), se lo disputan como propio valencianos y andaluces. Nació en Valencia, en cuya academia de San Carlos inició sus estudios de pintura; pero los completó en Málaga hasta el punto de considerársele uno de los fundadores de la escuela malagueña.

Disfrutó de una beca en Roma con gran provecho y tal era su conciencia profesional que viajó a Tierra Santa para poder ambientar con realismo algunos de sus cuadros de asunto religioso. Dedicó gran parte de su tiempo a la enseñanza en diversas cátedras de Palencia, Barcelona y Madrid, sin que esto le impidiera pintar grandes composiciones y cuadros de costumbres con los que ganó varias medallas en exposiciones nacionales, en París y en Chicago.

De su categoría como retratista son prueba los dos cuadros suyos que forman parte de la galería del Ministerio de Educación y Ciencia: el de Prado y Palacio y éste de Burell. Diferentes en la composición y en el colorido, pues a Prado lo representa de pie con la toga negra forense, ambos dejan apreciar la destreza de Simonet para dar luminosidad a cualquier materia y el enriquecimiento que su pincel proporcionaba a la figura sin alterar su personalidad.

Los colores, su entonación, aspectos los más celebrados de la paleta de Simonet, hacen de este retrato de Burell uno de los más gratos si no el que más de la colección.

El inventario del Ministerio de Cultura data el cuadro hacia 1910.

## BIBLIOGRAFIA

BENEZIT, E.: «Dictionnaire...», cit., t. 7, pág. 776.

PRADOS Y LÓPEZ, Manuel, «Pintores malagueños contemporáneos. Ensayo crítico biográfico», Málaga, 1934.

## SALVADOR DE MADARIAGA ROJO

Más joven que los anteriores, pero con un historial brillante especialmente en el campo internacional, coruñés de origen y liberal moderado de pensamiento, Madariaga fue ministro en marzo de 1934 formando parte de uno de los gabinetes presididos por Alejandro Lerroux. Ingeniero de minas, vocación que dejó por el humanismo, la literatura y la política, tuvo una formación franco-inglesa y destacó como lector de literatura española en la Universidad de Oxford desempeñando la plaza creada para él a instancias del rey Alfonso XIII (12).

Las esperanzas puestas en su mandato apenas pudieron hacerse realidad, pues su paso por el departamento de Instrucción Pública y Bellas Artes no llegó a durar dos meses y aún hubo de hacerse cargo durante unos días de la cartera de Justicia (13).

Junto a otras medidas más del orden cultural que del educativo (jardines, bellas artes, bibliotecas, etc.), obtuvo del gobierno la aprobación de un decreto, que el presidente de la República firmó el 23 de marzo de aquel año, por el que se disponía el nombramiento anual de un «ciudadano de honor» como premio a la ejemplaridad; entre los honores que el título confería se contaba el de situarse inmediatamente después de los miembros del gobierno en los actos protocolarios.

El que un ministro de cuarenta y siete años aparezca en el cuadro como persona de edad avanzada tiene su explicación en el intento de 1977 de completar la galería de retratos del Ministerio. Decidida la prioridad de éste, el intendente general Manuel Palacio de Azaña escribió a Madariaga exponiéndole el propósito. En su respuesta de 27 de julio del mismo año desde el «Hotel La Palma au Lac» de Locarno, sugería la posibilidad de que se tuviera en cuenta un retrato al óleo «que siendo yo ministro —decía Madariaga— comenzó Vázquez Díaz», «aunque —añadía— me veré muy honrado si hace otro Ricardo Macarrón o Enrique Segura».

Como a sus noventa años no se encontraba en condiciones de viajar, Madariaga ofrecía posar en Locarno o enviar al pintor fotografías suyas; pero se inclinaba por que se tomara como base una del archivo del diario «ABC» en la que estaba «retratado de cuerpo entero vistiendo la toga roja de doctor de Oxford» (14). En febrero de 1979, siendo aún ministro Iñigo Cavero, se encargó a Macarrón la obra que entregó antes de terminar el año.

El retrato hace olvidar la fotografía de la que pudo partir. La pínclada vigorosa, el tratamiento de la cabeza y las manos, la luz y las manchas que rompen el fondo no podrían haber sido más propias de un retrato del natural. La postura de las manos marca un momento entre la reflexión y la palabra; el rictus de los labios funde la seriedad y la sonrisa; la mirada y la frente expresan un vivir y un saber largos que no han agotado la fuerza del carácter.

Un Madariaga, pues, el retratado muy diferente del ministro de 1934, pero mucho más él tal como ha quedado en el recuerdo; tanto que su personalidad distrae la atención de la gran mancha roja de la toga, con sus varios matices, extraña al mundo académico español.

Ricardo Macarrón Jaime, el autor (Madrid, 1920), no necesita presentación ni apenas comentario. Su primer triunfo en la Exposición Nacional de Bellas Artes a los veintidós años, después la Primera Medalla y el Premio Nacional de Pintura, son sólo unas muestras de su prestigio en España y en el extranjero.

Aparte de su obra general, muchos retratos firmados por él figuran en numerosos centros oficiales perpetuando la imagen de sus titulares, y la calidad de su pintura le ha dado acceso hasta el máximo nivel de la representación nacional. En la galería del Ministerio de Educación y Ciencia hay cuatro obras suyas, firmadas todas entre los años 1977 y 1981: los retratos de Sáinz Rodríguez, Aurelio Menéndez, Iñigo Cavero y éste de Madariaga. Sin perder la unidad de su estilo, los de Menéndez y Cavero habría que catalogarlos como más clásicos, mientras el de Sainz Rodríguez queda cercano al de Madariaga en su composición y en su realización.

#### BIBLIOGRAFIA

CAMÓN AZNAR, José, «XXV años de arte español», Madrid, Publicaciones Españolas, 1964 (sin numeración de páginas).

GAYA NUÑO, Juan Antonio, «La pintura española del siglo XX», Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970, pág. 333.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, «Arte del siglo XX», t. XXII del «Ars Hispaniae», Madrid, Plus-Ultra, 1977, pág. 378.

Referencias: MORENO GALVÁN, José Antonio, «Introducción a la pintura española actual».

SÁNCHEZ CAMARGO, «Diez pintores madrileños».

### JOAQUIN RUIZ-GIMENEZ CORTES

Sólo una vez se ha dado en la historia del ministerio responsable de la educación el que lo hayan desempeñado padre e hijo; es el caso de los Ruiz Jiménez. En 1913 fue ministro durante cuatro meses y medio Joaquín padre, natural de Jaén, jurista y de tendencia liberal; andaba entrado en la cincuentena llevada con gran elegancia y dejó como anécdota curiosa su toma de posesión de Instrucción Pública y Bellas a las dos de la madrugada del día de San Antonio porque el presidente del gobierno, conde de Romanones, había ido a los toros y olvidado la ceremonia (15).

Precisamente en aquel verano nació cerca de Madrid su hijo Joaquín, que treinta y ocho años después iba a ser ministro de Educación Nacional. Hombre de formación esencialmente cristiana, catedrático universitario, que llegó a ocupar puestos relevantes en movimientos católicos internacionales, embajador ante la Santa Sede, de palabra fácil y gran cordialidad, ha sido el único titular de esta cartera —al menos desde 1939— a quien los funcionarios de la casa acompañaron el día de su cese hasta la calle en donde le despidieron con una ovación.

Nombrado en el verano de 1951 como entonces era costumbre, cayó en febrero de 1956 por los incidentes estudiantiles que provocaron una pequeña crisis de gobierno. De su paso por el Ministerio, junto a otros frutos menos notorios, quedaron varias leyes importantes promulgadas casi todas con periodicidad rigurosa en los meses de julio de 1952, 1953, 1954 y 1955: reordenación del Consejo Nacional de Educación, Seguro Escolar, Estudios económicos y comerciales, Construcciones escolares, Bachillerato en el extranjero, Formación profesional industrial...

La que causó, sin embargo, mayor efecto fue la de Ordenación de la enseñanza media, de 26 de febrero de 1953, preparada muy directa-

mente por José María Sánchez de Muniáin, director general de ese nivel; esta ley definió con precisión la competencia y las relaciones entre los diversos órdenes docentes y propició el aumento espectacular del número de alumnos de enseñanza media en España.

En cuanto a los apellidos del ministro es de notar que en el decreto de nombramiento aparece como «Ruiz Jiménez» (lo mismo que su padre), mientras en el de cese de su cargo de embajador ante la Santa Sede se le llama «Ruiz-Giménez y Cortés»; ésta es la firma que siempre empleó como ministro.

Su retrato es uno de los dos que pintó Daniel Vázquez Díaz; el otro es el de Rubio García-Mina sucesor de Ruiz-Giménez. Atraen la atención no sólo por la factura característica de este maestro, sino también por el paralelismo de su composición y de la entonación general, especialmente llamativo por estar juntos los dos cuadros en la galería.

De perfil izquierdo y algo ladeada la figura, con la expresión del rostro más triste de lo que era habitual en él y la mirada lejana pero atenta, con cierto aire de vigilancia interior, Ruiz-Giménez aparece vestido de gris, sentado en un sillón cuyo respaldo granate es prácticamente un plano que separa la figura del fondo neutro más oscuro. Vázquez Díaz emplea aquí sus «queridos grises» a los que había vuelto después de un período analítico del color (16). La luz frontal queda recogida en la figura y en el sillón sin alcanzar al fondo.

El tenue contraste del color se acentúa con el blanco de la camisa y el tono algo cetrino del rostro y de las manos, manos alargadas, medio valioso de expresión de Ruiz-Giménez que Vázquez Díaz supo captar y destacar.

La sobriedad del retrato apenas sugiere la organización arquitectónica característica de numerosos cuadros de Vázquez Díaz; pero sí se advierte, conociendo al personaje, como el pintor llevó hasta él una cierta distorsión estilizadora. Con palabras ajenas se puede decir que, aunque acentúa y simplifica las formas, el autor «arista sólo lo suficiente para conseguir la esencialidad» (17). Resulta así un conjunto mucho menos geométrico que el de otros retratos suyos, por ejemplo, el del duque de Alba que conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

De Vázquez Díaz poco es necesario decir por bien conocido. Su nacimiento en 1882 en una aldea de Huelva casi innominada, sus años

de Sevilla con la desacertada profecía de Zuloaga de que nunca sería pintor, el Madrid de comienzos de siglo, su afición a Toledo, el paréntesis de Fuenterrabía; pero sobre todo su larga estancia en París, aunque sin dejar de hacer escapadas a España, y por fin los frescos de La Rábida y su reconocimiento mundial.

No es éste el lugar adecuado para resumir una figura tan variada y tan magistral como la de Vázquez Díaz; para completar la breve reseña sólo se añadirá la concesión de la Medalla de Honor, la elección para la Real Academia de San Fernando (ambas tan tardías) y su muerte en 1969.

En la respuesta a su breve discurso de ingreso en la Academia recordaba Lafuente Ferrari lo que Vázquez Díaz había supuesto en el arte del retrato, en el que «ha superado —decía— el retrato cortesano o burgués; le ha impuesto esencialidad» (18).

El inventario del Ministerio de Cultura fecha este retrato en 1952.

#### BIBLIOGRAFIA

- BENITO JAÉN, Angel, «Vázquez Díaz, vida y pintura», Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1971.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel, «Vázquez Díaz», Colección de artistas contemporáneos, Madrid, MEC, 1978.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, «La pintura española del siglo XX», Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970, pág. 173-183.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, «Arte del siglo XX», t. XXII del «Ars Hispaniae», Madrid, Plus-Ultra, 1977, pág. 247-252.

#### FEDERICO MAYOR ZARAGOZA

El profesor Mayor Zaragoza nació en Barcelona, fue catedrático de Universidad desde muy joven, rector de Granada a los treinta y cuatro años y académico de la Real de Farmacia a los cuarenta y dos cuando ya había sido Subsecretario de Educación y Ciencia; al frente de este Departamento como ministro permaneció doce meses desde diciembre de 1981 hasta el relevo derivado de las elecciones generales de 1982.

Junto a sus méritos como profesor y gestor de la educación destacan los muy notorios que ha alcanzado en la investigación científica, tanto

al frente del Centro de Biología Molecular (Universidad Autónoma de Madrid) como de la Comisión Asesora de Investigación Científica y Técnica (CAICYT), y los acreditados como director general adjunto de la UNESCO, fundador de la Academia Europea de las Ciencias, las Artes y las Letras, director del Instituto de Ciencias del Hombre y miembro del Club de Roma y de otras muchas instituciones prestigiosas.

El mandato de Federico Mayor estuvo inspirado por un sentido de gestión eficaz más que de producción de normas generales. Aunque elaboró algunas tan importantes como la que regula las condiciones de los títulos no universitarios, fue más característica de su paso por el Ministerio la creación de centros de todos los niveles de enseñanza, desde la Universidad castellano-manchega y diversas Facultades en varios puntos de España hasta un buen número de Institutos y otros establecimientos de niveles previos a la Universidad. Reformó la organización administrativa periférica de la educación y la gestión económica de los centros superiores e introdujo los estudios de ciencias del mar en la Universidad.

Su figura aparece en el retrato casi de frente y con luz también frontal; es obra de tendencia monocroma, pues el fondo y la indumentaria son de diferentes tonos de azul, color que incluso se mezcla en las pinceladas del rostro y de las manos. Sólo el sillón, levemente esbozado, ofrece un ligero contraste poco apreciable tal como se muestra en la galería.

Como en el de Robles Piquer, aunque la personalidad de los dos ministros fuera diferente, el pintor hizo realidad en éste su concepción personal del retrato, al que pretende llegar mediante una «agresión, (una) perforación psíquica del retratado» (19), «cuyo resultado consiste en una larga y difícil suma de actitudes» (20), que «será triunfante si el artista ha conseguido desenmascarar y *cautivar* la psicología profunda del sujeto» (21).

Por eso quizá la imagen de Federico Mayor que el cuadro presenta no es la misma que retienen de él quienes sólo le han visto ocasionalmente o sin atención. Una contemplación atenta y reposada permite ir penetrando en esos otros matices que Alvaro Delgado ha sabido captar (cautivar) y expresar con sencillez: equilibrio, decisión, penetración,

Ahora es Director General de la UNESCO.

dinamismo no inquieto, claridad de la mente... «Lo físico y lo plástico del alma», que diría González Ruano (22).

Alvaro Delgado Ramos (Madrid, 1922) fue elegico personalmente por Mayor Zaragoza para su retrato como antes lo había sido por Robles Piquer para el suyo, a sabiendas del riesgo que supone ponerse en manos de un maestro que no va a reproducir simplemente el aspecto externo del modelo ni menos a hacerle más atrayente a la posteridad. Su obra contemporánea es demasiado conocida para necesitar explicación; en todo caso interesa volver a subrayar su especial preocupación por el retrato, faceta a la que dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en cuyo museo se exhibe su retrato del negus Haile Selassie. ¿Cuál es su estilo? ¿En qué grupo cabe clasificarle pese a su personalidad tan potente?

Lafuente Ferrari lo define como expresionista. Mas añade que «el expresionismo de Delgado no es el de las imágenes esquemáticas, planas, gráficas, simplificadoras...; (su obra) es más pictórica, más rica en materia, más arrebatada de factura». Destaca la pincelada osada y personal, el sentido espacial, la atención magnificada a las manos, la manera de tratar formas y contornos, como rasgos que le aproximan a Kokoschka, aunque cuida muy bien de precisar que se trata de una coincidencia de estilo, no de una influencia (23).

Para Gaya Nuño la característica de los retratos de Alvaro Delgado es la «figuración desfigurada» (24).

El cuadro fue pintado en 1982 y colocado en la galería de retratos en un acto íntimo que presidió Mayor Zaragoza pocos días antes de su relevo. Probablemente habrá sido el único ministro de la casa que ha presenciado la instalación de su retrato hallándose aún al frente del Departamento.

#### BIBLIOGRAFIA

- AREÁN GONZÁLEZ, Carlos Antonio; «Vida, ambiente y obra de Alvaro Delgado», Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.
- CAMÓN AZNAR, José; «XXV años de arte español», Madrid, Publicaciones Españolas, 1964 (sin numeración de páginas).
- CORREDOR MATHEOS, José; «Alvaro Delgado», Badía Editorial, 1973.
- CHÓVARRI, Raúl, «Alvaro Delgado», Colección de artistas contemporáneos, Madrid, MEC., 1972.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio; «La pintura española del medio siglo», Barcelona, Omega, 1952, pág. 52.

GAYA NUÑO, Juan Antonio; «La pintura española del siglo XX», Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970, pág. 380-382.

GAYA NUÑO, Juan Antonio; «Arte del siglo XX», t. XXII del «Ars Hispaniae», Madrid, Plus-Ultra, 1977, pág. 390.

#### FICHAS INDIVIDUALES

Se incluye a continuación el texto de las fichas elaboradas para el estudio con el pormenor de los datos de cada retrato, por el orden en que los ministros accedieron al cargo por primera vez. El último lugar va la ficha del único ministro de Universidades e Investigación.

Aquéllos cuyos apellidos han tenido dos formas constan con la que parecía más usual en su época: así Allende Salazar, Santa María de Paredes y San Martín, aunque en otros momentos hayan prevalecido las de Allendasalazar, Santamaría de Paredes y Sanmartín.

Si bien es el inventario del Ministerio de Cultura están catalogados algunos retratos por el título nobiliario del ministro (condes de Esteban Collantes, Rodezno y Romanones, duque de Alba y marqués de Portugal), en estas fichas se toma como base el primer apellido: para estos cinco casos, respectivamente, Esteban, Domínguez, Figueroa, Fitz-James y Cabeza de Vaca. El conde de Albox aparece en el inventario de Cultura por su apellido Egulior lo mismo que aquí.

Sólo se hace constar el año del retrato cuando es conocido con exactitud.

Para hacer más fácil la consulta se puede ver más adelante la relación alfabética con indicación del autor del retrato y del número de la ficha descriptiva.

Casi todos los personajes están retratados de más de medio cuerpo sin llegar a la figura entera. Cultura emplea en su inventario con cierta elasticidad las expresiones «hasta las rodillas» y «de tres cuartos»; en varios casos no lo precisa. Pero esa expresión (de tres cuartos) puede significar tanto la parte reproducida de la figura como la postura de la cabeza, intermedia entre la de frente y la de perfil; por eso buscando una denominación más genérica válida para la gran mayoría de los retratos, habrá que entender —de no indicarse algo diferente en la ficha— que son de *media figura* más o menos *prolongada*.

Se ha intentado precisar las fechas del mandato de los ministros de modo que no coincidan la de cese de uno y la posesión del sucesor; en muchos casos no ha sido posible porque coinciden incluso en relaciones del propio Ministerio.



*Antonio García Alix, primer Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes (1900), por Viniestra.*



*Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, Duque de Alba (1930), por Fernando Álvarez de Sotomayor.*



*Francisco Bergamín García (1913), por L. Herreros de Tejada.*



*Faustino Rodríguez San Pedro (1907), por Ventura Álvarez Sala.*



*Eduardo Callejo de la Cuesta (1925),  
anónimo.*



*Saturnino Esteban Miquel y Collantes,  
Conde de Esteban Collantes (1915),  
anónimo.*



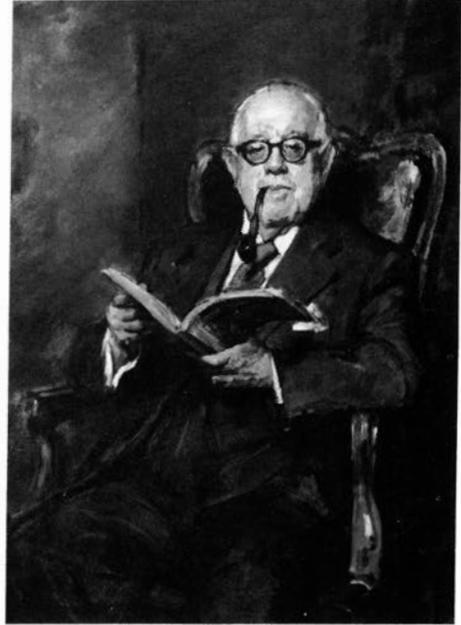
*Amalio Gimeno Cabañas (1906, 1911),  
por Emilio Sala Francés.*



*Alvaro de Figueroa y Torres, Conde de  
Romanones (1901, 1910, 1918), por  
Villegas.*



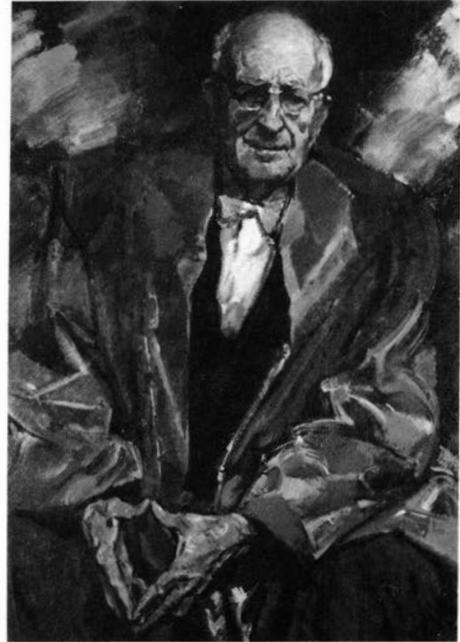
*Amos Salvador y Rodrigañez (1911), por Luis Menéndez Pidal.*



*Pedro Sáinz Rodríguez, primer Ministro de Educación Nacional (1938), por Ricardo Macarrón Jaime.*



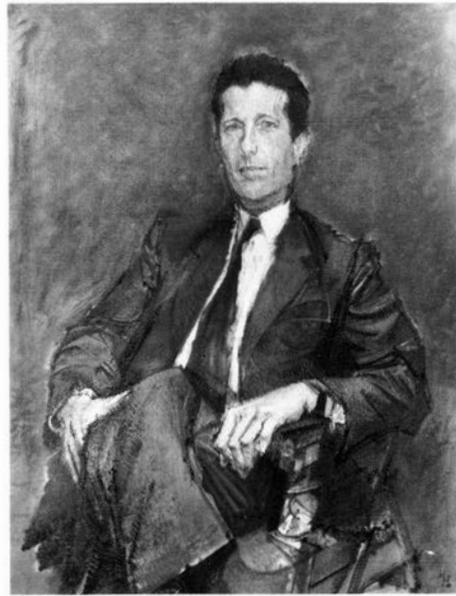
*Marcelino Domingo Sanjuán, primer Ministro de I.P. y B.A. de la República (1931), por Enrique Segura Iglesias.*



*Salvador de Madariaga Rojo (1934), por Ricardo Macarrón Jaime.*



*Julio Burrel Cuellas (1910, 1915, 1918),  
por Enrique Simonet Lombardo.*



*Federico Mayor Zaragoza (1981), por  
Alvaro Delgado Ramos.*



*Joaquín Ruiz-Giménez Cortés (1951), por  
Daniel Vázquez Díaz.*



*Aurelio Menéndez y Menéndez (1976),  
por Ricardo Macarrón Jaime.*

*Número 1*

GARCIA ALIX, Antonio. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 18-abril-1900 a 5-marzo-1901.

*Cartela:* D. Antonio García Alix/1900.

*Autor:* Viniegra (y Laso de la Vega), Salvador.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil derecho.

De pie, con uniforme civil: frac y espadín. En la mano derecha el bicornio; en la izquierda la cartera de asuntos del Consejo de Ministros.

*Fondo:* Cortinón algo retirado sujeto por una abrazadera; a la derecha se ven las grandes borlas.

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda de la Gran Cruz de la Orden del Mérito Naval.

*Otras condecoraciones o insignias:*

*Observaciones:* El nombre del pintor no aparece en los inventarios del Ministerio de Educación y Ciencia ni en el del Ministerio de Cultura. Figura en la obra de la Junta de Iconografía Nacional «Retratos de personajes ilustres. Índice ilustrado», publicada en diez cuadernos en Madrid, imprentas varias, 1914-1929, (núm. 1229).

*Número 2*

FIGUEROA Y TORRES, conde de Romanones, Alvaro de. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de mandato:* 5-marzo-1901 a 4-diciembre-1902; 9-febrero-a 8-junio-1910; 10-octubre-a 9-noviembre-1918.

*Cartela:* Conde de Romanones, 1901-1910-1918.

*Autor:* Villegas (Cordero, José).

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado, con las manos apoyadas en los brazos del sillón. Toga negra con vuelillos blancos y corbata negra.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:* Gran Collar de la Justicia.

*Otras condecoraciones o insignias:*

*Observaciones:* En la galería de retratos del Ministerio de Justicia hay otro de fecha y factura diferentes, pero de composición parecida. En

él y en los de otros ministros de aquel Departamento se puede ver el Collar. No ostenta, en cambio, los distintivos de ninguna de las trece Ordenes civiles, militares y de caballería a las que perteneció.

*Número 3*

ALLENDE SALAZAR, Manuel. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 4-diciembre-1902 a 19-julio-1903.

*Cartela:* D. Manuel Allende Salazar/1902.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

De pie, con uniforme civil: frac y espadín. Bajo el brazo derecho el bicornio; en la mano izquierda parece sostener un libro.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda de la Orden de la Legión de Honor (y placa).

*Otras condecoraciones e insignias:* Medalla de oro de la jura de Alfonso XIII. Medalla de plata de la Regencia de la Reina D.<sup>a</sup> María Cristina.

*Número 4*

BUGALLAL ARAUJO, Gabino. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 19-julio a 4-diciembre-1903; 11-diciembre-1914 a 1-enero-1915.

*Cartela:* D. Gabino Butgallal Araujo/1903-1914.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

De pie, apoyando la mano derecha sobre una mesa; con uniforme civil: frac y espadín.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:* Parece la placa de Fiscal del Tribunal Supremo.

*Otras condecoraciones e insignias:* Medalla de oro de Alfonso XIII.

*Observaciones:* Había desempeñado la Fiscalía del Tribunal Supremo de Justicia.

*Número 5*

CIERVA PEÑAFIEL, Juan de la. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 15-diciembre-1904 a 7-abril-1905.

*Cartela:* D. Juan de la Cierva Peñafiel/ 1904.  
*Autor:* Viniestra (y Laso de la Vega), Salvador.  
*Fecha de la pintura:* 1910  
*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.  
 Sentado en un sillón, sostiene con las dos manos varias hojas escritas; con uniforme civil y cubierto con el bicornio.  
*Fondo:* Neutro.  
*Condecoración o insignia más destacada:* Banda y placa de la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica.  
*Otras condecoraciones e insignias:* Medalla de oro de Alfonso XIII.

#### Número 6

CORTEZO PRIETO, Carlos María. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.  
*Fechas de su mandato:* 7-abril a 22-junio-1905.  
*Cartela:* D. Carlos M. Cortezo y Prieto/1905.  
*Autor:*  
*Fecha de la pintura:*  
*Descripción:* Figura de perfil izquierdo, casi de frente.  
 De pie, con uniforme civil: frac y espadín. El frac desabrochado deja ver el chaleco blanco. En la mano derecha tiene un papel en el que parece estar escrito: «Excmo. Sr. D. Carlos M. Cortezo, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes».  
*Fondo:* Neutro.  
*Condecoración o insignia más destacada:* Banda y placa de la Gran Cruz de la Orden de Alfonso XIII.  
*Otras condecoraciones e insignias:* Otras tres placas. Medalla de oro de Alfonso XII. Medalla académica.

#### Número 7

EGUILIOR LLAGUNO, conde de Albox, Manuel. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.  
*Fechas de su mandato:* 29 a 30-noviembre-1905.  
*Cartela:* D. Manuel Eguillor Llaguno/1905.  
*Autor:* Benedito Vives, Manuel  
*Fecha de la pintura:* 1913.  
*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.  
 Sentado en un sillón, accionando con la mano izquierda en ademán de hablar. Traje, toga (o abrigo) y corbata negros, ésta con un alfiler de perla (o brillante).  
*Fondo:* Neutro.  
*Condecoración o insignia más destacada:*  
*Otras condecoraciones e insignias:*

*Observaciones:* Sobre este mandato de un día véase Castro Marcos, Miguel de, «Los ministros de Instrucción Pública y Bellas Artes. Panorámica de medio siglo», 1962 (texto mecanografiado), en la biblioteca del MEC, pág. 31.

#### Número 8

SANTA MARIA DE PAREDES, Vicente. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.  
*Fechas de su mandato:* 1-diciembre-1905 a 10-junio-1906.  
*Cartela:* Santa María de Paredes.  
*Autor:* Díaz Molina  
*Fecha de la pintura:*  
*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.  
 De pie, con uniforme civil: frac y espadín. En la mano derecha el bicornio; en la izquierda los guantes.  
*Fondo:* Neutro.  
*Condecoración o insignia más destacada:* Banda y placa de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III.  
*Otras condecoraciones e insignias:* Placas de las Grandes Cruces de las Ordenes de Isabel la Católica y Alfonso XII. Medalla de oro de Alfonso XIII. Medalla de plata de la Regencia. Palmas Académicas de oro. Medalla académica.  
*Observaciones:* El oro de las Palmas Académicas de Francia no es distintivo de la categoría, sino de la especialidad.  
 El nombre del pintor no aparece en los inventarios del Ministerio de educación y Ciencia ni en el del Ministerio de Cultura. Figura en la obra «Retratos de personajes ilustres», citada en la ficha número 1 del presente estudio, (núm. 3.446).

#### Número 9

SAN MARTIN SATRUSTEGUI, Alejandro. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.  
*Fechas de su mandato:* 11-junio a 12-julio-1906.  
*Cartela:* D. Alejandro San Martín/1906.  
*Autor:* Díaz Molina.  
*Fecha de la pintura:* 1910.  
*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.  
 Sentado de medio lado en una silla, con la pierna izquierda cruzada sobre la derecha; en una esquina del respaldo apoya las manos cruzadas. Levita negra, cuello de pajarita y corbata de lazo negro.  
*Fondo:* Neutro.  
*Condecoración o insignia más destacada:*  
*Otras condecoraciones e insignias:*

*Observaciones:* En el inventario del Ministerio de Cultura y en el índice de la Junta de Iconografía Nacional (núm. 3.430) se menciona este cuadro como obra de Díaz Molina. Parece más de fiar esta atribución que la que hacen a «Salazar» Molina los inventarios del Ministerio de Educación y Ciencia de 1977 y 1985.

#### Número 10

GIMENO CABAÑAS, Amalio. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 13-julio a 30-noviembre-1906; 5-diciembre-1906 a 25-enero-1907; 3-abril-1911 a 10-marzo-1912.

*Cartela:* D. Amalio Gimeno Cabañas/1906-1911.

*Autor:* Sala Francés, Emilio.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil derecho.

Sentado en un sillón de madera con respaldo de varillas, leyendo unos papeles que sostiene con las manos. Uniforme civil: frac. Lleva lentes.

*Fondo:* Puerta iluminada en su parte inferior.

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda de la Orden de la Legión de Honor.

*Otras condecoraciones o insignias:*

#### Número 11

RODRIGUEZ DE LA BORBOLLA, Pedro. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 1 a 4-diciembre-1906.

*Cartela:* D. Pedro Rguez. de la Borbolla/1906.

*Autor:* ¿Masó? ¿Mazo?

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

De pie, con uniforme civil: frac y espadín. Los guantes en la mano derecha que apoya sobre una mesa.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

*Observaciones:* El uniforme, sobrio, no lleva color en las bocamangas.

El índice de la Junta de Iconografía Nacional citado en las fichas anteriores números 1 y 8, lo da como anónimo (núm. 3.199).

#### Número 12

RODRIGUEZ SAN PEDRO, Faustino. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 25-enero-1907 a 20-octubre-1909.

*Cartela:* D. Faustino Rodríguez S. Pedro/1907

*Autor:* Alvarez Sala, Ventura

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil derecho.

Sentado, con la mano derecha apoyada en el brazo del sillón; la izquierda sostiene el bicornio sobre las rodillas. Uniforme civil: frac. Lleva lentes

*Fondo:* Pared de un despacho o salón tapizada en azul con galón de oro y decoración que semeja el arranque de una pilastra.

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda y placa de la gran Cruz de la Orden de Mérito Agrícola.

*Otras condecoraciones e insignias:* Medalla de oro de Alfonso XIII.

*Observaciones:* Depósito del Museo del Prado (núm. 5.551) por Real orden de 29 de marzo de 1911, según se cita en el «Boletín del Museo del Prado», t. II, núm. 4, mayo-junio 1981, pág. 125.

El segundo apellido del pintor aparece como «Salas» en el índice de la Junta de Iconografía Nacional ya citado (núm. 3.213).

#### Número 13

BARROSO CASTILLO, Antonio. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 20-octubre-1909 a 9-febrero-1910.

*Cartela:* D. Antonio Barroso Castillo/1909.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

De pie, con uniforme civil: frac. En la mano derecha tiene algo que parece ser un ejemplar de la Gaceta de Madrid doblado.

*Fondo:* Cortinón y ventanal que deja ver un paisaje de campo con un edificio.

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda de la Orden de la Legión de Honor.

*Otras condecoraciones e insignias:* Tres placas. Medalla de oro de Alfonso XIII. Medalla de la Legión de Honor.

#### Número 14

BURELL CUELLAR, Julio. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 8-junio-1910 a 2-enero-1911; 9-diciembre-1915 a 19-abril-1917; 9-noviembre a 5-diciembre-1918.

*Cartela:* D. Julio Burell Cuéllar/1910-1915-1918.

*Autor:* Simonet Lombardo, Enrique

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil derecho.

Sentado a la mesa de trabajo en un sillón, con una pluma en la mano derecha, en actitud de

interrumpir la escritura. Sobre la mesa, los papeles que está escribiendo y un tintero cuadrado de cristal y plata. Traje negro de calle, cuello redondo y corbata granate(?). Gemelos en los puños.

*Fondo:* Estantería con libros y legajos.  
*Condecoración o insignia más destacada:*  
*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 15

SALVADOR Y RODRIGÁÑEZ, Amós. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 2-enero a 3-abril de 1911.  
*Cartela:* D. Amós Salvador Rodrigáñez/ 2-1-1911, 3-4-1911.

*Autor:* Menéndez Pidal, Luis

*Fecha de la pintura:* 1911.

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo, casi de frente.

Sentado en un sillón tapizado en rojo. La mano derecha sobre el brazo del sillón; en la izquierda un papel (?). Uniforme de ingeniero civil, del que se ve la solapa, con fajín morado, cubierto con amplio abrigo. Camisa con cuello de pajarita y lazo blanco. Gemelos de oro en los puños. Anillo de brillantes y quizá otro más sencillo en la mano izquierda.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:* Cruz de la Orden portuguesa de Santiago de la Espada pendiente de un collar.

*Otras condecoraciones e insignias:* Banda de la Orden de la Legión de Honor. Tres medallas académicas: una bien definida (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas) y dos esbozadas, que pueden corresponder a la de Bellas Artes de San Fernando y a la de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.

#### Número 16

ALBA BONIFAZ, Santiago. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 11-marzo a 31-diciembre-1912; 22-marzo a 10-octubre-1918.

*Cartela:* D. Santiago Alba Bonifaz/1912-1918.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado de medio lado en un sillón. El brazo derecho por detrás del respaldo con la mano agarrada a éste; la mano izquierda apoyada en el brazo del sillón cogiendo el chaleco. Traje de calle negro; cuello de pajarita y corbata negra.

*Fondo:* Ventana o mirador flanqueado por una columna, que deja ver un paisaje. El resto parece neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:*  
*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 17

LOPEZ MUÑOZ, Antonio. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 31-diciembre-1912 a 13-julio-1913.

*Cartela:* D. Antonio López Muñoz/1912.

*Autor:* Benedito Vives, Manuel

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil derecho.

Sentado en un sillón ligeramente retirado de la mesa de trabajo. La mano izquierda con unos papeles apoyada sobre la mesa. Traje negro de calle; cuello redondo y corbata negra. Sobre la mesa, libros y papeles.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:*  
*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 18

RUIZ JIMENEZ, Joaquín. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes

*Fechas de su mandato:* 13-junio a 27-octubre-1913.

*Cartela:* Joaquín Ruiz Jiménez/1913

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil derecho, casi de frente.

Uniforme civil: frac y espadín. Bicornio en la mano derecha; en la izquierda los guantes.

*Fondo:* Neutro

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda de la Gran Cruz de la Orden del Merito Militar con distintivo blanco.

*Otras condecoraciones e insignias:* Placas de la Gran Cruz de Alfonso XII, de la Legión de Honor y otras. Cruz de la Legión de Honor. Medalla de oro de Alfonso XIII.

#### Número 19

BERGAMIN GARCIA, Francisco. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 27-octubre-1913 a 11-diciembre-1914.

*Cartela:* D. Francisco Bergamín Gcía./1913.

*Autor:* Herreros de Tejada, L.

*Fecha de la pintura:* 1915.

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

De pie, cruzado de brazos. Uniforme civil: frac y espadín.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda de la Orden de la Corona de Italia.

*Otras condecoraciones e insignias:* Medalla de oro de Alfonso XIII. Medalla de plata de la Regencia.

#### Número 20

ESTEBAN MIQUEL Y COLLANTES, conde de Esteban Collantes, Saturnino. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 1-enero a 25-octubre-1915.

*Cartela:* Conde de Esteban Collantes/1915.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil derecho.

De pie, con uniforme civil: frac y espadín (del que se ve la empuñadura). La mano izquierda sostiene el bicornio y los guantes entre el brazo, ligeramente doblado, y el cuerpo; el brazo derecho cae a lo largo de éste.

*Fondo:* Cortinaje rojo sobre otro fondo rojo más oscuro.

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda de la gran Cruz del Mérito Militar con distintivo blanco.

*Otras condecoraciones e insignias:* Dos placas de grandes cruces (una del Mérito Militar). Medalla de oro de Alfonso XIII. Medalla de plata de la Regencia.

#### Número 21

ANDRADE NAVARRETE, Rafael. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 25-octubre a 9-diciembre 1915; 11-junio a 3-noviembre-1917.

*Cartela:* D. Rafael Andrade Navarrete/1915-1917.

*Autor:* ¿Solá?

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil derecho.

Sentado, con los brazos apoyados en los del sillón.

Uniforme civil: frac y capote o gabán desabrochado. La mano izquierda enguantada; la derecha sostiene el otro guante.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda del Collar de la Orden de Carlos III.

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 22

FRANCOS RODRIGUEZ, José. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 19-abril a 11-junio-1917.

*Cartela:* D. José Francos Rodríguez/1917.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado, con los brazos ligeramente apoyados en los del sillón. La mano derecha sostiene un libro entreabierto. La vista levantada, en actitud de haber interrumpido la lectura. Uniforme civil: frac.

*Fondo:* Basa y plinto de una columna; el resto neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 23

SILVELA CASADO, Luis. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 2 a 22 marzo. 1918.

*Cartela:* Luis Silvela y Casado/1918.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

De pie. La mano izquierda en el bolsillo; el brazo derecho cae a lo largo del cuerpo. Traje, toga y corbata negros, ésta con un alfiler de perla. Cuello duro alto.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 24

SALVATELLA GIBERT, Joaquín. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 25-diciembre-1918 a 15-abril-1919; 7-diciembre-1922 a 16-septiembre-1923.

*Cartela:* D. Joaquín Salvatella Gibert/1918-1922.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo con la cabeza vuelta al frente.

Sentado en un sillón frailerlo cuyo brazo izquierdo oculta las manos del ministro. Traje de calle oscuro; del bolsillo superior asoman las puntas caídas de un pañuelo blanco.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 25

SILIO CORTES César. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 15-abril a 20-julio-1919; 14-agosto-1921 a 1-abril-1922; 8-noviembre a 3 diciembre-1922.

*Cartela:* D. César Silió y Cortés/ 1919-1921.

*Autor:* Loygorri Pimentel, José.

*Fecha de la pintura:* 1920.

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado en un sillón tapizado en tonos dorados con dibujo. Uniforme civil: frac. Las manos sujetan levemente el bicornio sobre las rodillas.

*Fondo:* Claro dorado. Apenas destaca el nombre del retratado en versales.

*Condecoración o insignia más destacada:* Cruz de la Orden de la Legión de Honor.

*Otras condecoraciones e insignias:*

*Observaciones:* El lienzo mide 0,75 x 0,55 mts.

#### Número 26

PRADO Y PALACIO, José del. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 20-julio a 12-diciembre-1919.

*Cartela:* D. José del Prado y Palacio/1919.

*Autor:* Simonet Lombardo, Enrique.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

De pie, en actitud de interrumpir la lectura de un papel que tiene en la mano derecha; la izquierda, doblada con el pulgar en el bolsillo del chaleco. Toga negra.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:* Espadilla de la Orden de Santiago en el lado izquierdo de la toga.

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 27

RIVAS SANTIAGO, Natalio. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 12-diciembre-1919 a 5-marzo-1920.

*Cartela:* D. Natalio Rivas Santiago/1919.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

De pie, con uniforme civil: frac y espadín. En la mano derecha tiene el bicornio y con la izquierda enguantada coge el otro guante.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda y placa de la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica.

*Otras condecoraciones e insignias:* Medalla de oro de Alfonso XIII.

#### Número 28

CABEZA DE VACA Y FERNANDEZ DE CORDOBA, Márques de Portago, Vicente. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 1-septiembre a 29 diciembre-1920.

*Cartela:* Marques de Portago/1920.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado en un sillón en cuyos brazos apoya el codo derecho y el antebrazo izquierdo. Uniforme civil: frac y espadín que descansa sobre su pierna izquierda? Los guantes en la mano derecha, donde lleva un anillo con piedra.

*Fondo:* Neutro claro.

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda y placa de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III.

*Otras condecoraciones e insignias:* Placa de la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica. Medalla de oro de Alfonso XIII. Medalla de plata de la Regencia. Otra medalla, que parece la de plata de los Sitios de Zaragoza. Del cuello pende la venera de la Orden de Alcántara.

#### Número 29

MONTEJO RICA, Tomás. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 29-diciembre-1920 a 13-marzo-1921; 1-abril a 8-noviembre-1922.

*Cartela:* D. Tomás Montejo Rica/1920-1922.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado en un sillón con los brazos apoyados en los de éste. Uniforme civil: frac. En la mano derecha tiene el bicornio; en la izquierda los guantes.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda y placa de la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica.

*Otras condecoraciones e insignias:* .

#### Número 30

APARICIO RUIZ, Francisco. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 13-marzo a 14-agosto-1921.

*Cartela:* D. Francisco Aparicio Ruiz/1921.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado en una silla tapizada en azul, junto a una mesa cubierta con un tapete granate en la que hay una carpeta sobre la que apoya el brazo derecho; el otro descansa sobre la pierna izquierda; en esta mano tiene unos guantes. Traje de calle oscuro; corbata azul con un alfiler de perla o brillante.

*Fondo:* Cortinaje, arranque de una columna y más al fondo paisaje.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 31

CALLEJO DE LA CUESTA, Eduardo. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 4-diciembre-1925 a 31-enero-1930.

*Cartela:* D. Eduardo Callejo/1925.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado en un sillón de brazos finos. Uniforme civil: frac y espadín. El brazo derecho apoyado en el del sillón; la mano sostiene el bicornio. No apoya el brazo izquierdo, sino que la mano descansa sobre la pierna.

*Fondo:* Neutro, con pincelada de luz que destaca la figura.

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda y placa de Comendador Gran Cruz de la Orden de la Rosa Blanca de Finlandia.

*Otras condecoraciones e insignias:* Placa de la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica. Otra placa. Cruz de la Orden de Alfonso XII. Cruz de la Legión de Honor. Medalla del Homenaje de los Ayuntamientos a Sus Majestades (clase única: bronce). Medalla de la Paz de Marruecos).

#### Número 32

FITZ-JAMES STUART Y FALCO. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 31-enero a 24-febrero-1930.

*Cartela:* Duque de Alba/1930.

*Autor:* Alvarez de Sotomayor, Fernando.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

De pie, en actitud solemne, apoyando la mano derecha en el alféizar de una ventana. Hábito rojo y blanco de la Orden de Calatrava con entorchados de plata, cordones y herretes; manto blanco con la insignia de la Orden.

*Fondo:* Ventana por la que se divisa un paisaje con amplio cielo de nubes y claros.

*Condecoración o insignia más destacada:* Collar de la Orden de Carlos III y banda del mismo.

*Otras condecoraciones e insignias:* Quizá otro collar. Varias placas no bien definidas. Insignia de la Orden de Calatrava. Medalla de oro de Alfonso XIII. Medalla de plata de la Regencia.

#### Número 33

TORMO MONZO, Elías. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 24-febrero-1930 a 19-febrero-1931.

*Cartela:* D. Elías Tormo/1930.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil derecho.

Sentado en un sillón de tijera en cuyos brazos apoya el antebrazo derecho y el codo izquierdo. En la mano izquierda tiene un libro entreabierto, como si hubiera hecho una pausa para pensar. Toga y muceta negras con vuelillos blancos de Rector; anillo en la mano derecha. Lleva gafas.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:* Medalla académica.

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 34

GASCON Y MARIN, José. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 20-febrero a 14-abril-1931.

*Cartela:* D. José Gascón y Marín/1931.

*Autor:* Tudela y Perales, Joaquín.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado en un sillón frailerlo junto a una mesa en la que apoya su brazo izquierdo. Traje negro u oscuro de calle y corbata igual; del bolsillo superior asoma un pañuelo blanco doblado en pico.

*Fondo:* Cortinaje oscuro levemente recogido.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

*Observaciones:* El lienzo mide 0,77 x 0,60 mts.

#### Número 35

DOMINGO SANJUAN, Marcelino. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 15-abril a 16-diciembre-1931; 19-febrero a 10-mayo-1936; 10 a 13-mayo-1936; 19-julio-1936.

*Cartela:* Marcelino Domingo/1931.

*Autor:* Segura Iglesias, Enrique.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo con la cabeza vuelta al frente.

Sentado en un sillón tapizado de verde con dibujos; la pierna izquierda cruzada sobre la derecha; con la mano derecha coge la otra. Traje negro de calle y corbata oscura; del bolsillo superior asoma un pañuelo blanco doblado en pico. Lleva gafas.

*Fondo:* Neutro verdoso. A la derecha, en bajo, unos libros modestos, medio cuadernos, algo ocultos por un cortinón o paño.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

*Observaciones:* Inspirado en fotografías o en otro retrato anterior.

#### Número 36

RIOS URRUTI, Fernando de los. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 16-diciembre-1931 a 12-junio-1933.

*Cartela:* D. Fernando de los Rios/1931.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

De pie, con traje negro de calle y corbata del mismo color. La mano derecha cerrada se apoya sobre una mesa con libros; la izquierda, metida en el bolsillo del pantalón. Del bolsillo superior de la americana asoma un pañuelo blanco doblado en pico. Cadena de reloj sobre el chaleco.

*Fondo:* Neutro (¿columna a la derecha?).

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 37

BARNES SALINAS, Francisco. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 12-junio a 12-septiembre-1933; 13-mayo a 19-julio-1936; 19-julio a 4-septiembre-1936.

*Cartela:* Francisco Barnes Salinas/12-6-1933; 13-5-1936; 19-7-1936.

*Autor:* Morales Ruiz, Juan Antonio.

*Fecha de la pintura:* 1983.

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado en un sillón apenas esbozado; el brazo izquierdo apoyado en el del sillón; la mano derecha con un libro entreabierto descansa sobre la pierna. Chaqué con corbata de color claro. Del bolsillo superior asoma un pañuelo blanco doblado en pico. En la mano izquierda

lleva una alianza; en la derecha una sortija con piedra.

*Fondo:* Neutro claro.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

*Observaciones:* Inspirado en fotografías.

#### Número 38

BARNES SALINAS, Domingo. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 12-septiembre a 8-octubre-1933; 8-octubre a 16-diciembre-1933.

*Cartela:* Domingo Barnes Salinas/12-9-1933.

*Autor:* Morales Ruiz, Juan Antonio.

*Fecha de la pintura:* 1983.

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo con la cabeza vuelta al frente. De pie; el brazo derecho pende a lo largo del cuerpo; la mano izquierda, metida en el bolsillo del pantalón. Chaqué con corbata de color claro. Del bolsillo superior asoma un pañuelo blanco doblado en pico. Cadena de reloj sobre el chaleco.

*Fondo:* Neutro tostado.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

*Observaciones:* Inspirado en fotografías.

#### Número 39

PAREJA YEBENES, José. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 16-diciembre-1933 a 3-marzo-1934.

*Cartela:* D. José Pareja Yébenes/1933.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado en un sillón tapizado de rojo junto a una mesa de madera con libros. Tiene los ojos entornados; un cigarrillo en la mano derecha, apoyada en la pierna; el brazo izquierdo apoyado en el del sillón; la mano izquierda con un libro entreabierto descansa sobre la pierna. Traje gris de calle y corbata de lazo azul con lunares blancos. Del bolsillo superior asoma un pañuelo blanco doblado en pico. Lleva gafas.

*Fondo:* Neutro claro.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 40

MADARIAGA ROJO, Salvador de. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 3-marzo a 28-abril 1934.

*Cartela:* Salvador de Madariaga/1934.

*Autor:* Macarrón Jaime, Ricardo.

*Fecha de la pintura:* 1979.

*Descripción:* Figura de frente, ligeramente ladeado e inclinado hacia adelante. Sentado en un sillón, con los brazos sobre las rodillas; las manos, uniendo los dedos por las yemas, pero con las palmas separadas. Toga roja sobre traje oscuro y corbata de lazo gris. Lleva gafas.

*Fondo:* Manchas de claroscuro con tonos rosáceos.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

*Observaciones:* La toga que viste es la de doctor por la Universidad de Oxford, con la que aparecía en la fotografía que sirvió de inspiración para este retrato.

#### Número 41

VILLALOBOS GONZALEZ, Filiberto. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 28-abril a 4-octubre-1934; 4-octubre a 29-diciembre-1934; 30-diciembre-1935 a 19-febrero-1936.

*Cartela:* Filiberto Villalobos González/abr-dic-1934/dic-1935-feb-1936.

*Autor:* Sanatamán Añó, Felipe José.

*Fecha de la pintura:* 1984.

*Descripción:* Figura de perfil derecho.

De pie, con traje negro de calle y corbata negra u oscura con un detalle blanco en el nudo; la mano derecha coge el bolsillo del chaleco; la izquierda, en el bolsillo del pantalón.

*Fondo:* Neutro verdoso clareando hacia la parte superior.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

*Observaciones:* Inspirado en fotografías.

#### Número 42

DUALDE GOMEZ, Joaquín. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 29-diciembre-1934 a 3-abril-1935; 6-mayo a 25-septiembre-1935.

*Cartela:* D. Joaquín Dualde Gómez/1935.

*Autor:* Viscái, Fernando.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil derecho.

Sentado en un sillón de cuero rojo; la mano izquierda, como el brazo, apoyada en el del sillón; la mano derecha descansa sobre la pierna. Traje gris de calle y corbata oscura.

*Fondo:* Cortinón del mismo color que el sillón; bargueño de pie de puente.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

*Observaciones:* Depósito del Museo Español de Arte Contemporáneo (núm. 1.481). En el inventario del Ministerio de Cultura se cita el «Boletín del Museo del Prado», t. II, núm. 4, mayo-julio 1981, pág. 128 (núm. 5.550), en donde aparece como depósito de este Museo. Así sería cuando se depositó el cuadro en el Ministerio el 27 de marzo de 1935.

#### Número 43

PRIETO BANCES, Ramón. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 3-abril a 6-mayo-1935.

*Cartela:* D. Ramón Prieto Bances/1935.

*Autor:* Vicente Rodríguez de Echevarría, Paulino.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado en un sillón frailer en el que apoya levemente los brazos. Traje de calle y corbata negros. Las manos abiertas, cruzadas, sujetan sobre las rodillas otra prenda (capa, toga o abrigo). Del bolsillo superior de la americana asoma un pañuelo blanco doblado en pico.

*Fondo:* Neutro verde.

*Condecoración o insignia más destacada:* Roseta de la Legión de Honor en el ojal de la solapa izquierda.

*Otras condecoraciones e insignias:* Medalla académica.

#### Número 44

ROCHA GARCIA, Juan José. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

*Fechas de su mandato:* 25-septiembre a 29 octubre-1935.

*Cartela:* D. Juan José Rocha/1935.

*Autor:*

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado en una silla de caderas en la que apoya sus brazos. Traje de calle y corbata negros. La mano derecha metida entre la americana; la izquierda pendiente.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 45

SAINZ RODRIGUEZ, Pedro. Ministro de Educación Nacional.

*Fechas de su mandato:* 17-febrero-1938 a 28-abril-1939.

*Cartela:* Pedro Sainz Rodríguez/febrero 1938-mayo-1939.

*Autor:* Macarrón Jaime, Ricardo.

*Fecha de la pintura:* 1977.

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo, casi de frente. Sentado en un sillón de piel oscura, con los brazos apoyados en los de éste; en las manos sostiene un libro abierto. Los ojos entornados, una pipa en la boca, en actitud de interrumpir la lectura. Traje gris de calle y corbata del mismo color. Del bolsillo superior asoma un pañuelo blanco doblado en pico. Alianza en la mano izquierda. Lleva gafas.

*Fondo:* Neutro en dos tonos.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 46

DOMINGUEZ AREVALO, conde de Rodezno, Tomás. Ministro de Educación Nacional.

*Fechas de su mandato:* 28-abril a 9-agosto-1939.

*Cartela:* Conde de Rodezno/1938.

*Autor:* Solís Avila, Antonio.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil derecho.

Sentado en un sillón, con los brazos apoyados en los de éste, junto a una mesa sobre la que hay varios libros. Traje oscuro de calle y corbata gris. Del bolsillo superior asoma un pañuelo blanco doblado en pico.

*Fondo:* A la izquierda un cuadro en la pared; a la derecha un cortinón granate.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

*Observaciones:* El nombramiento del conde de Rodezno fue como encargado del Departamento interinamente, sin cesar en el Ministerio de Justicia del que era titular.

#### Número 47

IBAÑEZ MARTIN, José. Ministro de Educación Nacional.

*Fechas de su mandato:* 9-agosto-1939 a 18-julio-1951.

*Cartela:* D. José Ibáñez Martín/1939.

*Autor:* Morales Ruiz, Juan Antonio.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil derecho.

Sentado en un sillón tapizado de rojo, con los brazos apoyados en los de éste; la mano izquierda descansa sobre unos libros pequeños que hay en el brazo del sillón; la derecha sujeta un libro sobre la rodilla. Uniforme de gala del

Movimiento. Alianza en la mano derecha. Lleva gafas.

*Fondo:* Indeterminado en general; a la derecha, perspectiva de edificios, que parecen ser el del Archivo Histórico Nacional y el central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

*Condecoración o insignia más destacada:* Collar de la Orden de Alfonso X el Sabio.

*Otras condecoraciones o insignias:* Banda de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III. Placa de la Gran Cruz de Isabel la Católica (probable). Placa de la Gran Cruz de la Orden Pontificia de San Gregorio Magno. Medalla académica.

#### Número 48

RUIZ-GIMENEZ CORTES, Joaquín. Ministro de Educación Nacional.

*Fechas de su mandato:* 19-julio-1951 a 14-febrero-1956.

*Cartela:* D. Joaquín Ruiz Jimenez/1951.

*Autor:* Vázquez Díaz, Daniel.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo, algo la-deada.

Sentado en un sillón tapizado de granate, con la pierna izquierda cruzada sobre la derecha; los brazos levemente apoyados en los del sillón; las manos sobre las rodillas. Traje gris de calle y corbata del mismo color. Alianza en la mano derecha.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 49

RUBIO GARCIA-MINA, Jesús. Ministro de Educación Nacional.

*Fechas de su mandato:* 15-febrero-1956 a 10-julio-1962.

*Cartela:* D. Jesús Rubio y García Mina.

*Autor:* Vázquez Díaz, Daniel.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo, algo la-deada.

Sentado en un sillón tapizado de rojo, con la pierna izquierda cruzada sobre la derecha; los brazos apoyados en los del sillón; la mano derecha queda fuera del cuadro. Traje gris de calle y corbata granate. Del bolsillo superior asoma un pañuelo blanco doblado en cuadro.

*Fondo:* Neutro en dos tonos.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

## Número 50

LORA TAMAYO, Manuel. Ministro de Educación Nacional; de Educación y Ciencia desde el 31 de mayo de 1966.

*Fechas de su mandato:* 11-julio-1962 a 15-abril-1968.

*Cartela:* D. Manuel Lora Tamayo/1962-1968.

*Autor:* Segura Iglesias, Enrique.

*Fecha de la pintura:* 1969

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

De pie; la mano derecha descansa sobre unos libros que hay en una mesa; la izquierda sostiene contra el cuerpo el birrete. Toga y muceta de doctor en Ciencias con vuelillos azules; birrete de doctor en Ciencias y en Farmacia.

*Fondo:* Neutro aclarado.

*Condecoración o insignia más destacada:* Banda «en muceta» de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III.

*Otras condecoraciones e insignias:* Placas de las Grandes Cruces de Carlos III y de Alfonso X el Sabio. Medalla académica.

## Número 51

VILLAR PALASI, José Luis. Ministro de Educación y Ciencia.

*Fechas de su mandato:* 16-abril-1968 a 10-junio-1973.

*Cartela:* D. José Luis Villar Palasi/1968-1973.

*Autor:* Segura Iglesias, Enrique.

*Fecha de la pintura:* 1973.

*Descripción:* Figura de perfil derecho con la cabeza vuelta al frente. De pie, sonriente; la mano izquierda en el bolsillo del pantalón; en la derecha tiene un libro. Traje de calle y corbata negros. Lleva gafas.

*Fondo:* Neutro que va aclarando.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

## Número 52

RODRIGUEZ MARITINEZ, Julio. Ministro de Educación y Ciencia.

*Fechas de su mandato:* 11-junio-1973 a 3-enero-1974.

*Cartela:* D. Julio Rodríguez Martínez/1973-1974.

*Autor:* Prieto Coussent, Benito.

*Fecha de la pintura:* 1974.

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo, con la cabeza vuelta al frente. De pie. Toga y muceta negras con vuelillos blancos, de Rector; el birrete negro entre las manos.

*Fondo:* Neutro claro.

*Condecoración o insignia más destacada:* Medalla académica.

*Otras condecoraciones e insignias:*

*Observaciones:* Sólo en fecha muy reciente (marzo de 1987) ha sido identificado el autor del retrato por el académico de Bellas Artes de San Fernando Miguel Rodríguez-Acosta.

## Número 53

MARTINEZ-ESTERUELAS, Cruz. Ministro de Educación y Ciencia.

*Fechas de su mandato:* 3-enero-1974 a 10-diciembre-1975.

*Cartela:* D. Cruz Martínez Esteruelas/enero 1974 a diciembre 1975.

*Autor:* Hidalgo de Caviedes, Hipólito.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo.

Sentado en un sillón tapizado de claro; la pierna izquierda cruzada sobre la derecha; los brazos apoyados en los del sillón; las manos descansan sobre las piernas. Traje negro de calle y corbata granate; gemelos de oro en los puños.

*Fondo:* Pared clara; a la izquierda extremo de una librería de madera.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

## Número 54

ROBLES PIQUER, Carlos. Ministro de Educación y Ciencia.

*Fechas de su mandato:* 11-diciembre-1975 a 6-julio-1976.

*Cartela:* D. Carlos Robles Piquer/1975-1976.

*Autor:* Delgado Ramos, Alvaro.

*Fecha de la pintura:* 1976.

*Descripción:* Figura virtualmente entera, de perfil derecho, algo ladeada, con la cabeza vuelta al frente.

Sentado de modo informal en un sillón tapizado de rojo; la pierna izquierda cruzada sobre la derecha; la mano derecha asida al brazo del sillón; la izquierda queda oculta por el cuerpo. Traje de calle marrón verdoso y corbata de color similar. Lleva gafas.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

## Número 55

MENENDEZ Y MENENDEZ, Aurelio. Ministro de Educación y Ciencia.

*Fechas de su mandato:* 7-julio-1976 a 3-julio-1977.

*Cartela:* D. Aurelio Menéndez Menéndez/1976-1977.

*Autor:* Macarrón Jaime, Ricardo.

*Fecha de la pintura:* 1977.

*Descripción:* Figura de perfil derecho situada en el lado izquierdo del lienzo; el brazo derecho pende a lo largo del cuerpo; doblado el izquierdo, cuya mano sostiene un libro delgado o cuaderno contra el pecho. Traje azul oscuro de calle y corbata del mismo tono con rayas blancas.

*Fondo:* Quizá un marco; y pinceladas indefinidas.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 56

CAVERO LATAILLADE, Iñigo. Ministro de Educación y Ciencia.

*Fechas de su mandato:* 4-julio-1977 a 4-abril-1979.

*Cartela:* Iñigo Caveró Lataillade/1977-1979.

*Autor:* Macarrón Jaime, Ricardo.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo con la cabeza vuelta al frente. Sentado en un sillón de cuero rojo; la pierna izquierda cruzada sobre la derecha; el brazo izquierdo apoyado en el del sillón; la mano con algún papel descansa sobre la pierna; no se ve la mano derecha. Traje gris de calle y corbata azul. Del bolsillo superior asoma un pañuelo doblado en cuadro. Lleva gafas.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 57

OTERO NOVAS, José Manel. Ministro de Educación.

*Fechas de su mandato:* 5-abril-1979 a 8-septiembre-1980.

*Cartela:* D. José Manuel Otero Novas/1979-1980.

*Autor:* Burguete Albalat, Juan Ignacio.

*Fecha de la pintura:* 1980.

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo con la cabeza vuelta al frente, ligeramente ladeada. De pie, con las manos a la espalda. Traje de calle y corbata negros.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 58

ORTEGA Y DIAZ-AMBRONA, Juan Antonio. Ministro de Estado de Educación; de Educación y de Universidades e Investigación en 1981.

*Fechas de su mandato:* 8-septiembre-1980 a 26-febrero-1981; 26-febrero a 1-diciembre-1981.

*Cartela:* Juan Antonio Ortega y Díaz Ambrona/1981.

*Autor:* Lahuerta López, Genaro.

*Fecha de la pintura:* 1981.

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo, casi de frente.

Sentado en un sofá tapizado de azul. La cabeza apoyada en la mano derecha cerrada y el codo sobre un cojín; tiene una pipa en la mano izquierda, que descansa en la pierna, cruzada a su vez sobre la derecha. Traje gris de calle y corbata granate. Lleva gafas.

*Fondo:* Neutro claro.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 59

MAYOR ZARAGOZA, Federico. Ministro de Educación y Ciencia.

*Fechas de su mandato:* 1-diciembre-1981 a 2-diciembre-1982.

*Cartela:* Federico Mayor Zaragoza/1981-1982.

*Autor:* Delgado Ramos, Alvaro.

*Fecha de la pintura:* 1982.

*Descripción:* Figura de perfil izquierdo, casi de frente. Sentado en un sillón apenas esbozado, con los brazos apoyados en los de éste; la pierna derecha cruzada sobre la izquierda; la mano derecha descansa sobre la pierna; la izquierda parece asir el extremo del brazo del sillón. Traje azul oscuro de calle, camisa azul claro y corbata también azul oscuro. Reloj de pulsera en la muñeca izquierda.

*Fondo:* Neutro.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

#### Número 60

GONZALEZ SEARA, Luis. Ministro de Universidades e Investigación.

*Fechas de su mandato:* 5-abril-1979 a 26-febrero-1981.

*Cartela:* Luis González Seara/Ministro de Universidades e Investigación/1979-1981.

*Autor:* Merino, Daniel.

*Fecha de la pintura:*

*Descripción:* Figura de perfil derecho, con la cabeza ligeramente ladeada. Sentado en un sillón ligero, con los brazos apoyados en los de éste; la mano izquierda sobre la derecha; la pierna derecha cruzada sobre la izquierda. Traje gris de calle y corbata oscura. Lleva gafas.

*Fondo:* Tela blanca muy iluminada.

*Condecoración o insignia más destacada:*

*Otras condecoraciones e insignias:*

RELACION POR ORDEN ALFABETICO DE LOS MINISTROS CON INDICACION DEL AUTOR DEL RETRATO Y DE LA FICHA DESCRIPTIVA		
<i>Ministro</i>	<i>Pintor</i>	<i>Ficha</i>
Alba Bonifaz, Santiago	—	16
Allende Salazar, Manuel	—	3
Andrade Navarrete, Rafael	¿Solá?	21
Aparicio Ruiz, Francisco	—	30
Barnés Salinas, Domingo	Morales Ruiz	38
Barnés Salinas, Francisco	Morales Ruiz	37
Barroso Castillo, Antonio	—	13
Bergamín García, Francisco	Herreros de Tejada	19
Bugallal Araujo, Gabino	—	4
Burrell Cuéllar, Julio	Simonet Lombardo	14
Cabeza de Vaca y Fernández de Córdoba, Vicente	—	28
Callejo de la Cuesta, Eduardo	—	31
Cavero Lataillade, Iñigo	Macarrón Jaime	56
Cierva Peñafiel, Juan de la	Viniegra	5
Conde de Albox (ver Eguilior Llaguno)		
Conde de Esteban Collantes (ver Esteban Miquel)		
Conde de Rodezno (ver Domínguez Aré- valo)		
Conde de Romanones (ver Figueroa y To- rres)		
Cortezo y Prieto, Carlos María	—	6
Domingo San Juan, Marcelino	Segura Iglesias	35
Domínguez Arévalo, Tomás	Sólis Avila	46
Dualde Gómez, Joaquín	Viscai	42
Duque de Alba (ver Fitz-James Stuart y Falcó)		
Eguilior Llaguno, Manuel	Benedito Vives	7
Esteban Miquel y Collantes, Saturnino	—	20
Figueroa y Torres, Alvaro	Villegas	2
Fitz-James Stuart y Falcó, Jacobo	Alvarez de Sotomayor	32
Francos Rodríguez, José	—	22
García Alix, Antonio	Viniegra	1
Gascón y Marín, José	Tudela y Perales	34
Gimeno Cabañas, Amalio	Sala Francés	10
González Seara, Luis	Merino	60

<i>Ministro</i>	<i>Pintor</i>	<i>Ficha</i>
Ibáñez Martín, José	Morales Ruiz	47
López Muñoz, Antonio	Benedito Vives	17
Lora Tamayo, Manuel	Segura Iglesias	50
Madariaga Rojo, Salvador de	Macarrón Jaime	40
Marqués de Portago (ver Cabeza de Vaca)		
Martín Esteruelas, Cruz	Hidalgo de Caviedes	53
Mayor Zaragoza, Federico	Delgado Ramos	59
Menéndez y Menéndez, Aurelio	Macarrón Jaime	55
Montejo Rica, Tomás	—	29
Ortega y Díaz-Ambrona, Juan Antonio	Lahuerta López	58
Otero Novas, José Manuel	Burguete Albalat	57
Pareja Yébenes, José	—	39
Prado y Palacio, José	Simonet Lombardo	26
Prieto Bances, Ramón	Vicente Rguez. de Echevarría	43
Ríos Urruti, Fernando de los	—	36
Rivas Santiago, Natalio	—	27
Robles Piquer, Carlos	Delgado Ramos	54
Rocha García, José	—	44
Rodríguez de la Borbolla, Pedro	¿Masó? ¿Mazo?	11
Rodríguez Martínez, Julio	Prieto Coussent	52
Rodríguez San Pedro, Faustino	Alvarez Sala	12
Rubio García-Mina, Jesús	Vázquez Díaz	49
Ruiz Jiménez, Joaquín	—	18
Ruiz-Gimenez Cortés, Joaquín	Vázquez Díaz	48
Sainz Rodríguez, Pedro	Macarrón Jaime	45
Salvador y Rodrigáñez, Amós	Menéndez Pidal	15
Salvatella Gibert, Joaquín	—	24
San Martín Satrústegui, Alejandro	Díaz Molina	9
Santa María de Paredes, Vicente	Díaz Molina	8
Silió Cortés, César	Loygorri Pimentel	25
Silvela Casado, Luis	—	23
Tormo Monzó, Elías	—	33
Villalobos González, Filiberto	Santamáns Añó	41
Villar Palasí, José Luis	Segura Iglesias	51

## NOTAS

(1) Según Josefina Buades, que lo ha estudiado comparándolo con un retrato auténtico de Mon pintado por Vicente López y conservado en el Museo del Prado, es imposible seguir manteniendo tal identidad. Cfr. BUADES TORRENT, Josefina, «El edificio del Ministerio de Hacienda y su tesoro artístico», Madrid, M.º de Hacienda, 1982, pág. 128.

(2) Precisamente por aquellas fechas logró que se denominara al Ministerio «de Educación y Ciencia».

(3) Información del propio arquitecto Sr. Galán Lechuga.

(4) En curso la redacción del presente estudio se ha acometido una mejora de la iluminación.

(5) Figuran esos datos en el «Boletín del Museo del Prado», tomo II, número 4, mayo-junio 1981, pág. 125 y 128 respectivamente; el retrato de Rodríguez San Pedro con el número 5.551 y el de Dualde con el 5.550.

(6) Retratos de Santa María de Paredes en el archivo de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, tomo III de académicos, en el diario «ABC» de Madrid correspondiente al 3 de diciembre de 1905 y en la revista gráfica «Nuevo Mundo» del día 7 inmediato. Retratos de Espada Guntín en el mismo diario, 6 de mayo de 1920, y en la revista «Mundo Gráfico» del día 12 inmediato; esta última fotografía es la de los nuevos ministros a la salida de la toma de posesión de sus cargos.

Es de suponer que se refiere precisamente a este retrato, aunque no aparece allí reproducido, la cita del número 3.446 de la obra publicada por la Junta de Iconografía Nacional entre 1914 y 1929, en diez cuadernos, con el título de «Retratos de personajes ilustres. Índice ilustrado», mencionada en varias fichas del presente estudio.

(7) Aparte de los datos de titularidad de los interesados en las fuentes biográficas, se ha hecho la comprobación de las insignias en las obras siguientes, que las describen y reproducen con exactitud:

— ESTADO MAYOR DEL EJÉRCITO, «Tratado de heráldica militar», Madrid, Servicio Histórico Militar, 1949.

— FELIU Y QUADRENY, Sebastián: «Ordenes de caballería pontificias», Mallorca, Ediciones Paz, 1950.

- FERNANDEZ DE LA FUENTE Y GOMEZ, Federico, «Condecoraciones españolas (Ordenes, cruces y medallas civiles, militares y nobiliarias)», Madrid, Editorial Gráficas Osca, 1953.
- HIERONYMUSSEN, Paul y STRÜWING, Aage, «Orders, medals and decorations of Britain and Europe (in colour)», reimpresión de la 2.ª edición inglesa, Suffolk, Blanford Press, 1975.
- WERLICH, Robert, «Orders and decorations of all nations (ancient and modern, civil and military)», 2.ª ed. Washington, Quaker Press, 1974.

Trata también esta materia la obra de LÓPEZ NIETO Y MALLO, Francisco, «Honores y protocolo», Madrid, Ed. Consultor, 1985.

Es de agradecer especialmente la colaboración del académico secretario perpetuo de la Real de la Historia don Dalmiro de la Válgoma y Díaz-Varela en el estudio del retrato del conde de Romanones.

(8) Corresponden las insignias a lo dispuesto en el Reglamento aprobado por Real decreto de 9 de febrero de 1906, pues la banda no aparecía en el Real decreto de 1 de diciembre de 1905 que establecía la Orden.

(9) SEGURA, Enrique, «Consideraciones sobre el retrato en la pintura» (discurso de recepción como académico), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965, pág. 37-38.

(10) CASTRO MARCOS, Miguel de, «Los ministros de Instrucción Pública y Bellas Artes. Panorámica de medio siglo. 1962», texto mecanografiado, en la Biblioteca del Ministerio de Educación y Ciencia, pág. 34.

(11) «Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, t. 9, Barcelona, Hijos de J. Espasa editores, s.a., pág. 1.438.

(12) CASTRO MARCOS, M, ob. cit., pág. 49.

(13) VOLTES, Pedro, «Tablas cronológicas de la historia de España», Barcelona, Juventud, 1980, pág. 91.

(14) No se halló el retrato hecho por Vázquez Díaz ni otro que Zuloaga hizo a Madariaga siendo embajador en París, «admirable» según don Salvador.

(15) CASTRO MARCOS, M. ob. cit., pág. 36 -37.

(16) Entrevista en «ABC», 17 enero de 1962, cit. por BENITO JAÉN, Angel, «Vázquez Díaz, vida y pintura», Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1971, pág. 432.

(17) LAFUENTE FERRARI, Enrique, «Contestación del Excmo. Sr. D. en el acto de recepción como académico de San Fernando de Daniel Vázquez Díaz», Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1968, pág. 21.

(18) Idem, pág. 25.

(19) DELGADO, Alvaro, «El retrato como aventura polémica» (discurso de recepción como académico), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974, pág. 12.

(20) Idem, pág. 19.

(21) Idem, pág. 12-13.

(22) Diario «Informaciones», enero 1961, allí citado.

(23) LAFUENTE FERRARI, Enrique, «Contestación del Excmo. Sr. D. al discurso de ingreso de Alvaro Delgado en la Academia, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974, pág. 37-39.

(24) GAYA NUÑO, Juan Antonio, «La pintura española del siglo XX», Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970, pág. 382.

Estas páginas habrían resultado mucho más imperfectas sin el aliento de don Joaquín Ibañez, de la Biblioteca del Ministerio de Educación y Ciencia, incansable descubridor de pistas de investigación. Para algunos puntos concretos ha sido útil el consejo de don Dalmiro de la Válgoma, Secretario perpetuo de la Real Academia de la Historia, del profesor don Juan Manuel Cruz Valdovinos, de don Manuel Medina de Lemus, Oficial Mayor que fue del Ministerio de Justicia, de don Antonio Escudero, del Servicio de Cancillería y Protocolo del Ministerio de Asuntos Exteriores, y del investigador Coronel don Manuel Sotto y de Sotto.

Son de notar también las facilidades proporcionadas por don Juan José Barragán, encargado del Archivo Central del Ministerio de Educación y Ciencia, y don Luis Miguel de la Cruz, del Archivo General de la Administración.

La identificación del autor del retrato del ministro señor Rodríguez Martínez es debida, como queda dicho, al académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando don Miguel Rodríguez—Acosta a ruego de don Cándido Salinero, de la secretaría de la misma Academia.

La Subsecretaría del Ministerio de Educación y Ciencia ha prestado una colaboración valiosa al autorizar la publicación de las reproducciones fotográficas.

De la revisión material del trabajo se ha ocupado María del Carmen Utande, licenciada en Historia del Arte.

A todos ellos la gratitud del autor.



DOS TABLAS DE MIGUEL COXCIE EN LA PINACOTECA  
DE MUNICH Y MUSEO DEL LOUVRE

Por

AIDA PADRON MERIDA



En la Alta Pinacoteca de Munich y Museo del Louvre figuran como obras de escuela española dos tablas de «*Cristo llevando la Cruz*» que hoy pensamos en añadir al catálogo del pintor flamenco Miguel Coxcie. Estas dos versiones —de atribución polémica— fueron citadas por Jacobo Ollero como copias de originales de Miguel Coxcie en ocasión a un estudio de la obra en España de este pintor Malines (1); la tabla del Louvre por la «excesiva crudeza del rostro y su enorme fuerza dramática» es en opinión del citado autor «de posible procedencia germánica», más adelante añade «Hay una versión muy dura solo del Cristo, en la Pinacoteca de Munich, como maestro español, cosa bastante probable». Para nosotros, no existe razón alguna convincente que avale la eliminación de estas dos pinturas del catálogo pictórico de Coxcie, por el contrario, su parentesco estilístico con la tabla firmada de «*Cristo con la Cruz auestas*» del Museo del Prado (Cat. N.º 2.641) y con la versión del mismo tema del Museo Lázaro Galdiano —anteriormente atribuida, como tantas otras, a Morales y restituida a Coxcie por el mismo Jacobo Ollero (2)— es un fundamento que estimamos procedente para confirmar su calidad de réplicas originales de Miguel Coxcie. La temática —común, aunque con variantes acusadas, en los ejemplares citados y en la tabla del «*Camino del Calvario*» del Palacio Real de Madrid—, expresa con fidelidad descriptiva el texto que reproducimos por ser, en parte, definidor de su estilo «a quien más copia Miguel Coxcie es a sí mismo. Repite sin cesar sus propias creaciones, cuando lo son, con ligeras variantes de formas que sus tipos humanos se hacen inconfundibles por monótonos».

La revisión de criterios y trabajos anteriores revela, como en el caso

de las pinturas de Munich y el Louvre, una atribución sistemática e indiscriminada de obras de Miguel Coxcie a Luis de Morales. La inspiración, quizás, de ambos maestros en los ideales estético-religiosos de Sebastiano del Piombo justifica, en parte, este error frecuente de la crítica, aunque la técnica y la intencionalidad formal es bien distinta en la obra de los dos, ya citados, pintores. La composición de *Cristo llevando la Cruz* de Sebastiano del Piombo en el Hermitage de Leníngrado, sirvió de modelo a Morales, en, por ejemplo, «*Cristo llevando la Cruz entre San Juan y la Magdalena*» de la colección Mayorga de Madrid (3), y a Miguel Coxcie en innumerables pinturas del mismo asunto.

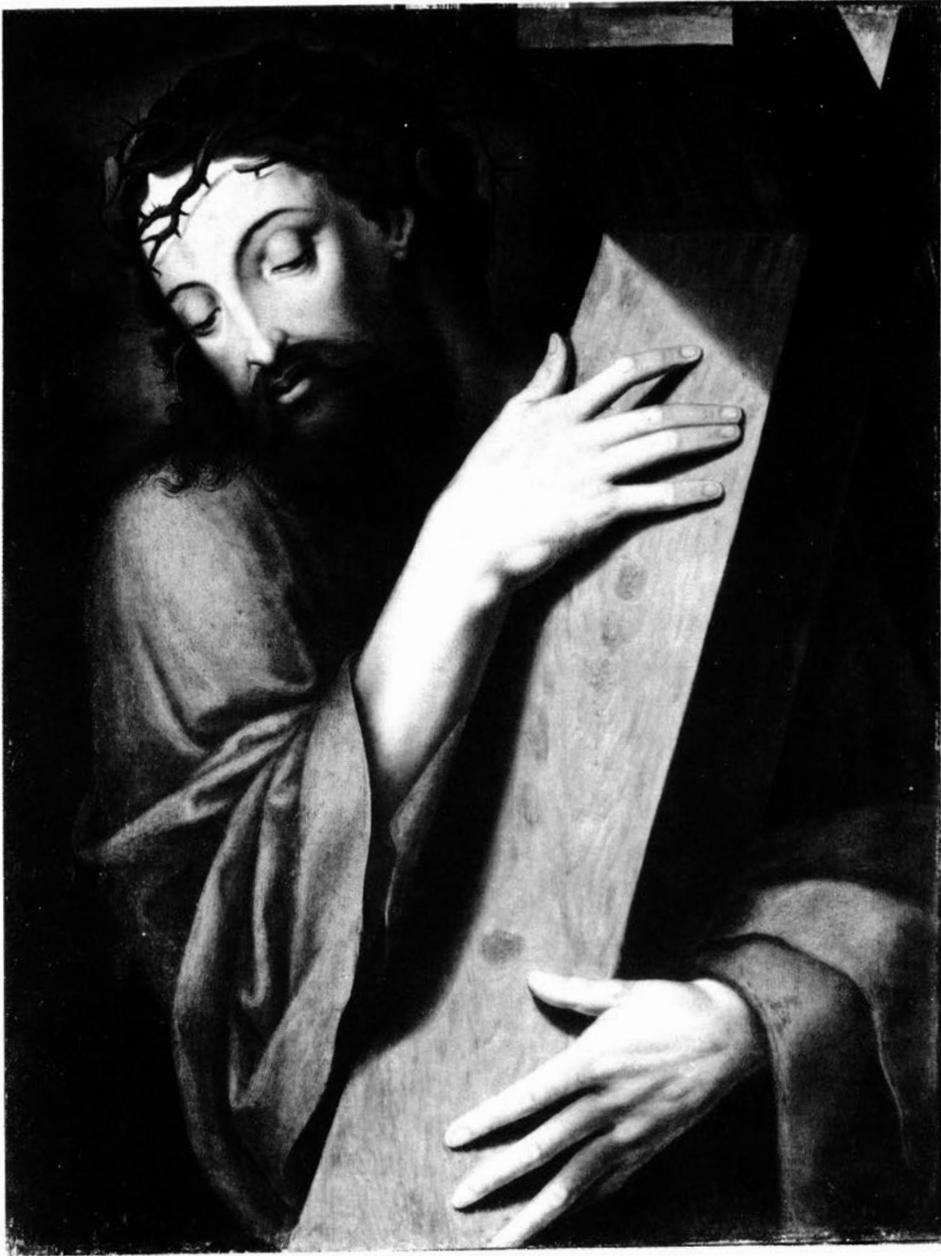
Cristo, coronado de espinas y de más de medio cuerpo, destaca en las pinturas de Munich y del Louvre, con acusado modelado y presencia corpórea, sobre un austero fondo uniforme. Jesús asido al madero ocupa, en un buscado primer plano, toda la superficie pictórica. La composición ilustra una secuencia, narrada por los Evangelistas, en el camino de Cristo hacia el Calvario y, simboliza el peso que han de soportar los cristianos en su paso por la vida terrena (4).

La tabla de Munich (67 × 53) figura desde 1820 en los inventarios de la Aschaffenburg y Pinacoteca de Munich, como copia de Luis de Morales (5). Halldor Soehner la reproduce y estudia como una versión vinculada a originales de Sebastiano del Piombo, de autor español anónimo (6); cita en la misma línea compositiva los ejemplares de los Museos del Louvre y Lázaro Galdiano y colección particular M. Lempertz y López Cepero en la Palma del Condado, en Huelva; esta última fue adscrita, por razones obvias de estilo, a la producción autógrafa de Luis de Morales por Berjano Escobar (7).

I. Bäcksbacka, en su monografía sobre Luis de Morales, incluyó la pintura de Munich en la lista de obras erróneamente atribuidas al pintor (8). Se estudió, por primera vez, en el catálogo de la Aschaffenburg como copia flamenca de un original perdido de Luis de Morales (9).

El soporte de madera de roble, la delgada capa de preparación blanca de yeso y el escaso grosor de la tabla (entre 0,4 y 0,5 milímetros) no dejan lugar a dudas sobre su naturaleza flamenca, el mismo origen delatan los estudiados efectos de luz y las sombras contrastadas.

La figura de Cristo repite el modelo de «*Cristo llevando la Cruz*» del Museo Lázaro Galdiano, el fino trazo curvilíneo de las cejas y el



*Fig. 1. Miguel Coxie. Cristo con la Cruz auestas. Alta Pinacoteca. Munich.*



*Fig. 2. Miguel Coxie. Cristo con la Cruz auestas. Museo del Louvre. París.*

dibujo acusando la prolongación en punta de la nariz es el mismo en ambas pinturas. Miguel Coxcie renuncia en la versión de Munich (fig. 1) a la abigarrada multitud que precede a Cristo en su camino hacia el Gólgota por una visión concisa y unitaria más al alcance, quizá, de la mentalidad devota de su siglo.

La Tabla de *Cristo llevando la Cruz* (fig. 2) del Museo del Louvre (93 × 73) estuvo en los catálogos del Museo, anteriores al de 1981, a nombre de Luis de Morales (10), y como escuela española indeterminada en la Exposición del Louvre de 1960 (11) y en *L'Espagne Mystique au XVI siècle* (12). I. Backsbacka la excluyó acertadamente, al igual que la pintura precedente, de la producción de Luis de Morales (13), y ya, en el último catálogo del Museo, se apuntan las primeras reservas respecto al origen español de la tabla (14).

Esta pintura, que ocupa hoy nuestra atención, fue registrada, en fechas anteriores a la mencionada monografía de Backsbacka, por J. A. Gaya Nuño (15) y Jacqueline Marelte a nombre de Morales en estudios no específicos sobre el pintor (16).

Las variantes de esta versión con respecto a la tabla de Munich se limitan a ligeros cambios en el dibujo de las cejas y párpados de Cristo y en las nudosidades del madero; la estructura craneal es diferente y el trazo de la nariz obedece, en la versión del Louvre, a un dibujo de tendencia clásica en las formas, pero el estilo y la factura es el mismo en ambas pinturas. Estas dos versiones repiten invertida la composición de *Cristo con la Cruz a Cuestas* firmada por Coxcie en el Museo del Prado.

Jacobo Ollero mencionó, en su estudio citado, otras dos pinturas —semejantes a estas en exposición y tema— una de escuela italiana en la National Gallery de Canadá en Toronto, y otras con atribución a Morales, en colección particular de Fussen en Alemania (17); su enumeración, aquí, obedece únicamente a estas razones de similitud temática ya que ninguna de las dos ha podido ser estudiada, por nosotros, en esta ocasión.



## NOTAS

- (1) Ollero «Miguel Coxcie», *Archivo Español de Arte*, Madrid (1975), 175.
- (2) *Ibíd.*, (1975), 187.
- (3) Backsbacka, *Luis de Morales*, 61.
- (4) Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milán, 1974.
- (5) Aschaffenburg, *Handschriftliches Inventar von J. G. von Dillis*, n.º 143; Aschaffenburg und Würzburg, *Handschriftliches Inventar, die Gemäldegalerie Aschaffenburg mit den Nummern 7303-7654*, n.º 7404; Aschaffenburg, *Handschriftliches Inventar von F. von Reber*, n.º 6347; München, *Inventar von J. G. Rilter von Dillis*, 8, n.º 7404; München, *Inventar über die Koeniglichen Bayerischen Staatsgemäldeesammlungen. Neu angefertigt...* 5, n.º 6347; *Inventar der Koeniglichen Bayerischen Staatsgemäldeesammlungen*, 3, n.º 3113; *Katalog der Gemälde-Galerie im K. Schlosse zu Aschaffenburg. Amtl. Ausg. (von Reber)*, n.º 299; *Katalog Staatsgemäldeesammlung Aschaffenburg*, n.º 6347; y en Parthey, *Deutscher Bildersaal*, 2, n.º 1.
- (6) *Spanische Meister. Bayerische Staatsgemäldeesammlungen/Alte Pinakotek*, 1, 187, 188 y 189.
- (7) *El pintor Luis de Morales el Divino*, Madrid, s. a., 102.
- (8) *Ob. cit.*, 1962, 200, n.º 61.
- (9) *Galerie Aschaffenburg Katalog*, n.º 6347, 137.
- (10) Villot, *Notice des tableaux exposees dans les galeries du Musée Natinal du Louvre*, 1.<sup>re</sup> partie, écoles d'Italie et d'Espagne, 545; Ricci, *Description raisonnee des peintures du Louvre*, I, Italie et Espagne, Hautecoeur, *Musée National du Louvre, catalogue des peintures exposeés dans les galeries*, II, école Francaise, 1707.
- (11) *Exposición de 700 tableaux de toutes les écoles anterieures á 1800 tires de réserves du Département des Peinture*, 203.
- (12) *Ob. cit.*, 200, n.º 9.
- (13) s. a., 63.
- (14) *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, II, Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, 127, inv. 926.
- (15) *Pintura española fuera de España*, n.º 1820, 238.
- (16) Murette *L'étude du Bois du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siecle*, n.º 56.
- (17) *Ob. cit.*, 1975, 189.



RETRATOS DE LOS EMPERADORES VITELIO Y  
ANTONINO PIO

POR

JOSE MARIA BLAZQUEZ



La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre sus ricas colecciones guarda dos buenos retratos de emperadores romanos, Vitelio y Antonino Pío, que hasta el momento presente han pasado desapercibidos de los estudiosos del arte romano. Con este estudio pretendemos darlos a conocer al mundo científico, interesado en el arte antiguo. Agradecemos vivamente a la Real Academia de Bellas Artes las facilidades dadas en el estudio de estas dos piezas y más concretamente al Director del Museo, Prof. Dr. J.M. Azcárate.

#### BUSTO DE VITELIO (Figs. 1-2)

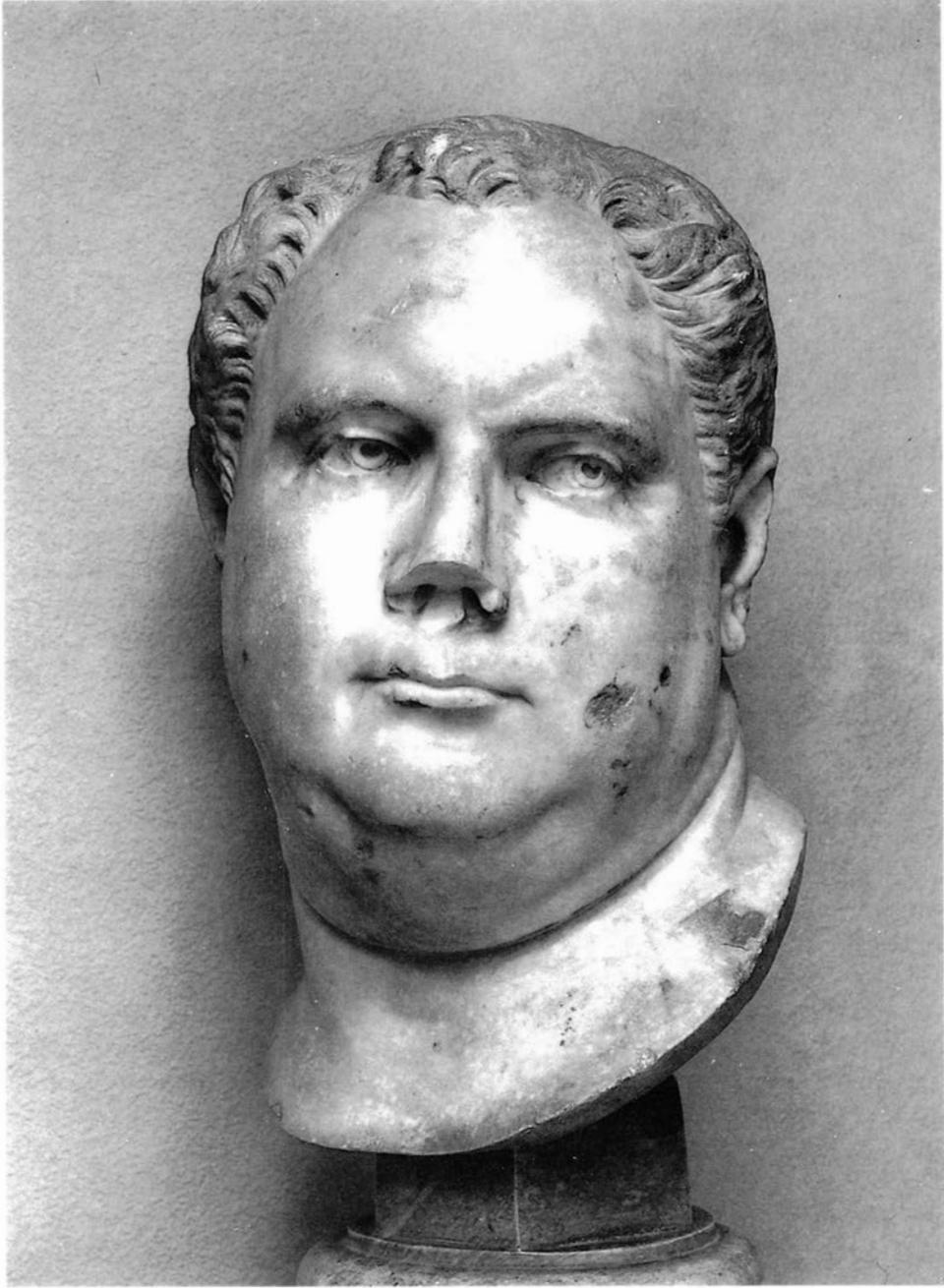
Procedencia: Donado en 1841 por testamento, D. Blas Atmeller.

Medidas: 0,60 x 0,27 x 0,27.

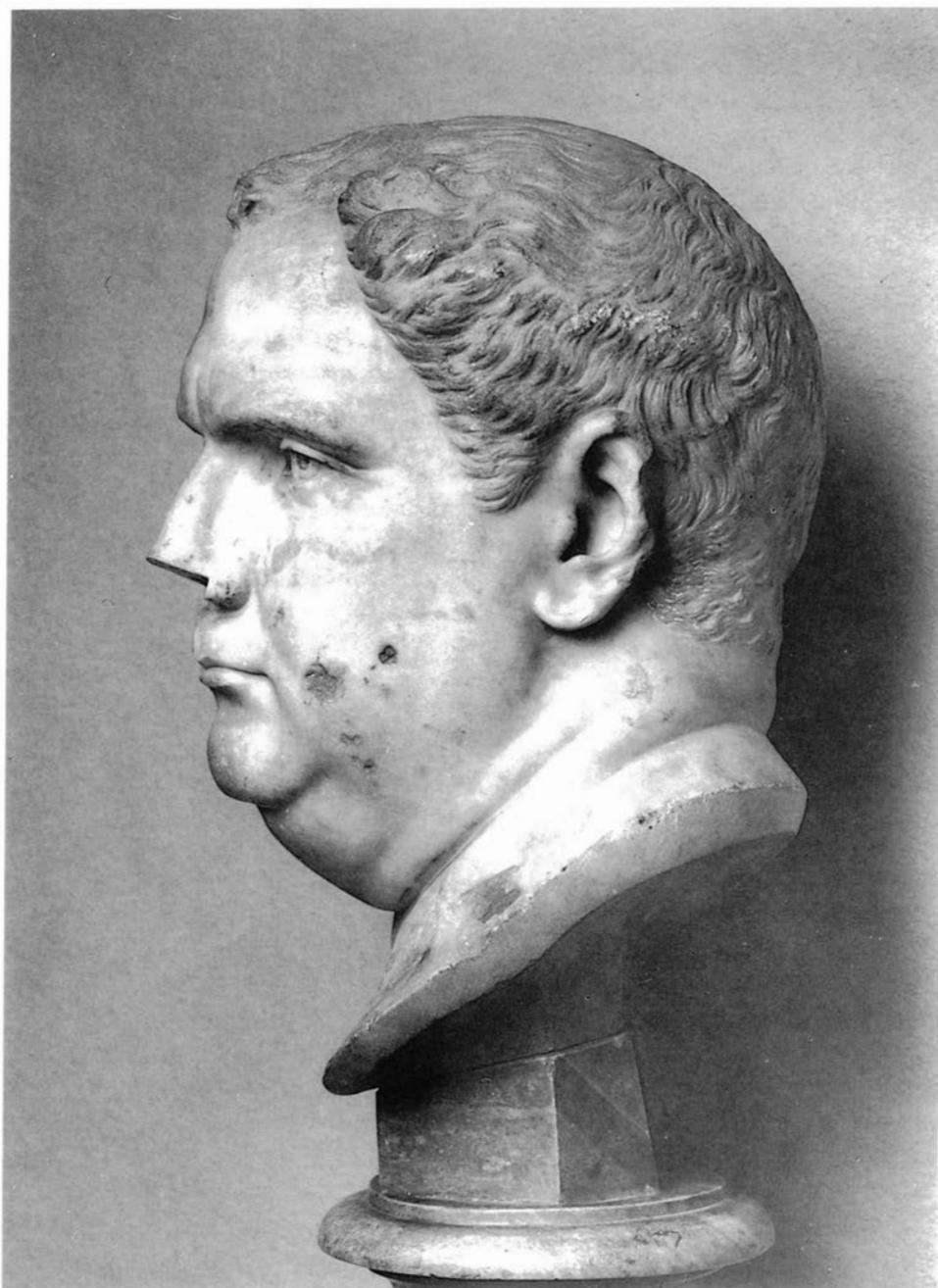
Material: Mármol.

Representa a un varón de mediana edad, de facciones llenas, de cuello corto y ancho, de fuerte papada y con arrugas bien pronunciadas debajo de ella. La cabeza está un poco torcida hasta el lado izquierdo. La frente es ancha con dos pronunciadas entradas en el cabello. Dos arrugas en forma de V salen de la parte superior de la nariz, y surcan parte de la frente. Los ojos son pequeños y ovales, con el iris trabajado. Dirigen la mirada hacia la izquierda. Las cejas, son pequeñas, pero bien señaladas. La nariz es fina, faltando la parte inferior. La boca, de labios finos, está cerrada. El mentón es redondo y pronunciado.

El cabello es corto. Se peina con mechones pequeños. La oreja



*Fig. 1. Busto de Vitelio. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.*



*Fig. 2. Perfil de la figura anterior.*

izquierda tiene un desperfecto: el borde está saltado. Sobre la mejilla derecha hay también un pequeño deterioro. La conservación del busto es, por lo tanto, buena.

Del emperador Vitelio se conservan pocos retratos (1), ya que sólo gobernó un año, el 69, año conocido en la Historia como el de los tres emperadores, Galba, Otón y Vitelio, lo que valora más el retrato de la Real Academia de Bellas Artes. En la Península Ibérica no ha aparecido ningún busto de Vitelio (2) hasta el momento presente. Los retratos de Vitelio son todos de una gran uniformidad, ya que todos le presentan de la misma edad. Algunos se parecen algo menos al de la Real Academia de Bellas Artes. Todos tienen sus rasgos característicos, como la supuesta cabeza de Vitelio, tallada en cristal de roca, procedente de Cesaréa, en Palestina, (3) que presenta, al igual que el retrato de la Real Academia de San Fernando, un cuello ancho, con papada debajo de la mandíbula, idéntico corte de pelo, con los cabellos bien rebajados, la misma boca de labios finos, un tanto apretados, la nariz ancha en la base triangular, las cejas salientes y un detalle muy típico del rostro de Vitelio, que es el de las dos arrugas, que parten hacia arriba de la parte superior de la nariz y un mentón pronunciado.

El retrato de la Academia de San Fernando se diferencia del hallado en Cesaréa, por su frente más ancha, con el cabello más retraído sobre la frente y por carecer de la profunda arruga que surca la frente en el busto palestino. La expresión es también menos decidida que en la pieza de Cesaréa, que expresa magníficamente uno de los rasgos característicos de la personalidad de Vitelio, bien acentuado por el historiador Suetonio (*Vitell.* 17) *facies rubida plerumque ex virulentia*. El rostro lleno encaja perfectamente en una persona de la que el citado historiador romano escribió: *erat enim in eo enormis proceritas... venter obesus*. Probablemente, como apunta J.H.I., al publicar el retrato de Cesaréa, se exagera la sexualidad de Vitelio en su vida, no mayor que la de los restantes emperadores. De todos modos, los retratos sí parecen expresar el rostro de un varón un tanto inclinado a los placeres del amor. El ejemplar de Cesaréa carece de la típica inclinación de la cabeza, propia de los retratos de este efímero emperador. La inclinación de la cabeza, ladeada hacia el lado derecho, se repite en el supuesto retrato de Vitelio procedente de la Colección Grimaldi, guardado en el Museo Arqueológico de Venecia (4), obra de época hadriana, que ofrece algunas características muy similares al retrato de la Real Academia de Bellas

Artes, como son: cabeza inclinada hacia el lado izquierdo, cuello ancho, con una pronunciada arruga en la parte inferior, fuerte papada y mentón pronunciado, boca pequeña y cerrada, dos surcos acentuados, también presentes en el ejemplar de Cesaréa, que parten de la parte alta de la nariz, en forma de V, ojos profundos, con cejas bien salientes y fuertes. La frente en este retrato veneciano está mucho más próxima a la del ejemplar de la Real Academia de San Fernando, que la del retrato de Cesaréa.

El supuesto retrato del Museo Capitolino de Roma (5) tiene algunas características de los retratos de Vitelio, presentes en todos ellos: fuerte mentón, boca de labios pequeños y apretados, arrugas partiendo de la nariz, cejas pronunciadas y cabello corto, pero la expresión del rostro es un tanto diferente. No es la típica persona obesa, que es una de las características magníficamente señalada en los retratos de este emperador, sobre las monedas, que por ser acuñaciones oficiales reflejan bien los rasgos típicos del retratado.

Los retratos de Vitelio, que han llegado a nosotros, son pocos, como se indicó, pues pronto sufrió el emperador la *dammatio memoriae*. Entre los mejores conservados se halló uno en Althiburus (6), se guarda en el Museo del Bardo en Túnez y está muy próximo a los retratos de las monedas del emperador acuñadas en Tarraco. Quizás date de cuando el futuro emperador fue procónsul en Africa. El colorismo del rostro prefigura ya las nuevas corrientes artísticas de la retratística de época flavia. En cambio, el retrato de la Glyptoteca NY Carlsberg de Copenhague, acusa un fuerte estilo lineal, que aparece en algunos sestercios acuñados después del 18 de julio de año 69.

El retrato más parecido al de la Real Academia de San Fernando se conserva en Viena. Son dos retratos muy próximos. Ambos, como es lógico, representan a un varón de la misma edad aproximada, con la cabeza inclinada al lado izquierdo. Las características son siempre las mismas: cuello ancho con fuerte arruga en la parte inferior, papada muy pronunciada, al igual que el mentón, arrugas que parten de la nariz, ojos un tanto hundidos y ovalados, cejas acentuadas y cabello con dos entrantes, característica, esta última, que se repite en el retrato de la Real Academia de San Fernando, pero que no aparece en los otros retratos mencionados, como en los hallados en Cesaréa y en el guardado en el Museo Capitolino. En cambio, sí la tiene el retrato de Venecia.

Son las efigies de las monedas las más interesantes como punto de comparación para los retratos imperiales, por su carácter oficial. Interesan más las acuñaciones de Roma que las de las provincias romanas, aunque en algunos casos, como Galia e Hispanis, disten muy poco de la capital del Imperio. El retrato de la Real Academia de San Fernando, visto de perfil, ofrece los mismos rasgos en el rostro y cuello, que los retratos de perfil de este emperador en las monedas. Otros tienen una expresión algo diversa, aunque las características sean siempre las mismas. Entre las acuñaciones con perfil muy parecido, cabe recordar una serie de denarios y aureos de la capital del Imperio, que en el anverso llevan el busto del emperador y en el reverso: la *Concordia* (7), dos manos enlazadas (8), el trípode (9), Júpiter (10), L. Vitellius Cos III. Censor (11), a los dos hijos del emperador (12), etc. En otras acuñaciones de Roma el busto del emperador de perfil es muy parecido al de la Real Academia de San Fernando (13). Es interesante señalar que en algunas acuñaciones de Hispania, el parecido entre el perfil de Vitelio de las monedas y el retrato de la Real Academia de San Fernando es grande (14). En otras monedas, el rostro está muy rejuvenecido, como en el reverso de un denario (15), aunque en el anverso el perfil es más próximo. En un denario la forma de la cabeza es más estrecha y no tiene el típico cráneo abombado de los retratos del emperador (16), o se le representa más joven.

El arte expresado en el retrato de Vitelio está en la línea artística de la excelente retratística de la época de Nerón, emperador que demostró una gran admiración por Grecia y un celo artístico grande, en detrimento de su acción política. Los retratos de Nerón (17) de las monedas y los otros han quedado como obras cumbres de la retratística griega de todas las épocas. Marcan una evolución en el arte hacia una rotura, que es una reacción contra el clasicismo augusteo (18). Los rostros, como el del retrato de la Real Academia de San Fernando, son llenos y de una fuerte expresión, que captan magníficamente la personalidad del retratado, de un carácter patético, magníficamente expresado en el rostro de Vitelio, que se estudia en este trabajo, que tiene un aire un tanto pensativo, como melancólico y de efectos de luz y sombra, que dominan la forma, bien plasmados en el retrato madrileño. Este retrato de Vitelio, como los restantes de este emperador, siguen la dirección artística de los retratos de Nerón, caracterizados por una expresión nueva, un énfasis heroico y patético con el movimiento del

cuello y la elevación del rostro y con la fuerza de la mirada, junto a una vigorosa caracterización realista de los trazos señalados, como observa G. Becatti (19). El retrato de Vitelio, objeto del presente estudio, es un buen ejemplo del naturalismo, de una gran expresividad y un excelente retrato psicológico. Otros retratos de esta misma época, como los de Galba (20) o Vespasiano (21), además de los de la primera época de Nerón (22), tienen las mismas propiedades. Se acusa una tendencia al barroquismo, que empieza con Claudio, se acentúa bajo Nerón y desemboca en el arte de los emperadores flavios, que conduce a un manierismo. Estas características quedan bien plasmadas en los retratos pompeyanos de la última época de la ciudad.

#### RETRATO DE ANTONINO PIO (Figs. 3-4)

La Real Academia de Bellas Artes posee también un buen retrato del emperador Antonino Pío, cuyo gobierno fue considerado ya en la Antigüedad como el siglo de oro del Imperio Romano (23).

Procedencia: Se desconoce.

Medidas: 0,40 x 0,26 x 0,29.

Material: Piedra.

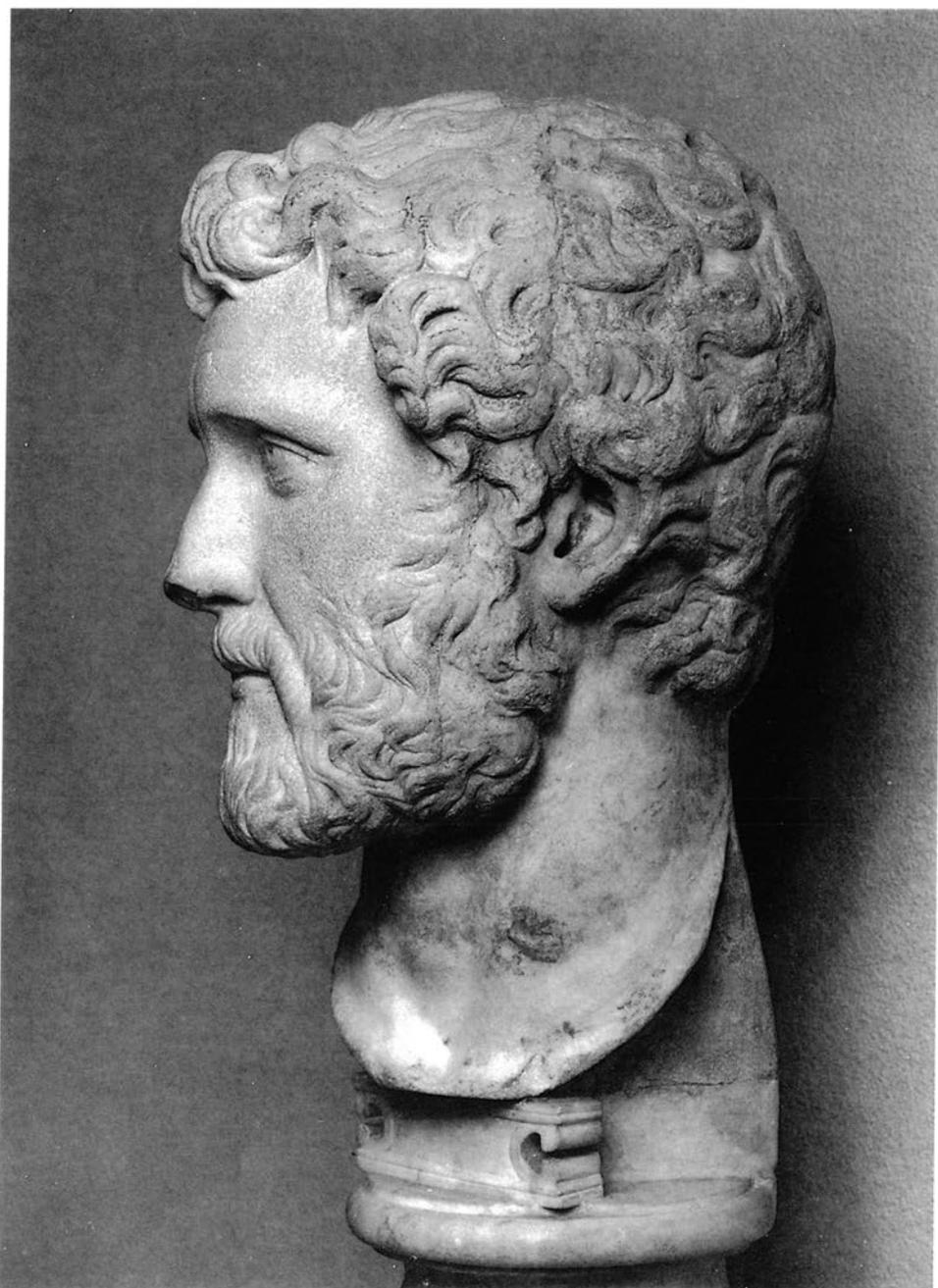
Representa el busto a un varón de algo más de mediana edad. El cuello es corto y estrecho. Lleva barba de mechones rizados y cortos. El cabello tiene los mechones rizados, algo más largos y anchos.

El pelo desciende hasta la parte superior de la frente. Carece de entradas, por lo que la frente no es tan ancha y está surcada por arrugas no muy pronunciadas. La nariz es pequeña y fina. Los ojos tienen el iris señalado y la mirada dirigida un poco a lo alto. Las cejas son cortas. Están bien sombreadas por la parte inferior. La boca es pequeña, y de labios finos. Lleva bigote partido en dos. Debajo del labio inferior cuelgan tres mechones de pelo, al igual que las puntas del bigote. El estado de conservación es bueno.

Se conservan buenos retratos del emperador Antonino Pío y su iconografía está perfectamente conocida (24). Hispania ha dado varios retratos de Antonino Pío. Uno procedente de Puente Genil, al Sur de la provincia de Córdoba, hoy conservado en el Museo Arqueológico



*Fig. 3. Busto de Antonino Pio. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.*



*Fig. 4. Perfil de la figura anterior.*

Nacional de Madrid (25). Un segundo se halló en Caparra (Cáceres), y fue publicado por nosotros (26), y un tercero se encontró en Málaga. En las excavaciones efectuadas en la muralla de Barcelona se recogió un retrato de particular muy parecido a los retratos del emperador, que se tuvo por una imagen suya (27) en principio.

Los retratos de este emperador se suelen agrupar en tres apartados (28). El primero, al que pertenecen 19 copias y varias variantes, es el llamado tipo Formia. A este grupo pertenecen los retratos de Formia, hoy en el Museo Nacional Romano, en Roma, de Baia, en el Museo Nacional Romano de Nápoles, de Mónaco, de Dresde, y de Philippeville. Se caracteriza este grupo por ser una escultura loricata y armada. A este grupo pertenece el retrato de Puente Genil, que por tener una gorgona sobre el pecho, llevaba una lorica. Este tipo de escultura aparece ya en las acuñaciones del 140, lo que indica que se fecha a comienzos del reinado del emperador. Este primer tipo de retrato se sigue repitiendo durante años, e incluso después de muerto el emperador. El retrato ofrece cierta afinidad con los retratos de finales de la época hadriana, y expresa una gran humanidad, típica de todos los retratos de este emperador.

Al segundo grupo, conocido como tipo de la Sala a Croce Greca, del Museo Vaticano, (29) pertenece el retrato de la Real Academia de San Fernando. Se conservan 23 ejemplares de este grupo más algunas variantes. Se distingue del grupo anterior por una ejecución más sencilla del cabello y por representar al emperador en edad más avanzada. Se ha supuesto que este grupo data de la segunda mitad del gobierno de Antonino, pues, como indica B.M. Felletti Maj, el retrato del emperador, colocado en la exedra de Herodes Atico (147-149), se agrupa en el tipo Formia, mientras que el relieve de la base de la Columna Antoniniana, hoy en el Cortile della Pigna, en el Vaticano, se fecha después del 161, una vez muerto el emperador.

El tercer tipo de retrato representa un Antonino Pío más viejo y se caracteriza por una ejecución del cabello y barba típicos ya del reinado de Marco Aurelio (30), como se observa en los retratos de este último emperador del Museo del Foro Romano, que representa un Marco Aurelio muy joven, o la estatua ecuestre del emperador de la Piazza del Campidoglio en Roma o los retratos del Louvre del Museo dei Conservatori en Roma, o del Museo Arqueológico de Tarragona, etc. Los retratos de Antonino Pío esculpidos en las provincias no copian fiel-

mente los retratos de origen romano, sino que reelaboran el modelo, como lo indican los ejemplares de las Termas de Antonino Pío, de Cartago y el retrato de la Real Academia de San Fernando.

La cabeza que se estudia, tiene las características de todos los retratos de Antonino Pío, como los dos mechones de pelo sobre lo alto de la frente, las dos arrugas pronunciadas que parten de los bordes de la nariz y de las puntas de la boca, que es de labios pequeños, el bigote partido en dos y los mechones de la barba, que cuelgan debajo del labio inferior, todo repetido en los retratos de Formia, del Palatino, hoy en el Museo Nacional Romano en Roma, y en el citado del Vaticano, o en el retrato del Cairo.

Los paralelos más próximos para el retrato de Madrid, son los conservados en los Museos Capitolino y de las Termas en Roma y el de Esmirna en Turquía.

El retrato de Madrid tiene dos innovaciones estilísticas, que se introducen al final del gobierno de Hadriano y a comienzos del de Antonino, como simples técnicas nuevas. El iris y las pupilas se labran con la ayuda del trépano y del buril. Antes los ojos solían ir pintados. Con el empleo del buril se trabajan más detalladamente los cabellos y el vestido. Ahora se señala bien la interioridad de la mirada, gracias al modelado plástico de los ojos. La expresión del rostro de Antonino Pío denota magníficamente una gran humanidad, como ya se había indicado, pero al mismo tiempo un ideal filosófico, bien patente en el supuesto retrato de Antonino Pío hallado en la muralla de Barcelona. La época de este emperador de gran prosperidad y paz en todo el imperio no careció de hondas preocupaciones espirituales, bien reflejadas en la escultura.

El retrato de la Real Academia de San Fernando, de perfil, se parece a algunos retratos de las monedas acuñadas en Roma, buen indicio de que es una copia buena, como al de un denario del 138 (31); al de un segundo del año 139 y también de ceca romana, pero emitido después del anterior (32); y al de un tercer denario de este mismo año en Roma (33). El tipo se repite idéntico, de perfil, en denarios romanos del año siguiente, 140 (34). Este perfil es el mismo del retrato de la Real Academia de San Fernando. La cronología de las monedas darían una fecha temprana para el busto de Madrid, que creemos pertenece al segundo grupo de la clasificación de los retratos de Antonino Pío, ya que visto de frente, parece un varón ya de media vida y no acusa el

impacto del arte de la época de Hadriano. Un aureo, fechado en los años 154-155, también lleva un perfil del emperador parecido al del busto de la Real Academia de Bellas Artes (35), que confirma que los retratos de este emperador esculpidos en las provincias no copian servilmente a los originales de Roma, lo que explica la discusión que ha habido a veces si se trata de un retrato imperial o de un particular, como sucedió con el ejemplar de Barcelona. En ases acuñados en Roma, también se reproducen un perfil y expresión de la mirada muy parecidos, sin ser idénticos, como en una pieza de procedencia romana datada en el 139 (36).

Son precisamente en los ases, donde están los paralelos más próximos, como en acuñaciones del 140-143 (37), a la cabeza guardada en la Real Academia de San Fernando.

## NOTAS

- (1) Sobre Vitelio véase JJ. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, Berlín-Leipzig, 1981, 2,2. J. Sieveking, *Zum Bildnis des Kaiser Vitellius*, Festschrift für G. Habich, 1928, 43 ss. R. West, *Römische Porträt-Plastik*, Munich, 1941, 1, 244-246. EAA VII, 1188-1189. H. Jucker, *Vitellius*, *JBh M.B.* 41-42, 1961-1962, 331-337. Sobre el emperador véase PV Suppl. IX, 1962, col. 906-1733. A. Momigliano, *Vitellio*, *Studi Ital. di Filología Classica* 9, 1931, 117-187.
- (2) A. GARCIA Y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1941.
- (3) J.H.I., *A. PORTRAIT OF VITELLIUS(?) in rock Crystal*, *The Quartely of the Department of Antiquities in Palestine*, I, 1932, 153-154.
- (4) EAA VIII, 1984, 1188-1189, fig. 1331.
- (5) R. WEST, op. cit. 245, lám. LXVI, 290. J.J. BERNOULLI, op. cit., 15, 13, lám. V.
- (6) J.J. BERNOULLI, op. cit., 16-41, lám. VII.
- (7) H. MATTINGLY, «Coins of the Roman Empire in the British Museum I.» *Augustus to Vitellius*, Londres 1923, 368-369, lám. 60, nos. 15, 18-19.
- (8) H. MATTINGLY, op. cit., 368, lám. 60, n. 16.
- (9) H. MATTINGLY, op. cit., 370, lám. 60, nos. 17, 26.
- (10) H. MATTINGLY, op. cit., 369, lám. 60, n. 20.
- (11) H. MATTINGLY, op. cit., 369, lám. 60, n. 21.
- (12) H. MATTINGLY, op. cit., 370, lám. 60, n. 22.
- (13) H. MATTINGLY, op. cit., 375-376, lám. 62, nos. 13-15, 37. 6. 379, láms. 63, nos. 1-6. También láms. 64.
- (14) H. MATTINGLY, op. cit., láms. 61-64.
- (15) H. MATTINGLY, op. cit., 373, lám. 61, n. 1.
- (16) H. MATTINGLY, op. cit., lám. 62, nos. 5, 12.
- (17) H. MATTINGLY, op. cit., lám. 62, n. 7.
- (18) B. ANDREAE, *L' Art de l' Ancienne Rome*, 1973, 154-155.
- (19) *L' arte romana*, Milán, 1962, 69.
- (20) R. WEST, op. cit. 241-242, lám. LXV, fig. 287. EAA III, 757-758. A. GARCÍA Y BELLIDO, op. cit. 30-31, lám. 19. G. L IPPOLD, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Berlín, Leipzig 1936, III 132, n. 548, láms. 40, 46. H. MATTINGLY, op. cit., 309-363, láms. 52-59. F. POULSEN, *Probleme der Römischen Ikonographik*, Copenhagen,

1933, 46, lám. LXVI. H. B. WALTERS, *Engraved Gems and Cameos in the British Museum*, Londres 1926, nos. 3606-3608, lám. XLII.

(21) G. PALADINI, *Tradizione e intenzione nel ritratto de Vespasiano*, ANRW II, 12, 2, 612-622. R. WEST, *op. cit.* 6-12, láms. I-II. B. M. FALLETTI MAJ, *Museo Nazionale Romano I, Retratti*, Roma, 1953, nos. 141-143. EAA VII, 1147-1148. G.A. MANSUELLI, *La Galleria degli Uffizi*, II, Roma 1958, n. 70, fig. 71 a-b. H. MATTINGLY, *op. cit.* II, *Vespasian To Domitian*, Londres 1966, 1-222, láms. 1-43. F. POULSEN, *Römische Porträts in der Ny Carlsberg Glyptothek*. R.M. 29, 1914, 44-49 fig. 3. C. FERNÁNDEZ CHICARRO, *Hallazgo de un retrato de Vespasiano en Ecija (Sevilla)*, MM. 14, 1973, 174-180, láms. 24-26. M. WEGNER et alii, *Die Flavier. Vespasian Titus. Domitian. Nerva, Iulia, Iuli Domitilla, Domitia*, Berlín, 1966 9-17, láms. 1-9, con catálogo de los retratos. Egipto ha dado buenos retratos de Vespasiano, véase H. JUCKER, *Römische Herrscherbildnisse aus Agypten*, ANRW II, 12, 2, 1981, 697, 702, láms. XXXII-XXXVII. Ya con la dinastía flavia comienza poco a poco otra tendencia artística. La tendencia expresiva y colorista del período neroniano, se desarrolla plenamente en este período. G. BECCATTI, *op. cit.* 70-76. B. ANDREAE, *op. cit.* 174-179.

(22) R. WEST, *op. cit.*, 228-232, lám. LXII, figs. 272-273. H. MATTINGLY, *op. cit.* I, 200-284, láms. 38-49, EAA V 424-427. A. GARCÍA y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*; este libro no recoge ningún retrato de Nerón aparecido en Hispania.

(23) M. HAMMOND, *The Antonine Monarchy*, Roma 1959; *id.* *The Antonine Monarchy, 1959-1971*, ANRW II, 1975, 329-353. Para Hispania véase J.M. BLÁZQUEZ, *Hispanien unter den Antoninen und Severem*, ANRW II, 3, 1975, 452-522.

(24) M. WEGNER, *Herrscherbildnisse in Antoninischer Zeit*, Berlín 1939, con catálogo de piezas. EAA I, 442-445. P. ZANKER, *Provinzielle Kaiserporträts zur Resektion der Selbstdarstellung des Princeps*, Munich, 1983, 20 ss. H. MATTINGLY, *op. cit.* Antoninus Pius to Commodus IV, Londres, 1940, 1-384, láms. 1-53. J.D. BRECKENRIDGE, *Imperial Portraiture Augustus to Gallienus*, ANRW II, 12, 2, 499-501.

(25) A. GARCIA y BELLIDO, *op. cit.* 35-36, lám. 23.

(26) J.M. BLAZQUEZ, *Cáparra*, Madrid, 1965, 60, lám. 18. *Id.* *Esculturas romanas en el palacio de los Excmos. Duques de Arión en Plasencia*, *Zephyrus* 14, 1963. 117 ss.

(27) A. GARCIA Y BELLIDO, *Retratos romanos hallados en las murallas de Barcelona*, AEA, 38, 1965, 55 ss.

(28) B.M. FELLETTI MAJ, EAA I, 442-444.

(29) Th. KRAUS, *Das Römische Weltreis*, *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlín, 1967, 234, fig. 216.

(30) EAA IV, 825-829, G. BECATTI, *La colonna cochide istoriata*, Roma 1960. W. ZWIKKER, *Studien zur Markusäule*, Amsterdam, 1941, M. WEGNER, *Die Kunstgeschichtliche Stellung der MarKussäule*, *Jan buchs* 46, 1931, 61-174, H. JUCKER, *op. cit.*, 716, láms XLVIII. L. H. MATTINGLY, *op. cit.* IV, 385-688, láms. 53-90. B. ANDREAE, *op. cit.* 2449253.

(31) H. MATTINGLY, *op. cit.*, IV, lám, 1, n. 14.

(32) H. MATTINGLY, *op. cit.*, IV, 12, lám. 2, n. 13.

(33) H. MATTINGLY, *op. cit.*, IV, 22, lám. 3. n. 20.

(34) H. MATTINGLY, *op. cit.*, IV, 25, lám. 4, n. 10.

(35) H. MATTINGLY, *op. cit.*, IV, 25, lám. 17, n. 16.

(36) H. MATTINGLY, *op. cit.*, IV, 176, lám. 25, n. 4.

(37) H. MATTINGLY, *op. cit.*, IV, 201, lám. 28, n. 4.

LOS COMIENZOS DE LA BIBLIOTECA Y EL ARCHIVO  
DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO (1743-1843).  
APUNTES PARA SU HISTORIA.

Por

ESPERANZA NAVARRETE MARTINEZ



## LA BIBLIOTECA

El uso y conservación del patrimonio bibliográfico y documental de la Academia preocupó a la Institución desde sus primeros años de vida. En principio interesó sobre todo el material destinado a la docencia: los tratados, manuales y estampas útiles para el progreso de profesores y discípulos. Las compras se solían hacer a través de los libreros establecidos en Madrid (por ejemplo, Sancha), pero a veces se hacían encargos al extranjero aprovechando viajes de los académicos o utilizando los servicios de los establecidos fuera del país, como Preciado de la Vega, director de los pensionados en Roma. También se recibieron abundantes donaciones de miembros de la Casa Real y regalos de profesores, literatos y simpatizantes de la causa ilustrada.

De los preliminares de la fundación de la Academia nos ha llegado una lista de los «géneros necesarios para el estudio de los principiantes, profesores y diletantes», que por su fecha, 1743, debió de ser redactada por Juan Domingo Olivieri. Entre estos «géneros», que serían los utilizados por los alumnos que acudían al estudio de Olivieri en el Palacio Real, figuran doce libros (1).

También ha quedado constancia de que en 1756, siendo Secretario de la Academia Ignacio de Hermosilla, se estimó preciso hacer un Inventario del «estado de los libros y demás alhajas de la Academia» al haberse perdido el que años atrás se elaborara de las «pertenencias» de Olivieri (2). Se echaron de menos también ciertos documentos, extrañados al parecer como el citado Inventario y que se sospechaba estuvieran en la Contaduría del nuevo Real Palacio.

Los Estatutos aprobados en 1757 dejaron «el Archivo, Libros, Papeles de Gobierno y los sellos de la Academia» (3) al cuidado y dirección del Secretario. Su primer cometido habría de consistir en la realización del Inventario. Sin embargo éste no podría hacerse hasta localizar el de Olivieri, que se pensaba utilizar como punto de partida. Para obtenerlo junto a otros papeles conservados en el Palacio Real se dirigieron a la Contaduría Real alegando que esos documentos «son inútiles en aquélla y hacen falta en la Academia» (4).

Las gestiones se prolongaron durante varios meses pero finalmente, el 16 de noviembre de 1758 el Secretario, Hermosilla, pudo dar cuenta de que «... en cumplimiento de lo acordado en la Junta Particular de veinte y ocho de septiembre de este año, se ha formado el Inventario de los bienes y alhajas de la Academia, teniéndose presente para ello las listas de los Señores Consiliarios D. Agustín de Montiano, Director D. Juan Domingo Olivieri y mía» (5). Por lo demás, la lección había sido bien aprendida: para que no ocurriese lo mismo que con el de Olivieri, el original del nuevo Inventario pasaría «con la escritura de fianza» al Archivo y en Secretaría quedaría una copia. Ambos ejemplares estarían firmados por Olivieri, Montiano, Hermosilla y el Conserje. Y para prevenir posibles extravíos e impedir el mal uso de estas pertenencias, se acordaron en la misma Junta una serie de directrices:

«Para que los libros, estampas, diseños, pinturas y esculturas que hay al presente y en adelante adquiera la Academia, tengan el uso conveniente para la pública enseñanza, y que al mismo tiempo se mire por su conservación, acordó la Junta: Lo primero, que por ningún caso, como repetidas veces está mandado, salga de la Academia libro, ni alguna otra de las expresadas alhajas.

2.º Que se franquéen a todos los Directores, Tenientes y Académicos siempre que los pidan para copiar dentro de la Academia cualesquiera libros selectos, sean de Arquitectura o de otra cualquiera especie, no sólo de día sino es también de noche, en pieza separada de los comunes de los Estudios.

3.º Que todos aquellos libros de Arquitectura u otros en que para copiar sea necesario usar muy frecuentemente del compás, no se entreguen indistintamente a todos los discípulos para este fin, si no es sólo a aquéllos más adelantados, y que hayan ganado ya un premio en la segunda clase.

4.º Que todos los libros de estampas, por exquisitos que sean, en los cuales para sacar copias no es necesario usar del compás, se franquéen indistintamente a todos los discípulos que los pidán de día, pero no de noche. Ni se llevarán a las Salas de los Estudios en las horas de ellos, sino cuando los Directores o Tenientes los pidan para las demostraciones o explicaciones que se ofrezcan...» (6).

En estas medidas se cita al conserje como garante de que todo se cumpla, y es que en aquellos tiempos su papel era bien diferente al de

ahora. Los Estatutos le convertían en una figura clave de la vida de la Academia: debía llevar el control de la venta de publicaciones, medallas y estampas, de las asistencias de profesores, alumnos, modelos y demás dependientes de la Casa, de los suministros y, en definitiva, de toda la vida cotidiana de la Academia (7). Y también tenía a su cargo la custodia de los libros. En la Junta Particular celebrada el 14 de marzo de 1758 se acordó «... que éste, en las horas de los Estudios, los entregue al Director o Teniente que los necesitare para llevarlos precisamente a la Sala donde resida. Que sea obligación del conserje recogerlos y volverlos a la de Juntas luego que se acaben las dos horas. Que allí se franquéen a todos los que quieran instruirse en ellos. Y [...] que en conformidad de lo dispuesto en los Estatutos, no pueda el conserje permitir que salga alguno de la Academia sin orden por escrito de los Señores Protector o Viceprotector, y recibo del que lo lleve, con la obligación de avisarlo a la Secretaría y dar cuenta en la primera Junta» (8).

Una vez establecido el Inventario de los bienes y alhajas de la Academia (que aseguraban su control), Hermosilla dio un paso más en la organización de la Biblioteca al proponer en la Junta Ordinaria del 3 de enero de 1762 «... que para el más fácil uso y manejo de los libros que tiene la Academia era preciso formarse un Índice de todos ellos con alguna expresión en cada uno de la materia que contiene» (9).

Al parecer Hermosilla había tratado la cuestión con José Castañeda, quien quedó en hacer el Índice «a principio del año próximo pasado». Sin embargo, Castañeda, desbordado por sus tareas como arquitecto y tratadista, pasó el asunto a Diego Villanueva. Este aceptó el encargo y en abril tenía ya preparado un borrador que la Junta Ordinaria decidió «se ponga en limpio en tomo separado». Al mismo tiempo se acordó que «el Señor Viceprotector lo gratifique con lo que fuere de su agrado» (10).

Por lo demás, las noticias llegadas hasta nosotros indican que a pesar de las directrices adoptadas en 1758 existía un cierto descontrol en el manejo de los fondos. Así, en 1767 el Conserje, Juan Moreno Sánchez (11), presentó un escrito a la Junta Particular quejándose del trato que recibía por parte de algunos individuos interesados en consultar libros que llevaban hasta cinco años en poder de ciertos profesores, «y respondiendo el Conserje dónde paran, o no le creen o le acriminan» (12). A resultas de ello (y tras ordenársele que recogiera en quince días todo lo prestado, tomando nota de quien lo devolvía y que no

prestase nada hasta tanto no estuviera todo restituido), se prohibió sacar nada «sin que preceda para ello expresa deliberación y acuerdo de la Junta Particular, a donde se han de pedir cualquiera de estas cosas por cualquier individuo que las necesite. Y que el Conserje, de ningún modo las entregue sin que se le dé expresamente para ello por Secretaría orden de la Junta Particular con apercibimiento que de lo contrario, además de ser responsable, se tomarán las providencias más severas» (13). Y la decisión era firme, como lo prueba la negativa dada a Antonio Primo (académico de mérito por la Escultura) cuando solicitó en 1771 sacar de la Academia «algunos modelos, dibujos y libros que necesitaba, para trabajar en casa del Señor Consiliario Marqués de Santa Cruz, donde la piedad de S.E. le dá habitación». Se le concedió utilizar cuanto quisiera, pero no fuera de la Academia (14). Otro caso más es el Benito Bails, al que en 1792 se le enviaron varios avisos para que devolviera los libros que había sacado «en diferentes tiempos» haciendo que finalmente tuviera que disculparse diciendo «quedar plenamente persuadido de que había procedido trastocado» (15).

Con estos precedentes se fue haciendo cada vez más clara la necesidad de una organización más completa de la Librería. Sin embargo durante treinta años y desde que en 1762 se hiciera el Índice de los libros, no se registró iniciativa alguna de importancia hasta que en 1793 el Rey concedió a la Academia un puesto de Bibliotecario. La idea parece haber partido de Bernardo de Iriarte, nombrado Viceprotector en marzo de 1792 (desempeñaría el cargo hasta finales de 1802). A propuesta suya la Academia escribió al Protector —Manuel Godoy, duque de la Alcudia— transmitiéndole el estado en que se encontraba su patrimonio bibliográfico y haciéndole patente la necesidad de nombrar una persona que cuidase directamente de él. «Semejante incumbencia [se añadía] la desempeñaría con exactitud y celo en todas sus partes D. Juan Pascual Colomer que ha algunos años sirve de escribiente de la Academia con el corto estipendio de 3 reales de vellón diarios. Es mozo hábil, de buena conducta y adicto a las cosas del Cuerpo» (16).

Resultado de esta gestión fue una Real Orden por la que se creaba el puesto de Bibliotecario de la Academia y se nombraba para ocuparlo a Colomer. Comunicada por Godoy a Iriarte el mismo 15 de agosto de 1793 fue leída en la Junta Pública celebrada unos días después:

«Ilustrísimo Señor:

La biblioteca que ha ido formando la Real Academia de San Fernando, compuesta de obras facultativas que pueden ser útiles a los artistas, exige que se custodie y cuide por una persona inteligente que suministre los libros a los profesores y alumnos que acudan a solicitar su lectura a su presencia y procure tener aquella colección con la mayor limpieza y buen orden. Para este fin ha creído el Rey que será muy conveniente crear una plaza de Bibliotecario de la Academia de San Fernando; y se ha dignado S.M. nombrar para ella a D. Juan Pascual Colomer, señalándole trescientos ducados anuales sobre el fondo de la Imprenta Real.

Lo que participo a V.S. para su noticia y la de la Academia, que debe poner en posesión al citado Colomer con aquellas prevenciones que parezcan conducentes a que tenga efecto esta Real Resolución. Y por lo que mira a la asignación del Bibliotecario comunico con esta fecha la orden correspondiente al Regente de la Imprenta Real.

Dios guarde a V.S. muchos años.

San Ildefonso, 15 de agosto de 1793.

El Duque de la Alcudia

Señor D. Bernardo de Iriarte» (17).

Colomer, que había entrado a trabajar como Oficial amanuense de la Secretaría de la Comisión de Arquitectura en 1790, tomó posesión de su nuevo cargo en la Junta Ordinaria celebrada el 8 de septiembre. Se le recomendó que arreglase cuanto antes libros y estampas y debió mostrarse bastante diligente en su labor pues en otra Junta celebrada un mes después se recogió que ya había colocado parte de los fondos, y antes de finalizar el año había puesto a punto un nuevo Índice de los libros (18).

Tras conseguir la plaza de Bibliotecario y el nombramiento de Colomer, el siguiente paso de Iriarte consistió en formar un Reglamento que rigiera la vida y ordenación de la Biblioteca. Se comprometió a elaborar uno, provisional, en diciembre de 1793, presentándolo en la Junta Particular del 5 de enero del año siguiente (19). Aprobado en esa misma Junta, el Reglamento de Iriarte, que quedaría como definitivo, contemplaba el horario de apertura al público (martes, miércoles y viernes de 9 de la mañana a 1 de la tarde, excepto festivos), el préstamo de obras (que quedaba prohibido salvo en caso de suma necesidad y previa aprobación de la Junta Particular) y las condiciones para la consulta pública de los fondos (que debía ser supervisada directamente por el Bibliotecario, quien cuidaría de su correcto uso dando el permiso oportuno para que los concurrentes pudieran «dibujar o copiar las estampas o diseños [...] y tomar los apuntamientos y noticias que tengan por convenientes»). El Bibliotecario haría mantener el orden y

las buenas maneras de los usuarios y tendría la obligación de hacer un Índice de los libros ya existentes y de los que se fueran incorporando. Conserjes, porteros, barrenderos y celadores se harían cargo de la vigilancia, limpieza y servicios de ayuda al público (20).

Nombrado el Bibliotecario, ordenados los fondos y elaborados el Reglamento y el Índice, la Biblioteca se abrió al público el 14 de enero de 1794 (21).

Colomer se iría ganando paso a paso la confianza de los académicos: persona conocedora del funcionamiento interno de la Institución, lo mismo elaboraba informes para las Juntas que atendía a profesores y alumnos y ordenaba estampas y dibujos. Además continuaba trabajando en las dos Secretarías (la de la Comisión de Arquitectura y la General), y aceptaba cualquier responsabilidad que se le confiase. A comienzos de 1795, por ejemplo, aceptó suplir al Conserje Francisco Durán cuando éste tuvo que acompañar al Viceprotector Iriarte en un viaje que hizo a Barcelona para visitar a su hermano Domingo, al parecer enfermo (22).

Debido a esta multiplicación de funciones, Colomer debió convertirse en una persona imprescindible y de una cierta influencia en la vida de la Academia. Y quizá por ello, creyéndose llamado a más altos vuelos, el 10 de febrero de 1799 envió un memorial en el que tras hacer un repaso de sus servicios a lo largo de los nueve últimos años, y recalcar la cortedad de sus estipendios, pedía ocupar el puesto de Vicesecretario de la Academia y Secretario de la Comisión de Arquitectura, vacante por fallecimiento de Luis Paret (ambos puestos iban unidos desde la creación de la Comisión en 1786) (23). Para desgracia suya, la vacante era muy apetecida, solicitándola también José Miguel de Toraya, Blas Cesáreo Martínez, Pedro Joaquín de la Puente Ortiz y Silvestre Pérez. Y estudiados los memoriales de los cinco en Junta Particular del 3 de marzo Colomer quedó eliminado por no ser profesor de Arquitectura (24). El puesto sería para Silvestre Pérez, pero es posible que Colomer extrajera algunos frutos de su iniciativa. Pocos meses después, Mariano Luis de Urquijo, Protector desde enero del mismo año (y lo fue hasta diciembre de 1800), comunicó al Viceprotector Iriarte que por Real Orden del 28 de julio se concedía al Bibliotecario un aumento de 200 ducados anuales, con cargo a la Real Imprenta (25).

Ya casi al final de su vida, Colomer, que desde 1807 se había hecho cargo también del Archivo, tendría otra iniciativa digna de ser recordada,

al intentar que el Bibliotecario, como parte integrante de la Academia, fuera oído en las Juntas. En su petición, dirigida al Viceprotector el 23 de agosto de 1824, apuntaba que su deseo no era el de ser nombrado académico, como lo habían sido otras personas con menor dedicación a la Institución, sino que se le dejase asistir e intervenir en las Juntas teniendo voz y voto. Obviamente, resaltaba que no quería tal honor para su gloria personal sino para honra del puesto que desempeñaba. Decía en ella:

«El único empleo perteneciente al ramo de la Instrucción Pública de la juventud artista que desde aquella época [la de los comienzos de la Institución] se ha creado en la Academia, es el de Bibliotecario; pero éste carece absolutamente de toda consideración académica. Aislado, reducido sólo a la biblioteca y a la asistencia del Profesor, del Discípulo, del diletante que concurren a ella [...] permanece oscuro en el recinto de la misma. Los directores de las Salas de la enseñanza son oídos verbalmente y exponen o manifiestan de viva voz lo que les parece o creen necesario para mejorarla en beneficio y utilidad de los discípulos y en adelantamiento de las artes; pero el Bibliotecario, aunque director de una Sala Pública, nada puede manifestar como no sea por escrito, sin poder contestar a los reparos que siempre ocurren, por no tener declarado asiento, voz y voto en las Juntas, como los demás señores, directores y tenientes» (26).

Y esta vez su petición sería escuchada. El 13 de noviembre la Academia la comunicó, con sus votos favorables, al Infante D. Carlos María, y éste aceptó, en una comunicación fechada a comienzos del mes siguiente, que el Bibliotecario asistiese «con voz y voto a las Juntas Ordinarias, Generales y Públicas» (27).

Juan Pascual Colomer falleció el 19 de enero de 1826. Dejaba vacantes dos empleos: el de Bibliotecario y el de Archivero. Y para ocuparlos presentaron solicitudes su hijo Narciso Pascual Colomer y José Manuel de Arnedo. Narciso había comenzado a trabajar en la Academia en 1824 y venía ejerciendo de ayudante del Bibliotecario en las tareas del Archivo (el título exacto era el de Oficial de la Biblioteca con destino al Archivo). En cuanto a Arnedo, era desde hacía veinte años Conserje de la Academia y empleado de la Real Casa de la Moneda, y ahora se ofrecía «a servir la plaza de bibliotecario unida a la de conserje por el sueldo que ahora disfruta y la mitad del señalado al primero». Las solicitudes, enviadas directamente al Infante D. Carlos María, fueron devueltas a la Academia para que se hiciera la propuesta formal a través de la Junta Particular (28). Y la Academia acordó el 4 de febrero que los dos empleos continuarán en manos de una sola

persona y propuso, siguiendo el procedimiento habitual para cubrir empleos en la Institución, no un nombre sino una terna: José Franco, Narciso Pascual Colomer y José Manuel de Arnedo. Al parecer Franco se presentó a última hora. No obstante, fue elegido para encabezar la lista en una decisión en la que muy probablemente jugaron con fuerza los intereses particulares (29). De hecho el mérito más importante que podía aducir era el de ser hijo del Viceprotector Pedro Franco. En la solicitud que presentó decía verse obligado a pedir «estos empleos subalternos en la Academia por no haber tenido efecto aún las resoluciones recientes del Rey N.S. mandando en 19 de diciembre último se le recomendase eficazmente a los Directores Generales de Rentas para una plaza vacante en la Secretaría de aquella Dirección General y posteriormente que para una de las tres plazas vacantes de Oficial de Libros de la Contaduría Mayor de Cuentas se le tenga presente así como en el arreglo de la misma Contaduría Mayor, pues además de sus méritos desea S.M. que sean atendidos los del benemérito anciano D. Pedro Franco». Y aparte argumentaba por todo mérito con sus propias «cualidades apreciables» y con su deseo de «aliviar la triste situación de su anciano padre».

Finalmente el Rey siguió a medias las proposiciones de la Academia: nombra sí a José Franco, pero sólo bibliotecario, por R.O. de 2 de abril de 1826 (30). Sólo a partir de 1843 asumió también el cargo de Archivero, con lo que ambos puestos volvieron a unirse en una sola persona.

## EL ARCHIVO

Ya vimos al tratar de la Biblioteca que el destino de los documentos pertenecientes a la Institución preocupó desde fechas muy tempranas, produciéndose reclamaciones en 1756 de algunos guardados en la Contaduría del Palacio Real. En 1770 Heramosilla se refirió en Junta Particular a que «habiendo crecido mucho los papeles de la Academia» era preciso proceder de inmediato a «formar libros, catálogos, índices y aumentar clases para ponerlos por este medio no sólo en estado de claridad sino también en proporción de que en una ocasión o ausencia del Secretario no se confundan y perturben [...] [y] para que en cualquier caso tenga la Academia sus Secretaría y papeles claros, ordenados y

fáciles de manejar». (31). Su pretensión era que se asignaran fondos para que alguien le ayudase en esa tarea. Y la Academia se la concedió pero no parece que sirviera para mucho. Un mes más tarde y tras haberse llevado a su casa los papeles y la mesa para colocar la documentación, Hermosilla informa que aún no había llegado «a estado de poder empezar los Indices y Libros» por haber encontrado «más confusión de la que creía». La respuesta de la Junta fue sintomática de la lejanía con que se contemplaba el problema: «Aunque en el día no sea urgentísima la necesidad de este trabajo, [la Junta] juzga sin embargo conviene mucho que se haga sin pérdida de tiempo» (32).

Considerada «no urgentísima», la labor de ordenación del Archivo se fue demorando sin ser abordada por ninguno de los sucesivos Secretarios: Hermosilla, Antonio Paz (que lo fue entre 1776 y 1791), José Moreno (1791-1792) e Isidoro Bosarte (1792-1807). Mientras tanto, la creciente actividad de la Academia había ido dando lugar a una avalancha de documentación. Sobre todo desde que en 1786 se creó la Comisión de Arquitectura y se estableció que debían someterse para su aprobación todos los planes de obras públicas que se realizaran en el Reino. A partir de ese momento llegaron a la Academia una gran cantidad de solicitudes de permisos de obras que normalmente iban acompañadas de las memorias pertinentes y de los planos complementarios, y que a veces, tras la aprobación de la Comisión, quedaban depositadas en su Secretaría. Además, estaba la documentación sobre las enseñanzas, el profesorado o el alumnado, las pruebas para los premios, las becas, las ayudas de costa y otras diligencias de la vida escolar; los borradores y libros de actas de las diferentes sesiones, los pleitos, las consultas, etc.

A comienzos del siglo XIX la situación se había hecho ya insostenible. Los testimonios documentales de la Academia no habían recibido un tratamiento adecuado y debido a ello los documentos que por mil y un motivos era preciso consultar (bien para extender certificados, buscar antecedentes o elaborar informes), sólo se podían localizar con dificultad. Y entonces sí se hizo evidente que tanto para arreglar la cuestión del pasado como para evitar que el caos se incrementara en lo sucesivo, hacían falta un plan y una persona que pusieran orden en este conjunto de papeles haciendo fácil el acceso a ellos.

Así pues, tras la muerte de Bosarte y ya que el «arreglo de los papeles» era incumbencia del Secretario, hubo que solucionar tres problemas a un tiempo:

- 1.º el nombramiento del nuevo Secretario.
- 2.º la formación de un plan para el Archivo.
- 3.º la elección de un Archivero.

La primera cuestión se resolvió con el nombramiento de José Luis Munárriz por R.O. de 1 de mayo de 1807, no sin haber provocado antes una cierta inquietud derivada de dos hechos: la laguna existente en los Estatutos de 1757 en cuanto al modo de plantear el nombramiento (se especificaba en ellos que la Academia, reunida en Junta Particular, debía proponer al Rey aquellas personas que considerara más idóneas pero no se decía en qué número) (33), y el temor a que el Rey se adelantara y nombrase directamente al nuevo Secretario. De hecho, eso es lo que había ocurrido con Hermosilla, Ponz y Bosarte, nombrados Secretarios por el Rey sin esperar a que la Academia propusiese nombres para la vacante. El caso de Antonio Ponz está referido en el Acta de la Junta Particular del 9 de septiembre de 1776 (34). Según ella, ese día el Presidente llevó un oficio del Protector fechado el 1.º de septiembre mediante el que se designaba a Ponz sucesor de Hermosilla por haber sido nombrado éste último Oficial de Segunda de la Secretaría del Despacho de Indias. La Academia mostró su malestar porque el Rey no hubiese esperado a que se le notificase la vacante producida por la renuncia de Hermosilla, ni, por descontado, a que se efectuara una propuesta. Ahora, en 1807, la Academia se adelantó a los acontecimientos. En Junta Particular de 26 de abril «se acordó que la propuesta de Secretario debía ser de tres sujetos colocados en primero, segundo y tercer lugar» (35) y tras la preceptiva votación se designó para formar la terna a José Luis Munárriz, Juan Antonio Almagro y Ramón de la Cuadra. Finalmente, y como ya se dijo, José Luis Munárriz fue nombrado nuevo Secretario y toma posesión en Junta General del 5 de mayo.

La segunda cuestión —la formación de un plan para la conservación y ordenación de los fondos documentales— se abordó en la Junta Particular del 18 de mayo al encargársele a Munárriz que elaborara un borrador de «Reglamento para el buen gobierno del Archivo», a modo del que hiciera Iriarte en 1793 para la Biblioteca. Las causas y finalidades de este Reglamento, que fue presentado y aprobado en Junta Particular del 19 de julio (36), quedaron recogidas en su artículo 1.º:

«Aunque el Archivo seguirá a cargo del Secretario o bajo su dirección, por estar así prevenido en el capítulo 5.º de los Estatutos y ser un Departamento que hace parte integrante de la Secretaría, el cúmulo de negocios que han ido cargando y en aumento en la Academia, la erección posterior de otras de su clase, de no pocas Escuelas de Nobles Artes o Dibujo y de la Comisión de Arquitectura para el examen de obras públicas y el caos en que se hallan los papeles del Archivo por no haberse propuesto anteriormente un método para su custodia, o por otras causas, obligan a dar al Secretario un Auxiliar que bajo sus inmediatas órdenes vaya arreglando el Archivo en la parte en que está desordenado y coloque y tenga en lo sucesivo los papeles y expedientes en términos que se puedan encontrar y hacer uso de ellos en el momento en que se necesitan» (37).

Los siguientes artículos determinan las normas de funcionamiento: los documentos iban a compartir con la Biblioteca el local, el horario y la persona que los cuidaría: el Bibliotecario-Archivero. Entre las labores del Archivero estarían las de elaborar un Libro de Entrada y otro de Salida de los documentos prestados al Secretario, al Viceprotector o a «algún otro individuo de la Academia y no de fuera de ésta, con anuencia por escrito del Viceprotector y conocimiento del Secretario». Elaboraría dos Libros Copiadores de Reales Ordenes, uno de las Ordenes Generales y otro de las particulares (38). Respecto al ordenamiento archivístico, se harían legajos con los documentos ya tramitados y se formarían expedientes con los que se fueran produciendo; habría series diferentes con los diversos asuntos tratados. Cada legajo habría de llevar una relación de contenido, e iría numerado «para su más pronto y cómodo uso». Para la colocación de todos los legajos se habilitarían dos grandes estantes y otro más pequeño para los expedientes inconclusos, a modo de «archivo provisional». Estos estantes, provistos de cajones, llevarían un rótulo al frente indicando su contenido. Una vez arreglado todo el Archivo, se formaría un Inventario General que pasaría a un Libro, y a primeros de cada año se haría una memoria de lo ingresado, que a su vez se añadiría como suplemento al Índice General.

Como se observará, se trata de un programa archivístico en toda regla y que recogía las ideas más avanzadas de la época. No olvidemos que se trataba de un Archivo pequeño y sobre todo de un Archivo vivo, con un fondo documental que en gran parte mantenía aún su vigencia administrativa siendo objeto de continua utilización. De su ordenación dependía, pues, el buen funcionamiento de la Secretaría y de ciertas parcelas de la vida académica.

Es probable, por otro lado, que la redacción de este Reglamento se

inspirara en las Ordenanzas de 1790 para el Archivo de Indias (39). Las diferencias de origen, contenido y cantidad de documentación de ambas Instituciones eran enormes, pero el espíritu que informa el Reglamento es el mismo que había inspirado las Ordenanzas y la normativa de ambos (la ordenación de los papeles en expedientes, legajos, cajas o cajones, y lo que hoy entendemos por instrumentos de descripción, tales como inventarios —generales o parciales—, libros de registro —índices—, remisión topográfica y de contenido) muy similares. Por lo demás la modernidad de las normas técnicas que ambos imponían queda confirmado por el hecho de haber mantenido su validez a través del tiempo hasta nuestros días (40).

Aprobado el Reglamento, quedaba pendiente la elección de la persona adecuada para llevar a cabo el plan de ordenación que imponía. El candidato más obvio era el propio Bibliotecario, Juan Pascual Colomer, hombre de total confianza y que conocía como nadie los papeles de la Academia, con los que llevaba tratando desde 1790 cuando empezó a ejercer como Oficial amanuense de la Secretaría de la Comisión de Arquitectura. Había otro candidato, José Santos Morán, que había trabajado en los últimos años como Oficial amanuense de Bosarte y presentó una solicitud pidiendo que se le «confíe el archivo de la Academia o se le nombre ayudante del Bibliotecario» (41). Sin embargo, la Junta Particular pidió informes a Colomer sobre sus pretensiones y éste respondió que si bien Santos había cumplido «bien y fielmente» con sus obligaciones (por lo que era merecedor de una gratificación) era sin embargo «muy extraño que un sujeto que en su vida ha abierto un libro y que nada más sabe que leer, medianamente escribir y mal contar se atreva a pedir se le nombre ayudante del bibliotecario de este Real Instituto» (42). A la vista de estos antecedentes académicos acabaron decantándose por Colomer (nombrado Oficial de la Secretaría con destino al Archivo —o Auxiliar del Secretario en calidad de Archivero— con un sueldo anual de 200 ducados) y salieron del paso con Santos Morán gratificándole con dos onzas de oro (cosa que, por otra parte, él había pedido también en su solicitud) (43). El nombramiento de Colomer estuvo por otra parte precedido de una serie de maniobras de éste que pudieron estar encaminadas a asegurarse el puesto por vía indirecta. El hecho es que mientras se trataba la cuestión del nombramiento del nuevo Secretario, Colomer presentó una solicitud de aumento de sueldo que (a causa probablemente de su intento anterior

de ser nombrado Vicesecretario) parece haber sido interpretada por los académicos como un paso encaminado a optar a la Secretaría vacante. Finalmente la Junta Particular se convenció de que no era así (44), pero demoró dar respuesta a Colomer hasta que estuvo elaborado el Reglamento del Archivo (45). Al nombrarlo Archivero se mataron dos pájaros de un tiro: se satisficieron sus pretensiones económicas y se cubrió adecuadamente la vacante. Podemos preguntarnos, sin embargo, si no era precisamente el nombramiento lo que perseguía Colomer al plantear su demanda de aumento de sueldo.

Debe señalarse finalmente que el nombramiento de Colomer como Archivero cuando ya era Bibliotecario no implicaba que la Academia se comprometiera a conceder ambos destinos siempre a la misma persona, aunque con el tiempo se vio que se prefería que estuvieran unidos. Que se trataba de dos cargos diferentes quedaba claro en el artículo segundo del Reglamento del Archivo. Y, como veremos, cuando muriera Colomer cada puesto iría a parar a una persona diferente (46).

Juan Pascual Colomer estuvo trabajando solo en el Archivo hasta 1818. En un memorial que envió al Viceprotector en junio de ese año afirmaba tener bien dispuestos los papeles que iban llegando de Secretaría, pero señalaba que de los antiguos quedaba mucho aún por ordenar y clasificar. Era —decía— mucho trabajo y su salud, sobre todo la vista, se estaba resintiendo. Por ello pedía una persona que le ayudara y aprendiera el oficio para cuando él faltase. El propuesto era su propio hijo José, «hijo también de la Casa y discípulo de la Academia [...] joven de buena conducta, de apreciables cualidades y de finos modales» que «ha hecho sus estudios reglados de Humanidades con los P.P. Escolapios, de Lengua francesa, de un curso de Lógica, del primero de Matemáticas [...] [y] además en 23 de febrero de 1814 fue matriculado discípulo de la Academia...» (47).

Su petición fue atendida y José Pascual Colomer quedó nombrado por R.O. de 31 de agosto de 1818 Oficial de la Biblioteca con agregación al Archivo (48). Pero José no estuvo mucho tiempo ayudando a su padre, pues contando apenas 23 años de edad, falleció el 22 de junio de 1824 (49). Para suplirlo Juan recomendó a su otro hijo, Narciso, entonces de 16 años, quien sería nombrado el 9 de julio siguiente con el mismo sueldo de 200 ducados anuales (50).

Ya vimos al tratar de la Biblioteca que Juan Pacual Colomer siguió detentando los puestos de Bibliotecario y Archivero hasta el momento

de su muerte a comienzos de 1826 (51). Como se recordará, al producirse ésta, presentaron su candidatura a la vacante su hijo Narciso Pascual Colomer, José Manuel de Arnedo y —después— José Franco. La Academia decidió en Junta Particular de 4 de febrero que los empleos de Bibliotecario y Archivero no debían separarse y envió al Rey una terna encabezada por José Franco confiando en que, como era costumbre, fuese nombrado el que iba en primer lugar. Los académicos pensaban que Narciso Pascual Colomer, aún muy joven, podía muy bien seguir como estaba, es decir, como Oficial de la Biblioteca con destino al Archivo. Sin embargo, el Rey decidió separar ambos empleos y José Franco fue nombrado únicamente Bibliotecario, mientras que Narciso fue ascendido de Oficial de la Biblioteca a Oficial de la Secretaría con destino al Archivo —como su padre—, viendo aumentado su sueldo de 200 a 300 ducados anuales (52).

Narciso Pascual Colomer, el nuevo Archivero, había nacido en Madrid el 12 de abril de 1808, siendo bautizado el 16 del mismo mes en la iglesia de San Luis (53). En 1824 tenía estudios de Humanidades, Lógica, Matemáticas y Dibujo, siendo «profesor instruido en la Arquitectura, bella arte a que su genio le inclina con vehemencia según lo manifiesta su asidua ocupación en los momentos que el delicado estudio de las Ciencias pide distracción y descanso» (54). Compaginaba, pues, Narciso su trabajo como archivero con sus estudios de Arquitectura y con el tiempo se veía que habría de poder más su afición y dedicación a ésta última que al arreglo de los papeles del Archivo. En 1831 ganaría el primer premio de segunda clase de Arquitectura en la Academia, y en 1833 fue aprobado de maestro arquitecto. En 1835, al conseguir una pensión para viajar a Francia e Inglaterra hubo de dejar al frente del Archivo a un sustituto, Angel Colodrón (55). En 1839 volvió a ausentarse en dos ocasiones para ir a Valencia, sustituyéndole de nuevo Colodrón (56). Y, finalmente, en 1843, tras ganar el concurso abierto el año anterior para construir el nuevo Palacio del Congreso de los Diputados y una vez asentado como arquitecto de éxito, comunicó a la Academia que tenía que ausentarse de Madrid para viajar a Francia «a enterarme de diferentes pormenores de construcción que deberán tenerse presentes al edificarse el nuevo Palacio del Congreso» y presentó su renuncia al cargo de Archivero «por serme bochornoso abusar de tantas bondades como he recibido de esta respetable Corporación» (57).

La Junta Particular de 12 de febrero de 1843 admitió su renun-

cia (58), decidiendo proponer al Gobierno la conveniencia de volver a unir los empleos de Bibliotecario y Archivero. En la propuesta, dirigida al Ministro de la Gobernación de la Península el 24 de febrero, se decía que si se habían separado fue por «hacer más llevadera la orfandad» en que había quedado Narciso y que al Bibliotecario, José Franco (buen conocedor de los asuntos y negocios del Cuerpo académico tras 17 años de servicio), «le será muy fácil cumplir el [empleo] de Archivero igualmente sin que pueda notarse en lo más mínimo la falta de Colomer» (59). Y así José Franco fue nombrado Oficial del Archivo, con la asignación de 300 ducados anuales, el 5 de marzo de 1843 (60).



## NOTAS\*

(1) En el legajo sig. 63-10/5 figura el documento siguiente: «NOTICIA INDIVIDUAL DE LAS ESTAMPAS, DIBUJOS ORIGINALES, MODELOS DE YESO, LIBROS Y OTROS PAPELES, INSTRUMENTOS, Y DEMAS GENEROS NECESARIOS, QUE HE COMPRADO CON DESTINO PARA LA ACADEMIA DE ESCULTURA, PINTURA Y ARQUITECTURA, Y PARA EL ESTUDIO DE LOS PRINCIPIANTES, PROFESORES Y DILETANTES EN UNA Y OTRA CLASE, CON EL PRECIO, NUMERO Y AUTORES DE TODO, QUE ES COMO SIGUE [...]». El documento no está fechado ni firmado, pero al final figura la fecha de 28 de enero de 1743 en que Pablo Pernicharo, Juan Bautista de la Peña y Antonio González Ruiz certifican que todo esto seguía estando en la Academia. Se expresa la compra de 12 libros, especificando autor, asunto y precio. Se puede suponer que la utilización de la primera persona coincida con la de Juan Domingo Olivieri, y las obras sean las que comprara para su estudio en el Palacio Real, que luego pasarían a la Casa de la Panadería cuando la Junta Preparatoria se trasladó allí, inaugurando la nueva sede el 15 de julio de 1745. En el edificio de la Plaza Mayor quedaría instalada la Academia hasta su definitivo traslado a la actual sede de la calle de Alcalá, donde se celebró la primera Junta el 9 de octubre de 1774. Para más detalles ver: Claude Bédat: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid. 1744-1808*. Toulouse, Assotiation des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail (1974); y también M. T. Tárrega: *Completo y formal inventario de cuanto D. Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*. «Academia», 1976 (separata), en cuyo estudio y analizando quizás la copia que debió quedar en el Palacio Real del citado documento, concede total autoría a Olivieri.

(2) Junta Ordinaria de 29 noviembre 1756 (sig. 81/3, f.57): «...Habiéndose tratado del estado de los libros, y demás alhajas de la Academia, hice presente [el Secretario Hermosilla] que no hay en la Secretaría Inventario ni razón alguna de ellas. Igualmente hizo presente el Señor Viceprotector [Tiburcio Aguirre] que en su poder no se halla ni se le pasaron otros documentos cuando entró en el oficio que una porción de ejemplares de la Solemne apertura de la Academia, y una orden sobre haberse mudado la consignación de caudales

---

(\*) Todas las signaturas a que se hace referencia corresponden a legajos y Libros de Actas del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

para la subsistencia de la Academia [Aguirre había sido nombrado el 27 de abril de 1753]. Y habiendo dicho el Señor consiliario D. Baltasar Elgueta, que en su tiempo se formó un completo y formal Inventario así de Libros, estampas y demás alhajas, que fueron del Señor D. Juan Domingo Olivieri [...]. Se llamó al Conserje, y preguntado por el paradero de este Inventario, respondió que aunque es cierto que se formó por un oficial del Almacén del nuevo Real Palacio [...] ignoraba dónde existía hoy, y que no tenía copia de él. En cuya vista, la Junta, considerando indispensable para el buen régimen, gobierno y seguridad de la Academia, un Inventario formal de todos los bienes, que esté archivado [...] rogó al Señor D. Baltasar que haga buscar en la Contaduría del nuevo Real Palacio el expresado Inventario, y los documentos y papeles pertenecientes a la Academia que allí subsistan [...]. Y habiendo expresado el Señor D. Juan Domingo Olivieri que tal vez se hallaría entre sus papeles una copia simple del referido Inventario, se le encargó igualmente que la busque [...].».

(3) *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, Casa de D. Gabriel Ramírez Impresor de la Real Academia. M. DCC. LVII, p. 17.

(4) Junta Particular 23 de octubre de 1757 (sig. 121/3, f.2). Que se haga el Inventario, «pero debiendo tener presente otro Inventario y varios papeles pertenecientes a la Academia que existen entre los de la Contaduría del nuevo Real Palacio, se acordó también pedir al Señor Protector [Ricardo Wall, que lo era desde el 6 de junio de 1754 y lo sería hasta el 18 de diciembre de 1763] que pase a la vía de Hacienda un oficio, a fin de que el Señor Conde de Valparaíso dé orden al dicho Señor D. Baltasar Elgueta para que haga entregar estos papeles».

(5) J. P. 16 de noviembre de 1758 (sig. 121/3, f.47). En la J.P. de 5 de abril de 1758 se había tratado la cuestión de la recuperación de los papeles del Real Palacio (sig. 121/3, f.8). Una semana más tarde, el 12 de abril, el Conde de Valparaíso dirigió al Consiliario Baltasar de Elgueta (Intendente que era del Palacio Real), una carta pidiéndole en nombre del Rey que «haga separar y entregar a la Academia los citados papeles». (Tárrega, *op. cit.*). Posteriormente, el 28 de septiembre Elgueta se excusó de no poder seguir ayudando en la elaboración del Inventario y fue nombrado para sustituirle el también Consiliario Agustín de Montiano (sig. 121/3, f.36).

(6) J.P. 16 noviembre 1758 (sig. 121/3, ff. 46-47). Fueron pasadas al Conserje para su cumplimiento con fecha 18 del mismo mes (sig. 104-2/5). Son siete puntos en total, de los cuales el quinto, sexto y séptimo tratan de las pinturas, esculturas, bajorrelieves, dibujos de premios y de arquitectura.

(7) *Estatutos*, 1757, pp. 43-48. Vid. también Bédat, *op. cit.*, 1974, pp. 93-98.

(8) J.P. 14 marzo 1758 (sig. 121/3, f. 6v.) Vid. también *Estatutos*, 1757, p. 48.

(9) J.O. 3 enero 1762 (sig. 82/3, ff. 132 v.-133).

(10) J.O. 6 abril 1762 (sig. 82/3, f. 137). Y J.P. 3 octubre 1762 (sig. 121/3, f. 127 v.): «...También hizo presente el Señor Viceprotector [Tiburcio Aguirre] que D. Diego Villanueva ha concluido y presentado como se le mandó el Índice de los libros de la Academia, y en atención a la exactitud con que está hecho y a lo mucho que en él ha trabajado, la Junta le concedió una gratificación de 1.800 reales de vellón, y acordó se le libren». En J.P. de 7 noviembre Villanueva da las gracias.

(11) Juan Moreno Sánchez fue el primer Conserje de la Academia: se le nombró el 2 de mayo de 1745, y desempeñó el cargo hasta su muerte en enero de 1795. Fue ayudado en sus últimos años por un viceconserje, Francisco Durán, quien le sustituyó al morir.

(12) J.P. 1 octubre 1767 (sig. 121/3, ff. 296 v.-297).

(13) J.P. 1 diciembre 1767 (sig. 121/3, f. 307).

(14) J.P. 16 agosto 1771 (sig. 122/3, f. 71).

(15) J.P. 5 agosto 1792 (sig. 124/3, f. 195 v.).

(16) Sig. 24-1/1: Colomer había entrado a trabajar como Oficial amanuense de la Secretaría de la Comisión de Arquitectura en 1790 ganando 100 ducados anuales. En 1791 fue nombrado también Oficial amanuense de la Secretaría General de la Academia. El Secretario de ambas era entonces José Moreno (hijo del Conserje Juan Moreno), del que fue alumno de Matemáticas.

(17) J. Pública 20 agosto 1793 (sig. 85/3, f. 260).

(18) J.P. 13 octubre 1793 (sig. 124/3, f. 231 v.), y J.P. 5 enero 1794 (sig. 124/3, f.239): en esta última se vio el «Índice que había hecho el bibliotecario D. Juan Pascual Colomer de los libros de la Academia. Y deseando verlo varios Señores, se acordó se hiciese una copia de él que girase en las manos de los dichos señores y lo vieren despacio. Y que de las nuevas adquisiciones de libros cuando se hagan los apéndices, se ejecute lo mismo, por no poderse resolver todavía su impresión». El Índice de 1793 ha sido publicado por Claude Bédat: «La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793». En *Academia*, números 25 y 26, 1967, 1968.

(19) J.P. 5 enero 1794 (sig. 124/3, f.239).

(20) *Ibid.*

(21) En la Junta Particular del 5 de enero de 1794 se acordó que la Biblioteca se abriera al público el día 14, como así se hizo, según queda reflejado en la Junta Ordinaria del 2 de febrero (sig. 85/3, f.282). No obstante, hay una nota de Colomer a Iriarte (sig. 24-1/1) fechada el 13 de enero en que le comunica no poderse abrir al día siguiente por no estar todo a punto, y le asegura sí lo estaría para la semana siguiente.

(22) Colomer aceptó ocuparse de la custodia de la Casa y sus alhajas, del gobierno económico de los Estudios, y de la venta de libros, y se trasladó con una familia «al cuarto» del Conserje Francisco Durán (sig. 24-1/1, 17 enero 1795; también visto en J.P. Extraordinaria del 15 de noviembre, sig. 125/3, ff.28-29). Prueba de la influencia que iba adquiriendo es que siendo bibliotecario, su padre Isidro Pascual Ferrer, entró a trabajar en la Academia posiblemente con su ayuda. En nota del 18 de marzo de 1817 (sig. 24-1/1) se dice así: «Con motivo de hallarse accidentado el teniente de conserje D. Isidro Colomer y de estar asistiéndole su hijo D. Juan Pascual, bibliotecario de la Academia, no puede éste concurrir a la Biblioteca Real a presenciar la entrega de las estampas y libros que extrajo de ella D. José Martínez y se van recobrando». (Es nota firmada por Martín Fernández de Navarrete a Julián de Barcenilla). En otra nota del 9 de junio de 1818 (sig. 24-1/1) Juan Pascual Colomer notifica a Pedro Franco el fallecimiento de su padre del cual dice llevaba «quince o diez y seis años» al servicio de la Academia. En 26 de marzo de 1820 dice el mismo Juan Pascual Colomer que su padre había trabajado 12 años como teniente conserje; y en la propuesta que hace la Academia el 6 de febrero de 1826 para ocupar la vacante de Bibliotecario-Archivero tras el fallecimiento de Juan, al tratar de Narciso se dice que Isidro Colomer murió en 1817 siendo teniente conserje.

23. Siendo aún Oficial de las dos Secretarías, el 10 de febrero de 1792 pide recompensas económicas por las tareas que le ocuparon tras la muerte de José Moreno, y se le conceden 640 reales. Cuando fue nombrado Bibliotecario se le asignaron 300 ducados anuales; en abril de 1797 solicita del Rey aumento de sueldo como Bibliotecario, pero en febrero de 1799 aún no había recibido respuesta, si bien la Academia se hizo cargo socorriéndole con ayudas de costa. La Academia escribe al Protector —Príncipe de la

Paz— en mayo, y éste responde que la Imprenta Real, sobre la que recae el pagar al Bibliotecario, no puede permitirse pagar más a Colomer. Así va transcurriendo el tiempo con nuevas solicitudes, y la Academia va saliendo al paso concediendo esporádicas ayudas de costa.

(24) J. P. 3 marzo 1799 (sig. 125/3, f. 125).

(25) De todos modos Colomer seguiría insistiendo en sus gratificaciones: en abril de 1801, septiembre de 1802, mayo de 1804, diciembre de 1805...

(26) Sig. 24-1/1: exposición del 23 de agosto de 1824, vista en J. P. del 1 de septiembre, en la que se acuerda se trate el tema en Junta Ordinaria, como así se hizo en la del 7 de noviembre: «Que se apoye la solicitud de Colomer con recomendación del Serenísimo Señor Infante Don Carlos María para que su magestad se digne acceder a lo que solicita».

(27) Sig. 24-1/1: notificación de Ambrosio de Plazaola a Pedro Franco fechada el 7 de diciembre de 1824. La Academia se lo notificó a Colomer el día 23, y éste da las gracias al Secretario Martín Fernández de Navarrete el día 28.

(28) Sig. 24-1/1: escrito fechado el 2 de febrero de 1826.

(29) Sig. 24-1/1: el borrador está fechado en Madrid el 6 de febrero de 1826, y lleva unida la recomendación especial para José Franco. También presentó solicitud Pedro de la Cámara Izquierdo, pero llegó demasiado tarde, el 26 de febrero.

(30) Juró el cargo en J. P. del 15 de abril de 1826.

(31) J. P. 30 septiembre 1770 (sig. 122/3, ff. 40v.-41).

(32) J. P. 2 noviembre 1770 (sig. 122/3, ff. 41-42).

(33) *Estatutos*, 1757, p. 80.

(34) Sig. 123/3, f. 21v.

(35) J. P. 26 abril 1807 (sig. 126/3, ff. 236v.-238).

(36) J. P. 19 julio 1807 (sig. 126/3, f. 248).

(37) *Reglamento para el gobierno del Archivo de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, 19 de julio de 1807. Aprobado por la Real Academia de San Fernando en Junta Particular celebrada dicho día. Certificado y firmado por José Munárriz (sig. 25-6/1).

(38) De los libros copiadores de Reales Ordenes ya hablaba el Secretario Hermosilla en 1770: «...Tengo por preciso proseguir copiando todas las Ordenes y resoluciones del Rey que comunican sus Secretarios del Despacho, y principalmente el Señor Protector, poniéndolos en Libros foliados y ordenados, de que hay un tomo». J. P. 30 septiembre 1770 (sig. 122/3, ff. 40v.-41).

(39) *Ordenanzas del Archivo General de Indias*. Estudios preliminares de Francisco Solano, Margarita Gómez Gómez y Manuel Romero Tallafigo. (Sevilla), Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, D. L., 1986. Reproducción facsímil de la edición de Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1790. Vid. especialmente el estudio de Romero Tallafigo, pp. 121-148.

(40) Por ejemplo del siglo XIX véase el *Reglamento de Archivos, Bibliotecas y Museos*, aprobado por S.M. en 5 de julio de 1871. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y Ciegos, 1871.

(41) J. P. 18 mayo 1807 (sig. 126/3, f. 240). El memorial se encuentra en el legajo sig. 24-1/1, y tiene fecha del mismo 18 de mayo. En él declara que llevaba más de cuatro años como Oficial amanuense de Bosarte cuando éste falleció, que cobraba 100 ducados anuales, y que suplía a Colomer debido a «la suma cortedad de vista» que sufría; además dice que Bosarte le había prometido interceder para que se le nombrara archivero. Junto a este memorial hay otro casi idéntico fechado el 4 de junio siguiente, en el que, además de

insistir en lo anterior, pide al menos se le gratifique por haber ordenado los papeles que Bosarte tenía en su casa y haberlos dejado listos para el nuevo Secretario.

(42) Sig. 24-1/1: informe de Juan Pascual Colomer, sin fecha.

(43) Sig. 24-1/1: nota del 23 de julio al Conserje para que pague a José Santos Morán lo acordado en J. P. del 19 anterior.

(44) J. P. 26 abril 1807 (sig. 126/3, f. 236): «Enterada la Junta de ser cierto el contenido del memorial de Colomer, y observado que la solicitud no se dirigía a pretender la vacante de la Secretaría, se acordó que se tuviese presente para otra Junta en que se volverá a presentar el memorial».

(45) Se vio en J. P. 26 abril y 18 de mayo.

(46) Sig. 24-1/1: borrador en que se explica la adición al artículo 2.º del Reglamento de 1807; sin fecha.

(47) Sig. 24-1/1: exposición dirigida al Viceprotector D. Pedro Franco por D. Juan Pascual Colomer, a favor de su hijo D. José. Madrid, 9 de junio 1818.

(48) La noticia fue trasladada por la Academia al Infante D. Carlos María y éste la aceptó nombrando a José por la R.O. citada. Decisión acatada por la Academia en J.P. del 19 septiembre 1818.

(49) Sig. 24-1/1.

(50) Sig. 44-2/1: la Academia estudió la propuesta al Infante en la J. P. del 30 de junio; Julián de Barcenilla traslada la Real voluntad a José Manuel de Arnedo el 6 de julio de 1824.

(51) Sig. 44-2/1: en carta del Secretario Fernández de Navarrete al Conserje Arnedo se dice que el mismo día 19 de enero había fallecido Juan Pascual Colomer, y que su hijo pide dinero para el entierro y los funerales, a cuenta de lo que se le debe. Muere Juan cuando tenía entre 56 y 57 años: según consta en el certificado de bautismo de su hijo Narciso, cuando éste nació, en abril de 1808, su padre Juan tenía 39 años.

(52) Sig. 44-2/1: nombrado por R.O. de 12 abril 1826, Fernández de Navarrete se lo comunica el 17 de abril.

(53) Manuel Lorente y Gaya Nuño lo dan por nacido en Valencia en 1801, en cuya Academia de San Carlos debió estudiar antes de pasar a Madrid. Para Navascués sin embargo, había nacido en Madrid en 1808. (Manuel Lorente: «Don Narciso Pascual Colomer». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 81, 1948, pp. 362-363; J. A. Gaya Nuño: *Arte del Siglo XIX. «Ars Hispaniae»*, vol. XIX, 1966, p. 137; Pedro Navascués: *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pp. 108 ss.). Navascués está en lo cierto. Entre los documentos que hay sobre él en el Archivo de la Academia de San Fernando figura su solicitud para ser admitido como «maestro arquitecto» (sig. 44-2/1: 14 julio 1833) y en ella declara tener 25 años y ser natural de Madrid. Además presentaba un certificado de su partida de bautismo con lo que se nos despejan las incógnitas sobre su nacimiento y otros detalles (sig. 44-2/1: 13 julio 1833).

(54) Sig. 24-1/1: según explica su padre en carta dirigida al Viceprotector cuando falleció José el 22 de junio de 1824.

(55) Sig. 25-6/1: carta del 22 de septiembre de 1836 a Marcial Antonio López, vista en J. O. 6 noviembre.

(56) Sig. 25-8/1: nota a Marcial Antonio López del 8 de diciembre de 1839. El 14 de diciembre insiste en que ha de irse por cuestiones particulares, y se le conceden dos meses.

(57) Sig. 25-6/1: la renuncia es del 1 de febrero de 1843. Comienzan desde aquí sus reconocimientos académicos: fue nombrado académico de mérito por la Arquitectura el 18 de febrero de 1844 (sig. 90/3, f. 132 v.); por R.O. de 14 de noviembre del mismo año fue nombrado «director de esta Academia en su clase» (sig. 90/3, f. 156).

(58) Sig. 25-6/1: le fue comunicada el 12 de marzo.

(59) Sig. 25-6/1.

(60) Sig. 25-6/1: la orden de nombramiento se vio en J. O. del 26 de marzo, y se le comunicó a Franco el 3 de abril. En otra carta del 6 de agosto, dirigida al Ministro de la Gobernación de la Península se le dan los informes que había pedido sobre el sueldo que había disfrutado su antecesor. En otra nota dirigida al Conserje José Manuel de Arnedo se le dice que incluya en nómina a Franco según lo acordado en J. P. del 3 de septiembre, por la que Franco pasaría a cobrar por ambos empleos 7.000 reales anuales.

UNA GRAN OBRA OLVIDADA DE NARCISO PASCUAL Y  
COLOMER: EL CEMENTERIO DE LA SACRAMENTAL DE  
SAN LUIS

Por

CARLOS SAGUAR QUER



Las sacramentales madrileñas de San Luis de Brignoles, obispo de Tolosa, y de San Ginés estuvieron unidas hasta 1638, año en que la situación boyante de las cofradías y el afán de ampliar su radio de acción aconsejaron su separación. En 1840 aquellos tiempos de esplendor eran sólo un recuerdo; privadas de la mayor parte de sus bienes tras la guerra de la Independencia y la desamortización eclesiástica, decidieron unirse de nuevo con el nombre de Archicofradía Sacramental de San Ginés y San Luis (1).

Hasta la creación de los cementerios generales, a principios del siglo XIX, la iglesia de San Ginés tenía un pequeño camposanto parroquial en lo que hoy es atrio abierto a la calle del Arenal. Por su parte, la de San Luis —que estuvo situada en la calle de la Montera esquina a la de San Alberto— contaba con un cementerio anejo con fachada hacia la plazuela del Carmen (2). Ambos, de extensión muy reducida y más aún la parte reservada a los miembros de las referidas sacramentales, las cuales llevaban cada vez una más lánguida existencia.

Viendo el éxito alcanzado por las sacramentales de San Pedro y San Andrés, de San Nicolás y de San Sebastián con la creación de sus respectivos cementerios extramuros —y a este respecto es muy significativa la frase de Madoz: «Todas las expresadas corporaciones poseen Campo Santo y se podrán sostener» (3)—, la sacramental de San Luis decidió construir un cementerio particular en terrenos situados a unos cien metros al norte del Cementerio General de la Puerta de Fuencarral (4), en el llamado Campo de Guardias, muy cerca del antiguo polvorín.

El 27 de abril de 1827, la sacramental acudió al Consejo en solicitud

de licencia para la edificación de un cementerio donde pudieran enterrarse sus individuos y familiares (5). El expediente, acompañado de un plano que no hemos podido localizar, fue remitido al Ayuntamiento y el 13 de noviembre de 1830 se daba vía libre al proyecto.

Pero surgieron dificultades con la Iglesia. El 8 de marzo de 1829, el visitador de Madrid, D. Manuel José de Gallego, dirigió al cardenal arzobispo de Toledo un informe contrario a la sacramental de San Luis y, en general, a todas las sacramentales. En su opinión, debería denegarse la licencia, licencia que nunca debió haberse concedido a las de San Pedro y San Andrés cuando, en 1811, acudieron con idéntica pretensión, ya que la creación de estos cementerios particulares estaba, según él, en «contradicción diametral» con la posibilidad de mantenerse las parroquias de Madrid (6). La intervención del visitador no fue obstáculo para que la sacramental construyera su cementerio, aunque sí dificultó su puesta en uso.

Una vez construido —corría el año 1831—, urgía a la sacramental ponerlo en funcionamiento, para lo cual era imprescindible la bendición del recinto, que había sido prevista por sus miembros para el Día de Difuntos de ese mismo año. Pero, debido a diferencias surgidas con los mayordomos de fábrica respecto al pago de los derechos parroquiales, pasó esta fecha sin que se alcanzase un acuerdo con el arzobispo, el cual, por consejo del visitador, posponía el acto de la bendición hasta que no se arreglasen los medios para evitar los perjuicios a las parroquias y a los cementerios generales.

La decidida actitud del arzobispo obligó a la sacramental a forzar la situación y a hacer valer la influencia de algunos de sus individuos en las más altas esferas de la Corte. El resultado fue que, a fines de febrero de 1832, Francisco Tadeo de Calomarde comunicaba al arzobispo de Toledo una real orden en la que se le intimaba procediera a la bendición.

No obstante, el arzobispo se mantuvo firme en su posición, lo que fue aprovechado por la sacramental para acusarle de desobediencia a la autoridad regia. El 9 de octubre de 1832, el visitador informaba al arzobispo del atrevimiento de la archicofradía, la cual —decía Gallego— «al tiempo que se postra a los pies del Trono Temporal, calumnia a su propio Prelado», intentando infamarle a indisponerle ante el rey, «medios de que se valen los antireligiosos para formar una Iglesia a su capricho,

y formar un juego a su modo de la única adorable fundada por nuestro Redentor».

El 14 de septiembre de 1833, el cementerio seguía sin bendecirse, aunque el problema se resolvió en breve tiempo, ya que en diciembre de ese año se empezó a enterrar. Antes, la sacramental de San Luis había conseguido del arzobispo, D. Pedro Inguanzo, la aprobación de su reglamento, con la cláusula, eso sí, «de sin perjuicio de los derechos parroquiales» (7).

El cementerio construido en 1831 debía ser de traza bastante modesta. Su autor, Pedro Regalado de Soto, presentó en la Academia, el 5 de abril de ese año, un plano en el que daba mayor extensión a la capilla de la que le había dado de primera intención. Madoz lo describe como «de un solo patio circundado de galerías con capilla al frente» (8). Estas galerías debían de ser de pies derechos de madera, como las construidas por José Llorente en los patios viejos de la sacramental de San Isidro; Eguren se quejaba en 1849 de los «mezquinos pies derechos que hasta ahora estaban en uso», en verdad «muy propios para circundar el patio de un parador» (9). Mesoneros Romanos lo incluye al lado de los de otras sacramentales para decir: «La construcción y forma de todos estos cementerios —escribe en 1844— es harto mezquina, y carece del ornato en sepulcros y monumentos elegantes, árboles y plantas que en los de otros países procuran ocultar el horror de la muerte a las personas sensibles» (10). Con todo, cuando el 7 de mayo de 1832 Gallego visitó el recinto, lo encontró «en el mejor orden y decoro, pudiéndose decir con verdad, que este Cementerio escede a los demás de la Corte en decencia y buen aspecto interior» (11).

Doce años después este primer cementerio se había quedado pequeño. A comienzos de los años cuarenta, tras la fusión con la sacramental de San Ginés, fue preciso construir otro mayor. La sacramental se propuso entonces superar al resto de los cementerios madrileños y encargó un ambicioso proyecto a uno de los más prestigiosos arquitectos de la época: Narciso Pascual y Colomer. El gran arquitecto, miembro de la cofradía, prestó sus servicios de forma desinteresada y llevó a cabo una de las obras más destacadas de su producción y, en su género, sólo comparable, entre los de Madrid, al gran patio de la Purísima Concepción que pocos años después construiría Francisco Enríquez y Ferrer para la sacramental de San Isidro (12).

Son palabras de Pascual y Colomer (9 de junio de 1843): «Es indu-

dable que el mezquino lugar que hoy ocupa el cementerio de la Sacramental y la estrechez del sitio comparado con los de S. Nicolás, S. Isidro y otros es causa de que muchos individuos se retraigan de ingresar como mayordomos viendo que no encierra más que unos 400 nichos próximamente y creyendo que puede algún día faltar el sitio necesario y estar expuestos los cadáveres en él depositados a sufrir un enterramiento común, prefiriendo entrar en otras sacramentales que bajo este concepto les presentan mayores garantías: no así el adjunto proyecto que además de contener 1352 nichos grandes y desahogados, con disposición de aumentarse, encierra 844 sepulturas aisladas donde cada uno puede hacer sepulcros variados a su voluntad y 280 sepulturas bajo las galerías que forman un total de 2476 localidades» (13). Con este comentario Pascual y Colomer presentó el siguiente «Presupuesto del coste del nuevo cementerio que intenta construir la Archicofradía sacramental de S. Luis:

5.400 Varas cúbicas de terraplén, rellenos por vaciado para nivelar el terreno a 3 r. ....	16.200
3.200 id. id. en zanjas para cimientos a 4 r. ....	12.800
44.000 Pies cúbicos de fábrica de mampostería a 1 1/2 r. ....	66.000
id. id. de id. con machos de mayor y menor a 2 r. ....	116.000
Por la construcción y materiales de los 14 pavellones de cuatro filas de nichos cada uno 12 columnas de madera con capiteles y cornisas de yesería estucada armadura etc. a 12.962 r. ....	181.468
Por la construcción y materiales de los pavellones de los dos guardas, sala para la sacramental etc. a 24.633 r. ....	49.278
Por los 8 monumentos que con la verja constituyen la fachada pral. a 5.000 r. cada uno .....	40.000
Por 900 a. de fierro en berjas a 75 r .....	67.500
Por la construcción de la capilla de todo coste .....	72.456
Por la compra y plantación de 1.500 árboles .....	4.500
Por la construcción de noria, estanque y máquina .....	15.000
<b>IMPORTE TOTAL</b> .....	<b>641.202</b>

Importa este presupuesto la cantidad de 641.202 rs. vn. separando de la cual 430.202 rs. a que ascienden las obras de menor premura como no necesarias al momento se podrá cercar la posesión y hacer el plantío y noria con la restante de 211.000 rs. vn.».

Pensando el arquitecto que la sacramental no tuviera fondos suficientes para acometer de una vez el crecido gasto que exigía «la grandiosidad del proyecto», propuso que se empezara cercando el terreno

y plantando los árboles, con lo cual se conseguiría «un aspecto de obra grande sin serlo», bastando en su concepto las obras indicadas «para dar un magnífico aspecto a esta hermosa propiedad y animar a muchos a darle la preferencia sobre las de otras Sacramentales para ingresar en ésta».

Ya Madoz hizo notar la novedad del planteamiento adoptado: «siguiendo la ilustre corporación... distinto sistema que las demás sacramentales, formó el acertado proyecto de levantar los planos de un vasto y magnífico cementerio e irle construyendo a medida que hubiese los fondos necesarios para ello, en vez de hacer diferentes patios» (14).

Esta amplitud de miras de la sacramental de San Ginés y San Luis, que se expresaba en la visión de conjunto con que atendía a la construcción de su nuevo cementerio, guió en todo momento a los miembros de la archicofradía, encabezados por su presidente D. Diego del Río. La Junta de Mesa de 4 de agosto de 1844 aprobó el proyecto presentado por Pascual y Colomer el año anterior, «no en el concepto de disponer seguidamente su ejecución, sino para seguir uniforme y constantemente un pensamiento fijo». En esa misma reunión se aprobaron varios acuerdos más, entre otros que la cruz que figuraba en el plano sería de hierro colado y se alzaría a 40 pies de altura. Se aprobaron también las variaciones propuestas por Colomer para los pabellones «como de más gusto y de mejor y más grave aspecto», «conviniendo en la portada que se figura o sea la puerta principal con sus pilastras a los lados, siguiendo un pavellón que será la sala de la Corporación, otro con destino a las personas extrañas en los casos de enterramiento y otro pavellón con cuatro pequeñas habitaciones para dependientes». Los apoyos del cubierto de las galerías deberían ser «de fábrica de ladrillo con arcos y basas de piedra». Igualmente se convino en empezar cerrando el terreno en la fachada «por la parte interior de los pavellones, sin construirse éstos por ahora, continuando la berja y machones de la fachada principal hasta intestar con el actual cementerio, y construyéndose por los costados los pavellones que sucesivamente vaya habiendo posibilidad, cerrando más o menos el espacio por el testero con fábrica de ladrillo y tierra, a fin de utilizar aquel en su caso» (15).

El 16 de mayo de 1845 se presentó a aprobación el plano de la fachada y se pidió la licencia de obras, la cual fue concedida, con el visto bueno del arquitecto municipal Juan Pedro Ayegui, el 6 de junio siguiente (16).

En 1846, los trabajos avanzaban a buen ritmo, a pesar de estar Pascual y Colomer muy atareado en otras obras de importancia, como el Congreso de Diputados, la terminación del Observatorio Astronómico, la Universidad Central o el trazado de la Plaza de Oriente. En septiembre de ese año, los dos primeros pabellones de nichos y la fachada principal —con su amplia y elegante verja ejecutada en el taller de Vda. de Bárcenas e Hijos— estaban próximos a concluirse y casi listos para ser presentados al público en los primeros días de noviembre. Con vistas a ello, D. Diego del Río solicitó de los viveros de la Villa 1500 pies de árboles, ya que el «hermosear y embellecer aquel sitio con gran número de arbolado de diferentes clases enlazados con pequeños y vistosos jardines» era «parte integrante» del proyecto, «único de esta clase en España», que «tanto contribuirá a dar idea del estado de civilización y cultura de la época actual» (17).

El 8 de octubre de 1846, antes de la fecha prevista y una vez trasladados muchos de los cadáveres del camposanto primitivo a las galerías recién construidas, se consagró el nuevo cementerio (18).

A medida que se iban construyendo los tramos de galería proyectados por Colomer, eran derribadas las antiguas, mas la capilla del primer cementerio —«pequeña pero de buena forma en el interno», según Madoz— se conservó provisionalmente mientras se erigía la nueva, para la cual se conservaba el retablo mayor y el tabernáculo de mármoles de la iglesia del Noviciado de la Compañía de Jesús de la calle Ancha de San Bernardo.

El 8 de abril de 1847 y con el fin de adornar los recién creados jardines, la Junta de Gobierno de la sacramental decidió colocar, «en el centro del primer cuadro de la izquierda por la entrada, en términos de que la parte principal de frente a la verja», el suntuoso sepulcro de D. Joaquín de Fonsdeviela, considerado como el de mayor magnificencia de Madrid, a excepción del de Fernando VI en las Salesas.

Este sepulcro, hasta entonces situado en el lado del evangelio del crucero de la iglesia de la Trinidad, fue descrito por Madoz en los siguientes términos: «Consiste en un cuerpo de piedra caliza que sirve de pedestal sobre el que hay una fama con el busto del difunto en una medalla que sostiene con la mano izquierda y señala con la derecha: acompaña a la fama un niño lloroso. Ambas figuras están ejecutadas de mármol blanco, de cuya materia son igualmente los trofeos, el escudo de armas y otros ornatos que embellecen este monumento, cuyo remate

constituye una rica y elegante urna» (19). La reconstrucción del sepulcro en su nuevo emplazamiento la realizó, siguiendo planos de Pascual y Colomer, el oficial de cantero Joaquín de Rucabado, que cobró 10.000 reales y aprovechó todos los mármoles, estatuas y adornos del antiguo monumento (20). En opinión de Madoz —que elogia a la sacramental por haber salvado de una completa ruina tan notable objeto artístico— el sepulcro resultaba mejor en la Trinidad, «pues allí era el primer cuerpo también de mármol, y las figuras tenían mejor colocación». En 1848 el sepulcro del general Fonsdeviela ya estaba recompuesto. Se le rodeó de árboles y arbustos, sin duda para darle el apropiado telón de fondo que, por su primitiva condición de sepulcro adosado a un muro, requería.

Algunos años después, concluidas las galerías, se acometió la construcción de la nueva capilla para sustituir a la antigua ya ruinosa. La sacramental tenía para ello licencia de la Visita Eclesiástica de 30 de agosto de 1863. Pascual y Colomer, jubilado por motivos de salud en 1854 de su cargo de Arquitecto Mayor de Palacio (21), continuaba como director de las obras de la sacramental y comenzó los trabajos ese mismo año en 1863. El coste total de la edificación, incluyendo todo el ornato, ascendió a 505.968 reales; además de los 24.630 reales abonados por los mayordomos, fue necesario pedir prestados 2.000 duros y se consiguió un ventajoso acuerdo con la sociedad titulada «Casa de Consignaciones de Capitales de Moreno Solano y Compañía», de la cual era socio y director facultativo el propio Colomer.

El arquitecto quería cubrir aguas antes del invierno de 1864, pero las obras estuvieron por algún tiempo paralizadas, quizá por enfermedad de Colomer, a la sazón director gerente de la sociedad constructora. En 1864 la sacramental nombró una comisión con amplias facultades para auxiliar al arquitecto en sus tareas. A principios de 1865, ya con nuevo director, Sr. Viladomar, un ingeniero de la comisión —quizá éste mismo— se encargó de las obras hasta su conclusión. Los nichos que en principio quisieron situar en el interior de la capilla pasaron —ante la oposición del visitador— al exterior, en forma de cuatro galerías rodeando el edificio. La construcción, al parecer, tenía más de una nave y contaba con dos depósitos de cadáveres. El 21 de noviembre de 1865, el visitador D. Julián Pando bendijo la nueva capilla, que se dedicó a Nuestra Señora de la Soledad (22).

«La Correspondencia de España» de 24 de noviembre de 1865 y «El

Pensamiento Español» del día siguiente recogieron la noticia de su inauguración: «La nueva capilla construida en el cementerio de la sacramental de San Luis, que acaba de ser bendecida é inaugurada para el culto público, es un templo espacioso y de elegante construcción, que contiene siete preciosos altares, de los cuales el mayor es de esquisito gusto. Tiene púlpito, seis grandes tribunas y coro con vidrieras de colores de muy buen efecto. El decorado y ornato interior nada dejan que desear, y revelan en sus menores detalles una celosa y bien entendida dirección. No dudamos que las personas interesadas acudirán á visitar esta bonita iglesia; y felicitamos a la junta directiva por haber dado cima á una obra que hoy es, sin disputa, la primera en su clase de las archicofradías sacramentales».

El cementerio de la sacramental de San Luis se alza, sin lugar a dudas, como una de las más importantes realizaciones del Madrid isabelino. En él, el gran arquitecto —autor de edificios tan hermosos como el Congreso de Diputados, el palacio del marqués de Salamanca o la bella recreación neogótica del exterior de los Jerónimos— llevó a cabo un proyecto muy original que se distinguía ventajosamente de los cementerios construidos hasta entonces en Madrid.

Ante todo hay que destacar su concepción unitaria, pensada desde un principio como cosa definitiva, evitando la yuxtaposición de patios que la imprevisión y la mezquindad de planteamiento habían producido en otras sacramentales. Por otra parte, otro aspecto novedoso es la extraordinaria importancia que Pascual y Colomer concedió a los jardines como «parte integrante» del proyecto, valorados no sólo por su función ornamental, muy destacada, sino también desde el punto de vista higiénico, por su capacidad de purificación del ambiente, convirtiendo la visita al fúnebre recinto en un grato y saludable paseo capaz de influir favorablemente en la moralidad pública, tal y como, por esas mismas fechas, divulgaba en Londres John Claudius Loudon en su obra «On the laying out of cemeteries».

En realidad, el cementerio de Pascual y Colomer se configura como un vasto jardín de cerca de 20.000 metros cuadrados enmarcado por las severas columnatas de las galerías de nichos. Esta desusada intervención de la vegetación se debe quizá a la visión de algunos cementerios europeos, que el arquitecto debió conocer en los viajes que realizó bajo la protección del Gobierno antes de obtener la plaza de Arquitecto Mayor de Palacio en 1843, además de a su natural afición por el arte de

la jardinería, que le llevó a realizar hermosos proyectos para el Campo del Moro o la Plaza de Oriente y a fundar, incluso, una escuela de la especialidad.

Mientras no se localicen los diseños originales de Pascual y Colomer tendremos que valernos para el estudio del cementerio del plano de Madrid de Ibáñez Ibero y del grabado que reproduce Madoz en su Diccionario Geográfico (figs. 1 y 2).

La planta del camposanto era un rectángulo de 118 por 180 metros, con orientación N.S. en el sentido de su ancho y E.O. en el de su longitud (23). La elegante fachada se abría al este con una airosa verja incurvada hacia el interior, flanqueada por dos pabellones para viviendas y dependencias que se adelantaban dando frente a una amplia plaza elíptica que preparaba el acceso. Dentro, el terreno, convenientemente alisado y terraplenado, se ordenaba en una trama ortogonal de paseos, entre los cuales destacaba por su mayor anchura el central, enfilado hacia la portada de la capilla, al extremo opuesto de la entrada. Esta avenida, eje de simetría del jardín, interrumpía su recto curso ya cerca de la capilla con plaza circular, en cuyo centro, con toda una probabilidad, se alzaba la cruz monumental del cementerio. Este, y otros dos paseos paralelos a él, se cruzaban en ángulo recto con otros cuatro, dando lugar en dos de las intersecciones de la mitad norte a otras tantas glorietas circulares. Estos cuatro paseos terminaban su recorrido en los espacios que separaban los diferentes tramos de nichería.

El trazado, curiosamente muy semejante al de los jardines de la romana Villa Medici (fig. 3), quedaba distribuido en dieciocho cuadros —más amplios los más cercanos a las galerías— destinados a una frondosa vegetación y a la construcción de mausoleos de familia, tipo de edificación no desarrollado en Madrid hasta entonces y que tanto se admiraba en los cementerios extranjeros, sobre todo en el del Père Lachaise de París.

En cuanto a la vegetación de los jardines —hay que señalar que en 1872, pocos años antes de su clausura, ocupaban éstos algo más de las cuatro quintas partes del recinto—, Pascual y Colomer no se limitó al característico ciprés, sino que combinó diferentes clases de arbolado con primorosas agrupaciones de flores que amenizaban cromáticamente la fúnebre edificación. Así, las columnatas de las galerías perimetrales aparecían y desaparecían a trechos entre el verdor de los árboles, aliviando toda idea de monótona repetición y dando una imagen pinto-

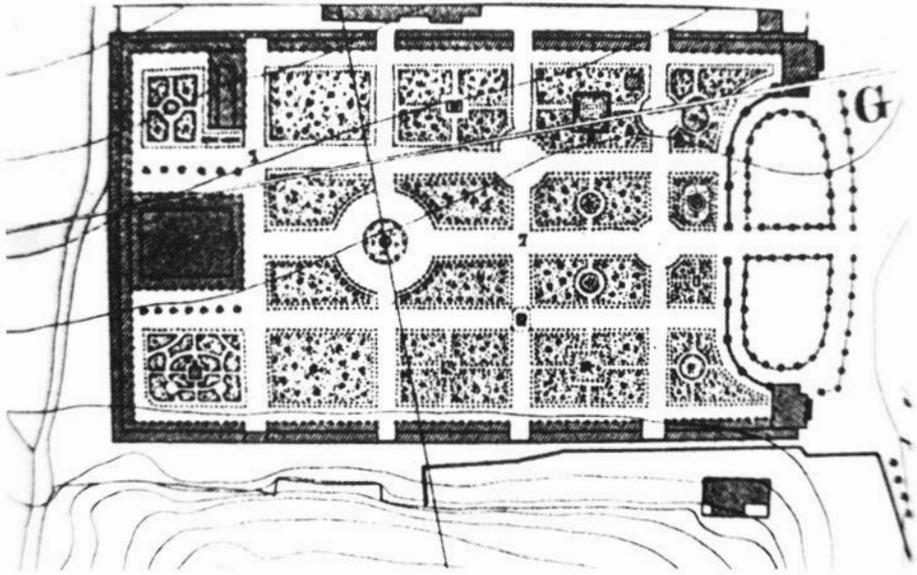


Fig. 1. Planta del cementerio de la sacramental de San Luis (según Ibáñez Ibero, 1874).

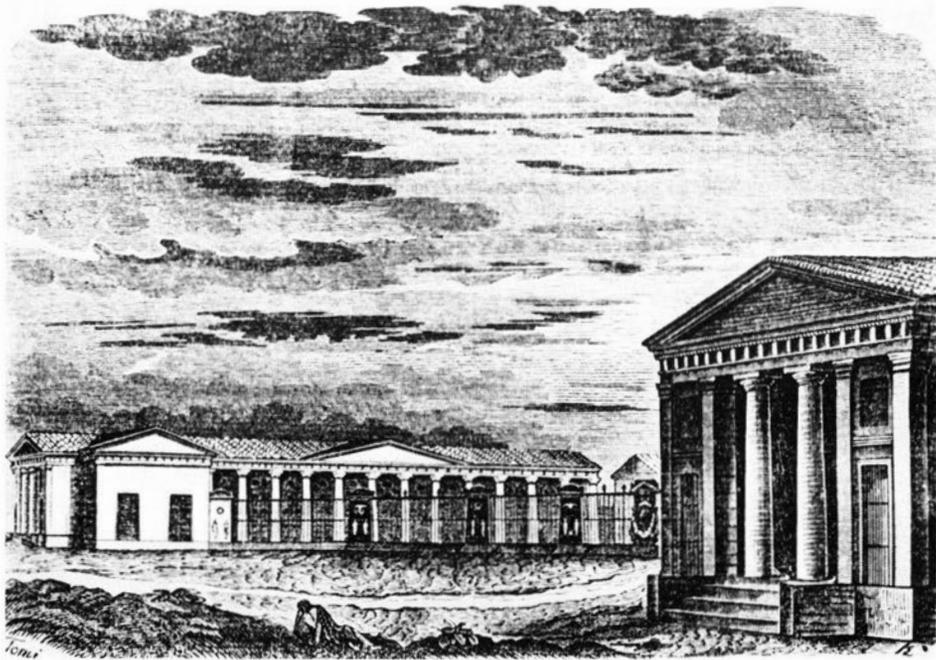


Fig. 2. Cementerio de la Sacramental de San Luis. Vista de la fachada con los pabellones de ingreso, la gran verja de la entrada y una de las galerías porticadas (ilustración del Diccionario de Madoz, 1847).

rescamente fragmentada de la severa arquitectura. Lo mismo ocurría en la fachada, donde la verja procuraba una transparente frontera con el mundo de los vivos que el frondoso parque incitaba a traspasar.

Fue este un aspecto del cementerio muy elogiado por los cronistas. Manuel de Mesonero Romanos lo define perfectamente al decir de él que «de todos los de Madrid, ninguno era, hasta su clausura, más poético y halagüeño. Jardín de la muerte, pero un verdadero jardín de limpias y anchas calles, con árboles frondosos y bandadas de pájaros, lleno por todas partes de flores y de plantas que ocultaban las lejanas galerías» (24). Por su parte, José María de Eguren escribió al respecto: «Por su excelente disposición, por su regularidad, por su hermoso jardín y por su extensión, aventaja a todos los cementerios de Madrid el de San Luis,... Sin abandonar la forma de andanas de nichos, de la que por ahora, al menos, es imposible prescindir, se ha planteado el sistema de monumentos aislados en el vasto jardín que ocupa el centro del inmenso cementerio que nos ocupa» (25).

Eguren destaca la novedad introducida por Colomer de reservar amplios espacios donde poder erigir mausoleos estudiadamente distribuidos en los jardines. Madoz también resalta este aspecto: «Todo el inmenso espacio de este Campo-Santo, es un hermoso jardín que ha de contener monumentos sepulcrales, a la manera del célebre cementerio del P. Lachaise de París, el de la Chartreuse de Burdeos y otros». En efecto, el artículo 11 de la «Instrucción para la admisión de mayordomos en la sacramental de San Ginés y San Luis» de 1852 disponía que los mayordomos tenían derecho a adquirir cuadros o terrenos en el jardín para levantar panteones, pero la Junta de Mesa de la sacramental se reservaba la atribución de señalar el sitio y el precio y el arquitecto de la corporación el aprobar los planos y diseños que se presentasen (26).

La aristocracia y la alta burguesía madrileñas —que añoraban los privilegiados enterramientos familiares en las capillas de las iglesias— vieron la ocasión de perpetuar su prestigio después de la muerte escapando de la igualitaria monotonía de las andanas de nichos. No obstante, quizá por la temprana clausura del recinto, sus jardines se salvaron del caótico amontonamiento de mausoleos que fue desvirtuando el trazado de otros hermosos cementerios madrileños, como el gran patio de la Purísima Concepción de la sacramental de San Isidro.

A principios de los años setenta, la sacramental de San Luis sólo contaba con seis panteones monumentales, algunos de singular impor-

tancia artística. Además del ya citado del general Fonsdeviela —cuya instalación en 1847 sirvió a la cofradía para despertar la iniciativa de los particulares—, destacaba entre todos ellos el construido por la marquesa viuda de Espeja para eterna memoria de su malogrado hijo primogénito D. Pedro del Aguila y Ceballos. Este interesante edificio —emplazado no lejos del de Fonsdeviela, a la derecha de la entrada— era obra del eminente arquitecto Aníbal Alvarez Bouquel y constaba de capilla y cripta sepulcral (fig. 4). Acertadamente definido por Gaya Nuño como «el último clásico del reinado isabelino», Aníbal Alvarez dio una notable muestra de su arte en este severo panteón inspirado en antiguos prototipos romanos como el de Cecilia Metella. El cuerpo principal del mausoleo, cilíndrico, se coronaba con una rebajada forma troncocónica sobre la cual se alzaba, como gallardo remate, un templete circular con cariátides del escultor Sabino Medina (27).

Tras este comentario sobre los jardines y los panteones del cementerio de San Luis podemos continuar con el estudio del proyecto de Pascual y Colomer. El talante ecléctico del ilustre arquitecto le llevó a utilizar el estilo de acuerdo con una concepción parlante de la arquitectura: clasicismo en el edificio del Congreso, renacimiento en el palacio del marqués de Salamanca, gótico para la renovación exterior de la iglesia de los Jerónimos. A la hora de proyectar su cementerio, Pascual y Colomer eligió el llamado orden de Pestum, considerado entonces, por su grave severidad, como el más apropiado para la arquitectura funeraria (28).

Ya a mediados del siglo XVIII, el célebre arquitecto francés Soufflot se había sentido atraído por el dórico griego de Paestum o Agrigento, debido a su carácter «primitivo, masculino, no cargado de ornamentos superfluos y de una integridad cristalina» (29). En España aparece como nota arqueológica erudita en la columna de Saturno, un capricho de jardín erigido a fines de siglo en la Alameda de Osuna (30), y pronto se incorpora a la arquitectura fúnebre. Lo encontramos empleado por Antonio López Aguado en el catafalco del duque de Osuna (1807) o en el desaparecido cenotafio en honor de los héroes del Dos de Mayo (1814); por Isidro Velázquez en el monumento sepulcral del marqués de San Simón y en el catafalco levantado para las exequias de la reina María Josefa Amalia de Sajonia en la iglesia de San Francisco el Grande, «de orden dórico verdaderamente griego, tomado su gusto del mejor que se halla en la magna antigua Posidonia» (31); también, por ejemplo,

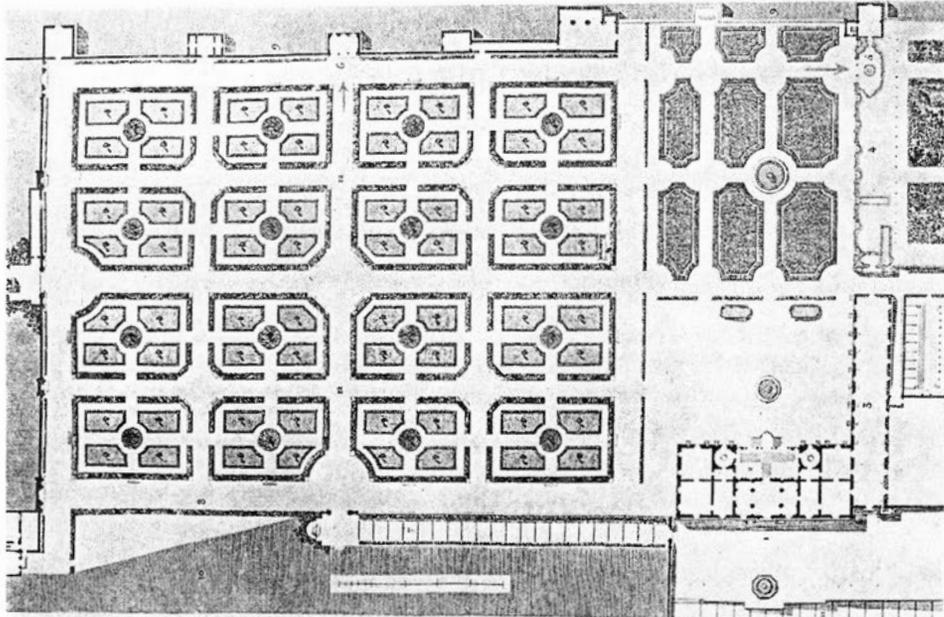


Fig. 3. Plano de Villa Medici, Roma (según Percier).



Fig. 4. Aníbal Alvarez Bouquel. Mausoleo de los duques de Valencia y marqueses de Espeja en la sacramental de San Luis (según dibujo de Comba, 1878).

por Francisco Javier Mariátegui en el cenotafio erigido en la iglesia de San Isidro con ocasión de las honras fúnebres por el alma de Fernando VII (32). Villanueva prefirió el dórico romano para el pórtico de la capilla del Cementerio General del Norte, pero José Alejandro Alvarez empleó el orden de Pestum en la fachada del de San Nicolás y en su proyecto no realizado para la sacramental de Santa María, mientras que en el patio de San Isidro suprimió las estrías de los fustes. Pedro José Márquez, en sus *Apuntamientos por orden alfabético pertenecientes a la arquitectura donde se exponen varias doctrinas de M. Vitruvio Polion* (1786-1806), aconsejaba para los cementerios un orden dórico sin basa, «porque imitaría a alguno de los dóricos más antiguos, dándoles con esto poca altura, pocos miembros, y estos graves con proporción». En Barcelona, el italiano Antonio Ginesi lo utilizó en el hermoso Cementerio del Este o del Poble Nou, inaugurado en 1819 (33). Manuel Fornés y Gurrea, Director de Arquitectura de la Academia valenciana, recomienda el orden de Pestum, por «su gravedad y circunspección», como especialmente adecuado para cementerios y monumentos fúnebres dedicados a los héroes (34). Aparece también constantemente en muchos de los proyectos de cementerios conservados en la Academia madrileña, entre los que destacan los de Enríquez, de 1830, y Peyronnet, de 1837.

Ahora, Pascual y Colomer va a emplear el mencionado orden de forma extensiva, en los pabellones que flanqueaban el ingreso, en los tramos de galería y no sabemos si también en la capilla, pues las descripciones de la época nada aclaran acerca de su estilo, aunque sería lógico que no desentonara del resto del cementerio teniendo en cuenta además que estaba rodeada de columnatas.

Los pabellones de ingreso, destinados a viviendas y dependencias, presentaban una fachada con cuatro pilastras y dos columnas sobre una pequeña escalinata. En los laterales, los vanos —según Madoz— propendían «a figura piramidal», leve sugerencia egipcia muy de acuerdo con el carácter del edificio.

La ostentosa entrada principal se abría en la amplia verja de hierro que enlazaba los citados pabellones: era «de bonito dibujo y se halla interrumpida por 10 pilares de forma análoga al destino del edificio. Están fabricados estos de piedra caliza y sientan sobre el zócalo de granito que se prolonga, sosteniendo la verja de uno a otro extremo. Varios adornos de metal y unas inscripciones, que valen por cierto

muy poco, hay en los referidos pilares, de los cuales los dos del centro han de estar coronados por esculturas» (35).

En cuanto a las galerías de nichos —fúnebres *stoas* de muy bello efecto visual—, había cinco tramos en cada uno de los lados mayores del gran rectángulo de la planta, que se continuaban también a lo largo del testero y en los costados de la capilla. Cada tramo de galería, con su correspondiente cornisamento con triglifos, constaba de catorce columnas. El centro de las galerías se marcaba con un amplio frontón que abarcaba seis columnas. Respecto a éstas, escribió Madoz: «Son estas columnas demasiado altas para el orden a que pertenecen y dejan un intercolumnio muy estrecho: a escepción de una pequeña parte del fuste que es de piedra caliza están hechas de ladrillo. Lástima es que la materia no permita que sean de mucha duración, como ha sucedido con las de la portada del cementerio de San Nicolás (...). Sobre el zócalo de granito se levantan cinco filas de nichos con una escocia, en la que está la numeración por bajo de cada fila, notándose que los nichos son demasiado pequeños (...) A pesar de algún defecto que hemos notado, el todo de esta obra es grandioso» (36).

Por Real Orden de 7 de agosto de 1884, al igual que otros muchos cementerios de Madrid, el de la sacramental de San Luis fue clausurado, dando comienzo entonces su rápida decadencia.

Su suerte estaba echada: ya hacía tiempo que el caserío le había ido cercando; por su situación estorbaba el ensanche de la ciudad proyectado por Castro.

El abandono aceleró su ruina. En 1898, Manuel de Mesonero Romanos, que tan hermoso lo recordaba, da cuenta de su degradación: «Hoy ha cambiado su aspecto. El caserío lo cerca; sus plantaciones se han secado; sus caminos estan llenos de hierba; las columnatas, apuntaladas a trozos, amenazan desplomarse, envolviendo en su ruina tumbas dignas de ser conservadas» (37). Todavía en 1903 parece ser que se recompuso algún hundimiento y se retejó la capilla (38). Algunos años más tarde, después de 1915, el cementerio fue demolido sin salvar nada de lo que contenía, perdiéndose lamentablemente uno de los más interesantes recintos funerarios de la España decimonónica (39).



## NOTAS

(1) Estos datos —que presentan diferencias con los que ofrece Madoz en su *Diccionario Geográfico...*, Madrid, 1847, X, p. 938— están extraídos del archivo de la iglesia de San Ginés. «Real Archicofradía Sacramental de San Ginés. Escritura de conformidad de la Concordia que otorgó la Sacramental de San Luis con las Parroquias de esta Corte en veinte y seis de octubre de 1833 ante Don Domingo Bande, Escribano de Número por parte de dicha Archicofradía de San Ginés en 30 de junio de 1843». «Constituciones y ordenanzas de la Archicofradía Sacramental de la Iglesia parroquial de San Luis Obispo, aprobadas por el Real y Supremo Consejo de Castilla y Tribunal de la Gobernación de Toledo en 1800», Madrid, 1851.

Era Hermano Mayor y protector Perpetuo el Excmo. Sr. D. Vicente Joaquín Osorio de Moscoso Guzmán Fernández de Córdoba, marqués de Astorga, conde de Altamira, duque de Sesa y su familia. Véase también Archivo Histórico del Arzobispado de Madrid (AHA), carpeta de documentación del cementerio de S. Luis y S. Ginés (1828-1884) y Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (A.S.A.), leg. 4-427-29.

(2) EULALIA RUIZ PALOMEQUE, *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*, Madrid, 1976, págs. 32 y 37.

(3) PASCUAL MADOZ, *op. cit.*, pág. 938.

(4) CARLOS SAGUAR QUER, «La última obra de Juan de Villanueva. El Cementerio General del Norte de Madrid», en *Goya*, enero-febrero 1987, n.º 196, págs. 213-221.

(5) A.S.A., leg. 2-401-73.

(6) El informe del visitador D. Manuel José de Gallego constituye una dura invectiva contra las sacramentales: «Carecían estas corporaciones de los fondos necesarios; pero calculando las utilidades que habían de resultar a su favor por las ilimitadas medidas que pensaban adoptar, no dudaron entrar en todas las operaciones de especulación, con que asegurasen el éxito de su plan extensivo al fomentarse con fondos considerables, sobre los que podían importar las obras. Bajo este plan creyeron oportuno romper las contratas, que tenían hechas con las Parroquias, limitando a un corto número los sepulcros, que allí las estaban concedidas y las rompieron, permitiéndose una extensión tan excesiva, como se ve en ellos. Les pareció útil fijar precios por las sepulturas, nichos, o Panteones en sus Cementerios, y lo ejecutaron, exigiéndolos todos los años, que han mediado, a su voluntad. Creyeron provechoso el acrecentamiento de sus individuos con personas de elevada clase,

autoridad y poder para apoyarse en sus calidades; ocultaron a la buena fe de éstas el desorden de sus procedimientos, y las lisongearon con la adquisición de unas prerrogativas nuevas y desconocidas en la disciplina eclesiástica. Quisieron conceder a su libertad derechos de sepulturas; se erigieron con toda superioridad para ello, y, abrogándose las facultades de los ordinarios diocesanos, las concedieron a sus mujeres de primeras, segundas y terceras nupcias, a sus hijos, padres y madres, a sus suegros y padrastros, a los sirvientes de las Archicofradías, y a cuantas personas fueron de su agrado. Nada quedó, en fin, sin haber invadido sobre estos objetos. Límites y demarcación parroquiales, derechos de los Parrocos propios y extraños: disciplina eclesiástica recibida y observada: disposiciones canónicas y civiles: atribuciones propias de las autoridades superiores en ambas líneas; todo quedó despojado y todo arrollado (...) Las archicofradías Sacramentales creadas por concesión de la Iglesia para el Santo y loable fin de tributar especialísimamente culto al Señor Sacramentado, en su propia Parroquia en unión de su Parroco y Clero, y con subordinación y dependencia de él en toda relación, elevándose por sí mismas y saliéndose de esta esfera, atienden, acaso, menos a esto que a hacer alarde de un privilegio, que, en cierto modo, corta los vínculos, con que más estrechamente que otros feligreses, deben estar unidos a los templos Parroquiales. Queda dicho, que carecían de fondos para obras de tanto coste, y que, calculando sobre varios modos y medios de proporcionárselos, especularon con el alago de la excepción de los que se incorporasen a ellas y con las extensiones a las familias de estos, no teniendo reparo en inscribir en el catálogo hasta los moribundos y muertos, por manera que una Archicofradía, que haya reunido doscientos individuos, arrastra seiscientas, u ochocientas personas pudientes a su Cementerio, y siendo así, que la cuota de su entrada a razón de dos mil y quinientos o tres mil reales por cada uno, importó quinientos o seiscientos mil a los fondos de la Archicofradía, se duplica esta cantidad por las extensiones arbitrarias a tanto número de personas y por la contribución a que obligan en precio de los enterramientos, que eligen en sus Cementerios, más o menos graduado, según la obra de ellos, sobre todo lo cual, y con el fin de dar un aire de validación y firmeza a estos excesos se han formado por sí ordenanzas, estatutos y leyes particulares, que han estado y están ejecutando en su provecho». De seguir así, afirma Gallego, los cementerios generales «en muy breve quedarán únicamente para pobres». «Por estos medios reprobados y de una garantía conocida —termina el visitador— han construido sus Cementerios particulares, y por estos mismos medios sin duda la Sacramental actual de S. Luis intenta hacer el suyo, pues que también carece de fondos para ello, como se prueba en el hecho de haber recurrido por tres o cuatro años seguidos, y últimamente hace ocho días al Tribunal de Visita Eclesiástica pidiendo que la fábrica Parroquial le preste la cera que tiene para los viáticos, por carecer aquella de caudal para comprarla». AHA, *ibidem*.

(7) He aquí una significativa muestra de su articulado que viene a confirmar las quejas del visitador:

Art.º I. «Tendrá la Archicofradía Sacramental el mayor cuidado en señalar los nichos de preferencia a los Señores Grandes de España, Títulos de Castilla, y a todos aquellos que por sus relevantes servicios a la sacramental se hayan hecho acreedores a ellos, siendo individuos mayordomos».

Art. II. «No podrá enterrarse persona alguna de cualquier estado, calidad y condición, aunque sea privilegiado, en ninguno de los panteones inmediatos a la capilla, ni en los de las galerías, ni tampoco en los nichos, como no concorra la precisa e indispensable circunstancia de ser individuo Mayordomo de esta Archicofradía, con la prevención de

que su admisión se haya de verificar en vida; pero si ocurriese algún caso imprevisto o extraordinario queda la Junta general encargada de dispensar la gracia que estime conducente, pero en este caso deberá abonar por vía de remuneración o limosna para la custodia y conservación del Campo Santo 3.500 rs. en los primeros panteones, 3.000 en los segundos y 1.500 en los nichos».

Art.º III. «El individuo Mayordomo que quiera la propiedad de alguno de los panteones inmediatos a la capilla para sí y sus legítimos descendientes, deberá contribuir con la limosna de 12.000 reales, y por los de las galerías 10.500». ¡Generosa limosna!. «Reglamento interior del Campo Santo de la Archicofradía Sacramental de S. Ginés y S. Luis Obispo de esta Corte», Madrid, 1848 (reimpresión del de 1833).

En ASA, leg. 7-209-22 se encuentra una «Instrucción para la admisión de mayordomos de San Ginés y San Luis», Madrid, 1852. La mayoría completa costaba 2.500 reales. En 1850 integraban la archicofradía 439 mayordomos.

(8) *Op. cit.*, pág. 936. Para lo de Pedro Regalado de Soto, véase Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 29-4/2. En papeles de 1839 aparece como arquitecto de la sacramental Pedro de Zengotita Vengoa, nombrado académico de mérito el 18 de agosto de 1822. ASA, leg. 4-64-104.

(9) JOSÉ MARÍA DE EGUREN, «Cementerios», en *La Ilustración*, n.º 35, 3 de noviembre de 1849, pág. 285.

(10) RAMÓN MESONERO ROMANOS, *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, 1844, pág. 196.

(11) A la izquierda de la entrada se encontraba la Sala de Juntas y a la derecha, la habitación del guarda. El patio era de forma cuadrada con galerías de nichos en cuyos pórticos se abrían sepulturas de suelo. La capilla se alzaba en el centro de la galería opuesta a la de entrada y a sus lados había dos patios que por su pequeñez no merecieron la atención de Madoz; su interior estaba alhajado con espejos, esculturas y cuadros, entre los que destacaba un lienzo de Cristo crucificado en el retablo del altar. A espaldas de la capilla se abría otro pequeño patio o jardín con pozo y estanque para el riego de los árboles plantados a la entrada. El cementerio contaba con un total de 356 nichos y 122 sepulturas. AHA, *ibidem*.

(12) CARLOS SAGUAR QUER, «El cementerio de la sacramental de San Isidro. Un Elíseo romántico en Madrid», en *Goya*, enero-febrero 1988, n.º 202, págs. 223-233.

(13) ASA., leg. 7-469-11.

(14) *Op. cit.*, pág. 936.

(15) ASA., leg. 7-469-11.

(16) El 4 de agosto de 1844, el apoderado de la archicofradía, don Nicolás de Barredo, solicitó al Ayuntamiento la autorización para ejecutar las obras del cementerio. El día 11 tenía lugar el acto de tira de cuerdas: «La fachada principal deberá establecerse en línea recta de los 447 pies que tiene de extensión sobre la recta prolongada paralelamente a la fachada actual partiendo del ángulo de la puerta del polvorín; a su extremo partirá la fachada del costado izquierdo con 797 pies de línea en ángulo recto y al derecho el costado correspondiente con 790 pies y uniendo los extremos de estas dos líneas quedará cerrado el perímetro por otra línea de 457 pies formando ángulos proximamente rectos; arreglados a dichas líneas deberán presentarse los planos de fachadas». Véase ASA, leg. 4-62-15. El 10 de junio de 1845, Pascual y Colomer presentó un nuevo presupuesto en el que detallaba más las partidas, cuyo total sobrepasaba ampliamente el de 1843. ASA, leg. 7-469-11.

(17) ASA, leg. 4-39-110. Agradecida la sacramental por la labor llevada a cabo por el arquitecto, quiso premiar su desprendimiento y generosidad y en junta de 30 de junio de 1845 acordó «disponer un bonito estuche de una o dos docenas de cubiertos de plata con la marca de las iniciales de su nombre, procurando que su coste no exceda de unos tres mil quinientos reales y cuya corta expresión, muestra sólo de la gratitud de la Corporación, se le dirija con una atenta comunicación en los términos que llevó entendidos la Secretaría y en la que se le exprese así mismo que adelantada la obra en términos de ser llegado el caso de poderse construir monumentos particulares se reserva la mesa obtener de la Junta General haga concesión a dicho Sr. Colomer del primer terreno en el sitio que se considere más oportuno para que S. S<sup>a</sup> sea también el primero que tenga un nuevo motivo de acreditar su gusto y perpetuar su nombre». ASA, leg. 7-469-11.

(18) PASCUAL MADOZ, *Op. cit.*, pág. 936.

(19) MADOZ, *ibidem*.

(20) ASA, leg. 7-469-11.

(20) Narciso Pascual Martínez y Colomer (Valencia, 1801-Madrid, 1870) había sido nombrado Arquitecto Mayor de Palacio el 18 de enero de 1844, sucediendo tras su jubilación a Custodio Teodoro Moreno. Era arquitecto de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y desde 1844 Director de la Escuela de Arquitectura. En abril de 1849 fue nombrado Gentilhombre de Cámara. Poseía la Gran Cruz Supernumeraria de la Real Orden Española de Carlos III. En febrero de 1854 pidió la jubilación por motivos de salud. La reina se la concedió con una renta de 12.000 reales, permitiéndole el uso de sus habitaciones en Palacio por un alquiler de 4.000 reales. Véase Archivo General de Palacio, Expediente personal, C.<sup>o</sup> 793/38. Para más información sobre este gran arquitecto: PEDRO NAVASCUES PALACIO, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, págs. 108 ss. Del mismo autor, *Un palacio romántico. Madrid, 1846-1858*, Madrid, 1983.

(22) AHA, *ibidem*.

(23) ASA, leg. 7-64-4. Este legajo contiene un largo informe sobre el estado del cementerio en 1876.

(24) MANUEL MESONERO ROMANOS, *Las sepulturas de los hombres ilustres en los cementerios de Madrid*, Madrid, 1898, pág. 29.

En *La Ilustración*, n.º 45, 8 de noviembre de 1851, pág. 354, «Wamba» escribe una «Revista de cementerios» y del de San Luis dice: «siempre grandioso, siempre brillante, eclipsa a todos los contruidos a esta parte de Madrid».

(25) JOSÉ MARÍA DE EGUREN, *Op. cit.*, pág. 285.

(26) ASA, leg. 7-209-22.

(27) ENRIQUE PARDO CANALIS, «El escultor Sabino Medina», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, Madrid, 1978, págs. 51-82. Sobre Aníbal Álvarez Bouquel, véase PEDRO NAVASCUES PALACIO, *Arquitectura y arquitectos...*, pág. 104 ss.

(28) Dice Chueca: «Al redescubrimiento de Grecia, todavía otomana, se añadió el de la Magna Grecia, en la propia Italia, en el reino de las Dos Sicilias. Aquellos estudiosos que no podían permitirse el lejano viaje al oriente saciaron su curiosidad en Paestum o en Ágrigento. Al orden dórico griego, recién descubierto, se le llamó orden de Paestum porque en los templos arcaicos de aquella localidad de la Campania aparecía en todo su grave y viril esplendor. Los pensionados españoles que fueron a Roma a fines del siglo XVIII, como Isidro González Velázquez o Silvestre Pérez, no dejaron de hacer su viaje

a Paestum y a su vuelta a la patria se ufanaban de incluir en sus obras el orden de Pesto, como ellos decían». FERNANDO CHUECA GOITIA, *Varia neoclásica*, Valencia, 1983, pág. 25. PEDRO NAVASCUES PALACIO, *Arquitectura y arquitectos...*, pág. 30. Para una más amplia información sobre el tema véase LUCIANO PATETTA, *L'Architettura dell' eclettismo. Fonti. Teorie. Modelli. 1750-1900*, Milano, 1975, y los catálogos de las recientes exposiciones sobre *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del Dorico*, Florencia, 1986, y *Paestum and the Doric revival, 1750-1830*, publicado en la misma ciudad y fecha.

(29) HUGH HONOUR, *Neoclassicismo*, Madrid, 1982, pág. 158.

En 1758, Stuart construyó en Hagley, cerca de Birmingham, la primera réplica correcta de un templo dórico griego. Véase LEONARDO BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1973, II, pág. 1331.

(30) PEDRO NAVASCUES PALACIO, «La Alameda de Osuna: una villa suburbana» en *Estudios Pro Arte*, n.º 2, abril-junio 1975, pág. 14.

(31) ENRIQUE PARDO CANALIS, «Aportación documental en torno a un cenotafio (1829)», en *Arte Español*, cuarto trimestre de 1946. PEDRO NAVASCUES PALACIO, «Los discípulos de Villanueva», en el catálogo de la exposición *Juan de Villanueva*, Madrid, 1982, págs. 71 y 90.

(32) ENRIQUE PARDO CANALIS, «Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834», en *Arte Español*, 1.º y 2.º cuatrimestres de 1949.

(33) M. GARRIGA, «Cementerio General de Barcelona», en *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*, Barcelona, n.º 18, 1846, págs. 281-283 y FRANCESC FONTBONA, *Historia de l' Art Catala*, VI, Barcelona, 1983, págs. 53-54 y Carme Riera, *Els cementeris de Barcelona*, Barcelona, 1981.

(34) MANUEL FORNES Y GURREA, *El arte de edificar*. Introducción de Antonio Bonet Correa. Madrid, 1982, págs. 7, 108 y 109.

Su consejo debió de tenerse en cuenta cuando, en 1880, se proyectó la bellísima columnata neogriega del Cementerio General de su ciudad, que bien pudo inspirarse en el cementerio de Colomer. Véase MIGUEL ANGEL CATALÁ GORGUES, «La otra cara de la ciudad: noticias documentales y valores arquitectónicos y artísticos del Cementerio General de Valencia, 1807-1900» en *1.º Congreso de Historia Ciudad de Valencia*, Valencia, 1988, 3.º volumen.

(35) PASCUAL MADOZ, *Op. cit.*, pág. 936.

También a Eguren le parecía el ingreso «en extremo ostentoso». Respecto a las esculturas de las que hablaba Madoz, y que Pascual y Colomer cita en su presupuesto de 1845, Eguren escribió: «Lastima es que las esculturas de metal que en ellos (los pilares de la verja) se ven, sean tan desgraciadas,...», para seguir con las inscripciones: «y no menor lástima que se hayan grabado en la piedra inscripciones tan pobres como éstas «aquí vendreis a parar, vivos elegid lugar». «Padres, esposo, hijos tuve: uno a uno los perdí, y ya estamos juntos aquí». «Registra las sepulturas desvanecido mortal ¿qué hay en ellas? polvo igual». El lector juzgará de tales letreros». JOSE MARIA DE EGUREN, *Op. cit.*, pág. 258.

(36) PASCUAL MADOZ, *ibidem.*. A Eguren le llamó la atención especialmente la lápida del nicho de D. Joaquín Román Pérez, inspirada en formas románicas, «viendo en ella una honrosa excepción en el cúmulo de obras ridículas o cuando menos rutinarias, que llenan los cementerios de Madrid y que muchas personas pagan a peso de oro, para dar que reír a los artistas e inteligentes». Era obra del escultor José Siro Pérez.

(37) MANUEL MESONERO ROMANOS, *Op. cit.*, pág. 29. En 1915, Pedro de Répide

recuerda el «ameno y frondoso jardín que alejaba toda idea de horror en el funerario recinto» y dice: «Asolados luego sus anchurosos patios (sic), quedan sin que el verdor y las flores mitiguen su escueta desnudez, las viejas galerías». PEDRO DE REPIDE, «Los Cementerios de Madrid» en *La Ilustración Española y Americana*, n.º 40, 30 de octubre de 1915, pág. 827.

(38) ASA, leg. 14-390-18.

(39) Su solar quedó atravesado de E. a O. por la calle de Fernández de los Ríos y de N. a S. por la de Escosura; su hermosa fachada se abría a la de Magallanes y el testero corría en línea con la de Vallehermoso; sus costados N. y S. no alcanzaban las de Donoso Cortés y Fernando el Católico. Durante mucho tiempo después sus terrenos fueron conocidos con el nombre de Campo de las Calaveras, prueba de que la monda no se realizó con la debida perfección. JOSE DEL CORRAL, *Los cementerios de las sacramentales*, Madrid, 1954, pág. 26.

En el cementerio de San Luis recibieron sepultura ilustres personalidades: escritores como Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, Isaac Núñez Arenas o Francisco Javier de Burgos; políticos como Antonio Alcalá Galiano y Lorenzo Arrazola; toreros como José Redondo «El Chiclanero» y José Rodríguez «Petete»; el pintor Leonardo Alenza (cuyos restos luego se perdieron en el Cementerio General del Sur, al que habían sido trasladados), el escultor José Tomás, el arquitecto Aníbal Alvarez Bouquel (y seguramente también Narciso Pascual y Colomer), el músico Espín y Colbrand, el actor Lombía y muchos otros, cuyas cenizas, en buena parte, debieron confundirse en el traslado al Cementerio General del Sur o de la Puerta de Toledo. MANUEL MESONERO ROMANOS, *Op. cit.* págs. 30-35.

INVENTARIO DE DIBUJOS DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (III)

POR

ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO

M.<sup>a</sup> PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA

**C**ONTINUANDO la labor de publicación del Inventario de Dibujos conservados en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presentamos en este número ejemplares pertenecientes, en su mayoría, a la Colección Maratta, compuesta no sólo por obras autógrafas de este pintor, sino también de sus maestros y discípulos, academias <sup>1</sup>, algunos comprados a D. Vicente Camarón en 1864 y otros de procedencia desconocida.

Respecto a la Colección Maratta ya nos hicimos eco de la misma en el número 65 de este Boletín, aunque en aquella ocasión nos ceñimos tan solo a los tomos encuadernados en pergamino, dejando para posteriores publicaciones el resto de los dibujos que se encuentran sueltos. Este vasto conjunto artístico perteneció a Andrea Procaccini, discípulo directo de Carlo Maratti (1625-1713) y Pintor de Cámara de Felipe V. Tras su muerte, acaecida en San Ildefonso en 1734, y en virtud de su testamento otorgado ante Francisco Plasencia en 27 de septiembre de 1729, este conjunto pasó a su viuda D.<sup>a</sup> Rosalía O'Moore, quien le ofrecería posteriormente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando <sup>2</sup>. La compra se llevó a cabo en 1775, destinándose a la enseñanza de los alumnos que en esta Institución se formaban. Dado su carácter didáctico, estos dibujos no se consideraron dignos de inventariarse; de ahí su ausencia en el inventario de 1804 y en otros posteriores.

Tras el cambio de gusto estético de la época, fueron sustituidos como modelos en las aulas por otros de Mengs, Maella y Bayeu, quedando almacenados en los anaqueles y relegados al olvido:

«Debiáanse unos a los pintores extranjeros traídos a España por Felipe V y Fernando VI; habían sido los otros propiedad de Procacini, y entre ellos se contaban 65 de Carlos Marata; harto amanerados e inco-

rrectos para ofrecerse como dechados a la juventud inexperta que los copiaba sin la conciencia de su verdadero precio, considerándolos como un modelo sin tacha»<sup>3</sup>.

La homogeneidad de esta colección viene determinada por:

— El carácter clasicista en el tratamiento de los temas y en su valoración plástica. Es una fiel representante de la tendencia clásico-barroca del siglo XVII en Roma.

— Su temática uniforme, predominando los estudios del cuerpo humano y paños, reflejo del carácter didáctico que siempre tuvieron estos dibujos. No olvidemos que Carlo Maratti poseía un prestigioso taller donde se formaron algunos pintores importantes del siglo XVIII. Existe además un gran número de retratos y composiciones más complejas originales del pintor romano. Prueba de la gran preocupación de este artista por conseguir en sus composiciones el sentido de equilibrio y medida, son las múltiples variaciones que sobre un mismo tema hacía hasta conseguir una solución definitiva.

— Presentar características similares en cuanto a medidas, técnica y soporte. Continuando con una tradición iniciada a finales del siglo XV en los talleres, los papeles se presentan, en su mayoría, íntegramente coloreados en tonos azulados, verdosos, pardos y grises. Estos colores se utilizaban porque contribuían a dar una impresión de solidez a las formas dibujadas y permitían realizar sombras y luces más convincentes. La disponibilidad de este tipo de papel fomentó el uso de tizas de colores, predominando la negra y roja.

En la medida en que la relación que ahora presentamos es una parte más del inventario global de dibujos, la unidad 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<sup>4</sup>.

Dicho inventario se ilustra con fotografías de todos los dibujos (realizadas con la colaboración de D.<sup>a</sup> Inmaculada Utande). Las deficiencias que estas pudieran mostrar, se deben a las características técnicas del material reproducido. Ha sido realizado conforme a las directrices del Académico conservador del Museo y con la colaboración de las licenciadas D.<sup>a</sup> Silvia Arbaiza, Isabel Azcárate, Victoria Durá, Pilar Fernández, Carmen Heras, Matilde Martín, Blanca Piquero, Elena Rivera, Carmen Salinero, M.<sup>a</sup> de los Angeles Sánchez de León, Carmen Utande.

Al final de esta serie de publicaciones se recogerá un índice temático y de autores.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este inventario es independiente del publicado por D.<sup>a</sup> 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 del publicado en el número 66, por D.<sup>a</sup> Isabel Azcárate, D.<sup>a</sup> Victoria Durá y D.<sup>a</sup> Elena Rivera, correspondiente a las pruebas de examen, premios y estudios de dibujos entre 1736 y 1967. Todos ellos aparecen inventariados con la letra P.

<sup>2</sup> NIETO ALCAIDE, V. M.: *Carlo Maratti. Cuarenta y tres dibujos de tema religioso*. Madrid, 1965, p. 3.

<sup>3</sup> CAVEDA, J.: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. Madrid, 1867, t. I, p. 161.

<sup>4</sup> Véase además los números 64 y 65 de la revista *ACADEMIA*.

- N.º INV. 1.126 (1.238)  
Estudios varios: busto femenino,  
manos, pie y telas.  
275 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro,  
sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.127 (1.239)  
Estudios varios: cabeza barbada,  
pie, brazo con espada, mano y  
pañó.  
286 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro,  
sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.128 (1.240)  
Estudios varios: paños, pies y ma-  
nos.  
262 × 410 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina en di-  
versos tonos y toques de clarión.
- N.º INV. 1.129 (1.241)  
Estudios de paños y cabeza in-  
fantil.  
275 × 423 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y cla-  
rión.
- N.º INV. 1.130 (1.242)  
Estudios varios: cabeza femenina,  
manos, pies y paños.  
273 × 432 mm.  
Papel gris marrón. Sanguina y to-  
ques de clarión.
- N.º INV. 1.131 (1.243)  
Estudios de ala y paño.  
278 × 400 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y to-  
ques de clarión.
- N.º INV. 1.132 (1.244)  
Estudios de paños.  
262 × 371 mm.  
Papel marrón. Lápiz negro y toques  
de clarión.
- N.º INV. 1.133 (1.245)  
Estudio de paños sobre figura.  
387 × 249 mm.  
Papel marrón. Sanguina y toques  
de clarión.
- N.º INV. 1.134 (1.246)  
Estudios varios: pies y manos.  
287 × 436 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y to-  
ques de clarión.
- N.º INV. 1.135 (1.247)  
Estudios varios: figura masculina  
sentada, busto de joven y paños  
sobre figuras arrodilladas.  
288 × 428 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y  
clarión.
- N.º INV. 1.136 (1.248)  
Estudios varios: cabeza de hombre  
barbado y paños.  
273 × 427 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y  
clarión.
- N.º INV. 1.137 (1.249)  
Estudios de paños.  
290 × 432 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y  
clarión.

- N.º INV. 1.138 (1.250)  
Estudios de manos.  
263 × 365 mm.  
Papel marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.139 (1.251)  
Estudios varios: cabeza y busto femenino, dos cabezas infantiles, pie y paños.  
283 × 434 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.140 (1.252)  
Media figura de clérigo y dos cabezas juveniles.  
278 × 426 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.141 (1.253)  
Estudios de paños.  
256 × 382 mm. Recortado en ángulo inferior izquierdo.  
Papel marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.142 (1.254)  
Estudios de paños sobre figuras arrodilladas.  
268 × 405 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.143 (1.255)  
Estudios varios: cabezas femenina, pierna, brazo y paño.  
270 × 424 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.144 (1.256)  
Estudios de paños sobre pierna genuflexa.  
258 × 412 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.145 (1.257)  
Estudios de manos.  
248 × 370 mm.  
Papel marrón. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.146 (1.258)  
Estudio de capa pluvial.  
409 × 270 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.147 (1.259)  
Estudio de capa sobre figura de clérigo.  
425 × 260 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.148 (1.260)  
Estudio de paños sobre pierna de figura sentada.  
385 × 238 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.149 (1.261)  
Estudios de brazo, hombre y mano.  
432 × 282 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.150 (1.262)  
Estudios de paños y mangas.  
415 × 280 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.151 (1.263)  
Estudios de paños sobre pierna de figura sentada, brazo y costado izquierdo.  
390 × 258 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.152 (1.264)  
Estudios varios: manos, paños y cabeza de anciano barbado.  
416 × 269 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina de diversos tonos y clarión.

- N.º INV. 1.153 (1.265)  
Media figura de Ecce Homo.  
375 × 268 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.154 (1.266)  
Estudios de paños.  
278 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.155 (1.267)  
Estudios de paños sobre media figura sentada.  
280 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.156 (1.268)  
Estudios varios: cabeza femenina, brazos y paños.  
259 × 413 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.157 (1.269)  
Estudios varios: dos cabezas femeninas, cabeza infantil y paños.  
271 × 420 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.158 (1.270)  
Estudios varios: manos, brazos, dedos, orejas y ojos.  
285 × 430 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.159 (1.271)  
Estudios varios: tres figuras desnudas en diferentes actitudes, media figura masculina, manos, piernas y paños.  
273 × 421 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.160 (1.272)  
Estudios para figura femenina desnuda.  
363 × 267 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.161 (1.273)  
Figura femenina desnuda y dos estudios de brazo.  
417 × 257 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.162 (1.274)  
Estudios varios: media figura femenina, torso masculino, pierna y mano.  
285 × 433 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.163 (1.275)  
Estudios varios: figuras de Marte, cabeza de Palas Atenea y paños.  
288 × 437 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.164 (1.276)  
Cabeza de anciano barbado.  
430 × 278 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.165 (1.277)  
Media figura masculina escribiendo y estudio de piernas.  
426 × 380 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.166 (1.278)  
Figura de Cristo.  
Al dorso: ligero apunte para la misma figura.  
425 × 280 mm.  
Papel gris claro. Lápiz negro y clarión.

- N.º INV. 1.167a (1.279)  
Estudios varios: bustos masculino y femenino, cabezas femenina e infantil, mano y paños.  
280 × 432 mm.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.167b (1.279)  
Estudios varios: paños, paloma con las alas extendidas y figura masculina en pie.  
Al dorso de 1.167a.  
280 × 432 mm.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.168 (1.280)  
Estudio de paños sobre una pierna y de otra pierna desnuda.  
253 × 398 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.169 (1.281)  
Estudios varios: torso juvenil, brazos, mano y cabeza infantil.  
280 × 430 mm.  
Papel azul. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.170 (1.282)  
Dos ángeles y apunte de otra figura.  
Al dorso: cabeza juvenil.  
270 × 430 mm.  
Papel gris claro. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.171 (1.283)  
Estudio de brazos.  
392 × 275 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.172 (1.284)  
Figura infantil desnuda y estudio de mano.  
428 × 280 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina.
- N.º INV. 1.173 (1.285)  
Figura femenina desnuda y estudio de brazo.  
394 × 260 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.174 (1.286)  
Figura femenina desnuda mirando hacia arriba.  
423 × 280 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.175 (1.287)  
Figura masculina desnuda y cabeza de hombre joven.  
425 × 275 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.176 (1.288)  
Mercurio.  
424 × 285 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.177 (1.289)  
Estudio de paño y cuerpo femenino desnudo.  
280 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.178 (1.290)  
Estudio de piernas femeninas.  
280 × 421 mm.  
Papel gris azulado. Preparado a lápiz, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.179 (1.291)  
Dos estudios de desnudo femenino sentado de espaldas.  
404 × 262 mm.  
Papel gris-azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.

- N.º INV. 1.180 (1.292)  
Estudio de pierna masculina con un paño y estudio de pie.  
425 × 270 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.181 (1.293)  
Estudios de brazos.  
280 × 425 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.182 (1.294)  
Estudio de paños y brazo.  
282 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.183 (1.295)  
Estudios varios: paños, brazos, manos, torso y figura masculina.  
285 × 426 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión
- N.º INV. 1.184 (1.296)  
Estudios varios: tres cabezas femeninas, una de ellas de mayor tamaño y con velo, cabeza masculina, pies y paño.  
435 × 280 mm.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.185 (1.297)  
Estudios varios: torso masculino, cabeza infantil, mano y manos sosteniendo un velo.  
282 × 425 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.186 (1.298)  
Estudios varios: cuerpos y figuras infantiles, torsos juveniles y paños.  
280 × 418 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.187 (1.299)  
Estudios varios: figuras juveniles, brazos, mano y pierna.  
290 × 427 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, clarión.
- N.º INV. 1.188 (1.300)  
Estudios de vestimenta de caballero, torso masculino y brazos.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.189 (1.301)  
Estudios varios: cabezas infantiles, torsos juveniles, manos, piernas y paños.  
284 × 427 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.190 (1.302)  
Estudio de paños y torso juvenil.  
286 × 405 mm.  
Papel gris claro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.191 (1.303)  
Estudios de piernas.  
400 × 282 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.192 (1.304)  
Estudios varios: torsos masculino y femenino, cabeza barbada, manos y pies.  
280 × 425 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.193 (1.305)  
Figura femenina desnuda huyendo, estudio de brazos y pie.  
433 × 282 mm.  
Papel azul. Sanguina y toques de clarión.

- N.º INV. 1.194 (1.306)  
Estudios varios: torso masculinos y femenino, figura masculina desnuda y paños.  
276 × 427 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.195 (1.307)  
Dos cabezas femeninas y dos estudios de paños.  
295 × 437 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.196 (1.308)  
Desnudo masculino recostado.  
281 × 432 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.197 (1.309)  
Estudios de paños sobre figuras en pie.  
285 × 427 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.198 (1.310)  
Estudios varios: paños sobre busto femenino, manos, telas y ligeros apuntes de cabezas femeninas.  
282 × 430 mm.  
Papel gris claro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.199 (1.311)  
Estudios varios: torsos masculinos, manos y paños.  
284 × 433 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.200 (1.312)  
Estudios varios: figura de angelito, cabeza y cuerpo infantiles, manos y paños.  
292 × 434 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.201 (1.313)  
Estudios de cuerpos y miembros infantiles.  
278 × 427 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.202 (1.314)  
Estudios varios: cabeza femenina, cuerpo y miembros infantiles, y paños.  
284 × 412 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.203 (1.315)  
Estudios varios: cabezas y miembros infantiles, paños.  
278 × 427 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.204 (1.316)  
Estudios de angelitos y miembros infantiles.  
257 × 360 mm.  
Papel marrón. Sanguina y leves toques de clarión.
- N.º INV. 1.205 (1.317)  
Estudios de cuerpos y miembros infantiles.  
260 × 363 mm.  
Papel marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.206 (1.318)  
Estudio de capa pluvial.  
Al dorso: ligero apunte de figura a sanguina.  
411 × 262 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.207 (1.319)  
Estudio de brocado.  
Al dorso: otro estudio del mismo tema.  
430 × 283 mm.  
Papel gris-marrón. y toques de clarión.

- N.º INV. 1.208 (1.320)  
Dos desnudos infantiles.  
275 × 428 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.209 (1.321)  
Dos libros.  
284 × 432 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.210 (1.322)  
Tres estudios de manos infantiles.  
438 × 288 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.211 (1.323)  
Figura varonil desnuda sentada, estudios de manos, piernas y torso.  
308 × 433 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.212 (1.324)  
Estudios varios: cabeza infantil, ojos, boca y paños.  
275 × 418 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.213 (1.325)  
Tres cabezas infantiles.  
282 × 412 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.214 (1.326)  
Cuatro cabezas infantiles y estudio de un pie.  
273 × 420 mm.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.215 (1.327)  
Estudios de cabezas, cuerpos y miembros infantiles.  
272 × 413 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.216 (1.328)  
Estudio de cuerpos, miembros y cabeza infantiles.  
265 × 421 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.217 (1.329)  
Estudios varios: cabeza femenina, figura masculina avanzado y paños.  
286 × 427 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.218 (1.330)  
Estudios de cuerpos y miembros infantiles.  
285 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y leves toques de clarión.
- N.º INV. 1.219 (1.331)  
Estudios varios: paños, busto masculino y manos.  
285 × 427 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.220 (1.332)  
Estudios de león.  
280 × 436 mm.  
Papel gris claro. Lápiz negro y leves toques de clarión.
- N.º INV. 1.221 (1.333)  
Estudios varios: cabezas infantiles, cabeza femenina, paños y palomas.  
280 × 430 mm. Recortado en ángulo superior izquierdo.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.222 (1.334)  
Estudios varios: cabezas femeninas, esfinges y paños.  
281 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.

- N.º INV. 1.223 (1.335)  
Busto de angelito, brazos y piernas masculinas.  
417 × 273 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.224 (1.336)  
Media figura de un joven y estudio de mano.  
286 × 408 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.225 (1.337)  
Capa pluvial.  
419 × 270 mm.  
Papel gris. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.226 (1.338)  
Figura de joven sentado y estudio de mangas.  
426 × 283 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.227 (1.339)  
Estudios de telas.  
430 × 282 mm.  
Papel gris. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.228 (1.340)  
Estudios de paños y piernas infantiles.  
435 × 281 mm.  
Papel gris. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.229 (1.341)  
Cabezas y brazos infantiles.  
278 × 435 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina.
- N.º INV. 1.230 (1.342)  
Dos cuerpos infantiles.  
433 × 286 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.231 (1.343)  
Estudios de paloma.  
410 × 275 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.232 (1.344)  
Estudios de brazos.  
429 × 284 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y leves toques de clarión.
- N.º INV. 1.233 (1.345)  
Estudios varios: dos cabezas femeninas, cabeza masculina, manos entrecruzadas sobre el pecho y paño.  
410 × 268 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.234 (1.346)  
Dos cabezas de anciano barbado y dos manos sosteniendo un incensario.  
287 × 432 mm.  
Papel azul. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.235 (1.347)  
Dos desnudos masculinos y estudios de pierna, mano y pies.  
281 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y leves toques de clarión.
- N.º INV. 1.236 (1.348)  
Estudios varios: figura femenina arrodillada, paños y manos en diferentes actitudes.  
286 × 430 mm.  
Papel gris claro. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.237 (1.349)  
Estudios varios: dos desnudos masculinos, brazo, pierna y paños.  
282 × 426 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.

- N.º INV. 1.238 (1.350)  
Tres estudios de manos.  
280 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina de diferentes tonos y toques de clarión.
- N.º INV. 1.239 (1.351)  
Cabeza de guerrero y estudios de paños.  
280 × 426 mm.  
Papel gris. Lápiz negro, sanguina y leves toques de clarión.
- N.º INV. 1.240 (1.352)  
Tres cabezas juveniles y torso masculino.  
275 × 427 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y leves toques de clarión.
- N.º INV. 1.241 (1.353)  
Estudios de corderos y ligero apunte de cabra.  
285 × 427 mm.  
Papel azul. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.242 (1.354)  
Estudios varios: cabezas, cuerpos y miembros infantiles, torso masculino, piernas, pie, mano y paños.  
430 × 290 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y leves toques de clarión.
- N.º INV. 1.243 (1.355)  
Estudios de paños sobre cuerpos, cabeza juvenil y paños.  
284 × 426 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.244 (1.356)  
Estudios de brazo, mano y pies.  
Al dorso: leve apunte de clérigo a sanguina.  
267 × 433 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.245 (1.357)  
Estudios de paños y manos.  
287 × 432 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y leves toques de clarión.
- N.º INV. 1.246 (1.358)  
Estudios varios: figura femenina desnuda, mano y estudios de paños; uno de ellos sobre figura masculina en pie.  
286 × 435 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.247 (1.359)  
Estudios varios: figura masculina desnuda, torso de joven con un cesto, paño, manos y media figura esbozada.  
280 × 425 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.248 (1.360)  
Estudios de cordero y cuerpo infantil.  
428 × 282 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.249 (1.361)  
Estudios varios: media figura femenina, dos torsos juveniles; uno de ellos esbozado y manos.  
274 × 415 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.250 (1.362)  
Estudios varios: paños, brazos, perfil femenino.  
280 × 429 mm.  
Papel gris. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.251 (1.363)  
Estudios de figuras en diversas actitudes y brazos.  
284 × 431 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.

- N.º INV. 1.252 (1.364)  
Estudios varios: cabezas y figura femenina, brazos.  
287 × 434 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.253 (1.365)  
Figura de monje arrodillado mirando hacia arriba.  
432 × 283 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.254 (1.366)  
Estudios de paños.  
283 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.255 (1.367)  
Estudios de mangas y hábito de monje arrodillado.  
430 × 284 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.256 (1.368)  
Estudios de torsos, brazos y piernas masculinos.  
282 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.257 (1.369)  
Estudios de media figura, torsos y brazos masculinos.  
285 × 426 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.258 (1.370)  
Estudios varios: media figura de monja, torsos masculinos, paños y manos.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.259 (1.371)  
Estudio de torsos y brazos masculinos.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.260 (1.372)  
Varios estudios de cabeza de anciano barbado, mano y hombro varonil.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.261 (1.373)  
Figuras masculina desnuda recostada, dos medias figuras femeninas y estudios de paños.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.262 (1.374)  
Estudios varios: tres figuras masculinas desnudas, busto femenino cubierto con un manto, media figura femenina, mano y mangas.  
280 × 425 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.263 (1.375)  
Busto femenino desnudo y estudio de brazo.  
287 × 436 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.264 (1.376)  
Estudio de una escultura clásica masculina desnuda.  
421 × 275 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.265 (1.377)  
Estudios de cabezas masculinas y cuerpo infantil.  
280 × 426 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.

- N.º INV. 1.266 (1.378)  
Estudios varios: busto femenino con manto, busto de una joven, piernas, paño y mano.  
435 × 286 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.267 (1.379)  
Desnudo femenino.  
398 × 266 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.268 (1.380)  
Estudios de bustos masculinos y paños.  
281 × 427 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.269 (1.381)  
Desnudo masculino tendido.  
285 × 432 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.270 (1.382)  
Desnudo masculino con un saco sobre los hombros y estudio de uno de sus brazos.  
435 × 284 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.271 (1.383)  
Dos estudios de cabeza masculina, torso juvenil y estudios de paños sobre figuras.  
272 × 422 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.272 (1.384)  
Estudio de paños.  
282 × 427 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.273 (1.385)  
Estudios varios: figura de monje, cabeza femenina, manos, pie y paño.  
286 × 428 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.274 (1.386)  
Figura de diácono arrodillado y esdrio de vestimenta eclesiástica.  
280 × 425 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.275 (1.387)  
Desnudo infantil.  
428 × 280 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina.
- N.º INV. 1.276 (1.388)  
Dos medias figuras de caballero, esdrios de manos, paños y busto femenino.  
295 × 433 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.277 (1.389)  
Estudios varios: cabeza masculina de perfil, figura y piernas de un crucificado y paños.  
284 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.278 (1.390)  
Estudios de torso, piernas y manos masculinos.  
289 × 427 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.279 (1.391)  
Estudios varios: figuras masculinas desnudas en pie, cabezas femeninas con turbante y estudios de paños.  
293 × 432 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.

- N.º INV. 1.280 (1.392)  
Cuerpos y cabezas infantiles.  
277 × 416 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.281 (1.393)  
Estudio de vestimentas eclesiásticas.  
413 × 268 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.282 (1.394)  
Estudios de cabezas, brazos, manos infantiles y juveniles.  
292 × 440 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.283 (1.395)  
Estudio de torso y brazos masculinos.  
281 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.284 (1.396)  
Estudios varios: busto con las manos cruzadas sobre el pecho, manos, brazo y paños.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.285 (1.397)  
Cabeza masculina mirando hacia arriba (clérigo) y estudios de manos.  
287 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, toques de clarión.
- N.º INV. 1.286 (1.398)  
Estudios de torso, parte inferior de desnudo masculino, manos y pie.  
280 × 426 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.287 (1.399)  
Estudios varios: cuatro bustos femeninos, dos medias figuras femeninas con niño, cabeza de niño, manos y paño.  
274 × 423 mm.  
Papel gris. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.288 (1.400)  
Estudios varios: cabeza barbada, paños y manos.  
290 × 435 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.289 (1.401)  
Tres desnudos masculinos y estudios de pies.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.290 (1.402)  
Cabeza femenina mirando hacia arriba.  
404 × 270 mm.  
Papel gris. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.291 (1.403)  
Cristo crucificado sobre una peana.  
425 × 260 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.  
En el ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 1.292 (1.404)  
Estudios de piernas, manos y paños.  
284 × 425 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.293 (1.405)  
Estudios de cabezas femeninas, brazos, mano y paños.  
276 × 422 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.  
En la hoja sooprte: «C. Marata».

- N.º INV. 1.294 (1.406)  
Estudios de brazos y manos.  
280 × 423 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.295 (1.407)  
Estudios de manos y paños.  
275 × 432 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.296 (1.408)  
Niño tendido, manos y estudio de paños sobre figura femenina.  
268 × 415 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.297 (1.409)  
Estudios para figura de Cristo muerto.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.298 (1.410)  
Estudios de cabezas y manos femeninas.  
262 × 403 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.  
En la hoja soporte: «C. Marata».
- N.º INV. 1.299 (1.411)  
Estudio de brazo y paños.  
280 × 428 mm.  
Papel gris. Carbón y toques de clarión.
- N.º INV. 1.300 (1.412).  
Estudios varios: cabezas femeninas con velo, torso y piernas masculinos.  
283 × 430 mm.  
Papel gris. Carbón y toques de clarión.
- N.º INV. 1.301 (1.413)  
Dos figuras desnudas, un brazo y rostro masculino.  
280 × 423 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina.
- N.º INV. 1.302 (1.414)  
Estudio de busto, brazos y manos masculinos.  
440 × 270 mm. En varios papeles pegados.  
Papel gris-marrón. Sanguina.
- N.º INV. 1.303 (1.415)  
Estudios varios: torso, piernas, brazos y manos.  
230 × 456 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.304 (1.416)  
Estudios varios: manos, brazos y pie.  
305 × 426 mm.  
Papel gris oscuro. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.305 (1.417)  
Dos desnudos infantiles y estudio de pierna.  
256 × 396 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.306 (1.418)  
Estudios para desnudo infantil.  
420 × 271 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.307 (1.419)  
Estudios para desnudo infantil.  
280 × 422 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.308 (1.420)  
Estudios varios: cabezas, cuerpos, piernas y brazo infantiles.  
275 × 422 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.

- N.º INV. 1.309 (1.421)  
Estudios varios: fraile, querubines, torsos y brazo infantiles.  
265 × 412 mm. Varios papeles pegados en uno de mayor tamaño.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.310a (1.422)  
Estudios de torso y manos.  
270 × 420 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.310b (1.422)  
Estudio de figura, torso, brazos, y manos masculinos.  
Al dorso de 1.310a.  
270 × 420 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.311 (1.423)  
Media figura de cardenal, dos estudios de brazo y mano sosteniendo un papel.  
282 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.312 (1.424)  
Figura, torsos, pierna y pies masculinos.  
282 × 430 mm.  
Papel azul. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.313 (1.425)  
Estudios de paños sobre figura orante, piernas, ojos, nariz, boca y ligero apunte de cabeza masculina.  
276 × 420 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.314 (1.426)  
Dos estudios enmarcados de cardenal y manos.  
284 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.315 (1.427).  
Estudios varios: torso, brazo, cabezas y medias figuras masculinas.  
280 × 430 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.316 (1.428)  
Estudios de vestimenta de cardenal.  
285 × 435 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.317 (1.429)  
Estudio de vestimenta de cardenal.  
280 × 426 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.318 (1.430)  
Diversos estudios para desnudo infantil.  
430 × 283 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.319 (1.431)  
Estudios varios: paños sobre una figura, Virgen, brazo, media figura femenina y tres de ángeles.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.320 (1.432)  
Estudio de paños y ligero apunte de figura desnuda.  
277 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.321 (1.433)  
Estudios de telas sobre figuras y busto de anciano en oración.  
285 × 428 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.

- N.º INV. 1.322 (1.434)  
Estudios varios: figura juvenil vestida sosteniendo un libro, cuerpos infantiles, pies, manos, libro y ligero apunte de torso masculino.  
285 × 432 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.323 (1.435)  
Estudios varios: desnudo masculino de espaldas, parte inferior de otro, piernas, manos y ligero apunte de torso.  
280 × 428 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.324 (1.436)  
Estudios de paños.  
280 × 428 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.325 (1.437)  
Estudio de torso, piernas y brazos masculinos.  
280 × 430 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.326 (1.438)  
Dos cabezas masculinas.  
284 × 425 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.327 (1.439)  
Estudios varios: figuras femenina y masculina, cabeza y miembros infantiles.  
285 × 424 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.328 (1.440)  
Estudios varios: telas, brazos y manos.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.329 (1.441)  
Estudios de manos con libros.  
284 × 436 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.330 (1.442)  
Estudios de paños y miembros masculinos.  
273 × 410 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.331 (1.443)  
Estudios de paños.  
436 × 280 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.332 (1.444)  
Estudios de cabezas, cuerpo y miembros infantiles.  
293 × 444 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.333 (1.445)  
Estudios de figuras arrodillada y manos sujetando un paño.  
280 × 432 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.334 (1.446)  
Dos estudios de figura desnuda tendida de espaldas y media figura arrodillada.  
280 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.335 (1.447)  
Estudios de paños sobre figura.  
433 × 280 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.336 (1.448)  
Estudio de torso y miembros masculinos.  
243 × 428 mm.

- Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.337 (1.449)  
Estudios de capa pluvial y estola.  
430 × 288 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.338 (1.450)  
Estudios de desnudo y miembros infantiles.  
423 × 275 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.339 (1.451)  
Estudio de santo arrodillado con capa pluvial.  
430 × 280 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.340 (1.452)  
Estudio de torsos y miembros masculinos.  
283 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.341 (1.453)  
Estudios varios: figura arrodillada, cabeza de perfil, piernas, brazo y manos.  
287 × 432 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.342 (1.454)  
Estudios varios: figura arrodillada, pierna, manos y ligero apunte de cabeza.  
283 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.343 (1.455)  
Tres figuras de monje sentado.  
290 × 440 mm.
- Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1344 (1.456)  
Estudio de monja en éxtasis, manos y brazo con manga.  
284 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.345 (1.457)  
Estudios varios: paños, brazos, manos y ligeros apuntes de busto y desnudo masculinos.  
285 × 435 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.346 (1.458)  
Estudios para desnudo masculino con espada, brazos y ligero apunte de figura sentada.  
305 × 433 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.347 (1.459)  
Estudios varios: monjas, paños y manos.  
285 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.348 (1.460)  
Cabeza masculina de perfil (¿copia de estatua?).  
Al dorso: «n.º 498».  
420 × 304 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina. En el ángulo inferior derecho: «Sempronio Subissati» «F».
- N.º INV. 1.349 (1.461)  
Cabeza masculina (¿copia de estatua?).  
Al dorso: «n.º 497».  
430 × 288 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

- N.º INV. 1.350 (1.462)  
Cabeza femenina (copia de estatua).  
Al dorso: «n.º 281».  
428 × 285 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.351 (1.463)  
Retrato masculino.  
Al dorso: «Sempronio Subissati n.º 26».  
439 × 285 mm. Enmarcado en forma oval.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina de diferentes tonos.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.352 (1.464)  
Retrato masculino (semejante al anterior).  
Al dorso: «n.º 472».  
438 × 292 mm. Enmarcado en forma oval.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina de diferentes tonos.
- N.º INV. 1.353a (1.465)  
Cabeza de muchacho (copia de Rafael).  
361 × 236 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.
- N.º INV. 1.353b (1.465)  
Cabezas de joven y anciano.  
Al dorso de 1.353a.  
361 × 236 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.  
En ángulo inferior izquierdo: «n.º 288».
- N.º INV. 1.354 (1.466)  
Retrato masculino (Albani?).  
381 × 283 mm. Enmarcado en forma oval.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.355 (1.467)  
Cabeza femenina (copia de estatua?).  
Al dorso: «n.º 290».  
428 × 280 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.356 (1.468)  
Retrato masculino.  
Al dorso: «Sempronio Subissati n.º 23».  
482 × 320 mm. Enmarcado en forma oval.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina en diferentes tonos.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.357 (1.469)  
Retrato masculino con sombrero.  
Al dorso: «Sempronio Subissati n.º 24».  
460 × 313 mm. Enmarcado en forma oval.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina en diferentes tonos.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.358 (1.470).  
Retrato masculino.  
Al dorso: «Sempronio Subissati n.º 25».  
435 × 285 mm. Enmarcado en forma oval.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina en diferentes tonos.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.359 (1.471)  
Retrato masculino (Semejante al anterior).  
Al dorso: «n.º 171».  
437 × 294 mm. Enmarcado en forma oval.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina en diferentes tonos.
- N.º INV. 1.360 (1.472)  
Cabeza masculina y estudio de mano.  
Al dorso: «n.º 289».

- 400 × 267 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y restos de lápiz.
- N.º INV. 1.361 (1.473)  
Cabeza femenina mirando hacia arriba.  
Al dorso: «n.º 285.»  
417 × 278 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.362 (1.474)  
Cabeza femenina con toca (Virgen o monja?).  
Al dorso: «n.º 284» y ligeros trazos a lápiz.  
403 × 285 mm.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.363 (1.475).  
Cabeza femenina.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 110».  
367 × 297 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y pastel de diferentes colores.
- N.º INV. 1.364 (1.476)  
Cabeza femenina mirando hacia arriba.  
Al dorso: «Original de Carlo Marati n.º 59».  
372 × 277 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.365 (1.477)  
Cabeza femenina.  
383 × 260 mm.  
Papel gris verdoso oscuro. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.366 (1.478)  
Estudio de miembros masculinos y ligero apunte de figura.  
Al dorso: apuntes de pierna.  
278 × 426 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.367 (1.479)  
Cabeza masculina barbada.  
407 × 266 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.368 (1.480)  
Cabeza barbada.  
391 × 264 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.369 (1.481)  
Estudios de cabezas y paños.  
279 × 422 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.370 (1.482)  
Estudios de cabeza juvenil, brazos y manos.  
279 × 417 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.371 (1.483)  
Estudios varios: cabeza masculina, busto femenino, manos y ligeros apuntes de otras figuras.  
277 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.372 (1.484)  
Estudios varios: dos figuras masculinas desnudas, cabeza barbada, brazo y mano.  
272 × 423 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.373 (1.485)  
Dos estudios de cabezas barbadas y manos.  
276 × 421 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.

- N.º INV. 1.374 (1.486)  
Tres estudios de desnudo masculino, manos y paños.  
282 × 430 mm.  
Papel azul. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.375 (1.487)  
Estudios de paños.  
415 × 267 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.376 (1.488).  
Retrato de Cardenal.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 109», 32.  
394 × 279 mm.  
Papel gris azulado teñido. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.377 (1.489)  
Estudios de paños y manos.  
Al dorso: ligero apunte a sanguina de manto cardenalicio.  
430 × 280 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.378 (1.490)  
Estudio de torso varonil.  
283 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.379 (1.491)  
Ciervo muerto.  
277 × 423 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro, sanguina.
- N.º INV. 1.380 (1.492)  
Estudios varios: cabeza juvenil, parte inferior de una figura, brazos y manos.  
288 × 435 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.381 (1.493)  
Estudios varios: paños, brazo, pierna, manos y dos apuntes para figuras.  
285 × 434 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.382 (1.494)  
Estudios varios: dos cabezas femeninas, manos, brazos y paño.  
280 × 430 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.383 (1.495)  
Estudios de monje y desnudo masculino arrodillado y paños.  
285 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.384 (1.496)  
Estudios varios: monje arrodillado, torso varonil, pierna, brazo y ligero apunte de figura.  
282 × 428 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.385 (1.497)  
Estudios de desnudos infantiles y manos.  
282 × 435 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.386 (1.498)  
Estudio de piernas  
420 × 275 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.387 (1.499)  
Estudio de paños sobre figuras.  
280 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.

- N.º INV. 1.388 (1.500)  
Estudio de paños, pies y brazo.  
285 × 325 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.389 (1.501)  
Estudios de piernas, pie, brazo y mano.  
242 × 377 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.390 (1.502)  
Media figura femenina desnuda, paños y mano.  
Al dorso: «N.º 458».  
273 × 425 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.391 (1.503)  
Estudios de manos.  
293 × 210 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.392 (1.504)  
Cabeza masculina mirando hacia arriba.  
362 × 256 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.393 (1.505)  
Cabeza de encapuchado, manos y pies.  
270 × 393 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris-marrón. Sanguina y leves toques de clarión.
- N.º INV. 1.394 (1.506)  
Estudios de manos.  
278 × 379 mm. En cuatro papeles de diferente tamaño pegados sobre uno mayor.  
Papeles de diferentes colores. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.395 (1.507)  
Estudio de torso y brazos masculinos.  
280 × 423 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.396 (1.508)  
Estudios varios: paños, pies y cabeza femenina con velo.  
280 × 428 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.397 (1.509)  
Estudio de figura masculina sentada de espaldas, brazos, pierna y paños.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.398 (1.510)  
Estudios de paños, manos y ligero apunte de figura masculina y brazo.  
280 × 427 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.399 (1.511)  
Estudio de paños sobre figura femenina.  
283 × 425 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.400 (1.512)  
Estudios varios: paños, brazos, pie, cabeza femenina, figuras de ángeles.  
280 × 427 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.401 (1.513)  
Estudios varios: torsos, cabeza y manos masculinas.  
284 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.

- N.º INV. 1.402 (1.514)  
Estudio de manos, brazos y piernas.  
290 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.403 (1.515)  
Estudios de cabezas femeninas, pies y manos.  
430 × 287 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.404 (1.516)  
Estudios varios: torso masculino, desnudos infantiles, manos y pies.  
283 × 428 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.405 (1.517)  
Estudio de desnudos infantiles y angelitos.  
280 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.406 (1.518)  
Desnudo masculino de espaldas.  
435 × 285 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.407 (1.519)  
Dos cabezas barbadas y estudio de manga.  
280 × 420 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.408 (1.520)  
Estudios de piernas y brazo.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.409 (1.521)  
Estudios de manos.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.410 (1.522)  
Estudios de brazos, manos y cabeza juvenil.  
410 × 275 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, toques de sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.411 (1.523)  
Estudios de cabezas barbadas, cabeza femenina y manos.  
277 × 424 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.412 (1.524)  
Ciervo muerto.  
285 × 425 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.413 (1.525)  
Ciervo muerto.  
280 × 420 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 1.414 (1.526)  
Caballo.  
280 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.415 (1.527)  
Dos estudios de ramas con hojas.  
287 × 432 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.416 (1.528).  
Estudios de manos, brazos y pies.  
290 × 425 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.417 (1.529)  
Cabeza de muchacha.  
425 × 270 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.

- N.º INV. 1.418 (1.530)  
Figura femenina desnuda huyendo (Dafne).  
475 × 275 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.419 (1.531)  
Estudio de cabeza, pie y manos.  
275 × 425 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.420 (1.532)  
Estudios de cabezas, pierna y brazos.  
420 × 275 mm.  
Papel marrón. Sanguina.
- N.º INV. 1.421 (1.533)  
Estudio de paños sobre figuras.  
280 × 425 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.422 (1.534)  
Estudio de busto femenino, paños y manos.  
290 × 425 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.423 (1.535)  
Estudio de figura femenina sentada, cabeza juvenil y paños.  
283 × 420 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.424 (1.536)  
Estudios varios: monje, cabezas, paños, brazos y manos.  
285 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.425 (1.537)  
Torso y miembros masculinos.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.426 (1.538)  
Torso masculino de espaldas.  
430 × 283 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.427 (1.539)  
Estudios de desnudos infantiles, manos y ligero apunte de figura desnuda.  
420 × 294 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.428 (1.540)  
Estudios de torso masculino, león y paños sobre figuras.  
270 × 425 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.429 (1.541)  
Estudio de ropas cardenalcias y dos manos sosteniendo un papel.  
280 × 428 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.430 (1.542)  
Desnudo masculino tendido.  
285 × 225 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.431 (1.543)  
Estudio de ropas para un caballero.  
330 × 278 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.432 (1.544)  
Estudio de ropas de caballero, brazo y manos.  
275 × 325 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.433 (1.545)  
Dos estudios para casaca.  
274 × 330 mm.

- Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.434 (1.546)  
Estudios de paños y figura.  
423 × 280 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.435 (1.547)  
Estudios de paños sobre figura y manos.  
280 × 425 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.436 (1.548)  
Estudio de paños y figura sentada coronada portando llaves y globo.  
280 × 425 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.437 (1.549)  
Estudios de media figura y brazos femeninos.  
285 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.438 (1.550)  
Figuras de músicos.  
276 × 424 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.439 (1.551)  
Estudios varios: paños, manos, pie y báculo.  
275 × 420 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.440 (1.552)  
Estudios de cabezas.  
280 × 426 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.441 (1.553)  
Estudios de cabezas y piernas.  
285 × 427 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.442a (1.554)  
Estudios de desnudo masculino sentado y paños.  
280 × 426 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.442b (1.554)  
Estudios de piernas, cabeza infantil y cuellos.  
Al dorso de 1.442a.  
426 × 280 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.  
En la parte superior, a lápiz negro: «Gian... orsa».
- N.º INV. 1.443 (1.555)  
Estudio de paños.  
280 × 430 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.444 (1.556)  
Estudio de paños, mano y ligero apunte de figura.  
Al dorso: En la parte superior, la Virgen (?) en Gloria y en la inferior matanza de inocentes (?).  
285 × 425 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.445 (1.557)  
Estudios de figuras masculina y femenina y paños.  
280 × 423 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.446a (1.558)  
Estudios varios: desnudo, cabeza y miembros masculinos.  
280 × 420 mm.

- Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.  
Rubricado.  
260 × 425 mm.  
Papel azul. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.446b (1.558)  
Estudios de paños.  
Al dorso de 1.446a.  
280 × 420 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.447a (1.559)  
Estudios varios: paños, manos y cabezas infantiles.  
264 × 407 mm.  
Papel gris. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.447b (1.559)  
Estudios de paños.  
Al dorso de 1.447a.  
264 × 407 mm.  
Papel gris. Lápiz negro, toques de clarión.
- N.º INV. 1.448a (1.560)  
Estudio de cabeza, manos y ligero apunte de figura.  
283 × 437 mm.  
Papel gris. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.448b (1.560)  
Estudio de paños sobre figura.  
Al dorso de 1.448a.  
283 × 437 mm.  
Papel gris. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.449a (1.561)  
Estudio de figuras y miembros masculinos.  
260 × 425 mm.  
Papel azul. Sanguina y toques de clarión.  
En el dibujo, a sanguina: «Grali II» (?).
- N.º INV. 1.449b (1.561)  
Estudio de paños.  
Al dorso de 1.449a.
- N.º INV. 1.450 (1.562)  
Dos estudios de bustos femeninos y uno de paños.  
Al dorso: estudio de paños.  
270 × 397 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.451a (1.563)  
Dos estudios de cabeza de anciano barbado y figura varonil sentada.  
435 × 260 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.451b (1.563)  
Estudios de paños.  
Al dorso de 1.451a.  
260 × 435 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.452a (1.564)  
Estudios varios: paños, cabeza femenina, figura eclesiástica, manos e incensario.  
395 × 270 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.452b (1.564)  
Torso varonil desnudo.  
Al dorso de 1.452a.  
395 × 270 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.453a (1.565)  
Estudios varios: cabeza femenina, paños, cabezas y miembros infantiles.  
259 × 395 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.

- N.º INV. 1.453b (1.565)  
Desnudo varonil de espaldas y estudio de paños.  
Al dorso de 1.453a.  
395 × 259 mm.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.454a (1.566)  
Figura masculina arrodillada.  
404 × 270 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.454b (1.566)  
Dos estudios de piernas y ligero apunte de figura en pie.  
Al dorso de 1.454a.  
270 × 404 mm.  
Papel gris. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.455a (1.567)  
Estudios varios: paños, cabeza femenina, manos, torsos masculinos y figura infantil.  
270 × 418 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.455b (1.567)  
Estudios varios: perros, paños y manos.  
Al dorso de 1.455a.  
270 × 418 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.456a (1.568)  
Dos cabezas de adolescente.  
425 × 283 mm. Enmarcado en un rectángulo de 160 × 236 mm.  
Papel gris. Sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.456b (1.568)  
Cabeza infantil.  
Al dorso de 1.456a.  
425 × 283 mm. Enmarcado en un rectángulo de 160 × 236 mm.
- Papel gris. Sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.457a (1.569)  
Estudios de paños.  
273 × 430 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.457b (1.569)  
Desnudo femenino en pie.  
Al dorso de 1.457a.  
430 × 273 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.458a (1.570)  
Estudios de cabeza varonil (eclesiástico).  
275 × 420 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.458b (1.570)  
Estudios de paños sobre un brazo en actitud de bendecir.  
Al dorso de 1.458a.  
420 × 275 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.459a (1.571)  
Estudio de figura de monje, paños y manos.  
415 × 270 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.459b (1.571)  
Estudio de paños.  
Al dorso de 1.459a.  
415 × 270 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.460a (1.572)  
Estudio de paños.  
269 × 417 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.

- N.º INV. 1.460b (1.572)  
Estudios varios: piernas, naveta e incensario.  
Al dorso de 1.460a.  
269 × 417 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.461a (1.573)  
Estudios de paños, cabezas, pierna y figura infantil dormida.  
275 × 426 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.461b (1.573)  
Estudio de santa monja, brazo y manos.  
Al dorso de 1.416a.  
426 × 275 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.462a (1.574)  
Estudios varios: cabezas, brazos y pie.  
280 × 425 mm.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.462b (1.574)  
Estudio de paños.  
Al dorso de 1.462a.  
425 × 280 mm.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.463a (1.575)  
Cabeza de joven de perfil.  
427 × 275 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de lápiz negro.
- N.º INV. 1.463b (1.575)  
Cabeza de anciano de perfil.  
Al dorso de 1.463a.  
427 × 275 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.464 (1.576)  
Estudio de piernas infantiles.  
Al dorso: busto de eclesiástico a lápiz negro.  
267 × 415 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.465a (1.577)  
Estudio de cabeza de monje, cabezas y miembros infantiles.  
273 × 425 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.465b (1.577)  
Estudio de piernas.  
Al dorso de 1.465a.  
273 × 425 mm.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.466a (1.578)  
Figura de monje en pie.  
427 × 276 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.466b (1.578)  
Estudio de paños y cuerpo infantil.  
Al dorso de 1.466a.  
276 × 427 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.467 (1.579)  
Estudios varios: figura masculina sentada, paños y piernas.  
Al dorso: figura infantil desnuda.  
275 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.468a (1.580)  
Figura masculina sentada.  
427 × 270 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.

- N.º INV. 1.468b (1.580)  
Estudios de piernas y brazos.  
Al dorso de 1.468a.  
427 × 270 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.469a (1.581)  
Desnudo varonil sentado.  
430 × 280 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.469b (1.581)  
Estudios de sandalia,, manga y mano sujetando un pie calzado.  
Al dorso de 1.469a.  
430 × 280 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.470a (1.582)  
San Mateo.  
427 × 280 mm. Enmarcado en óvalo.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.470b (1.582)  
Estudios de cabeza y torso juveniles y mano sujetando un libro.  
Al dorso de 1.470a.  
280 × 427 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.471a (1.583)  
Figura de evangelista con un león y un ángel (San Lucas o San Mateo).  
430 × 279 mm. Enmarcado en óvalo.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.471b (1.583)  
Estudios de manos y paño.  
Al dorso de 1.471a.  
279 × 430 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.472a (1.584)  
Estudios de cabeza juvenil y paños sobre figura.  
278 × 434 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.472b (1.584)  
Estudios de brazos y paños.  
Al dorso de 1.472a.  
278 × 434 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.473 (1.585)  
Estudio de dos cabezas.  
Al dorso: querubín.  
430 × 281 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.474 (1.586)  
Estudio de cabeza juvenil.  
Al dorso: estudio de paños.  
427 × 280 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.475a (1.587)  
Estudio de figura femenina, manos y paños.  
264 × 416 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.475b (1.587)  
Desnudo masculino recostado, cabeza y media figura femenina.  
Al dorso de 1.475a.  
264 × 416 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.476a (1.588)  
Estudio de armadura.  
420 × 274 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.

- N.º INV. 1.476b (1.588)  
Estudios de paños y manos.  
Al dorso de 1.476a.  
420 × 274 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.477a (1.589)  
Figura y torso varoniles desnudos.  
432 × 276 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, toques de clarión.
- N.º INV. 1.477b (1.589)  
Estudio de torso infantil y piernas.  
Al dorso de 1.477a.  
432 × 276 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.478 (1.590)  
Estudio de paños sobre figura masculina en pie y pierna.  
Al dorso: estudio de paños.  
332 × 270 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.479a (1.591)  
Dos figuras infantiles con casaca.  
275 × 330 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.479b (1.591)  
Estudio de mangas.  
Al dorso de 1.479a.  
275 × 330 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.480 (1.592)  
Estudios varios: querubín, cabeza infantil, cabeza masculina, mangas, mano, brazo y rodillas.  
Al dorso: figura de clérigo.  
285 × 424 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.481a (1.593)  
Adoración de los pastores (ligero apunte).  
323 × 279 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y pasteles de diferentes colores.
- N.º INV. 1.481b (1.593)  
Estudio de paños sobre cintura varonil.  
Al dorso de 1.481a.  
323 × 279 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.482a (1.594)  
Figura de clérigo y cuatro estudios de manos.  
283 × 427 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.482b (1.594)  
Dos medias figuras masculinas desnudas una de frente y otra de espaldas.  
Al dorso de 1.482a.  
283 × 427 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.483a (1.595)  
Estudios varios: figura recostada, cabeza de anciano, brazo, mano sujetando un libro y ligero apunte de figura masculino semiarrodillada.  
275 × 425 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.483b (1.595)  
Estudio de paños.  
Al dorso de 1.483a.  
275 × 425 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.484a (1.596)  
Estudios varios: desnudo masculino en pie, paños, brazos y manos.

- 283 × 425 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.484b (1.596)  
Busto de Virgen con el Niño.  
Al dorso de 1.484a.  
425 × 283 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.485a (1.597)  
Estudio de piernas.  
403 × 250 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.485b (1.597)  
Estudio de paños sobre figura arrodillada.  
Al dorso de 1.485a.  
250 × 403 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.486a (1.598)  
Estudio de torso, cabeza y brazo infantiles.  
270 × 410 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.486b (1.598)  
Estudio de paños y brazos.  
Al dorso de 1.486a.  
270 × 410 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.487a (1.599)  
Figura de clérigo en pie y estudio de manos.  
423 × 273 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.487b (1.599)  
Estudio de paños y manos.  
Al dorso de 1.487a.  
273 × 423 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.488a (1.600)  
Estudio de cabezas y manos.  
395 × 267 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.488b (1.600)  
Media figura femenina con velo y estudio de manos.  
Al dorso de 1.488a.  
395 × 267 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.489a (1.601)  
Estudio de desnudo, miembros infantiles y paños.  
278 × 425 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.489b (1.601)  
Cabeza masculina de perfil.  
Al dorso de 1.489a.  
425 × 278 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina.
- N.º INV. 1.490a (1.602)  
Media figura femenina de espaldas.  
405 × 280 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.490b (1.602)  
Estudio de paños y pie.  
Al dorso de 1.490a.  
405 × 280 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.491a (1.603)  
Estudio de cabeza, cuerpo y miembros infantiles.  
275 × 410 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.491b (1.603)  
Estudio de paños, cabeza y miembros infantiles.

- Al dorso de 1.491a.  
275 × 410 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.492a (1.604)  
Estudios de coraza, piernas, brazo y manos.  
410 × 262 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.492b (1.604)  
Estudios de torso y brazo masculinos.  
Al dorso de 1.492a.  
410 × 262 mm.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.493 (1.605)  
Estudio de capa pluvial y cabeza masculina.  
Al dorso: estudio de paño.  
430 × 280 mm.  
Papel gris. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.494 (1.606)  
Estudio de media figura femenina sentada, mano, paño y ligero apunte para la misma figura.  
Al dorso: ligero apunte para composición confusa a sanguina.  
418 × 282 mm.  
Papel crema. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.495a (1.607)  
Dos figuras de niños con casaca, estudio de paños sobre figura y manos.  
282 × 425 mm.  
Papel crema. Lápiz negro, clarión y ligeros toques de sanguina.
- N.º INV. 1.495b (1.607)  
Muerte de San Alejo, busto masculino y estudio de paños.  
Al dorso de 1.495a.  
282 × 425 mm.
- Papel crema. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.496a (1.608)  
Desnudo varonil sentado y ligero apunte de busto femenino.  
426 × 272 mm.  
Papel marrón. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.496b (1.608)  
Estudio de paños sobre figuras sentadas.  
Al dorso de 1.496a.  
272 × 426 mm.  
Papel marrón. Lápiz compuesto y toques de clarión.
- N.º INV. 1.497 (1.609)  
Dos cabezas masculinas.  
286 × 200 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.498 (1.610)  
Figura femenina sentada con una filacteria en las manos.  
321 × 230 mm. Pegado en una hoja de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.499 (1.611)  
Virgen con el Niño.  
Al dorso: en la hoja soporte «Orig. de Carlo Marati n.º 335».  
226 × 193 mm. Pegado en una hoja de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión. Cuadrículado a lápiz negro.
- N.º INV. 1.500 (1.612)  
La Adoración de los Reyes Magos.  
Al dorso: en la hoja soporte «Orig. de Carlo Marati n.º 85».  
270 × 367 mm. Diferentes papeles superpuestos pegados en uno de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina y ligeros toques de aguada roja.

- N.º INV. 1.501 (1.613)  
San Pedro.  
Al dorso: en hoja soporte «Orig. de Carlo Marati n.º 398».  
390 × 240 mm. Pegado en una hoja de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.502 (1.614)  
Figura femenina en pie con un cesto en la mano.  
Al dorso: en hoja soporte «Orig. de Carlo Marati n.º 201». Recortado.  
457 × 282 mm. Pegado en una hoja de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina. Rubricado.
- N.º INV. 1.503 (1.615)  
Desnudo masculino sentado de espaldas.  
405 × 278 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris-marrón. Sanguina.  
En el ángulo inferior izquierdo: «C. M.».  
En la hoja soporte, en ángulo inferior izquierdo: «N.º 1.302 -S.».
- N.º INV. 1.504 (1.616)  
Figura femenina en una fuente rodeada por otras. (Betsabé en el baño (?)).  
245 × 270 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.  
En ángulo superior derecho: «Lu/?».
- N.º INV. 1.505 (1.617)  
Desnudo varonil arrodillado.  
Al dorso: dos figuras de angelitos y ligero apunte de desnudo masculino.  
435 × 283 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.506 (1.618)  
Ninfas en una fuente con Mercurio y Pan tocando la flauta.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 82».  
355 × 475 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.507 (1.619)  
Figura femenina semidesnuda cogiendo fruta de un árbol.  
Al dorso en hoja soporte: «Orig. de Carlo Maarti n.º 99».  
422 × 230 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.  
Rubricado. En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte «F».
- N.º INV. 1.508 (1.620)  
La Sagrada Familia.  
337 × 229 mm. Recortado en ángulo inferior izquierdo.  
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.509 (1.621)  
Desnudo masculino sentado.  
240 × 200 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.510 (1.622)  
Escena confusa con santos.  
225 × 160 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel teñido. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.511 (1.623)  
Escena religiosa confusa.  
275 × 200 mm. Terminado en arco de medio punto.  
Papel agarbanzado muy claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.  
En ángulo inferior izquierdo: «Pietro Maletteotti».

- N.º INV. 1.512 (1.624)  
Figura caricaturesca de caballero.  
265 × 158 mm. Recortado en forma irregular. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.513 (1.625)  
Cinco cabezas caricaturescas  
212 × 277 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.514 (1.626)  
Figura y cabezas caricaturescas.  
Al dorso: fragmento de carta.  
212 × 265 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.515 (1.627)  
Arco y carcaj.  
210 mm. de diámetro.  
Papel agarbanzado oscuro. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.516 (1.628)  
Cabeza y figuras caricaturescas.  
230 × 297 mm. Diferentes papeles pegados en uno de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro y tinta sepia.  
En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «Del Dominiquino n.º 209».
- N.º INV. 1.517 (1.629)  
Estudios varios: dos figuras de santo, figura y cabezas caricaturescas.  
247 × 195 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.518 (1.630)  
Figura femenina sentada mirándose en un espejo.  
Al dorso: estudios para dos figuras, una de ellas en una pechina.  
257 × 347 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.519 (1.631)  
La Asunción de la Virgen.  
Al dorso: apunte para la composición completa a lápiz negro.  
367 × 207 mm. Recortado en ángulo inferior derecho.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y ligeros toques de lápiz negro.
- N.º INV. 1.520 (1.632)  
Bautismo de Cristo.  
Al dorso: estudio para la misma composición  
420 × 282 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.  
En ángulo inferior izquierdo: «Orig. de Carlo Marati n.º 247».  
En ángulo inferior derecho «F».
- N.º INV. 1.521a (1.633)  
Figura alegórica femenina con un sistro en la mano izquierda, acompañada por un niño portador del cuerno de la abundancia. (Alegoría de Egipto?).  
367 × 243 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.521b (1.633)  
Composición semejante a 1.521a. (Alegoría de Egipto?).  
Al dorso de 1.521a.  
367 × 243 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro, tinta sepia.  
En ángulo inferior izquierdo: «Orig. de Carlo Marati n.º 231».
- N.º INV. 1.522a (1.634)  
Virgen con el Niño entre santos.  
352 × 255 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

- N.º INV. 1.522b (1.634)  
 Apunte para la misma composición de 1.522a y superpuestas, dos representaciones alegóricas de anciano vertiendo una urna (el océano o un río?).  
 Al dorso de 1.522a.  
 352 × 255 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 1.523a (1.635)  
 Cabeza femenina de perfil.  
 312 × 215 mm.  
 Papel gris verdoso. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.523b (1.635)  
 Cabeza femenina de perfil.  
 Al dorso de 1.523a.  
 287 × 200 mm.  
 Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.  
 En la parte superior: «Carlo Maratta».
- N.º INV. 1.524a (1.636)  
 Apolo y Dafne.  
 275 × 400 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina y tinta sepia.
- N.º INV. 1.524b (1.636)  
 Apuntes para la misma composición y escena de un guerrero con diversos personajes en un marco arquitectónico.  
 Al dorso de 1.524a.  
 275 × 400 mm. Enmarcadas en rectángulos.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina y tinta sepia.
- N.º INV. 1.525a (1.637)  
 Figura femenina en diversas actitudes, estudio de elementos decorativos clásicos y ligero apunte de figura masculina.  
 252 × 340 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta sepia.
- N.º INV. 1.525b (1.637)  
 Sagrada Familia, estudio del Niño y ligero apunte de un Evangelista (?).  
 Al dorso de 1.525a.  
 252 × 340 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta sepia y ligeros toques de sanguina.
- N.º INV. 1.526a (1.638)  
 Figura de santo escribiendo.  
 387 × 265 mm.  
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.526b (1.638)  
 San Gregorio escribiendo.  
 Al dorso de 1.526a.  
 387 × 265 mm.  
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.527a (1.639)  
 Angel sentado sobre una nube sujetando un libro y estudio de mano.  
 370 × 257 mm.  
 Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.527b (1.639)  
 Estudio de paños sobre figura sentada.  
 Al dorso de 1.527a.  
 370 × 257 mm.  
 Papel gris. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.528 (1.640)  
 Escena en la que aparecen un joven y un anciano ante un guerrero rodeados por otros. Cerca de ellos un ángel y al fondo una ciudad.  
 Al dorso: ligero apunte a sanguina para la misma composición.  
 276 × 395 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia y ligeros toques de sanguina.

- N.º INV. 1.529 (1.641)  
 Venus y Marte en un lecho, rodeados de amorcillos y ninfas.  
 Al dorso: desnudo femenino tendido.  
 290 × 420 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.530 (1.642)  
 Betsabé en el baño.  
 Al dorso: tres medias figuras femeninas a lápiz negro.  
 285 × 235 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel agarbanzado muy claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 1.531 (1.643)  
 Santa Elena encuentra la Cruz.  
 Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 211».  
 425 × 277 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel agarbanzado. Preparado a lápiz y repasado a sanguina.
- N.º INV. 1.532 (1.644)  
 Cinco cabezas masculinas, una de ellas caricaturesca.  
 Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 252».  
 280 × 377. Dos papeles pegados en uno de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina. Rubricado.
- N.º INV. 1.533 (1.645)  
 Retrato de muchacha.  
 Al dorso: «35».  
 375 × 275 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina. Rubricado.
- N.º INV. 1.534 (1.646)  
 Retrato femenino.  
 Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 433» y «59».  
 425 × 284 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 1.535 (1.647)  
 Virgen en pie.  
 Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 4».  
 415 × 270 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.  
 Rubricado. En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.536 (1.648)  
 San Juan Evangelista.  
 390 × 245 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.537 (1.649)  
 San Pedro.  
 390 × 250 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.538 (1.650)  
 San Felipe Neri.  
 Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 221».  
 410 × 254 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.  
 En ángulo inferior derecho «F».
- N.º INV. 1.539 (1.651)  
 San Vicente Ferrer.  
 Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 386» y «38».  
 352 × 230 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.  
 En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.540 (1.652)  
 Sagrada Familia.  
 Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 391».  
 310 × 244 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.

- N.º INV. 1.541 (1.653)  
San Juan Bautista.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 358».  
425 × 290 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.542 (1.654)  
La Virgen y el Niño con Santa Clara.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 62»  
350 × 250 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.543 (1.655)  
Apoteosis de la Eucaristía.  
Al dorso en la hoja soporte: «Orig. de Carlo Maratti n.º 341».  
310 × 215 mm. Pegado en una hoja de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y lápiz negro.
- N.º INV. 1.544 (1.656)  
Reinaldo y Armida.  
Al dorso: «Original de Carlo Maratti n.º 19».  
268 × 399 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro, toques de clarión.  
En el ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.545 (1.657)  
Galatea.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 234».  
285 × 390 mm. Enmarcado en forma rectangular.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y tinta sepia.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.546 (1.658)  
Estudio de pechinas con evangelistas.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 236».
- 276 × 415 mm.  
Papel gris. Lápiz negro, ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.547 (1.659)  
Virgen con el Niño y santo. Al fondo ángeles y frailes.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 235».  
268 × 413 mm. «Enmarcado en forma rectangular».  
Papel gris verdoso. Preparado a lápiz, tinta sepia.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.548 (1.660)  
La Santísima Trinidad.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 231» y otra variante del mismo tema.  
420 × 280 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.549 (1.661)  
Bautismo de Cristo.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 238».  
420 × 285 mm. Enmarcado para cuadro de altar.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.550 (1.662)  
Muerte de San José.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 24».  
409 × 280 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.551 (1.663)  
Bautismo de Cristo.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Maratti n.º 253».  
400 × 257 mm. En marcado para cuadro de altar.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 1.552 (1.664)  
Santo en oración ante un altar.  
422 × 268 mm.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.553 (1.665)  
Virgen del Rosario con santos.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 360».  
418 × 273 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 1.554 (1.666)  
La Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 225».  
413 × 285 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.555 (1.667)  
Profeta o evangelista.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 124».  
410 × 283 mm. Enmarcado en un pechina.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.556 (1.668)  
Sal Gil.  
Al dorso en hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 349».  
365 × 245 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.557 (1.669)  
La Inmaculada y los Padres de la Iglesia.  
Al dorso: apunte ligero de Santo Obispo rodeado de figuras a sanguina.  
405 × 270 mm. Enmarcado en un rectángulo.
- Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tinta sepia.
- N.º INV. 1.558 (1.670)  
Virgen en Gloria con santos.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 239».  
365 × 245 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.559 (1.671)  
Milagro de un santo.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 385» en hoja soporte.  
185 × 234 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel gris verdoso. Tinta y aguada sepia, albayalde y restos de lápiz negro.
- N.º INV. 1.560 (1.672)  
Cabeza de Cristo.  
295 × 269 mm. Pegado en otro papel de mayor tamaño.  
Papel teñido. Lápiz negro, ligeros toques de clarión.  
En ángulo inferior izquierdo del dibujo «C. M.».  
En ángulo inferior izquierdo de hoja soporte «n.º 15-O -SO».
- N.º INV. 1.561 (1.673)  
Santa introduciendo sus dedos en la llaga del costado de Cristo.  
Al dorso: ligero apunte para las figuras de Cristo y la santa y escena confusa de santos.  
407 × 270 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.562 (1.674)  
Las Marías con San Juan al pie de la Cruz.  
380 × 260 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

- N.º INV. 1.563 (1.675)  
Escena alegórica.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 245».  
420 × 283 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.564 (1.676)  
Proyecto para una tumba papal.  
360 × 250 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.565 (1.677)  
Divinidad marina o fluvial.  
Al dorso; «Orig. de Carlo Marati n.º 221».  
260 × 360 mm.  
Papel gris azulado. Tinta y aguada sepia, aguada blanca y sanguina.  
En el lado izquierdo: «F».
- N.º INV. 1.566 (1.678)  
La Prudencia.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 394».  
420 × 267 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.567 (1.679)  
Apolo persiguiendo una ninfa.  
Al dorso: «Viene de Carlo Marati n.º 467».  
369 × 268 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.568 (1.680).  
Cleopatra disolviendo una perla.  
440 × 307 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina. Rubricado.
- N.º INV. 1.569 (1.681)  
Cabeza de la Magdalena.  
Al dorso: «Núm. 283».
- 440 × 320 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.570 (1.682)  
Bustos de Moisés y San Pedro en cartelas.  
280 × 424 mm. Enmarcadas en rectángulos de diferente tamaño.  
En la cartela de San Pedro, varios papeles superpuestos que modifican el motivo central.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta sepia y aguadas sepia y blanca.  
Inscripciones en letras antigua en la parte superior de la hoja.
- N.º INV. 1.571 (1.683)  
Habacuc.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 251».  
342 × 253 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.572 (1.684)  
Estudio de ancianos y figuras femeninas.  
225 × 370 mm.  
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.573 (1.685)  
Escena bíblica (Sansón y Dalila?).  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 11—».  
256 × 390 mm. Pegado en una hoja de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.574 (1.686)  
Figura femenina alegórica.  
Al dorso, en la hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 32—».  
330 × 216 mm. Pegado en una hoja de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.

- N.º INV. 1.575 (1.687)  
Figura femenina alegórica (Flora?).  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 326».  
375 × 224 mm. Pegado en una hoja de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.576 (1.688)  
Figura masculina recostada.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º —5».  
405 × 276 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.577 (1.689)  
Minerva.  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Carlo Maratti n.º 68».  
394 × 240 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.578 (1.690)  
Muchacho arrodillado orando.  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 223».  
329 × 217 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.579 (1.690)  
Figura masculina en pie, leyendo.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 356».  
411 × 269 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.  
En la parte inferior del dibujo, a lápiz: «24 Giugno 1692», «F».
- N.º INV. 1.580 (1.692)  
Figura de Cristo.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º —3».  
397 × 266 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.581 (1.693)  
Diversos estudios para Danae y rostro infantil.  
255 × 382 mm. Enmarcados en formas rectangulares.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina en el rostro.
- N.º INV. 1.582 (1.694)  
San Jerónimo.  
Al dorso: «n.º 2-6».  
394 × 272 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina.
- N.º INV. 1.583 (1.695)  
Ligero apunte para Judit con la cabeza de Holofernes.  
351 × 235 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.584 (1.696)  
Comunión de un santo.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 72»  
351 × 235 mm.  
Papel gris verdoso. Tinta y aguada sepia, aguadas gris y blanca.
- N.º INV. 1.585 (1.697)  
Figura femenina desnuda sentada.  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 434».  
267 × 197 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.586 (1.698)  
Virgen con el Niño.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 338».  
261 × 224 mm. Enmarcado.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 1.587 (1.699)  
Ligero apunte para escena bíblica.  
375 × 235 mm. Recortado en ángulo inferior izquierdo.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 1.588 (1.700)  
Cabezas infantiles y querubín.  
281 × 426 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.589 (1.701)  
Dos cabezas infantiles.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 254».  
277 × 409 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.590 (1.702)  
San Blas.  
Al dorso: «N.º 2-5».  
317 × 222 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.591 (1.703)  
Minerva, mascarón decorativo y mano.  
325 × 225 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.  
En ángulo inferior izquierdo «F.»
- N.º INV. 1.592 (1.704)  
Noli me tangere.  
236 × 370 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.593 (1.705)  
Figuras asomadas desde una galería.  
260 × 164 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y tinta sepia.
- N.º INV. 1.594 (1.706)  
Torso femenino, de perfil, con un pañuelo en la cabeza.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 381».  
310 × 216 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.595 (1.707)  
Apolo persiguiendo a una ninfa.  
Al dorso: «F».  
295 × 223 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.596 (1.708)  
Adan y Eva.  
417 × 280 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.597 (1.709)  
Figura de santo sacerdote.  
420 × 280 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.598 (1.710)  
Virgen con el Niño y ángel.  
Al dorso: «Viene de Carlo Marati n.º 261».  
318 × 230 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.599 (1.711)  
Santo Obispo conjurando al demonio y Virgen en gloria.  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 22».  
270 × 205 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.600 (1.712)  
Estudio de dos cabezas.  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 253».  
252 × 376 mm. Dos papeles pegados en uno de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.  
Rubricados.
- N.º INV. 1.601 (1.713)  
Retrato femenino.  
Al dorso: «... de Carlo Marati n.º 361/33».  
464 × 308 mm.

- Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.602 (1.714)  
Anunciación.  
368 × 261 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.603 (1.715)  
Apolo y Dafne.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati  
n.º 63».  
295 × 382 mm.  
Papel teñido. Tinta y aguada sepia.  
En ángulo inferior izquierdo:  
«C. M.».
- N.º INV. 1.604 (1.716)  
Virgen con el Niño.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati  
n.º —0».  
430 × 275 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.  
Rubricado. En ángulo inferior izquierdo: «F».
- N.º INV. 1.605 (1.717)  
Retrato masculino. (Carlo Maratti?).  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati  
n.º 118».  
463 × 323 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.606 (1.718)  
Retrato masculino (Carlo Marata?).  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati  
n.º 365/29».  
480 × 333 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.607 (1.719)  
Retrato de niña.  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig.  
de Carlo Marati n.º 104».  
370 × 260 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.608 (1.720)  
San Pablo.  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig.  
de Carlo Marati n.º 399».  
410 × 245 mm. Pegado en un papel  
de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.609 (1.721)  
Estudio de capa pluvial sobre figura  
y apunte de cabeza masculina.  
410 × 245 mm. Pegado en cartulina.  
Papel gris. Sanguina y toques de  
clarión.  
Rubricado. En la cartulina, rótulo:  
«Maratta».
- N.º INV. 1.610 (1.722)  
La Belleza acosada por el Tiempo  
y defendida por el Amor.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati  
n.º 249».  
281 × 423 mm.  
Papel agarbanzado claro. Preparado  
a lápiz, tinta sepia y sanguina.
- N.º INV. 1.611 (1.723)  
Jael y Sísara.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati  
n.º —8».  
420 × 285 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada  
sepia.
- N.º INV. 1.612 (1.724)  
Figura masculina sentada.  
267 × 192 mm. Pegado en una cartulina.  
Papel gris. Sanguina y ligerísimos  
toques de clarión.  
Rótulo en cartunia: «Anónimo italiano  
s. XVII».
- N.º INV. 1.613 (1.725)  
Paisaje.  
255 × 435 mm.  
Papel gris. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.614 (1.726)  
Cabeza femenina.  
Al dorso, en la hoja soporte:  
«Núm. 212».

- 289 × 220 mm.  
Papel amarillo. Sanguina.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.615 (1.727)  
Virgen con San Francisco y Santiago.  
Al dorso, en hoja soporte: cabeza y pectoral masculinos.  
290 × 199 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.616 (1.728)  
Proyecto para la sepultura de Inocencio XI.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 90».  
525 × 366 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta y aguada sepia.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.617 (1.729)  
Retrato de Faustina Marati.  
Al dorso: en sanguina, «Faustina Maratti/ di età d'Anni 6-1698», en tinta, «Orig. de Carlo Marati n.º 106 y 34».  
360 × 248 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.618 (1.730)  
La virtud coronada por el Honor.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 226».  
410 × 260 mm. Enmarcado en forma de pechina.  
Papel gris azulado. Tinta y aguada sepia, sanguina y albayalde.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.619 (1.731)  
Muerte de San Francisco Javier.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 56».  
525 × 340 mm. Enmarcado en forma rectangular.  
Papel gris azulado. Tinta y aguada sepia, albayalde.
- N.º INV. 1.620 (1.732)  
Obispo en adoración.  
280 × 185 mm.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.  
En la parte superior del dibujo: «Designi di Giovanni del Caracci n.º 11».
- N.º INV. 1.621 (1.733)  
Arpa.  
230 × 330 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina.  
En la parte superior del dibujo: «II Cuppolino del Padre Eterno del PP».
- N.º INV. 1.622 (1.734)  
Hombre desnudo caído.  
215 × 285 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.623 (1.735)  
Estudio de pierna.  
295 × 220 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.624 (1.736)  
Estudios de manos.  
215 × 280 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.625 (1.737)  
Estudio para retrato femenino.  
215 × 280 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel gris azulado oscuro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.626 (1.738)  
Estudios de cabezas y brazos.  
237 × 287 mm. Recortado de forma irregular en la parte superior.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.627 (1.739)  
Estudios varios: cabezas, manos y paños sobre figura.

- 215 × 283 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.628 (1.740)  
Cabeza femenina.  
283 × 220 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.629 (1.741)  
Torso de eclesiástico y desnudo masculino.  
266 × 192 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, toques de clarión.
- N.º INV. 1.630 (1.742)  
Estudios varios: rostro de perfil, manos, caballero en pie y ligero apunte para la misma figura.  
276 × 212 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.631 (1.743)  
Cabeza de eclesiástico y manos.  
277 × 217 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.  
En ángulo inferior izquierdo inscripción ilegible a sanguina.
- N.º INV. 1.632 (1.744)  
Estudio de paños.  
320 × 225 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
En la parte inferior de la hoja, a tinta, repetición de firma: «Andrea Procaccini».
- N.º INV. 1.633 (1.745)  
Cabeza masculina de perfil.  
276 × 205 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.634 (1.746)  
Cabeza femenina.  
210 × 271 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.635 (1.747)  
Busto de eclesiástico.  
285 × 210 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro, toques de clarión.
- N.º INV. 1.636 (1.748)  
Cabeza de fraile.  
270 × 210 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.637 (1.749)  
Estudios de pies.  
215 × 340 mm. Diferentes papeles pegados en uno de mayor tamaño.  
Papel gris verdoso. Sanguina.
- N.º INV. 1.638 (1.750)  
Busto caricaturesco de eclesiástico.  
269 × 202 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.639 (1.751)  
Figura femenina desnuda.  
265 × 282 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.640 (1.752)  
Indumentaria femenina. (Estudio).  
285 × 215 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.641 (1.753)  
Indumentaria masculina. (Estudio).  
258 × 215 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.642 (1.754)  
Estudio de brazos.  
210 × 274 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.  
En ángulo inferior izquierdo números en tinta.

- N.º INV. 1.643 (1.755)  
Estudios varios: torso, hombros y brazos masculinos.  
230 × 325 mm.  
Papel gris-marrón claro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.644 (1.756)  
Alegoría de la Fortaleza.  
404 × 235 mm. Recortado en la parte inferior.  
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.645 (1.757)  
Figura de fraile arrodillado.  
300 × 205 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.  
En la hoja del dibujo: «palm 11—» y «pal. 7 cm cuarto», indicando anchura y altura.
- N.º INV. 1.646 (1.758)  
Figura y cabeza femeninas.  
Al dorso, en la hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati 120».  
297 × 160 mm. Dos papeles de diferentes tamaños pegados a otro mayor.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.647 (1.759)  
Dos apuntes para retrato de eclesiástico con su secretario.  
200 × 260 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.648 (1.760)  
Virgen con el Niño.  
195 × 150 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño y enmarcado en un óvalo.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.649 (1.761)  
Cabeza de joven.  
Al dorso: «Núm. 286».  
264 × 220 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.650 (1.762)  
Desnudo infantil.  
237 × 254 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.651 (1.763)  
Estudios de dos cabezas y apuntes de dos ángeles.  
289 × 254 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.652 (1.764)  
Tres estudios para Santo Obispo.  
300 × 207 mm. Enmarcados en rectángulo.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.653 (1.765)  
Estudios varios: manos, nudos y faltriquera.  
209 × 303 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.654 (1.766)  
Figura femenina sentada.  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 116».  
390 × 265 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.655 (1.767)  
Busto de anciano.  
435 × 325 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.656 (1.768)  
Media figura de pastor (Estudio).  
274 × 190 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.

- N.º INV. 1.657 (1.769)  
 Estudio de paños sobre media figura.  
 293 × 242 mm.  
 Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.658 (1.770)  
 Estudio de paños sobre una figura.  
 335 × 236 mm.  
 Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.659a (1.771)  
 Estudio de paños sobre figura arrodillada.  
 327 × 238 mm.  
 Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.659b (1.771)  
 Angel sosteniendo la rueda de Santa Catalina.  
 Al dorso de 1.659a.  
 327 × 238 mm.  
 Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.660 (1.772)  
 Estudio de paños sobre figura arrodillada.  
 345 × 254 mm.  
 Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.661a (1.773)  
 Estudio de paños.  
 240 × 250 mm.  
 Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.661b (1.773)  
 Estudios de manos y cabezas.  
 Al dorso de 1.661a.  
 240 × 250 mm.  
 Papel gris azulado. Sanguina, lápiz negro.
- N.º INV. 1.662a (1.774)  
 Desnudo masculino sentado.  
 250 × 315 mm. Recortado en ángulo superior izquierdo.  
 Papel gris verdoso. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.662b (1.774)  
 Figura femenina, semidesnuda, recostada.  
 Al dorso de 1.662a.  
 242 × 300 mm. Recortado en ángulo superior izquierdo.  
 Papel gris verdoso. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.663 (1.775)  
 Angel volando.  
 300 × 255 mm. Cuadrículado a sanguina y pegado en un papel de mayor tamaño.  
 Papel gris. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.664 (1.776)  
 Estudios de paños y piernas.  
 262 × 305 mm.  
 Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.665 (1.777)  
 Media figura masculina.  
 260 × 244 mm. Cuadrículado a sanguina y pegado en un papel de mayor tamaño.  
 Papel gris-marrón. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.666 (1.778)  
 Estudio de paños sobre figura en pie.  
 300 × 205 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.667 (1.779)  
 Desnudo varonil.  
 Al dorso: estudio para la misma figura.  
 390 × 221 mm.  
 Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.668 (1.780)  
 Retrato masculino.  
 Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 350».  
 520 × 378 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.  
 Rubricado.

- N.º INV. 1.669 (1.781)  
Retrato masculino.  
470 × 350 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.670 (1.782)  
Retrato de caballero.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 98».  
485 × 351 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.671 (1.783)  
Retrato femenino.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 230/30».  
510 × 365 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, sanguina.
- N.º INV. 1.672 (1.784)  
Retrato femenino.  
Al dorso: «Viene de Carlo Marati n.º 52».  
515 × 383 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y lápiz negro.
- N.º INV. 1.673 (1.785)  
Retrato femenino.  
Al dorso: «Viene de Carlo Marati n.º 51».  
510 × 376 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.674 (1.786)  
Cabeza de Cristo.  
Al dorso: «Original de Carlo Marati n.º 46».  
373 × 485 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina. Rubricado.
- N.º INV. 1.675 (1.787)  
Cabeza femenina.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 429».  
410 × 480 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.676 (1.788)  
Figura femenina sentada.  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 115».  
347 × 370 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.677 (1.789)  
Figura femenina sentada y estudio de paños.  
Al dorso: figuras masculinas, una desnuda y otra vestida.  
275 × 415 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.  
En hoja soporte, ángulo inferior derecho: «50».
- N.º INV. 1.678 (1.790)  
Cabeza de joven.  
Al dorso: «Original de Carlo Marati n.º 4—».  
467 × 371 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina. Rubricado.
- N.º INV. 1.679 (1.791)  
Retrato de niña.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 402» «3i».  
445 × 355 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.680 (1.792)  
San Juan Evangelista.  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 400».  
420 × 281 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.681 (1.793)  
Narciso y la Ninfa Eco.  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 351».  
477 × 356 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.

- N.º INV. 1.682 (1.794)  
Los Padres de la Iglesia.  
Al dorso: apuntes geométricos a lápiz y «Carlo» a sanguina.  
453 × 375 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.683 (1.795)  
La Inmaculada en Gloria con San Juan Evangelista y los Padres de la Iglesia.  
528 × 370 mm.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina y repasado a tinta sepia.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.684 (1.796)  
La Inmaculada en Gloria con San Juan Evangelista y los Padres de la Iglesia.  
528 × 370 mm.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina y repasado a tinta sepia.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.685 (1.797)  
Figura de eclesiástico arrodillado.  
199 × 140 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.686 (1.798)  
Figura sentada coronada por otra en pie (ligeros apuntes).  
137 × 100 mm.  
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.  
En ángulo inferior derecho: «Corona di/di Fiori».
- N.º INV. 1.687 (1.799)  
Ligero apunte para figura.  
183 × 124 mm. Recortado en forma irregular en la parte superior.  
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.688 (1.800)  
Estudio de pie.  
235 × 110 mm.  
Papel gris. Sanguina.
- N.º INV. 1.689 (1.801)  
Estudio de paños sobre figura.  
213 × 284 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.690 (1.802)  
Apunte ligero para escena con figuras.  
154 × 144 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.691 (1.803)  
Estudio de paños y libro.  
196 × 269 mm.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.692 (1.804)  
Busto de la Dolorosa, Ecce Homo y estudios de manos.  
216 × 285 mm. Enmarcados los bustos en rectángulos.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.693 (1.805)  
Estudio de torsos y brazos.  
214 × 277 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.694 (1.806)  
Estudios de paños.  
221 × 275 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.695 (1.807)  
Estudio de paños sobre figura.  
220 × 277 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.  
En ángulo superior izquierdo «Valenti/Michalangº» a lápiz negro.
- N.º INV. 1.696 (1.808)  
Estudios de paños.  
257 × 110 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.

- N.º INV. 1.697 (1.809)  
Estudios varios: rostro de joven, paños y mano.  
285 × 223 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.698 (1.810)  
Estudio de brazos y libro.  
213 × 274 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.699 (1.811)  
Estudios de paños y brazos en diferentes actitudes.  
218 × 277 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.700 (1.812)  
Figura de clérigo en pie.  
283 × 214 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.701 (1.813)  
Figura de clérigo en pie.  
284 × 213 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.702 (1.814)  
Estudios de paños sobre figura femenina y libro.  
215 × 277 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.703 (1.815)  
Estudios de paño y manos en diferentes actitudes.  
218 × 290 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.704 (1.816)  
Media figura de monje y estudio de manos.  
214 × 272 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.705 (1.817)  
Estudios varios: pie, cuello, mano y paños.  
278 × 219 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.706 (1.818)  
Figura infantil y estudio de manos.  
214 × 284 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.707 (1.819)  
Dos cabezas infantiles.  
216 × 280 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.708 (1.820)  
Estudio de manos y ligero apunte de figura en pie.  
211 × 280 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.709 (1.821)  
Estudios de paños.  
219 × 284 mm.  
Papel gris azulado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.710 (1.822)  
Estudios de manos y paño.  
214 × 278 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.711 (1.823)  
Estudios de manos y paño sobre figura.  
197 × 272 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina.
- N.º INV. 1.712 (1.824)  
Estudios de paño y manos.  
258 × 174 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.

- N.º INV. 1.713 (1.825)  
Figura volando (apunte ligero).  
180 × 199 mm.  
Papel azul. Sanguina.
- N.º INV. 1.714 (1.826)  
Estudios de pies.  
185 × 275 mm.  
Papel verdoso. Sanguina, toques de clarión.
- N.º INV. 1.715 (1.827)  
Desnudo masculino y estudio de un pie.  
263 × 210 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.716 (1.828)  
Estudio de piernas infantiles.  
270 × 195 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.717 (1.829)  
Estudio de cabeza y brazos infantiles.  
277 × 195 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.718 (1.830)  
Estudio de brazos.  
204 × 246 mm.  
Papel gris. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.719 (1.831)  
Escena confusa (ligero apunte).  
155 × 305 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.720 (1.832)  
Estudio de cuerpo y miembros infantiles.  
210 × 273 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.721 (1.833)  
Desnudo infantil.  
161 × 252 mm.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.722 (1.834)  
Medida figura femenina desnuda.  
211 × 219 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.723 (1.835)  
Figura de amorcillo o angelito y estudio de pierna.  
183 × 223 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.724 (1.836)  
Cabeza de anciano.  
204 × 181 mm.  
Papel azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.725 (1.837)  
Media figura femenina desnuda y estudio de brazo.  
160 × 231 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.726 (1.838)  
Figura femenina en pie, semidesnuda.  
203 × 140 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.727 (1.839)  
Estudios de ojos, narices y bocas.  
275 × 190 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.728 (1.840)  
Diversos estudios para divinidad fluvial.  
194 × 265 mm. Enmarcados en rectángulos.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 1.729 (1.841)  
Figura de fauno.  
265 × 202 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.730 (1.842)  
Cabezas y piernas infantiles.  
135 × 170 mm. Recortado en forma irregular.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.731 (1.843)  
Estudios varios: ojos, rostro, oreja y boca.  
275 × 190 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.732 (1.844)  
Cabeza masculina con turbante.  
238 × 195 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.733 (1.845)  
Estudio anatómico de piernas.  
197 × 270 mm. Recortado en ángulo superior izquierdo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.734 (1.846)  
Estudio anatómico de piernas  
264 × 138 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.
- N.º INV. 1.735 (1.847)  
Un buey.  
163 × 218 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.736 (1.848)  
Cabeza infantil.  
257 × 185 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.737 (1.849)  
Ciervo.  
213 × 305 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.738 (1.850)  
Marco decorativo.  
196 × 270 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.739 (1.851)  
Corona con inscripción (DONAVITX/RELIONIS TELUM PRAECLA/RUMQ IUSTIAE STUDIUMQ).  
150 × 182 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.740 (1.852)  
Estudio de hoja de acanto.  
246 × 180 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.741 (1.853)  
Casco.  
220 × 192 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.742 (1.854)  
Friso con motivo de acanto.  
171 × 180 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
En el lado derecho del dibujo, a lápiz negro: «Giuseppe Antonio-Inceri».
- N.º INV. 1.743 (1.855)  
Estudio de paños sobre figura.  
265 × 175 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.744 (1.856)  
Estudio anatómico de piernas.  
Al dorso: estudio para el mismo tema.  
200 × 270 mm. Recortado en ángulo superior derecho.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.745 (1.857)  
Estudios de figura en pie y elementos decorativos.  
Al dorso: ligeros trazos a lápiz negro y clarión.

- 145 × 275 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.746 (1.858)  
Media figura femenina desnuda (parte inferior).  
Al dorso: estudio de paños sobre figura.  
275 × 212 mm.  
Papel gris. Sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.747 (1859)  
Media figura de joven semidesnudo.  
Al dorso: estudio de manos.  
270 × 188 mm.  
Papel marrón. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.748a (1.860)  
Dos figuras femeninas sentadas.  
185 × 265 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.748b (1.860)  
Figura arrodillada ante una matrona.  
Al dorso de 1.748a.  
265 × 185 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.749 (1.861)  
Paisaje con ruinas clásicas y fondo arquitectónico.  
Al dorso: estudio de paisaje e inscripción a tinta «1 Con 2 Dr».  
200 × 280 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.750 (1.862)  
Virgen con el Niño.  
Al dorso: estudio de manga.  
270 × 215 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.751 (1.863)  
Figura femenina decorativa y estudio de pechinas con la representación de Habacuc.  
Al dorso: cinco estudios para pechinas con la representación de Habacuc. Tres de ellas a tinta sepia.  
275 × 205 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.752a (1.864)  
Estudio de torso, cuerpo y brazos infantiles.  
195 × 265 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.752b (1.864)  
Encuentro de dos figuras (La Visitación?)  
Al dorso de 1.752a.  
195 × 265 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.753 (1.865)  
Desnudo infantil recostado en una moldura.  
Al dorso: proyecto decorativo para una bóveda. Tiene indicaciones a lápiz de los temas.  
266 × 197 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 1.754 (1.866)  
Estudio de caballo y cabeza del mismo animal.  
Al dorso: estudio de brazos, manos, ojos y cabeza caricaturesca.  
265 × 197 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
En la hoja del dibujo una carta a tinta.
- N.º INV. 1.755 (1.867)  
Estudios varios: paños, torso y brazos.  
Al dorso: estudio de brazos, a lápiz negro.  
217 × 282 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.

- N.º INV. 1.756 (1.868)  
 Estudio de paños sobre figura sentada.  
 Al dorso: estudio de paños sobre figura.  
 270 × 250 mm.  
 Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.757a (1.869)  
 Estudio de manos.  
 258 × 190 mm.  
 Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.757b (1.869)  
 Estudio de ala extendida.  
 Al dorso de 1.757a.  
 258 × 190 mm.  
 Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.758 (1.870)  
 Estudio de brazos.  
 Al dorso: ligero apunte de brazo a sanguina.  
 278 × 180 mm.  
 Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.759 (1.871)  
 Estudio de paño, brazos, manos y cabezas infantiles.  
 Al dorso: estudio de mano a lápiz negro.  
 220 × 280 mm.  
 Papel gris-marrón. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.  
 Rubricado.
- N.º INV. 1.760 (1.872)  
 Estudio de piernas y cabezas infantiles.  
 285 × 196 mm.  
 Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.761 (1.873)  
 Paloma.  
 Al dorso: estudio del mismo tema.  
 155 × 201 mm.  
 Papel gris. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.762 (1.874)  
 Media figura masculina.  
 Al dorso: ligero apunte para sacrificio de un Santo.  
 175 × 250 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.763 (1.875)  
 Cabezas caricaturescas y ligero apunte de media figura de guerrero.  
 Al dorso: figura femenina y cabeza de viejo caricaturescas.  
 198 × 275 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
 En el centro de la hoja del dibujo, dirección de una carta a nombre de Carlo Maratti firmada por Gienzano.
- N.º INV. 1.764 (1.876)  
 Estudio de paños sobre media figura.  
 Al dorso: estudio del mismo tema.  
 262 × 240 mm.  
 Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.765 (1.877)  
 Torso femenino.  
 Al dorso: estudio de paños.  
 280 × 220 mm.  
 Papel gris. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.766 (1.878)  
 Estudio de fauno.  
 Al dorso: estudio anatómico de brazos y torso de fauno.  
 286 × 190 mm. Recortado en ángulo superior derecho.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.767 (1.879)  
 Estudio de paños.  
 Al dorso: estudio para el mismo tema.  
 190 × 275 mm.  
 Papel marrón. Lápiz negro y toques de clarión.

- N.º INV. 1.768 (1.880)  
Cabeza decorativa de pez.  
Al dorso: estudio de piernas.  
280 × 215 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.769a (1.881)  
Busto femenino.  
270 × 220 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina.
- N.º INV. 1.769b (1.881)  
Estudio de manos.  
Al dorso de 1.769a.  
220 × 270 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.770 (1.882)  
Media figura femenina.  
Al dorso: estudio de paños.  
283 × 215 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.771 (1.883)  
Estudio de oreja, ojos y perfiles.  
Al dorso: estudio del mismo tema.  
280 × 195 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 1.772 (1.884)  
Figura de espadachín.  
Al dorso: variante de la misma figura, en papel teñido.  
265 × 190 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.773 (1.885)  
Figura caricaturesca de bufón.  
202 × 132 mm. Pegado en una hoja de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.774 (1.886)  
Figura femenina caricaturesca.  
190 × 141 mm. Pegado en una hoja de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.775 (1.887)  
Cabeza de muchacho. (Casi una caricatura).  
210 × 140 mm. Pegado en otro papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.776 (1.888)  
Dos figuras caricaturescas de caballeros.  
180 × 138 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.777 (1.889)  
Caricaturas de figura femenina y cabezas.  
125 × 168 mm. Pegado en otra hoja de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.778 (1.890)  
Figuras caricaturescas.  
171 × 207 mm. Pegado en otro papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.779 (1.891)  
Cabezas caricaturescas.  
Al dorso: al trasluz, cabeza e inscripción a tinta.  
227 × 180 mm. Pegado en otro papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.  
En la parte superior del dibujo inscripción cortada.
- N.º INV. 1.780a (1.892)  
Media figura de cardenal.  
285 × 215 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.780b (1.892)  
Estudio de manos y libro.  
Al dorso de 1.780a.  
285 × 215 mm.  
Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.

- N.º INV. 1.781 (1.893)  
Venus en la fragua de Vulcano.  
Al dorso: variante de la misma composición.  
220 × 154 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.782 (1.979)  
La Oración en el huerto.  
410 × 427 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Tintas negra y sepia.
- N.º INV. 1.783 (1.980)  
Conversación de San Pablo.  
Al dorso: «Núm. 487», «Don Antonio G<sup>o</sup>. /pereda».  
532 × 413 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.784 (1.982)  
Desnudo varonil.  
Al dorso: «Núm. 320 ».  
545 × 420 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.785 (1.983)  
Desnudo varonil sentado.  
Al dorso: «Original de Carlo Marati n.º 94».  
572 × 432 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.786 (1.984)  
Desnudo varonil.  
Al dorso: «Original de Carlo Marati n.º 165».  
552 × 398 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y ligeros toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.787 (1.985)  
Desnudo femenino tendido de espaldas.  
Al dorso: «Original de Carlo Marati n.º 43» e inscripción en letra antigua.
- 410 × 545 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.788 (1.986)  
Desnudo varonil en actitud de súplica.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 93».  
565 × 420 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.789 (1.987)  
Desnudo varonil.  
Al dorso: «Núm. 318» e inscripción en letra antigua.  
550 × 427 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.790 (1.988)  
Desnudo femenino recostado.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 432».  
422 × 547 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.791 (1.989)  
Figura de joven sentado.  
Al dorso: «Original de Carlo Marati n.º 428».  
425 × 540 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y clarión.
- N.º INV. 1.792 (1.990)  
Divinidad marina o fluvial y estudio de paños.  
Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 431».  
425 × 552 mm.  
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.793 (1.991)  
Figura de apóstol.  
570 × 426 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y clarión.

- N.º INV. 1.794 (1.992)  
 Figura femenina semidesnuda con una urna.  
 Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 69».  
 375 × 515 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.795 (1.993)  
 Cristo en Gloria y Virgen intercediendo por un santo.  
 Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 123».  
 527 × 366 mm. Rematado en medio punto.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
 En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.796 (1.994)  
 José reconocido por sus hermanos.  
 Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 242».  
 424 × 565 mm. Enmarcado en forma rectangular.  
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro. Cuadriculado.
- N.º INV. 1.797 (1.995)  
 Mercurio y Orfeo.  
 Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Carlo Marati n.º 67».  
 525 × 365 mm.  
 Papel agarbanzado. Sanguina.  
 Rubricado. En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.798 (1.996)  
 Estudio del caballo de Marco Aurelio y ligero apunte del jinete.  
 Al dorso: estudio de paisaje y manos a lápiz negro «Vary designi d'ogni ———».  
 565 × 430 mm.  
 Papel gris verdoso. Sanguina.
- N.º INV. 1.799 (1.997)  
 Retrato femenino.  
 495 × 377 mm.  
 Papel agarbanzado. Sanguina.  
 Rubricado.
- N.º INV. 1.800 (1.998)  
 Retrato femenino.  
 Al dorso: «de Carlo Maratti n.º 44».  
 550 × 390 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 1.801 (1.999)  
 Friso decorativo con figuras femeninas  
 Al dorso: «Viene de Polidoro n.º 463» y estudio de paños a lápiz negro.  
 285 × 572 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel gris verdoso oscuro. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.802 (2.000)  
 Desnudo masculino sentado.  
 404 × 487 mm.  
 Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.803 (2.001)  
 Baco.  
 565 × 425 mm.  
 Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.804 (2.002)  
 Adoración de los pastores.  
 Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 438».  
 450 × 442 mm. Recortado en ángulo superior izquierdo.  
 Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 1.805 (2.003)  
 Santa Elena.  
 570 × 438 mm.  
 Papel gris verdoso. Lápiz negro, clarión.
- N.º INV. 1.806  
 Torsos masculinos de espaldas.  
 Al dorso: estudio de piernas.  
 313 × 515 mm.  
 Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.

- N.º INV. 1.807  
Estudio de manos y media figura.  
340 × 508 mm.  
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.808  
Estudio de torso, pierna y manos.  
282 × 450 mm.  
Papel gris. Sanguina y toques de clarión.  
En la parte inferior a lápiz negro «E».
- N.º INV. 1.809  
Estudio de manos.  
200 × 325 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.810  
Estudio de manos.  
149 × 325 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.811 (2.013)  
Friso decorativo con figuras.  
245 × 563 mm. Pegado en cartón duro.  
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia, restos de lápiz.  
En ángulo inferior derecho, en letra antigua «40 R. n.º 357».
- N.º INV. 1.812 (2.014)  
Desnudo masculino tendido (Noé?).  
Al dorso: estudio para la misma figura.  
380 × 495 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.813 (2.015)  
Desnudo masculino sentado.  
Al dorso: desnudo masculino sentado. «Original de Carlo Marati n.º 92».  
566 × 426 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.814 (2.016)  
Desnudo masculino en pie.  
Al dorso: estudio para la misma figura. «Original de Carlo Marati n.º 91».  
571 × 430 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y ligeros toques de clarión.  
Rubricado. En ángulo inferior izquierdo «C. Carlo Marati».
- N.º INV. 1.815 (2.017)  
Figura femenina en pie, con un sistro en la mano derecha, acompañada de un niño que lleva el cuerno de la abundancia (alegoría de Egipto?).  
Al dorso: dos apuntes ligeros con Mercurio y Argos.  
535 × 419 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, clarión, cuadriculado a sanguina.
- N.º INV. 1.816 (2.018)  
Los Padres de la Iglesia.  
Al dorso: Asunción de la Virgen (apunte), terminado en medio punto, a tinta sepia.  
528 × 370 mm.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina y repasado a tinta sepia.  
En ángulo inferior izquierdo «F».
- N.º INV. 1.817 (2.019)  
Desnudo masculino semiarrodillado.  
Al dorso: estudio y apunte para Cristo muerto, llorando por la Magdalena. En ángulo inferior derecho «Mr. Natoairs».  
520 × 413 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro y toques de clarión.  
En ángulo inferior derecho, a sanguina, «M<sup>r</sup>. Natoairs».
- N.º INV. 1.818a (2.020)  
Santo Papa.  
563 × 430 mm. En hornacina.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión.

- N.º INV. 1.818b (2.020)  
 Estudio de paños sobre una figura, cabezas, pies y manos.  
 Al dorso de 1.818a.  
 430 × 563 mm.  
 Papel gris azulado. Sanguina y toques de clarión.  
 Rubricado.
- N.º INV. 1.819  
 Angeles con un cangrejo y un loro.  
 Al dorso: «Viene de Carlo Marati n.º 264».  
 436 × 566 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.820  
 Figura femenina con un ánfora, junto a un pozo.  
 Al dorso: «Viene de Carlo Marati n.º 13».  
 325 × 257 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina. Rubricado.
- N.º INV. 1.821  
 Figura femenina con una caja entre las manos.  
 Al dorso: «Viene de Carlo Marati n.º 11».  
 284 × 211 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina. Rubricado.
- N.º INV. 1.822  
 Angeles con un pato.  
 Al dorso: «Viene de Carlo Marati n.º 490».  
 272 × 417 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.823  
 Lucrecia.  
 Al dorso: «Viene de Carlo Marati n.º —».  
 420 × 280 mm. Enmarcado en un rectángulo.
- Papel agarbanzado claro. Sanguina y lápiz rojo.  
 Rubricado.
- N.º INV. 1.824.  
 Lucrecia.  
 421 × 277 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina y lápiz rojo.  
 Rubricado. Reporter del n.º 1.823.
- N.º INV. 1.825  
 Dos ángeles con cintas y flores.  
 Al dorso: «Viene de Carlo Marati n.º 262».  
 430 × 560 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.826  
 Dos ángeles con cintas y flores.  
 Al dorso: «Viene de Carlo Marati n.º 263».  
 563 × 425 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.827  
 Dos ángeles portadores de corona, arpa y filacteria con la inscripción «REGIA PROGENIES».  
 Al dorso: «n.º 30».  
 420 × 282 mm. En una pechina, dentro de un marco rectangular.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina. Rubricado.
- N.º INV. 1.828  
 Dos ángeles portadores de una perla y filacteria con la inscripción «INMACULATAM PEPERIR».  
 Al dorso: «Número 30».  
 414 × 280 mm. En una pechina, dentro de un marco rectangular.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina. Rubricado.
- N.º INV. 1.829  
 Dos ángeles portadores de una flor y filacteria con la inscripción

- «CONCEPT STERILIS».  
Al dorso: n.º 30». 420 × 280 mm. En una pechina, dentro de un marco rectangular. Papel agarbanzado claro. Sanguina. Rubricado.
- N.º INV. 1.830  
Querubín y dos ángeles portadores de un cesto con palomas y filacteria con la inscripción «OB TU LIT DEO». Al dorso: «Núm. 30». 420 × 280 mm. En una pechina, dentro de un marco rectangular. Papel agarbanzado claro. Sanguina. Rubricado.
- N.º INV. 1.831  
Desnudo femenino sentado. Al dorso: «Núm. 319». 540 × 403 mm. Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión. Rubricado.
- N.º INV. 1.832  
Coronación de un rey rodeado por una guirnalda decorativa. Al dorso: «Orig. de Carlo Marati n.º 192». 700 × 550 mm. Enmarcado en forma circular. Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 1.833  
Desnudo femenino, sentado de espaldas. Al dorso: estudio de una mano con un libro. 520 × 400 mm. Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión. En lado inferior, a sanguina «Plácido Costanci».
- N.º INV. 1.834  
Desnudo masculino tumbado en escorzo.
- Al dorso: «estas 118. Dibujo por C. Cesius». 400 × 506 mm. Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión. En ángulo inferior izquierdo «4 Rs.».
- N.º INV. 1.835  
Desnudo masculino recostado. Al dorso: «Giusepe Rusconi». 280 × 415 mm. Papel agarbanzado. Sanguina. En ángulo inferior derecho «Giusepe/Ruscione».
- N.º INV. 1.836  
Desnudo masculino tumbado. Al dorso: ligero apunte de piernas. 278 × 410 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado oscuro. Sanguina. En ángulo inferior izquierdo «Di Andrea Sacchi/Nello studio di Giuseppe Glezzi». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «N.º 258 2 —50».
- N.º INV. 1.837  
Desnudo masculino tendido de espaldas. 288 × 435 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado. Sanguina. En ángulo inferior izquierdo «Di Andrea Sacchi/nello Studio di Giuseppe Glezzi». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «N.º —575 -So».
- N.º INV. 1.838  
Desnudo masculino sentado. 406 × 279 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado oscuro. Sanguina. En el ángulo inferior izquierdo «Sacchi». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte «N.º 1-73—50».

- N.º INV. 1.839  
Media figura masculina y estudio de brazos.  
275 × 415 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris-marrón. Sanguina.  
En ángulo inferior izquierdo de la hoja de soporte: «Andrea Sacchi».
- N.º INV. 1.840  
Desnudo masculino sentado, apoyado en un ánfora.  
412 × 270 mm. Pegado en una hoja de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.  
En ángulo inferior izquierdo «Sacchi». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte «N.º 1-O- So».
- N.º INV. 1.841  
Desnudo masculino sentado.  
423 × 276 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.  
En ángulo inferior izquierdo «Sacchi». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «N.º 1-6g So».
- N.º INV. 1.842  
Estudios varios: torsos masculinos, cabeza infantil, brazos, piernas.  
285 × 430 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris. Sanguina y toques de clarión.  
En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «Andrea Sacchi».
- N.º INV. 1.843a  
Desnudo masculino sentado.  
Al dorso: «Original de Andrea Sacchi n.º 167».  
536 × 425 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y toques de clarión.  
Rubricado.
- N.º INV. 1.843b  
Estudio de pierna y cabeza femenina.  
Al dorso de 1.843a.  
536 × 425 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y toques de clarión.  
Rubricado. En ángulo inferior izquierdo «Original de Andrés Sacchi n.º 167».
- N.º INV. 1.844a  
Desnudo masculino sentado de espaldas.  
Al dorso: «Original del Camasei n.º 163».  
284 × 427 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.844b  
Desnudo masculino sentado de espaldas.  
Al dorso de 1.844a.  
284 × 427 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.  
En ángulo inferior izquierdo «Original de Camasei n.º 163».
- N.º INV. 1.845a  
Desnudo masculino sentado.  
Al dorso, en hoja soporte: «Orig. del Camasey n.º 1—1».  
385 × 260 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.845b  
Desnudo masculino sentado.  
Al dorso de 1.845a.  
400 × 270 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.  
En ángulo inferior de la hoja soporte: «Orig. del Camasey n.º 1—1».

- N.º INV. 1.846  
 Angel arrodillado.  
 Al dorso: «Demano del Camasey n.º 168».  
 457 × 322 mm.  
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.847  
 Desnudo masculino recostado.  
 396 × 525 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.  
 En ángulo inferior derecho «M.la».  
 En ángulo inferior izquierdo en la hoja soporte «n.º 54 So».
- N.º INV. 1.848  
 Desnudo masculino tendido.  
 237 × 407 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado. Sanguina y ligeros toques de clarión.  
 En ángulo inferior derecho «Mola».  
 En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte «N.º 314- So».
- N.º INV. 1.849  
 Desnudo masculino de espaldas.  
 439 × 343 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y toques de clarión.  
 En ángulo inferior izquierdo «Lougigarzi».
- N.º INV. 1.850  
 Desnudo masculino sentado.  
 Al dorso: «Núm. 316».  
 503 × 360 mm.  
 Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
 En el centro del dibujo: «Jo Angelus Caninius Romanus/Delin».
- N.º INV. 1.851  
 Dos desnudos masculinos tendidos.  
 Al dorso: «Orig. de Angelo Canini n.º 269».  
 403 × 545 mm.  
 Papel agarbanzado. Sanguina.  
 En ángulo superior izquierdo: «Jo Angelus Caninius Rom Delin».
- N.º INV. 1.852  
 Desnudo masculino tendido.  
 282 × 420 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y ligeros toques de clarión.  
 En ángulo inferior izquierdo «Romanelli». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «N.º 3150 So».
- N.º INV. 1.853  
 Desnudo masculino recostado.  
 390 × 505 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y toques de clarión.  
 En ángulo inferior izquierdo: «Lanfranco». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «N.º 1316 -So».
- N.º INV. 1.854  
 Desnudo masculino.  
 430 × 500 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.  
 En ángulo inferior izquierdo «Lanfranco».
- N.º INV. 1.855  
 Desnudo masculino sentado.  
 Al dorso, en hoja soporte: ligero apunte de figura masculina.  
 537 × 365 mm. Recortado en los ángulos superiores y pegado en un papel mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.  
 En ángulo inferior izquierdo «Lanfranco». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «N.º 130- So».
- N.º INV. 1.856  
 Desnudo masculino con un paño sobre la cabeza.  
 555 × 400 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y toques de clarión.

- En ángulo inferior derecho «Lanfranco». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «N.º 518 So».
- N.º INV. 1.857  
Desnudo masculino de espaldas.  
430 × 245 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.  
En ángulo inferior izquierdo «G. Borgonione». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «N.º 31-6 -So».
- N.º INV. 1.858  
Desnudo masculino de espaldas y estudio de cabeza.  
525 × 400 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro y toques de clarión.  
En ángulo inferior izquierdo «Di Monsu Guglielmo Borgognone/nello studio di Giuseppe Glezzi». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «N.º 1-84 So».
- N.º INV. 1.859  
Desnudo masculino sentado.  
465 × 365 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina, ligeros toques de clarión.  
En ángulo inferior derecho «Borgognone». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «N.º — So».
- N.º INV. 1.860  
Desnudo masculino sentado, manos y estudio de media figura.  
Al dorso: ligero estudio de desnudo masculino a sanguina y lápiz negro.  
412 × 513 mm. Pegado en un papel mayor tamaño.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro y toques de clarión.  
En ángulo inferior izquierdo «Del Sig. Guglielmo Corsese/detto il
- Borgognone/nello studio di Giuseppe Glezzi». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «N.º SBB -So».
- N.º INV. 1.861  
Desnudo masculino sentado.  
Al dorso: a lápiz negro «Benefial». 400 × 527 mm.  
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.862  
Desnudo masculino en pie.  
543 × 338 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.  
En ángulo inferior izquierdo, a sanguina «Benefiali».
- N.º INV. 1.863  
Desnudo masculino sentado.  
280 × 406 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.  
En ángulo inferior derecho «Benefiali». En ángulo inferior izquierdo de la hoja soporte: «N.º 1-76 So».
- N.º INV. 1.864  
Desnudo masculino sentado.  
536 × 400 mm.  
Papel teñido. Lápiz negro y toques de clarión.  
En ángulo inferior derecho «Pompeo de Batoni 1784».
- N.º INV. 1.865  
Desnudo masculino sentado (Baco?).  
Al dorso: «Núm. 312». 420 × 285 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.866  
Copia de escultura clásica.  
Al dorso: «Núm. 2—»  
558 × 420 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.

- N.º INV. 1.867  
Tres estudios de pie.  
Al dorso: «N.º 499».  
443 × 303 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.868  
Desnudo masculino de espaldas.  
Al dorso: «Núm. 308».  
278 × 201 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.869  
Desnudo masculino recostado.  
Al dorso: «Núm. 294».  
420 × 282 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.870  
Desnudo masculino sentado.  
Al dorso: «Núm. 310».  
435 × 281 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1871  
Desnudo masculino sentado.  
Al dorso: «Núm. 311».  
411 × 278 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.872  
Desnudo masculino sentado.  
Al dorso: «Núm. 315».  
417 × 270 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.873  
Desnudo masculino sentado de espaldas.  
Al dorso: «Núm. 30—».  
420 × 282 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.874  
Desnudo masculino agachado.  
Al dorso: «Núm. 309».  
284 × 430 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.875  
Desnudo masculino en pie.  
Al dorso: «Núm. 304».  
422 × 275 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.876  
Desnudo masculino tendido en es-  
corzo.  
Al dorso: «Núm. 295».  
294 × 435 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.877  
Desnudo masculino semiarrodilla-  
do.  
Al dorso: «Núm. 306».  
435 × 290 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.878  
Desnudo masculino sentado de es-  
paldas.  
Al dorso: «Núm. 305».  
430 × 290 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.879  
Desnudo masculino sentado.  
Al dorso: «Núm. 296».  
430 × 290 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.880  
Desnudo masculino de espaldas.  
Al dorso: «Núm. 295».  
392 × 278 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.881  
Desnudo masculino en pie con una  
espada.  
Al dorso: «Núm. 298».  
430 × 290 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.

- N.º INV. 1.882a  
Desnudo masculino sentado.  
Al dorso: «Núm. 300».  
415 × 288 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.882b  
Desnudo masculino en pie.  
Al dorso de 1.882a.  
415 × 288 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina. En ángulo inferior izquierdo: «Núm. 300».
- N.º INV. 1.883  
Desnudo masculino de espaldas.  
Al dorso: «Núm. 301».  
430 × 295 mm.  
Papel gris-marrón. Sanguina.
- N.º INV. 1.884  
Desnudo masculino sentado.  
Al dorso: «Núm. 303». A sanguina, en ángulo superior derecho: «gaboula».  
436 × 583 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.885  
Hércules.  
Al dorso: «n.º 474».  
570 × 420 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.886  
Desnudo masculino tendido.  
Al dorso: estudio de brazo y «n.º 473».  
375 × 547 mm. Recortado en forma irregular.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 1.887  
Desnudo masculino sentado de espaldas.  
Al dorso: estudio de desnudo infantil y manos. «Núm. 313».  
410 × 555 mm.
- Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.888  
Desnudo masculino sentado de espaldas.  
Al dorso: n.º 475».  
535 × 405 mm. Recortado en forma irregular.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.889  
Desnudo masculino tendido.  
Al dorso: «Núm. 293».  
415 × 555 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.890  
Cupido.  
Al dorso: «Núm. 280».  
540 × 392 mm.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 1.891  
Desnudo masculino en pie.  
Al dorso: ligero apunte para Virgen con Niño y media figura femenina, a sanguina y lápiz negro respectivamente. «Núm. 315».  
544 × 385 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.892a  
Amorcillo con perros.  
Al dorso: «Núm. 282».  
390 × 515 mm.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.892b  
Desnudo masculino sentado.  
Al dorso de 1.892a.  
515 × 390 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina. En ángulo superior derecho: «Núm. 282».

- N.º INV. 1.893  
Desnudo masculino en pie.  
Al dorso: «Núm. 314».  
560 × 394 mm.  
Papel agarbanzado muy oscuro.  
Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.894a  
Desnudo masculino de espaldas.  
558 × 404 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.894b  
Desnudo masculino sentado.  
Al dorso de 1.894a.  
558 × 404 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.895a  
Desnudo masculino tendido.  
373 × 272 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.895b  
Copia de escultura clásica.  
Al dorso de 1.895a.  
373 × 272 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.896  
Desnudo masculino tocando la flauta.  
512 × 381 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.
- N.º INV. 1.897  
Desnudo masculino sentado.  
420 × 291 mm.  
Papel marrón. Sanguina.
- N.º INV. 1.898  
Estudio de pie y mano.  
230 × 170 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
En ángulo inferior izquierdo:  
«R. V. P.», a lápiz negro.
- N.º INV. 1.899  
Desnudo masculino en pie.  
420 × 282 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.  
En ángulo inferior derecho de la hoja soporte: «N.º 1BB4 -So.».
- N.º INV. 1.900  
Desnudo masculino sentado.  
420 × 280 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.901  
Desnudo masculino de espaldas.  
243 × 280 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.902  
Desnudo masculino sentado.  
405 × 270 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris-marrón. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.903  
Media figura masculina desnuda.  
230 × 202 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris-marrón. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.904  
Desnudo masculino en pie.  
555 × 348 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.  
En el lado derecho del dibujo:  
«8 Rs».
- N.º INV. 1.905a  
Desnudo masculino arrodillado.  
402 × 257 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de clarión.

- N.º INV. 1.905b  
Media figura masculina desnuda.  
Al dorso de 1.905a.  
402 × 257 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina  
y toques de clarión.
- N.º INV. 1.906  
Desnudo masculino sentado.  
437 × 265 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina  
y toques de clarión.
- N.º INV. 1.907  
Desnudo masculino sentado de espaldas.  
298 × 408 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina  
y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.908  
Desnudo masculino sentado de espaldas.  
380 × 513 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina  
y toques de clarión.
- N.º INV. 1.909  
Desnudo masculino tendido.  
395 × 510 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina  
y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.910  
Desnudo masculino semiarrodillado.  
575 × 421 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.911  
Ligero apunte de piernas.  
285 × 430 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.912  
Copia de escultura clásica.  
417 × 276 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro y  
toques de clarión.
- N.º INV. 1.913  
Psique transportada por amorcillos.  
(Copia de Rafael).  
565 × 425 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
Pertenece a una serie con el número  
«488».
- N.º INV. 1914  
Cupido y las tres Gracias. (Copia de  
Rafael).  
565 × 435 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina  
y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 1.915  
Venus y Zeus. (Copia de Rafael).  
580 × 436 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
Pertenece a una serie con el número  
«488».
- N.º INV. 1.916  
Venus y Cupido. (Copia de Rafael).  
556 × 425 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina  
y ligeros toques de clarión.  
Pertenece a una serie con el número  
«488».
- N.º INV. 1.917  
Venus, Ceres y Juno. (Copia de Rafael).  
556 × 425 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
Pertenece a una serie con el número  
«488».
- N.º INV. 1.918  
Mercurio. (Copia de Rafael).  
576 × 436 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina  
y ligeros toques de clarión.  
Pertenece a una serie con el número  
«488».
- N.º INV.fl 1.919  
Mercurio y Psique. (Copia de Rafael).  
548 × 425 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
Pertenece a una serie con el número  
«488».

- N.º INV. 1.920  
Venus en su carro. (Copia de Rafael).  
556 × 435 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
Pertenece a una serie con el número «488».
- N.º INV. 1.921  
Zeus y Cupido. (Copia de Rafael).  
570 × 435 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
Pertenece a una serie con el número «488».
- N.º INV. 1.922  
Venus y Psique. (Copia de Rafael).  
565 × 435 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
Pertenece a una serie con el número «488».
- N.º INV. 1.923  
Cupido y las tres Gracias. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 159».  
557 × 424 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.924  
Venus en su carro. (Copia de Rafael).  
550 × 425 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.925  
Mercurio. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 158».  
540 × 428 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.926  
Venus y Psique. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 158».  
556 × 430 mm. A modo de pechina.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.927  
Adoración de los pastores. (Copia de Rafael).
- 440 × 545 mm. Enmarcado en forma rectangular.  
Papel agarbanzado muy claro. Preparado a lápiz, tinta negra y aguada gris.
- N.º INV. 1.928  
Adoración de los pastores. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 144».  
362 × 482 mm. Enmarcado en forma rectangular.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.929  
La predicación de San Pablo. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 134».  
303 × 428 mm. Enmarcado en forma rectangular.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.930  
La Transfiguración de Cristo. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 128».  
318 × 460 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.931  
La muerte de Ananías. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 148».  
274 × 402 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, sanguina.
- N.º INV. 1.932  
La muerte de Ananías. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 149».  
303 × 420 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, sanguina.
- N.º INV. 1.933  
El sacrificio de Listra. (Copia de Rafael).

- Al dorso: «Viene de Rafael n.º 143». 318 × 517 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, sanguina.
- N.º INV. 1.934  
La pesca milagrosa. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 141». 321 × 457 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.935  
La Resurrección de Cristo. (Copia de Rafael).  
320 × 660 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.936  
Camino del Calvario. (Copia de Rafael).  
470 × 342 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.937  
La presentación del Niño en el Templo. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 139». 362 × 485 mm. Enmarcado en forma rectangular.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina y lápiz negro.
- N.º INV. 1.938  
Fragmento del incendio del Borgo. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 152». 430 × 565 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.939  
Fragmento del Concilio de los Dioses. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 153». 530 × 423 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.940  
Fragmento de la Escuela de Atenas. (Copia de Rafael).  
Al dorso: estudio de ángeles y «Viene de Rafael n.º 153». 540 × 665 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.
- N.º INV. 1.941  
Fragmento del encuentro entre Attila y León Magno. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 161». 700 × 475 mm. Enmarcado en luneto.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.942  
Fragmento del encuentro entre Attila y León Magno. (Copia de Rafael).  
Al dorso: «Viene de Rafael n.º 43». 763 × 471 mm. Enmarcado en luneto.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.943  
La batalla de Ostia. (Copia de Rafael).  
Al dorso: Desnudos masculinos y «Núm. 503». 890 × 1.332 mm. Papeles pegados formando uno de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.944  
La expulsión de Heliodoro del templo. (Copia de Rafael).  
Al dorso: Dos copias de cabeza clásica y estudio de caballo. «Viene de Rafael n.º 190»/«33», «Heliodoro». 765 × 1.250 mm. Recortado en forma irregular, enmarcado en luneto. Varios papeles pegados formando uno de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.

- N.º INV. 1.945  
Media figura arrodillada. Copia de «La Escuela de Atenas» de Rafael.  
210 × 185 mm. Recortado en el lado derecho.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.946  
Busto de Apóstol. Copia de «La Transfiguración» de Rafael.  
Al dorso: Estudios de pies de dos figuras de la composición, En el ángulo inferior izquierdo «Número 254».  
225 × 170 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.947  
Tritón. Copia de «El Triunfo de Galatea» de Rafael.  
195 × 278 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.948  
Amorcillo con caduceo. Copia de «La Galería de Psique» de Rafael.  
Al dorso: «Núm. 258».  
308 × 224 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.949  
Dos figuras masculinas. Copia de «La Escuela de Atenas» de Rafael.  
365 × 260 mm. Recortado en los ángulos.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.950  
Grupo de prisioneros musulmanes. Copia de «La batalla de Ostila» de Rafael.  
Al dorso: «Núm. 502».  
435 × 963 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.951  
Copia de «La donación de Roma» de Rafael.  
Al dorso: «Número 203».  
546 × 815 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.952  
La Última Cena. Copia de Leonardo da Vinci.  
Al dorso: «Viene de Leonardo da Vinci n.º 163».  
350 × 695 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.953  
San Diego se aparece a los peregrinos. Copia de Aníbal Carracci.  
Al dorso: «Viene de Aníbal Carracci n.º 182». En el ángulo superior derecho «Storia di S. Giacomo di spagnoli n.º 2». En ángulo inferior izquierdo repetición de la misma frase.  
430 × 570 mm. Enmarcado en forma de luneto.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.954  
El milagro de las rosas. Copia de la obra de Aníbal Carracci.  
Al dorso: «Viene de Aníbal Carracci n.º 183». En el centro «Storia di S. Giacomo di Spagnoli n.º 2».  
565 × 715 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.955  
Amorcillo recostado sobre el tondo con la representación de Cupido y Pan en la Galería Farnese.  
Al dorso: «Viene de Carracci n.º 193».  
1.155 × 550 mm.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, sanguina.

- N.º INV. 1.956  
Hércules sosteniendo el globo terráqueo en la Galería Farnese.  
Al dorso: «Viene de Carracci n.º 194».  
1.340 × 800 mm. Varios papeles pegados formando uno de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.957  
Hércules sosteniendo el globo terráqueo en la Galería Farnese.  
Al dorso: «Viene de Carracci n.º 195».  
1.320 × 770 mm. Varios papeles pegados formando uno de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.958  
Mercurio. Copia de la obra de Aníbal Carracci «Mercurio y Paris» en la Galería Farnese.  
390 × 541 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.959  
La defensa de Roma.  
Al dorso: «Viene de Dominiquino n.º 189».  
745 × 1.265 mm. Varios papeles pegados formando uno de mayor tamaño. Enmarcado en forma de luneto.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina, cuadrículado a lápiz negro.
- N.º INV. 1.960  
Escultura egipcia (copia).  
Al dorso: «Un Idolo n.º 32».  
420 × 280 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.961  
Escultura egipcia (copia).  
Al dorso: «Un Idolo 33».  
420 × 275 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.962  
Escultura egipcia (copia).  
Al dorso: «Un Idolo n.º 33».  
417 × 280 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.963  
Escultura egipcia (copia).  
Al dorso: «Un Idolo 34».  
420 × 277 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1.964  
Apolo. (Copia de escultura clásica).  
Al dorso: «Núm. 492».  
424 × 280 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, sanguina.
- N.º INV. 1.965  
Afrodita. (Copia de escultura clásica).  
Al dorso: «Núm. 493».  
427 × 288 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, sanguina.
- N.º INV. 1.966  
Afrodita. (Copia de escultura clásica).  
Al dorso: «N.º 494».  
420 × 281 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, sanguina.
- N.º INV. 1.967  
Hércules. (Copia de escultura clásica).  
Al dorso: «N.º 495».  
420 × 281 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, sanguina.
- N.º INV. 1.968  
Estatua antigua.  
Al dorso: «Estatua antigua n.º 25».

- 481 × 335 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1969  
Estatua antigua.  
Al dorso: «Estatua antigua n.º 25». 481 × 335 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1970  
Desnudo femenino tendido en un lecho.  
383 × 535 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1971  
Retrato del escultor Gregorio Fernández.  
495 × 360 mm. Enmarcado en un rectángulo.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
En la parte inferior del dibujo: «Gregorio Fernández ynsigne Escultor Natural del Reyno/de Galicia Becino de Valladolid en donde florecio con/grandes creditos de su abilidad y murió el año de/ 1622 a los 70...edad».
- N.º INV. 1972  
Retrato de joven.  
255 × 215 mm. Pegado sobre arpillera y montado sobre un bastidor.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
En la arpillera a tinta: «7 Rs.» y «1002».
- N.º INV. 1973  
Estudio de cabeza y pie.  
Al dorso: ligero apunte de piernas. 134 × 222 mm. Recortado en su parte inferior.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1974  
Estudio de tres cabezas.  
Al dorso, en la hoja soporte: «Palacio». 157 × 163 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1975  
Sansón y el león.  
194 × 143 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia, lápiz negro.
- N.º INV. 1976  
Procesión de oferentes.  
118 × 232 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1977  
Ecce Homo.  
231 × 129 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y tinta sepia.
- N.º INV. 1978  
El nacimiento de Venus.  
Al dorso: Ligeros apuntes de figura a tinta sepia.  
225 × 260 mm.  
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia, aguada gris.
- N.º INV. 1979  
Desnudo infantil.  
Al dorso: «Núm. 259». 311 × 220 mm.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 1980.  
Minos. Fragmento del «Juicio Final» de Miguel Angel.  
152 × 113 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.  
En ángulo inferior derecho: «Micael/angelo».

- N.º INV. 1.981  
Desnudo masculino. Fragmento del «Juicio Final» de Miguel Angel. 279 × 140 mm. Recortado en forma irregular.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.982  
Resucitados. Copia del «Juicio Final» de Miguel Angel. 275 × 193 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.  
En ángulo superior derecho: «de mano de Joseph/de Arpinas».  
En ángulo inferior derecho: «Solís».
- N.º INV. 1.983  
Angeles con los símbolos de la Pasión. Copia del «Juicio Final» de Miguel Angel. 190 × 307 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.984  
Minos. Fragmento del «Juicio Final» de Miguel Angel. 344 × 240 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.  
En el ángel inferior izquierdo: «de mano Propia/de Michael Angelo/Bonarrota».
- N.º INV. 1.985  
Figura masculina. 252 × 180 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.986  
Venus y Adonis. 210 × 290 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina y aguada gris.
- N.º INV. 1.987  
Desnudo masculino arrodillado. 342 × 245 mm.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.988  
Desnudo masculino sentado. 350 × 248 mm. Pegado en un papel del mismo tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 1.989  
La Asunción de la Virgen. Al dorso, en hoja soporte: «Orig. de Guido Reni n.º 405» y «Josalmán?».  
327 × 222 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.  
En la parte inferior de la hoja soporte, a tinta: «Guido Reni».
- N.º INV. 1.990  
Parte central de un retablo. Al dorso: Ligeros apuntes de figuras a lápiz negro. 295 × 215 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Tinta sepia, aguadas sepia y gris.
- N.º INV. 1.991  
Figura femenina con ánforas y amorcillos. Estudio para un techo. 132 × 184 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 1.992  
Paisaje. Al dorso, en la hoja soporte: «Orig. del Dominiquino n.º 205».  
255 × 400 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado muy oscuro. Tinta sepia.
- N.º INV. 1.993  
Dios Padre en Gloria. Al dorso: «Núm. 325».  
322 × 441 mm. Enmarcado en forma oval.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 1.994a  
Proyecto para un retablo con Ecce Homo en el centro.  
303 × 184 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y tinta sepia.
- N.º INV. 1.994b  
Tres figuras femeninas.  
Al dorso de 1.994a.  
303 × 184 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Tinta negra.
- N.º INV. 1.995 (1.894)  
Jinete a caballo.  
173 × 161 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Tinta sepia.  
En la parte inferior de la hoja soporte, a sanguina, muy borroso: «Lucca Cambiasso».
- N.º INV. 1.996 (1.895)  
Media figura de fauna con faunito en brazos.  
149 × 164 mm. Recortado en forma irregular y pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 1.997 (1.896)  
Dos angelitos.  
116 × 107 mm. Pegado en dos cartulinas superpuestas.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tinta y aguada sepia, toques de albayalde.
- N.º INV. 1.998 (1.897)  
Nacimiento de San Juan Bautista (?).  
181 × 236 mm.  
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 1.999a (1.898)  
Desnudo femenino sentado.  
250 × 197 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 1.999b (1.898)  
Retrato masculino con birrete.  
Al dorso de 1.999a.  
197 × 145 mm.  
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.  
En el lado derecho del papel, a tinta sepia «1 R, 3 R 4 R».
- N.º INV. 2.000 (1.899)  
La Abundancia.  
250 × 187 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia, cuadrículado a lápiz negro.  
En la parte inferior de la cartulina soporte: «FLORENTINO/h. 1560-70».
- N.º INV. 2.001 (1.900)  
Desnudo infantil.  
Al dorso: «Leonardo da Vinci» a tinta sepia.  
193 × 145 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.  
En la parte inferior del dibujo, inscripción cortada y «28» a tinta sepia.
- N.º INV. 2.002 (1.901)  
Salomé (?).  
275 × 165 mm. Recortado de forma irregular en el lado izquierdo.  
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 2.003 (1.902)  
Minerva.  
158 × 138 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 2.004 (1.903)  
Busto de anciano.  
Al dorso: «Muy/Mer...».  
157 × 128 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.

- N.º INV. 2.005 (1.904)  
 Dos figuras masculinas sujetando a un toro por los cuernos.  
 132 × 187 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 2.006 (1.905)  
 Figura sentada rodeada de angelitos.  
 95 × 95 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.  
 En el ángulo superior derecho «2R»; en el inferior izquierdo «A», en la cartulina sobre a lápiz negro: «Alenza».
- N.º INV. 2.007 (1.906)  
 Dos hombres luchando.  
 Al dorso: Ligeros trazos a sanguina.  
 167 × 202 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 2.008 (1.907)  
 Adoración de los pastores.  
 250 × 150 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 2.009 (1.908)  
 La Abundancia.  
 265 × 130 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y aguada azul.
- N.º INV. 2.010 (1.909)  
 Ángel recostado sobre marco oval.  
 225 × 173 mm.  
 Papel gris azulado. Lápiz negro, ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 2.011 (1.910)  
 Busto femenino de perfil.  
 Al dorso: Parte inferior de una escena con figuras desnudas.  
 180 × 125 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado. Lápiz negro, sanguina y toques de albayalde.
- N.º INV. 2.012 (1.911)  
 Azucenas.  
 184 × 82 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
 Papel gris azulado. Lápiz negro, aguada de diferentes colores y toques de clarión.
- N.º INV. 2.013 (1.912)  
 Figura apoyada en una balastrada.  
 211 × 160 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 2.014 (1.913)  
 Estudio de manga.  
 128 × 192 mm. Pegado en cartulinas superpuestas.  
 Papel gris verdoso oscuro. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 2.015 (1.914)  
 Cinco cabezas de anciano.  
 124 × 95 mm. Pegado en una cartulina de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 2.016 (1.915)  
 Desnudo masculino.  
 205 × 148 mm.  
 Papel gris-marrón. Lápiz negro.
- N.º INV. 2.017 (1.916)  
 Desnudo masculino.  
 202 mm. de diámetro. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 2.018 (1.917)  
 Desnudo masculino.  
 200 mm. de diámetro. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
 Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

- N.º INV. 2.019 (1.918)  
Cuatro estudios de cabezas de yeso.  
105 × 175 mm. Pegado en cartulina  
de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Tinta y  
aguada sepia, restos de lápiz.  
En el ángulo inferior izquierdo:  
«Cano» a lápiz negro.
- N.º INV. 2.020 (1.919)  
Inmaculada Concepción.  
172 × 95 mm. Pegado en cartulina  
de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
- N.º INV. 2.021 (1.920)  
La Oración en el Huerto.  
173 × 159 mm. Pegado en cartulina  
de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada  
sepia.  
En la parte inferior del dibujo:  
«Cano» a lápiz negro y en la car-  
tulina soporte: «Alº CANO?» a  
tinta sepia.
- N.º INV. 2.022 (1.921)  
Media figura masculina sostenien-  
do una vara.  
106 × 115 mm.  
Papel agarbanzado. Preparado a lá-  
piz, tinta sepia.
- N.º INV. 2.023 (1.922)  
Saúl unge a David ante la presencia  
de Isaí (H.º de David?).  
145 × 190 mm. Pegado en un papel  
de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.  
En el margen derecho, anotaciones  
ilegibles a tinta.
- N.º INV. 2.024 (1.923)  
Historia de David.  
147 × 195 mm. Pegado en un papel  
de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 2.025 (1.924)  
Historia de David.  
143 × 185 mm. Pegado en un papel  
de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 2.026 (1.925)  
Escena de combate. (H.º de David?).  
140 × 185 mm. Pegado en un papel  
de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 2.027 (1.926).  
Historia de David.  
143 × 195 mm. Pegado en un papel  
de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro y  
ligeros toques de aguada sepia.
- N.º INV. 2.028 (1.927)  
Historia de David.  
145 × 195 mm. Pegado en un papel  
de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
- N.º INV. 2.029 (1.928)  
Sátiro raptando a una ninfa.  
382 × 256 mm. Pegado en una car-  
tulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada  
sepia.  
En la cartulina soporte: «Luca  
Cambiasi».
- N.º INV. 2.030 (1.929)  
Sátiro persiguiendo a un amorcillo.  
183 × 311 mm. Pegado en un papel  
de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Tinta y  
aguada sepia.  
Punteado para calcar.
- N.º INV. 2.031 (1.930)  
Divinidad marina (Nereida?).  
265 × 335 mm. Pegado en una car-  
tulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Tinta y  
aguada sepia.  
En el lado izquierdo del dibujo, a  
tinta: «Luqueto» «6 R». En el  
ángulo superior derecho: «3 R».
- N.º INV. 2.032 (1.931)  
Tritón.  
230 × 350 mm. Pegado en una car-  
tulina de mayor tamaño.

- Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.  
En el centro del dibujo, a tinta: «Luqueto 12 R». En el ángulo superior izquierdo: «12 R».
- N.º INV. 2.033 (1.932)  
San Martín partiendo su capa.  
263 × 240 mm. Pegado en una cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 2.034 (1.933)  
Apóstol ante una figura entronizada.  
Al dorso: Ligeramente apunte para la misma composición a lápiz negro y tinta sepia. En la parte superior, inscripción ilegible a tinta.  
250 × 204 mm. Pegado en una cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
- N.º INV. 2.035 (1.934)  
La oración de Zacarías, San Miguel luchando contra los demonios y un ángel guiando a un pastor.  
197 × 363 mm. Tres papeles de diferente tamaño, pegados formando uno mayor y adheridos a una cartulina.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 2.036 (1.935)  
Escena de batalla.  
250 × 305 mm.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro, tinta sepia y albayalde.
- N.º INV. 2.037 (1.936)  
Entrega de las llaves a San Pedro.  
230 × 195 mm. Pegado en una cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Preparado a sanguina, tinta y aguada sepia, toques de albayalde.
- N.º INV. 2.038 (1.937)  
San Miguel y San Jerónimo, en el cielo; la Virgen en Gloria.  
226 × 177 mm. Pegado en una cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 2.039 (1.938)  
Nacimiento de la Virgen o de San Juan Bautista.  
188 × 282 mm. Pegado en una cartulina de mayor tamaño.  
Papel gris verdoso. Tinta y aguada sepia, toques de albayalde.
- N.º INV. 2.040 (1.939)  
Varias figuras masculinas desnudas luchando con serpientes.  
215 × 264 mm.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a sanguina, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 2.041 (1.940)  
Figura femenina alegórica (?).  
394 × 230 mm.  
Papel agarbanzado. Tinta sepia, aguadas sepia y blanca.  
Punteado para calcar.
- N.º INV. 2.042 (1.941)  
•Suplicio de Prometeo.  
Al dorso, en la hoja soporte, a tinta: «deromulo ».  
400 × 275 mm. Pegado en un papel de igual tamaño.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia. Cuadrículado a lápiz.  
Una de las figuras, punteada para calcar. En el ángulo inferior izquierdo: «Ulissi nel inferno vidi el Titio gigante».
- N.º INV. 2.043 (1.942)  
Friso de angelitos portando atributos religiosos.  
145 × 420 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tintas negra y sepia, aguada sepia.

- N.º INV. 2.044 (1.943)  
Cabeza femenina de perfil.  
242 × 246 mm. Recortado en forma octogonal y pegado en varias cartulinas de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.  
En ángulos superior e inferior derecho: «n.º 32» y «Raphael Urb.», a tinta.
- N.º INV. 2.045 (1.944)  
Figura femenina sentada.  
275 × 150 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.  
En la parte inferior del dibujo, a tinta: «Cerezo».
- N.º INV. 2.046 (1.945)  
Dos amorcillos besándose.  
120 × 185 mm. Pegado sobre cartulina de mayor tamaño.  
Papel gris verdoso. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 2.047 (1.946)  
Tres amorcillos.  
120 × 190 mm. Pegado sobre cartulina de mayor tamaño.  
Papel gris verdoso. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 2.048 (1.947)  
Las bodas de Canáa.  
290 × 205 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 2.049 (1.948)  
Retrato masculino.  
265 × 213 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 2.050 (1.949)  
Cabeza de joven.  
292 × 220 mm.  
Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 2.051 (1.950)  
Friso con combate de guerreros y Amazonas.  
Al dorso: Cabeza de macho cabrío a lápiz y «honziderom», a tinta.  
160 × 350 mm.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 2.052 (1.951)  
Torso de anciano.  
204 × 165 mm. Pegado sobre cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina.  
En ángulo inferior derecho del dibujo, a lápiz: «Vinci?».
- N.º INV. 2.053 (1.952)  
Guerrero con un prisionero.  
Al dorso: nota a tinta.  
245 × 195 mm. Pegado en doble cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 2.054 (1.953)  
Escena de batalla y Virgen en Gloria con un santo.  
358 × 273 mm. Pegado en doble cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 2.055 (1.954)  
Tres figuras masculinas sentadas.  
190 × 305 mm.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
- N.º INV. 2.056 (1.955)  
Jarrón decorativo.  
292 × 173 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.
- N.º INV. 2.057 (1.956)  
Obispo escribiendo.  
277 × 210 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.

- Papel agarbanzado claro. Sanguina y aguada sepia.  
En el ángulo inferior izquierdo, inscripción cortada.
- N.º INV. 2.058 (1.957)  
Pie.  
227 × 210 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel gris verdoso. Sanguina y ligeros toques de clarión.
- N.º INV. 2.059a (1.958)  
Figura masculina sentada.  
296 × 202 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel teñido en azul. Lápiz negro y clarión.
- N.º INV. 2.059b (1.958)  
Figura masculina sentada.  
Al dorso de 2.059a.  
296 × 202 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 2.060 (1.959)  
El Juicio de París.  
253 × 355 mm.  
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
- N.º INV. 2.061 (1.960)  
Desnudo masculino tendido.  
265 × 413 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y ligeros toques de clarión.  
En ángulo inferior izquierdo del dibujo, a lápiz: «Lanfranco».
- N.º INV. 2.062 (1.961)  
Vestimenta clásica.  
257 × 188 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Sanguina. Rubricado.
- N.º INV. 2.063 (1.962)  
Matrona en un carro tirado por los símbolos de los Evangelistas. (Triunfo de la Virgen).  
Al dorso: Estudio para la misma composición a lápiz negro.  
240 × 335 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.  
En el ángulo inferior izquierdo a tinta sepia: «Pietro Testa».
- N.º INV. 2.064 (1.963)  
Asamblea de Dioses.  
198 × 283 mm. Enmarcado en forma oval y pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Sanguina.
- N.º INV. 2.065 (1.964)  
Venus y Adonis en un marco de figuras.  
468 × 325 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.  
En la parte superior de la cartulina «Lucas Cambiaso».
- N.º INV. 2.066 (1.965)  
Escena de combate.  
Al dorso: Estudio para las figuras centrales, a lápiz negro.  
280 × 425 mm.  
Papel gris azulado. Lápiz negro, tinta y aguada sepia, toques de albayalde.
- N.º INV. 2.067 (1.966)  
Grupo de figuras en actitud de escuchar.  
440 × 255 mm. Pegado sobre tela.  
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina.
- N.º INV. 2.068 (1.967)  
Desnudo masculino de espaldas.  
293 × 144 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado. Tinta sepia.  
En el ángulo inferior derecho, a lápiz rojo: «Conchillos».

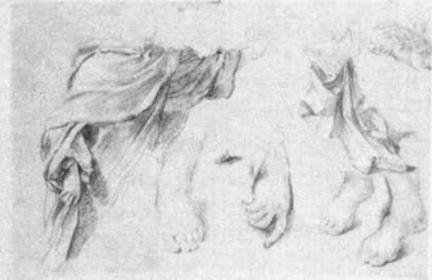
- N.º INV. 2.069 (1.968)  
Cristo crucificado.  
287 × 197 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro.
- N.º INV. 2.070 (1.969)  
Desnudo masculino de espaldas.  
284 × 201 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris azulado. Lápiz negro.
- N.º INV. 2.071 (1.970)  
Desnudo masculino de espaldas.  
297 × 199 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.  
Papel gris marrón. Lápiz negro.
- N.º INV. 2.072 (1.971)  
Relicario.  
293 × 170 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
- N.º INV. 2.073 (1.972)  
Dos angelitos.  
Al dorso, en el ángulo superior derecho, a tinta: «F. Ramos».  
333 × 380 mm.  
Papel preparado en tono gris. Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 2.074 (1.973)  
La Inmaculada Concepción.  
465 × 327 mm.  
Papel preparado en tono gris. Lápiz negro y toques de clarión.  
En el ángulo inferior derecho, a tinta: «45».
- N.º INV. 2.075 (1.974)  
La Fe.  
380 × 245 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel preparado en tono verdoso.  
Lápiz negro y toques de clarión.
- N.º INV. 2.076 (1.976)  
Torso masculino desnudo.  
218 × 243 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel gris-marrón. Lápiz negro y toques de clarión.  
En la parte inferior de la cartulina: ANONIMO ESPAÑOL / SIGLO XVIII».
- N.º INV. 2.077 (1.977)  
Galería de columnas abierta a un puerto.  
265 × 360 mm. Pegado en cartulinas de mayor tamaño.  
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia y aguadas sepia y gris. Cuadrículado a lápiz.  
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».
- N.º INV. 2.078 (1.978)  
Fernando VI protegiendo a las Artes.  
343 × 432 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.  
Papel agarbando. Tinta sepia, aguadas sepia y gris.  
En el ángulo inferior derecho a tinta: «Giacomo Pavia Pito: Bolognese fecit en 1746». En la parte inferior de la cartulina: «JACOBO PAVIA».



1126



1127



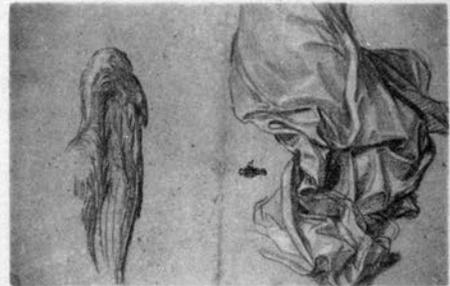
1128



1129



1130



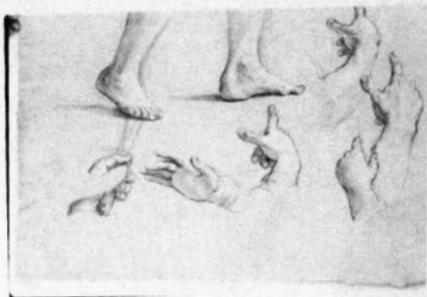
1131



1132



1133



1134



1135



1136



1137



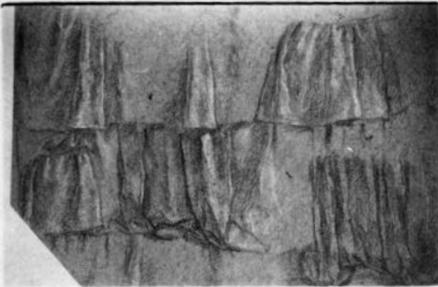
1138



1139



1140



1141



1142



1143



1144



1145



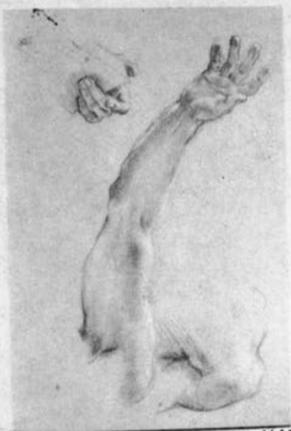
1146



1147



1148



1149



1150



1151



1152



1153



1154



1155



1156



1157



1158



1159



1160



1161



1162



1163



1164



1165



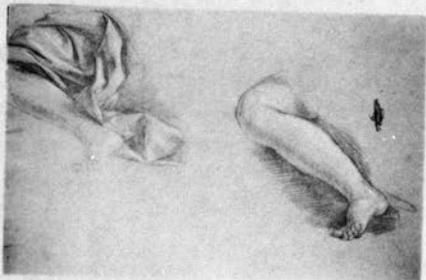
1166



1167a



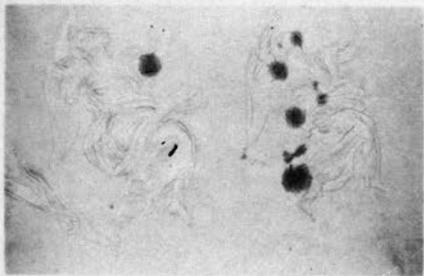
1167b



1168



1169



1170



1171



1172



1173



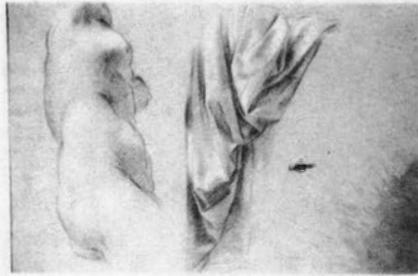
1174



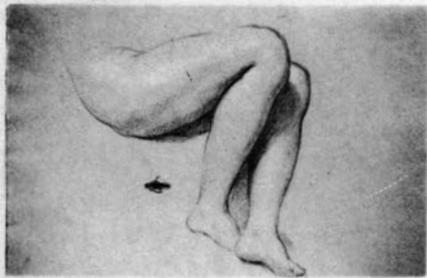
1175



1176



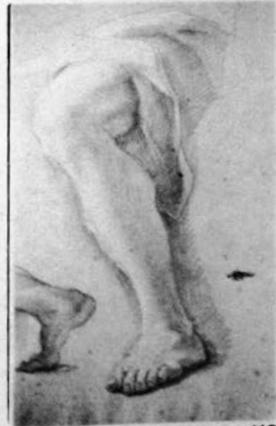
1177



1178



1179



1180



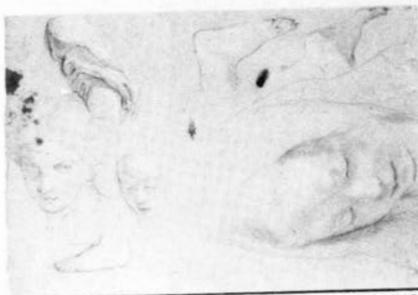
1181



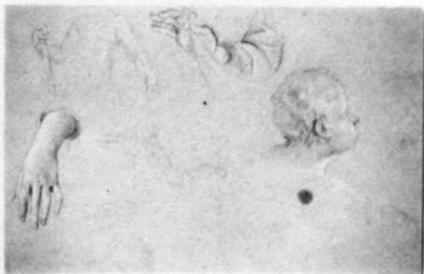
1182



1183



1184



1185



1186



1187



1188



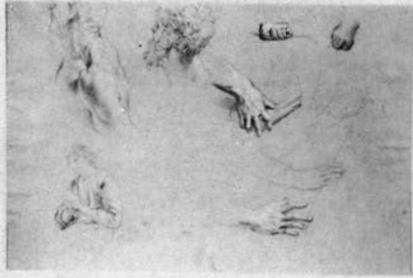
1189



1190



1191



1192



1193



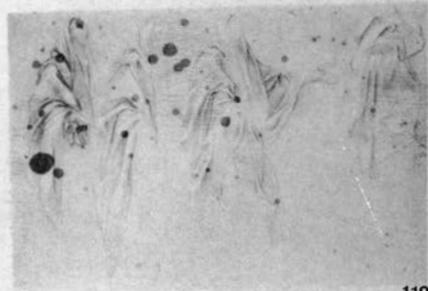
1194



1195



1196



1197



1198



1199



1200



1201



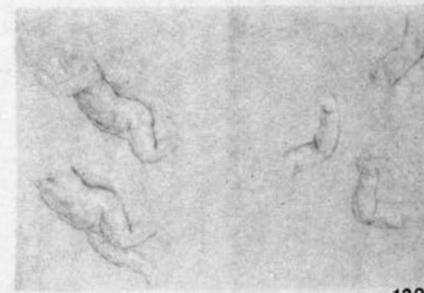
1202



1203



1204



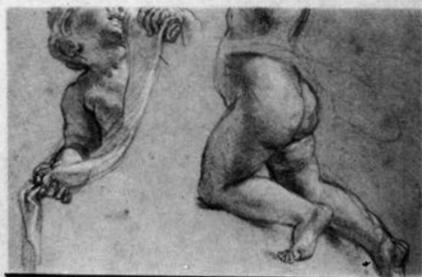
1205



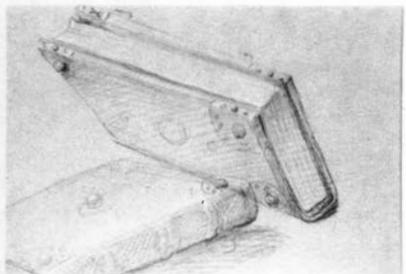
1206



1207



1208



1209



1210



1211



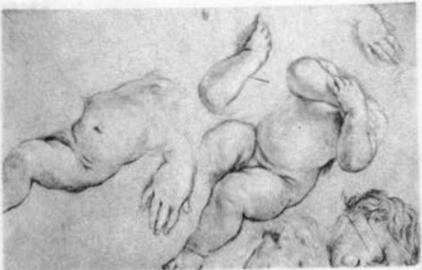
1212



1213



1214



1215



1216



1217



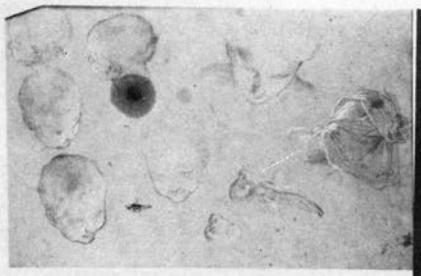
1218



1219



1220



1221



1222



1223



1224



1225



1226



1227



1228



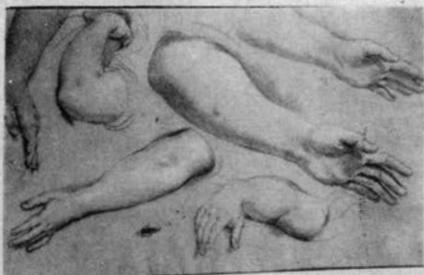
1229



1230



1231



1232



1233



1234



1235



1236



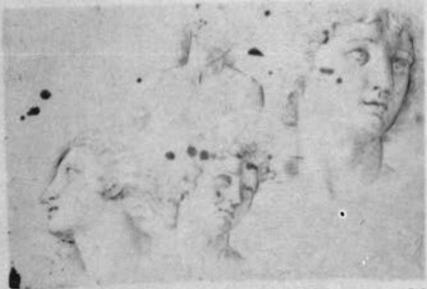
1237



1238



1239



1240



1241



1242



1243



1244



1245



1146



1247



1248



1249



1250



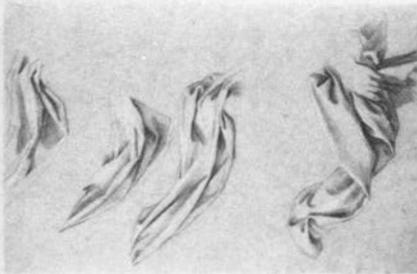
1251



1252



1253



1254



1255



1256



1257



1258



1259



1260



1261



1262



1263



1264



1265



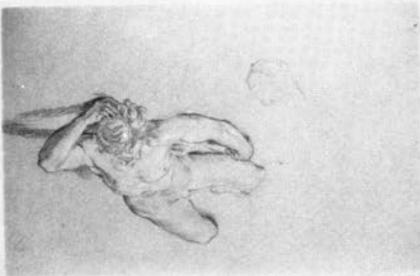
1266



1267



1268



1269



1270



1271



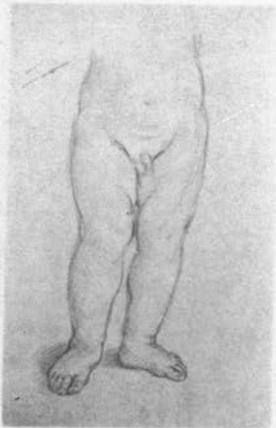
1272



1273



1274



1275



1276



1277



1278



1279



1280



1281



1282



1283



1284



1285



1286



1287



1288



1289



1290



1291



1292



1293



1294



1295



1296



1297



1298



1299



1300



1301



1302



1303



1304



1305



1306



1307



1308



1309



1310 a



1310 b



1311



1312



1313



1314



1315



1316



1317



1318



1319



1320



1321



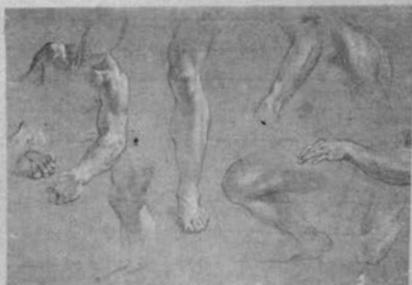
1322



1323



1324



1325



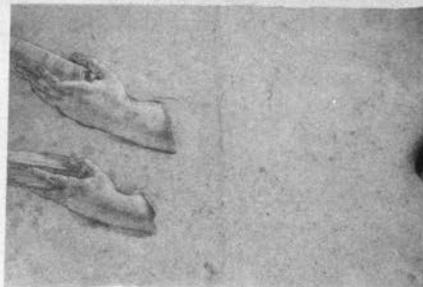
1326



1327



1328



1329



1330



1331



1332



1333



1334



1335



1336



1337



1338



1339



1340



1341



1342



1343



1344



1345



1346



1347



1348



1349



1350



1351



1352



1353a



1353b



1354



1355



1356



1357



1358



1359



1360



1361



1362



1363



1364



1365



1366



1367



1368



1369



1370



1371



1372



1373



1374



1375



1376



1377



1378



1379



1380



1381



1382



1383



1384



1385



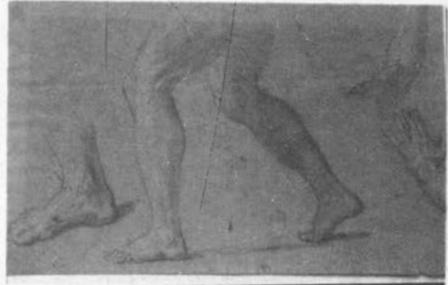
1386



1387



1388



1389



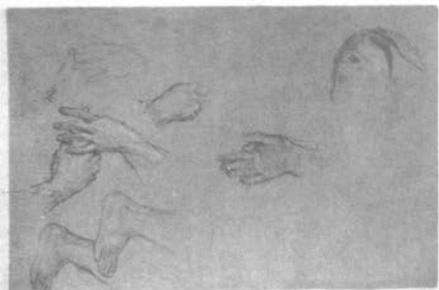
1390



1391



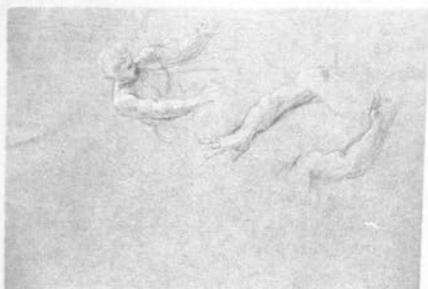
1392



1393



1394



1395



1396



1397



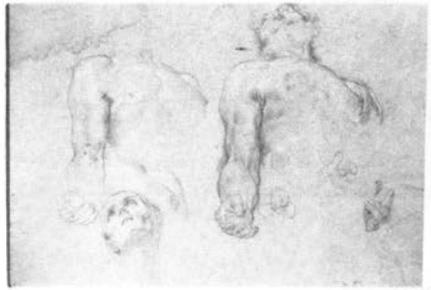
1398



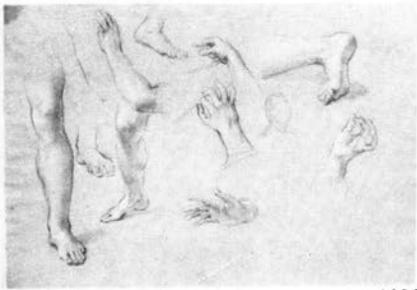
1399



1400



1401



1402



1403



1404



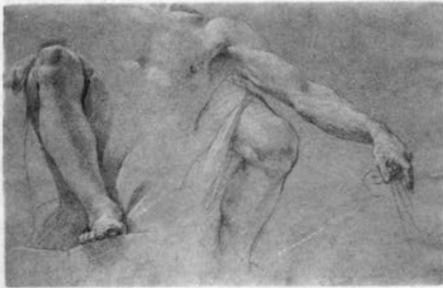
1405



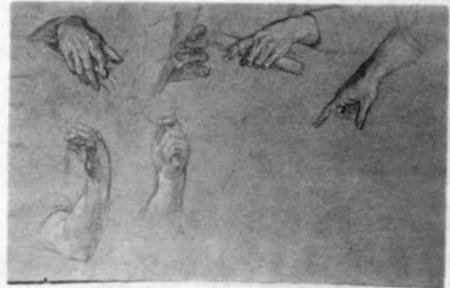
1406



1407



1408



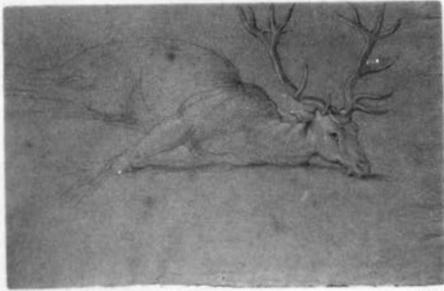
1409



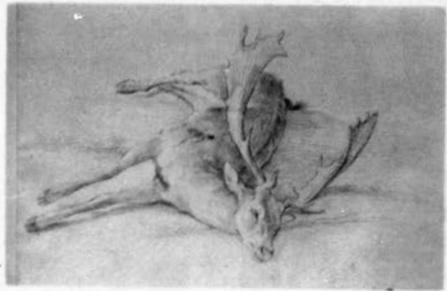
1410



1411



1412



1413



1414



1415



1416



1417



1418



1419



1420



1421



1422



1423



1424



1425



1426



1427



1428



1429



1430



1431



1432



1433



1434



1435



1436



1437



1438



1439



1440



1441



1442a



1442b



1443



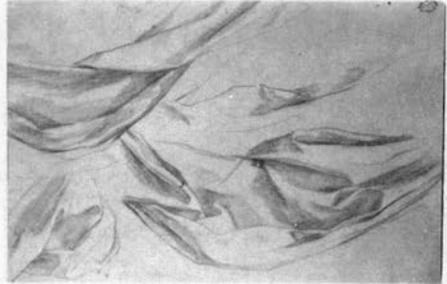
1444



1445



1446a



1446b



1447a



1447b



1448a



1448b



1449a



1449b



1450



1451a



1451b



1452a



1452b



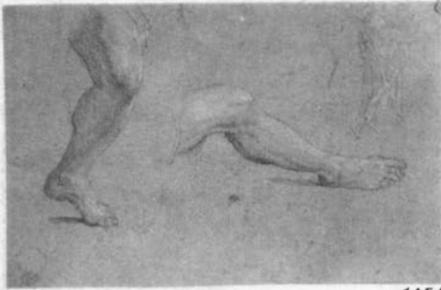
1453a



1453b



1454a



1454b



1455a



1455b



1456a



1456b



1457a



1457b



1458a



1458b



1459a



1459b



1460a



1460b



1461a



1461b



1462a



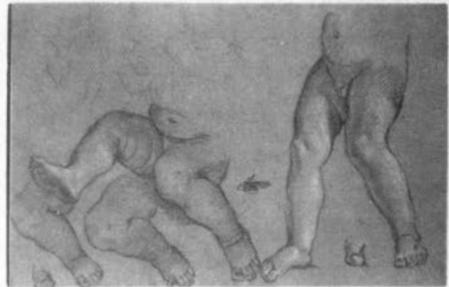
1462b



1463a



1463b



1464



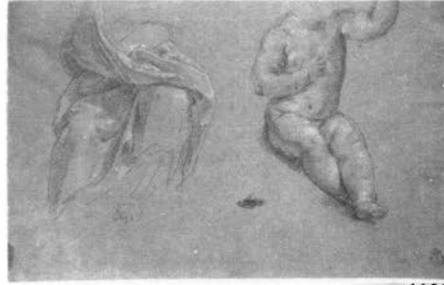
1465a



1465b



1466a



1466b



1467



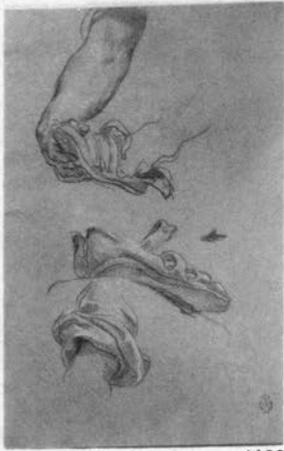
1468a



1468b



1469a



1469b



1470a



1470b



1471a



1471b



1472a



1472b



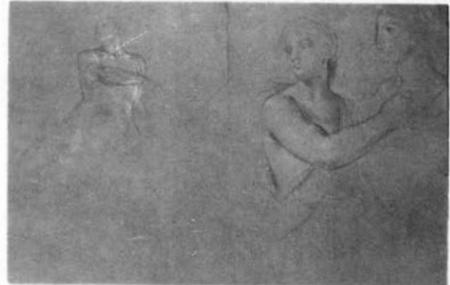
1473



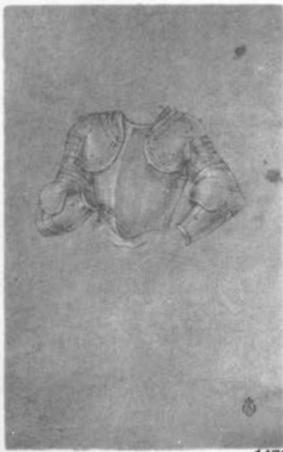
1474



1475 a



1475 b



1476a



1476b



1477a



1477b



1478



1479a



1479b



1480



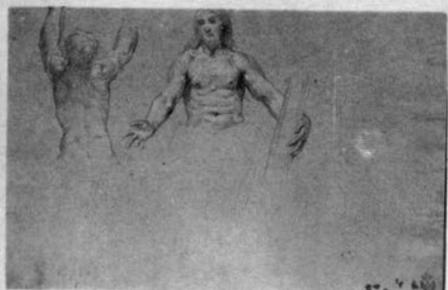
1481a



1481b



1482a



1482b



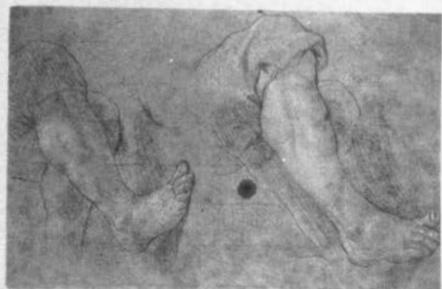
1483a



1483b



1484a



1485a



1485b



1486a



1486b



1487a



1487b



1488a



1488b



1489a



1489b



1490a



1490b



1491a



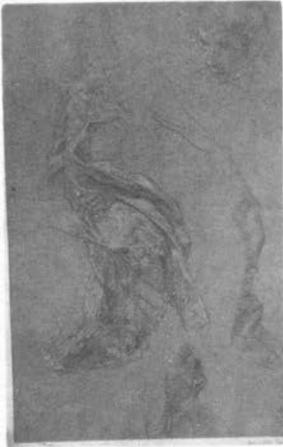
1491b



1492a



1492b



1493



1494



1495a



1495b



1496a



1496b



1497



1498



1499



1500



1501



1502



1503



1504



1505



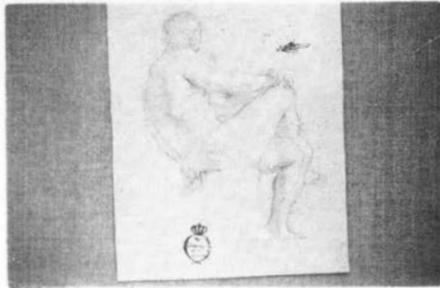
1506



1507



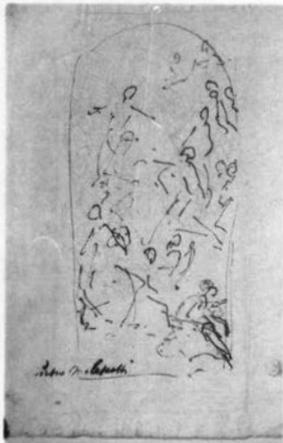
1508



1509



1510



1511



1512



1513



1514



1515



*Per. Vasist'vini 1723.*

1516



1517



1518



1519



*Per. Vasist'vini 1719*

1520



1521a



1521b



1522a



1522b



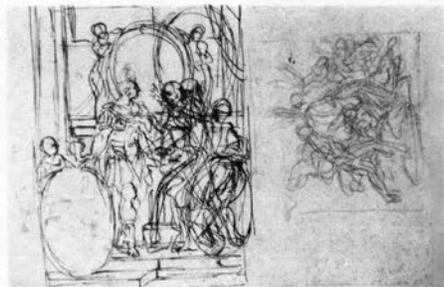
1523a



1523b



1524a



1524b



1525a



1525b



1526a



1526b



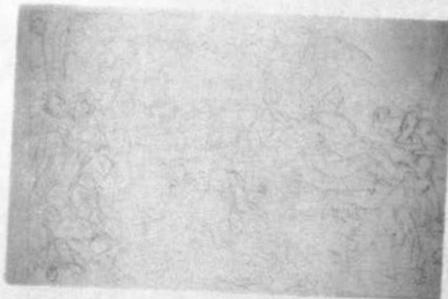
1527a



1527b



1528



1529



1530



1531



1532



1533



1534



1535



1536



1537



1538



1573



1574



1575



1576



1577



1578



1579



1580



1581



1582



1583



1584



1585



1586



1587



1588



1589



1590



1591



1592



1593



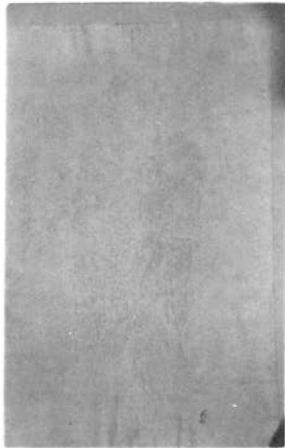
1594



1595



1596



1597



1598



1599



1600



1601



1602



1603



1604



1605



1606



1607



1608



1609



1610



1611



1612



1613



1614



1615



1616



1617



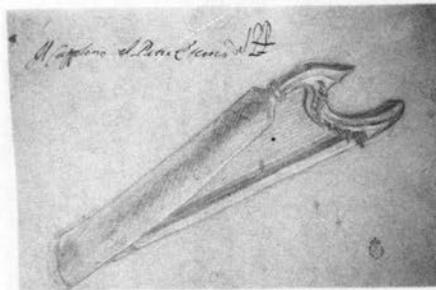
1618



1619



1620



1621



1622



1623



1624



1625



1626



1627



1628



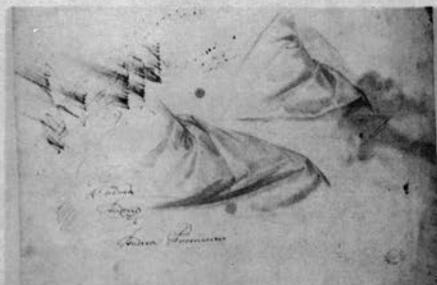
1629



1630



1631



1632



1633



1634



1635



1636



1637



1638



1639



1640



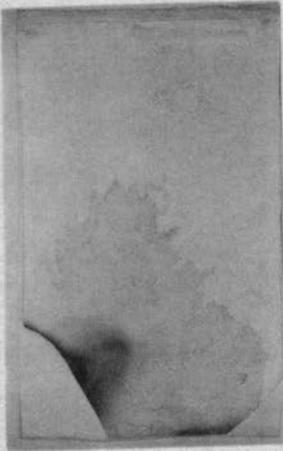
1641



1642



1643



1644



1645



1646



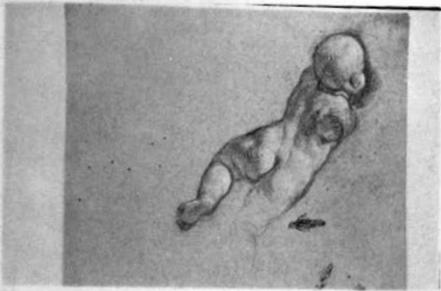
1647



1648



1649



1650



1651



1652



1653



1654



1655



1656



1657



1658



1659a



1659b



1660



1661a



1661b



1662a



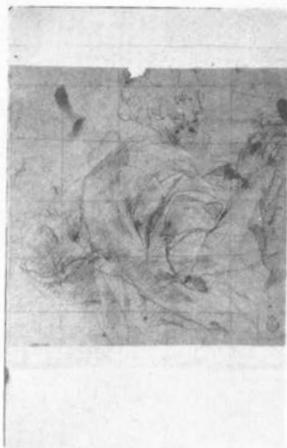
1662b



1663



1664



1665



1666



1667



1668



1669



1670



1671



1672



1673



1674



1675



1676



1677



1678



1679



1680



1681



1682



1683



1684



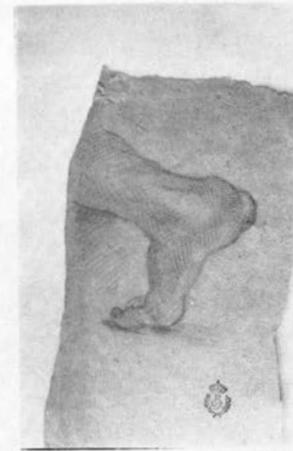
1685



1686



1687



1688



1689



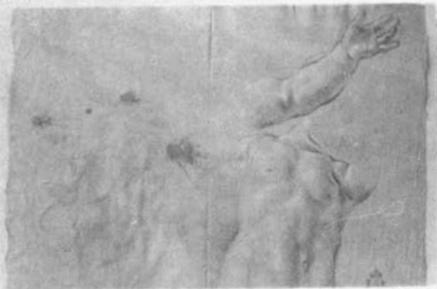
1690



1691



1692



1693



1694



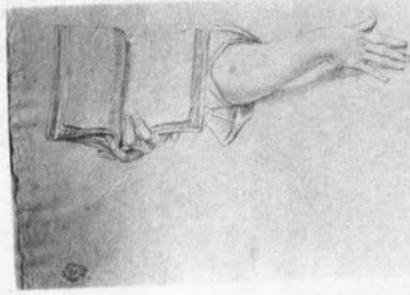
1695



1696



1697



1698



1699



1700



1701



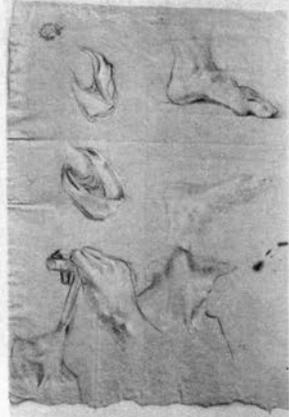
1702



1703



1704



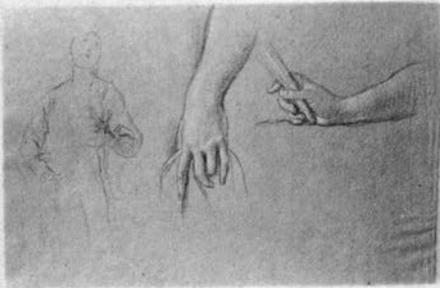
1705



1706



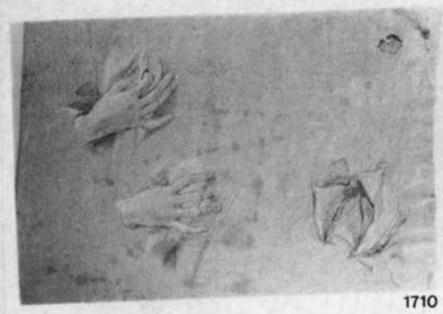
1707



1708



1709



1710



1711



1712



1713



1714



1715



1716



1717



1718



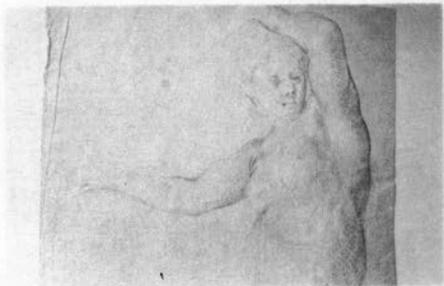
1719



1720



1721



1722



1723



1724



1725



1726



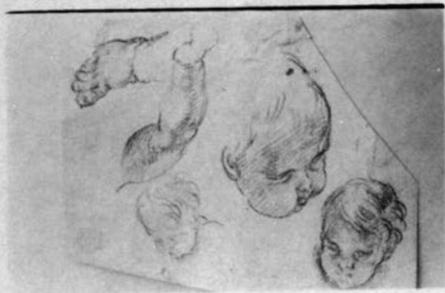
1727



1728



1729



1730



1731



1732



1733



1734



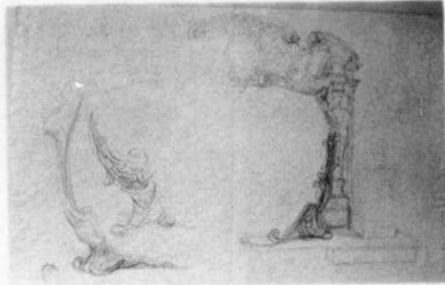
1735



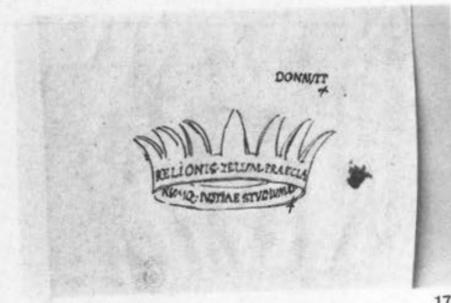
1736



1737



1738



1739



1740



1741



1742



1743



1744



1745



1746



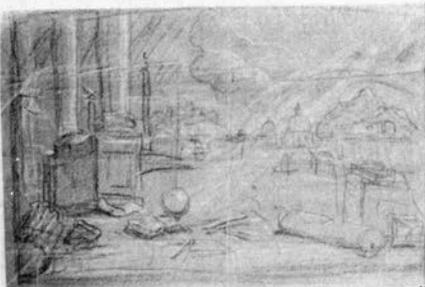
1747



1748a



1748b



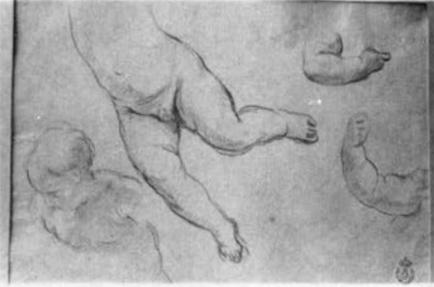
1749



1750



1751



1752a



1752b



1753



1754



1755



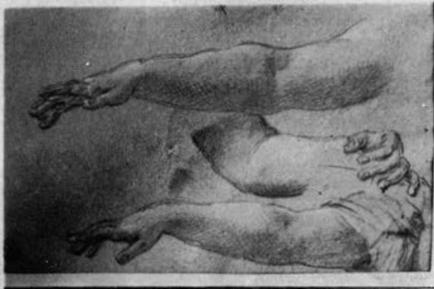
1756



1757a



1757b



1758



1759



1760



1761



1762



1763



1764



1765



1766



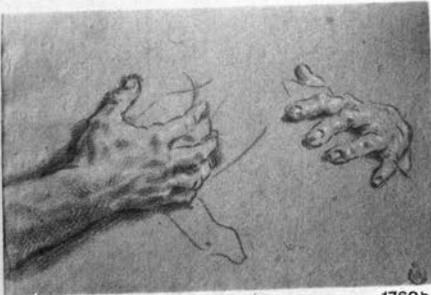
1767



1768



1769a



1769b



1770



1771



1772



1773



1774



1775



1776



1777



1778



1779



1780a



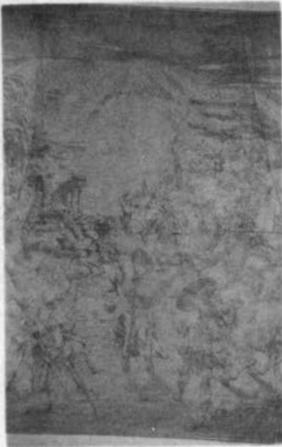
1780b



1781



1782



1783



1784



1785



1786



1787



1788



1789



1790



1791



1792



1793



1794



1795



1796



1797



1798



1799



1800



1801



1802



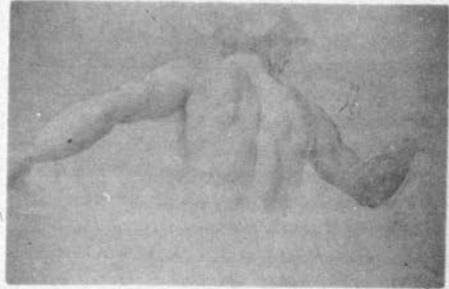
1803



1804



1805



1806



1807



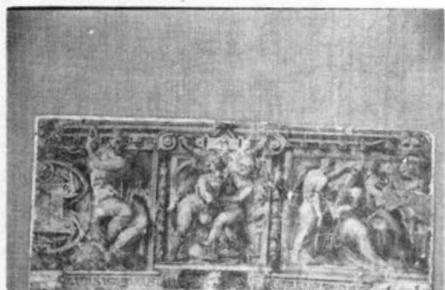
1808



1809



1810



1811



1812



1813



1814



1815



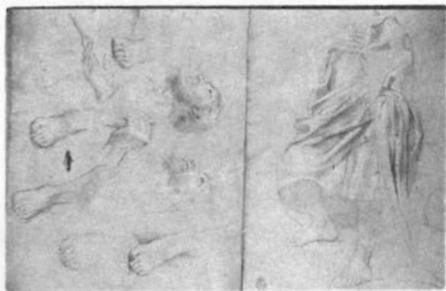
1816



1817



1818a



1818b



1819



1820



1821



1822



1823



1824



1825



1826



1827



1828



1829



1830



1831



1832



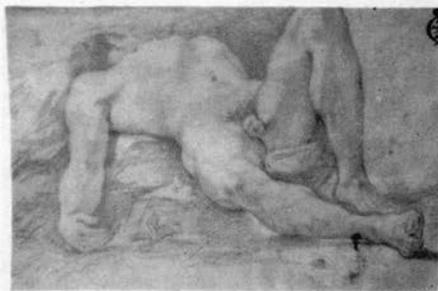
1833



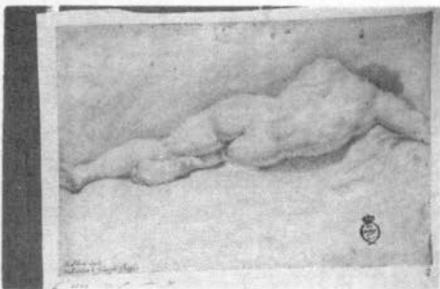
1834



1835



1836



1837



1838



1839



1840



1841



1842



1843a



1843b



1844a



1844b



1845a



1845b



1846



1847



1848



1849



1850



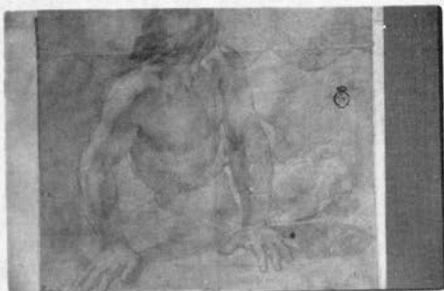
1851



1852



1853



1854



1855



1856



1857



1858



1859



1860



1861



1862



1863



1864



1865



1866



1867



1868



1869



1870



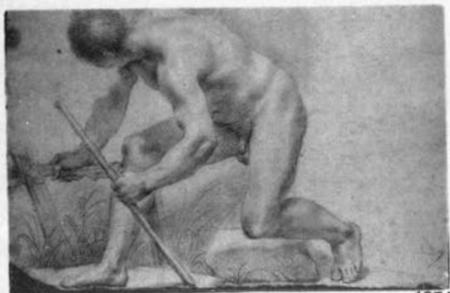
1871



1872



1873



1874



1875



1876



1877



1878



1879



1880



1881



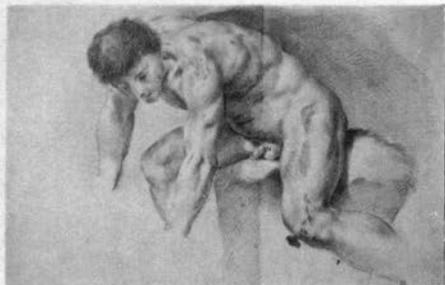
1882a



1882b



1883



1884



1885



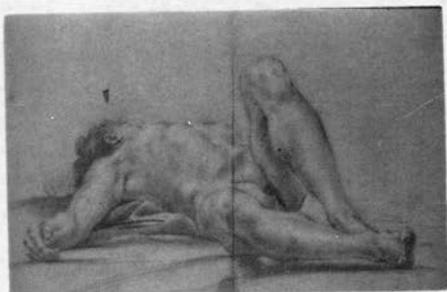
1886



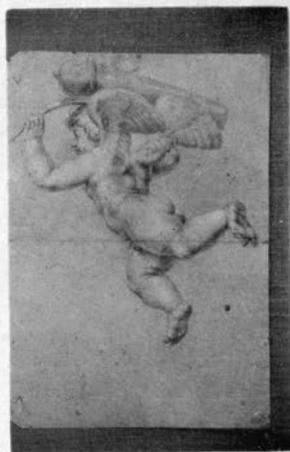
1887



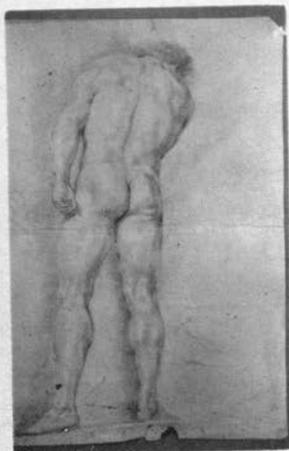
1888



1889



1890



1891



1892 a



1892b



1893



1894a



1894b



1895a



1895b



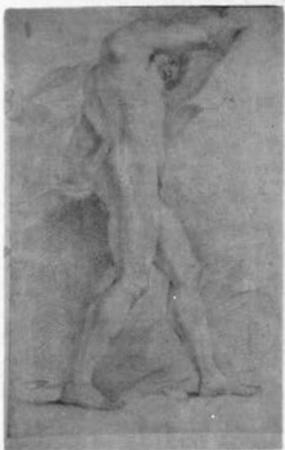
1896



1897



1898



1899



1900



1901



1902



1903



1904



1905a



1905b



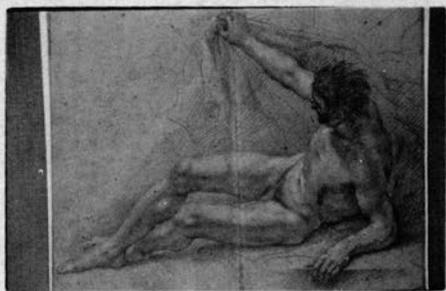
1906



1907



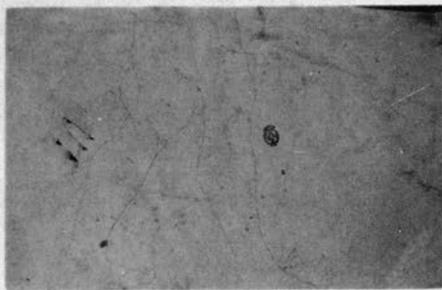
1908



1909



1910



1911



1912



1913



1914



1915



1916



1917



1918



1919



1920



1921



1922



1923



1924



1925



1926



1927



1928



1929



1930



1931



1932



1933



1934



1935



1936



1937



1938



1939



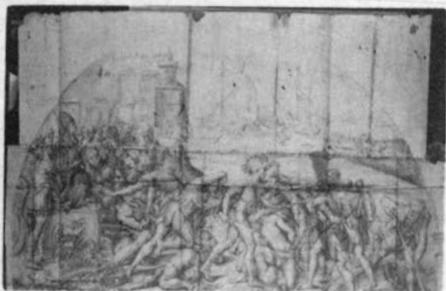
1940



1941



1942



1943



1944



1945



1946



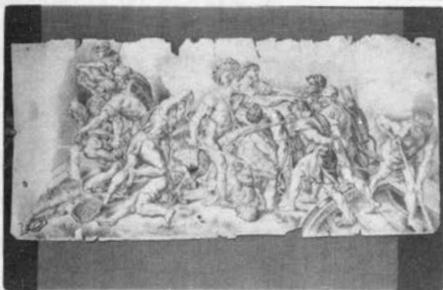
1947



1948



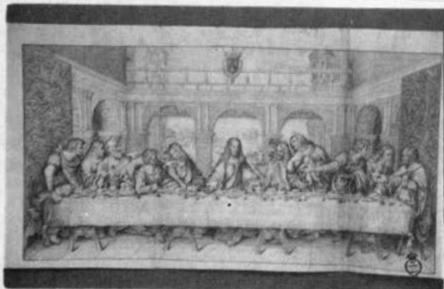
1949



1950



1951



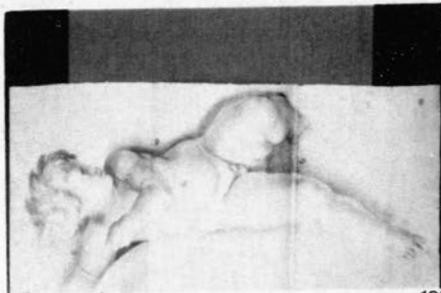
1952



1953



1954



1955



1956



1957



1958



1959



1960



1961



1962



1963



1964



1965



1966



1967



1968



1969



1970



1971



1972



1973



1974



1975



1976



1977



1978



1979



1980



1981



1982



1983



1984



1985



1986



1987



1988



1989



1990



1991



1992



1993



1994a



1994b



1995



1996



1997



1998



1999a



1999b



2000



2001



2002



2003



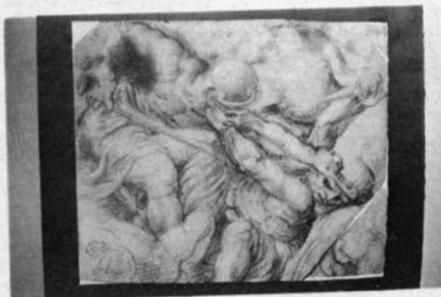
2004



2005



2006



2007



2008



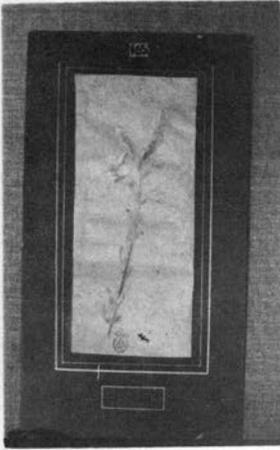
2009



2010



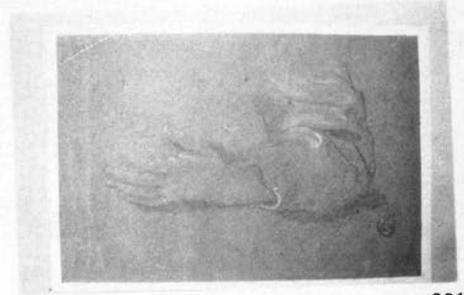
2011



2012



2013



2014



2015



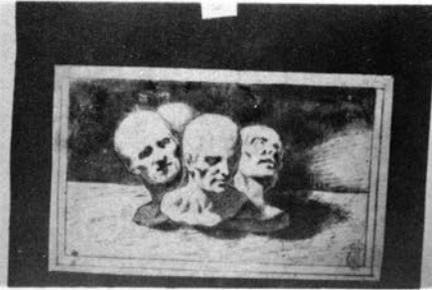
2016



2017



2018



2019



2020



2021



2022



2023



2024



2025



2026



2027



2028



2029



2030



2031



2032



2033



2034



2035



2036



2037



2038



2039



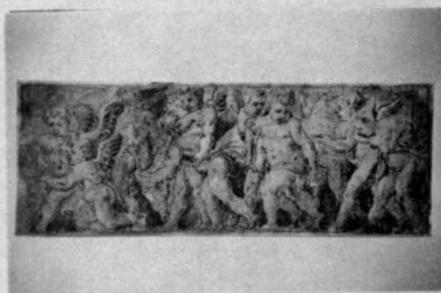
2040



2041



2042



2043



2044



2045



2046



2047



2048



2049



2050



2051



2052



2053



2054



2055



2056



2057



2058



2059a



2060



2061



2062



2063



2064



2065



2066



2067



2068



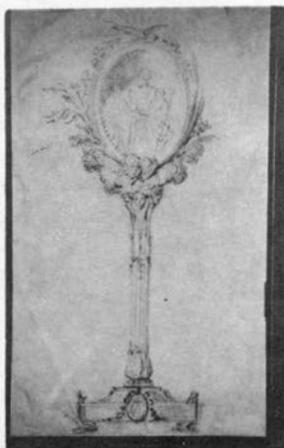
2069



2070



2071



2072



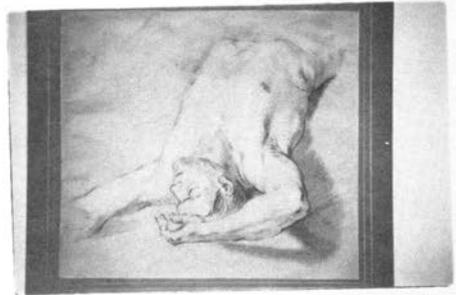
2073



2074



2075



2076



2077



2078

MEMORIA DEL MUSEO 1988

Por

JOSE MARIA DE AZCARATE RISTORI



Durante el pasado año, continuando con las actividades de instalación del Museo, se ha expuesto al público la colección de Medallas de la Academia, con un total de 173 ejemplares, pertenecientes a los siglos XVIII, XIX y XX, relativas a homenajes y conmemoraciones sobre personalidades y hechos históricos y culturales relevantes, además de un importante número de premios a artistas e instituciones diversas.

Se ha incrementado el número de visitantes, pasando de los 47.287 del año anterior, a 49.165 durante el año 1988.

Ha acudido a visitar las salas del Museo diversas personalidades, como son: altos dignatarios del gobierno búlgaro, una delegación de senadores de la república francesa, además de representantes del gobierno autónomo de Castilla-La Mancha.

Individualmente han pasado por el Museo, S.A. la Archiduquesa D.<sup>a</sup> Sofía de Habsburgo, el Excmo. Sr. Duque de Huéscar, el Sr. Director de la Academia de Bellas Artes de Pekín y el escritor D. Antonio Buero Vallejo, entre otros.

Asimismo, han visitado el Museo un total de 137 grupos, sumando 3.579 personas.

De estos grupos, 98 han sido atendidos en visitas guiadas por las colaboradoras del Museo.

Se pueden destacar colegios como el Sagrado Corazón, Decroly, Nuestra Señora del Recuerdo, Antonio María Claret, Colegio Mayor San Pablo, Colegio Italiano y grupos de alumnos de Icade, entre otros muchos.

Paralelamente se han continuado las labores de inventario y catalogación de los fondos del Museo, habiéndose publicado los siguientes:

«Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (II)», boletín de la Revista Academia, núm. 65, segundo semestre de 1987; «Inventario de la colección de Medallas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» e «Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», ambos en el Boletín de la Revista Academia núm. 66, primer semestre de 1988, encontrándose en prensa el inventario de los fondos de la herencia Guitarte.

En años anteriores, se han publicado los siguientes inventarios:

- «Inventario de dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, realizados entre los años 1818 y 1857». Boletín de la Revista Academia, núm. 60, primer semestre de 1985.
- «Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». Boletín de la Revista Academia, núm. 61, segundo semestre de 1985.
- «Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». Boletín de la Revista Academia, núm. 62, primer semestre de 1986.
- «Inventario de la colección de dibujos originales para la Ilustración Española y Americana de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» (I). Boletín de la Revista Academia, núm. 64, primer semestre de 1987.
- «Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» (I). Boletín de la Revista Academia, núm. 65, segundo semestre de 1987.

Asimismo hay que destacar la publicación de la «Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando «Sección A», gracias a la colaboración de la Comunidad de Madrid, hallándose en preparación en la actualidad la Guía correspondiente a la «Sección B».

El Museo se ha visto incrementado con *donaciones* de varias obras:

- E-553. «Maternidad», por Victorio Macho.

- E-554. «Ramón y Cajal», por Victorio Macho.
- E-555. «Retrato de D. Luis Soler», por Victorio Macho.

Han sido donadas por Doña Adela Lazcano, Vda. de Soler.  
Como obsequio de D. Federico Marés se ha recibido la escultura E-556 «Descendimiento».

También se ha recibido el cuadro «Juicio a San Fermín», por Lorenzo Aguirre Sánchez, donado por su Vda. D.<sup>a</sup> Francisca Benito Rivas

Por último se ha instalado en una vitrina la guitarra de Andrés Segovia, donada por su viuda, Excm. Sra. Doña Emilia Segovia, Marquesa Vda. de Salobreña.

Con motivo de dos nuevos nuevos ingresos de Académicos en la Sección de Escultura, el Museo cuenta con las siguientes obras:

- E-548. «Gaudiana», por José Luis Sánchez.
- E-551. «El Reflejo» y E-552. «La Regenta», por Julio López Hernández.

Con destino a las diversas exposiciones nacionales e internacionales, se han prestado las siguientes obras:

- *El Mar en la pintura valenciana* (s. XIX y XX). Zaragoza (Centro de Exposiciones y Congresos de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad). Del 11 de enero al 7 de mayo de 1988.  
783. Sorolla, Joaquín: «Baño en la playa»:
- *Zurbarán*. París (Galeries nationales du Grand Palais). Del 14 de enero al 11 de abril de 1988.  
667. Zurbarán, Francisco de: «Fray Jerónimo Pérez».  
Madrid (Museo del Prado). Del 5 de mayo al 31 de julio de 1988.  
664. Zurbarán, Francisco de: «Fray Francisco Zúmel».  
667. Zurbarán, Francisco de: «Fray Jerónimo Pérez».  
668. Zurbarán, Francisco de: «Fray Pedro Machado».
- *Monumentos arquitectónicos de España*. Gijón (Museo Evaristo Valle). Del 23 de mayo al 31 de julio de 1988.

B.A. 56/24; 56/27; 56/30; 56/33; 56/46; 56/60; 56/61; 56/62; 56/63; 56/64; 56/65; 56/66, por Roberto Frassinelli.

B.A. 56/20, por Federico Ruiz.

B.A. 56/21, por Ciriaco Miguel Vigil.

B.A. 56/29, por Ricardo Arredondo.

B.A. 56/36, por Jerónimo de la Gándara.

B.A. 56/37, por Roberto Frassinelli y Jerónimo de la Gándara.

— *Goya y el nacimiento del Liberalismo*. Madrid (Museo del Prado), del 4 de octubre al 18 de diciembre de 1988.

670. Goya, Francisco de: «Godoy como general».

1166. Goya, Francisco de: «Autorretrato ante su caballo».

A partir de las fechas indicadas, estas obras continuarán en préstamo hasta finales de julio de 1989, en los Museos de Bellas Artes de Boston y el Metropolitano de Nueva York respectivamente.

Como intercambio por este préstamo, el Museo de la Academia recibe, a su vez, los siguientes préstamos temporales:

— Del Museo de Bellas Artes de Boston:

516. Zurbarán, Francisco de: «San Cirilo».

517. Zurbarán, Francisco de: «San Pedro Tomás».

— Del Metropolitano de Nueva York:

— Goya, Francisco de: «Majas en el balcón»:

— *Retratos de asturianos ilustres*. Oviedo (Museo de Bellas Artes). Del 1 de noviembre al 20 de diciembre de 1988.

35. Cavanna, Antonio: «Retrato de D. José de Canga Argüelles».

— *Carlos III y la Ilustración*. Madrid (Palacio de Velázquez). 7 de noviembre de 1988 al 30 de enero de 1989.

E-270. Mena, Juan Pascual de: «Busto de Carlos III».

E-40. Mena. Juan Pascual de: «Estatua ecuestre de Carlos III».

721. Traverse, Charles de la: «Tres príncipes niños, hijos de Carlos III»:

709. Battoni, Pompeo: «Retrato de D. Manuel de Roda»  
 406. Battaglioli: «Fiesta en un palacio barroco-rococó».  
 705. Mengs, Antonio Rafael: «La Marquesa de Llano»:  
 254. Alonso del Rivero, J.: «Carlos III entregando las tierras a los colonos de Sierra Morena».  
 146. Valeta, Nicolás: «Alegoría del canto».  
 671. Goya, Francisco de: «Moratín».  
 678. Goya, Francisco de: «Juan de Villanueva».  
 539. González Velázquez, Z.: «Ventura Rodríguez».  
 Gutierrez de Salamanca, Miguel: «Plano del Jardín Botánico».  
 844. Paret, Luis: «Ornatos de la calle de la Platería».  
 845. Paret, Luis: «Arco de triunfo en Santa María».  
 842. Paret, Luis: «Ornato de la Puerta del Sol».  
 843. Paret, Luis: «Ornato en la Plaza Mayor».  
 1068. Camarón Boronat, José: «Alegoría de la Real Academia de San Carlos».
- *Carlos III, Alcalde de Madrid*. Madrid (Centro Cultural de la Villa de Madrid). Del 7 de diciembre 1988 al 7 de febrero de 1989. A-24; A-25; A-26 y A-27. Villanueva, Juan de: 4 planos para el Gabinete de Ciencias Naturales.
- 28 BA/770. Ferreiro, Miguel: 2 planos para la Iglesia de los Mostenses.
- 32 BA/202-4. Rivas, Francisco: 3 planos de capilla y cementerio.
- 26 BA/505. Ventura, Pedro Nolasco: Plano de un lazareto para Madrid.
- 21 BA/25-29. Pérez Cuervo, Tiburcio: 2 planos para un gimnasio.
- 21 BA/9, 12, 14, 17. San Martín, Joaquín: 4 planos de un colegio general para nobles.
- 27 BA/692 bis-693. Ugartemendía, Pedro Manuel: 2 planos de Hospital.

- 33 BA/282-283. Regalado Rodríguez, Alfonso: 2 planos para el Colegio Imperial de Madrid.
- 30 BA/3-5. 3 planos para la Capilla de la Congregación de Arquitectos en la Parroquia de San Sebastián.
- 25 BA/416 bis y 417, Martín, Blas Cesáreo: 2 planos de salón.
- 24 BA/1 Arnal, Juan Pedro: plano del monumento dedicado al rey, D. Carlos III y a la Reina Madre.
- 25 BA/V-VII; 34 BA/543. Anónimo: 4 planos de las fachadas de la Real Academia de Bellas Artes.
- 25 BA/465. Anónimo: un plano de garrote vil.
- 25 BA/471. Anónimo: un plano de máquina para pulir cristales.
- *Wellington y España, la alianza de dos Monarquías*. Madrid (Museo Municipal). Del 17 de octubre al 11 de diciembre de 1988.  
691. Gérard (copia de): «Retrato de Napoleón Bonaparte».
- *Guido Reni y Europa*. Frankfurt (Schirn Kunsthalle). Del 2 de diciembre de 1988 al 26 de febrero de 1989.  
El cuadro:  
248: Maella, Mariano Salvador: «Agar e Ismael en el desierto».  
Y los dibujos:  
2079. Reni, Guido: «Autorretrato».  
1657. Reni, Guido: «Estudio de paños sobre una figura».  
1658. Reni, Guido: «Estudio de paños sobre media figura».  
1659 b. Reni, Guido: «Angeles sosteniendo la rueda de Santa Catalina».  
1656. Reni, Guido: «Media figura de pastor».
- *Los pintores en tiempos de Carlos III*. Ecija (Sevilla). Sala Capitul-  
lar del Ayuntamiento. Del 14 de diciembre de 1988 al 6 de  
enero de 1989.

131. Espinal, Juan de: «Llegada de la pintura a Sevilla».

— *Carlos III y la Casa de la Moneda*. Madrid (Fábrica Nacional de Moneda y Timbre). Del 15 de diciembre 1988 al 10 de febrero de 1989.

57. Prieto, Tomás Francisco: «Impronta en estaño de la medalla del Premio de la Academia a los artistas». (prueba de anverso).



CRONICA DE LA ACADEMIA  
PRIMER SEMESTRE DE 1989

Por

J. J. MARTIN GONZALEZ



## I. ACTIVIDADES

### *Museo*

Ha estado expuesto el cuadro de Goya «Majas en el balcón», perteneciente al Museo Metropolitano de Nueva York. El Museo de la Academia se ha incorporado al Sistema Español de Museos. Continuando la tarea de montaje, se ha colocado en el vestíbulo de acceso al Museo, la escultura de Moisés de Huerta, titulada «Desnudo femenino».

### *Exposiciones*

Dentro de las actividades del Convenio entre la Academia y la Comunidad de Madrid, esta institución viene ofreciendo muestras en el Salón de Exposiciones. El 2 de febrero se inauguró la titulada «Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: pintura y escultura contemporáneas». Continúa esta exposición las anteriores sobre el coleccionismo particular madrileño. El 16 de mayo se abrió la exposición «Braque. Estampas y Ediciones de Arte». La última celebrada se inauguró el 22 de junio. Lleva por título «Los cuadernos de Picasso». Esta original muestra ofrece la más fresca inspiración de Picasso: sus cuadernos y hojas sueltas, venero de la inspiración, que habría de abocar en la mayor parte de los casos en acreditadas obras. La exposición se ha hecho con el patrocinio de American Express de España y la Comunidad de Madrid.

Han sido numerosas las exposiciones a cargo de la Calcografía. El 20 de enero se inauguró la titulada «Lo fantástico y grotesco en el actual Arte Gráfico Austríaco». Fue abierta el 24 de febrero la titulada «Jusepe de Ribera, Grabador (1591-1652)». En mayo pudieron contemplarse las exposiciones «El Siglo de Oro en las Tauromaquias». Estampas taurinas 1750-1868», «La Real Calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos». «Ultimos Caprichos de Goya», en que se expusieron seis estampas donadas a la Academia. El 6 de junio se inauguró la exposición «Totems», de Françoise Roy.

Se está preparando una exposición para celebrar el centenario del nacimiento del escultor Julio Antonio. Los preparativos se llevan a cargo por Don Juan de Avalos, que ha sido designado comisario. Se ofrecerán obras pertenecientes al Museo de Tarragona y al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. La exposición será inaugurada en el mes de octubre.

Durante este verano estarán abiertas dos exposiciones: «El aprendizaje de las Bellas Artes» y «Fin de curso en los talleres de la Calcografía y del Taller de Vaciados». Se destinan a dar a conocer las actividades del personal acogido en la Calcografía y en el Taller de Vaciados.

### *Publicaciones*

Ha aparecido el número 67, correspondiente al segundo semestre de 1988, de *ACADEMIA*, Boletín de esta Real Academia.

Dentro de la serie titulada «Colección de documentos para la Historia del Arte en España», se han editado los volúmenes V y VI, obra de doña María Luz Rokiski Lázaro y que se refieren a la Arquitectura del Renacimiento en Cuenca.

### *Informes*

La Academia ha tenido conocimiento de las obras que proyecta el Ayuntamiento de Murcia en la plaza del Cardenal Belluga y en el entorno de la Catedral. Se ha redactado un informe, que ha sido remitido al Ayuntamiento de dicha ciudad. La Academia muestra su

preocupación por el deterioro continuo que sufre la Puerta de Hierro, de Madrid, con motivo del intenso tráfico. También es objeto de preocupación la renovación cromática aplicada a la Plaza Mayor de Madrid. Se decide intervenir, especialmente ante la incertidumbre respecto al tratamiento que haya de darse a las pinturas de la fachada de la Casa de la Panadería.

En sesión de 5 de junio se aprobó favorablemente la propuesta para la declaración de Bien de Interés Cultural, a favor de los siguientes parajes y monumentos:

Zona arqueológica de la villa romana de Fuente Alama, en Puente Genil (Córdoba). Zona arqueológica del Cerro de la cruz, en Almedinilla (Córdoba). Zona arqueológica del Dolmen «Casa de Don Pedro», en Bélmez (Córdoba). Iglesia parroquial de San Bartolomé, en Espejo (Córdoba). Zona arqueológica de El Castellón Alto, en Galera (Granada). Zona arqueológica de La Terrera del Reloj, en Guadix (Granada). Zona arqueológica de Las Angosturas, en Gor (Granada). Iglesia parroquial de la Quinta Angustia, en Puebla de Don Fadrique (Granada). Iglesia parroquial de Alfacar (Granada). Casa de los Abades de la Colegiata en Huéscar (Granada). Zona arqueológica de Cullar-Baza (Granada). Iglesia parroquial de La Zubia (Granada). Iglesia de San Pedro y San Pablo (Granada). Casa Morisca, en el número 5 de la calle Pardo, en Albayzin (Granada). Iglesia imperial de San Matías, en Beas (Huelva). Conjunto Dolménico de El Labradillo, en Beas (Huelva). Zona arqueológica de Tejada la Vieja, en Escacena del Campo (Huelva). Zona arqueológica de Cabeza de San Pedro, en Huelva.

En sesión de 19 de junio se informó favorablemente la propuesta para declaración de Bien de Interés Cultural, a favor de los siguientes monumentos:

Palacio de Venero, en Noja (Cantabria). Palacio de Zilla, en Noja (Cantabria). Palacio del Marqués del Albaicín, Casona de Assas, Chalet de Manuel Morales, en Noja (Cantabria). Torre de Rubin de Celis, en Obeso (Cantabria). Palacio del Marqués de la Conquista, en Arce (Cantabria). Palacio de los Condes de Isla, en Santander. Casa-Torre de Hoyos, en Villanueva de la Peña (Santander). Torre de Venero, en Castillo, ayuntamiento de Arnüero (Santander). Cruz de Rubalcaba, en Rubalcaba (Santander). Casona de Fuentes-Pila, en Puente Viesgo (Cantabria). Portalada de Mesones, en Arenas de Iguña (Santander). Palacio de Cuesta-Mercadillo, en la Rayada (Santander). Casa-Museo

Manuel de Falla, en Granada. Inmueble San Andrés de los Flamencos, en Madrid. Conjunto de Buitrago de Lozoya (Madrid).

### *Salón de Actos*

El 21 de febrero dio un concierto de órgano Don Ramón González de Amezua. En este salón celebraron sus sesiones los Directores Generales de Relaciones Culturales. El 18 de mayo se verificó la presentación de los tres primeros volúmenes de las obras completas de Don Rafael Alberti.

## II. DISTINCIONES

Al comienzo de la sesión de la Academia, el nueve de enero fue entregado a Don José Hernández Díaz el Premio «Barón de Fornos». Esta distinción de la Academia ha sido otorgada al señor Hernández Díaz en consideración a los numerosos servicios prestados a la Corporación. El señor Director hizo entrega del premio en medio de grandes aplausos.

En sesión de 29 de mayo se votó la Medalla de Honor de la Real Academia, que fue concedida a la Fundación «Barrié de la Maza», Conde de Fenosa.

## III. PATRIMONIO

Ha sido adquirido un conjunto de pinturas sobre San Antonio de la Florida, obra del pintor José María Galván.

Seis grabados de Goya han sido regalados a la Academia de Doña Herminia Allanegui, como recuerdo de su marido Don José María Muguruza. Estas estampas fueron expuestas en la Academia, en una muestra titulada «Ultimos Caprichos de Goya». Don Bonifacio Lázaro Lozano ha hecho donación a la Academia de un cuadro titulado «Adán y Eva», hecho en virtud de beca del Conde de Cartagena, en 1933.

## IV. ACADEMICOS

*Nombramientos*

En sesión de 6 de febrero se procedió a la votación para cubrir la vacante por fallecimiento de Don Carlos Fernández-Casado, resultando elegido Don Angel del Campo y Francés. En esta misma sesión fue declarado académico electo Don Luis de Pablo Costales, en la vacante de Don José Muñoz Molleda.

En sesión de 10 de abril se cubrieron dos vacantes de nueva creación. Fue declarado académico electo Don Alfonso Sánchez Portela, para la vacante de Profesional de Fotografía, adscrita a la Sección de Escultura y Artes de la Imagen. Resultó elegido académico electo Don Julián Marías, en la vacante de Competente de Teoría de la Imagen, adscrita a la Sección de Escultura y Artes de la Imagen.

En sesión de 29 de mayo fue declarado académico electo Don Agustín León Ara. En votación efectuada el 12 de junio, fue declarado académico electo Don José María Subirachs, en vacante de nueva creación en la Sección de Escultura. El 26 de junio fue elegido académico Don Rafael de La-Hoz Arderius, en la vacante ocasionada por fallecimiento de Don Luis Blanco Soler.

El 6 de marzo fue elegido Académico Honorario don Eduardo Chillida. Don José Angel Sánchez Asiain fue elegido Académico Honorario el 24 de abril. El 12 de junio fue declarado académico Honorario Don Jacobo Hachuel. El 26 de junio se celebró reunión, en la que fue designado Académico Honorario Don Antonio Tapies.

En sesión de 27 de febrero fueron nombrados Académicos Correspondientes los siguientes señores:

Don Alfonso de Vicente Delgado (Avila), Don Jaime de Ferrá y Gisbert (Baleares), Don Josep María Subirachs (Barcelona), Don Ignacio de Solá Morales (Barcelona), Don Antonio Povedano Bermúdez (Córdoba), Don Manuel Ocaña Jiménez (Córdoba), Don José Hernández Quero (Granada), Don Emilio de Santiago (Granada), Don José García Román (Granada), Don Mateo Revilla (Granada), Don Ignacio Henares (Granada), Don Néstor Basterretxea (Guipuzcoa), Don Julio Albi Agero (Madrid), Doña María Victoria Carballo-Calero (Orense), Don Armando del Río (Sevilla), Don Juan Miguel Serrera (Sevilla), Don Clemente Sáenz Ridruejo (Soria), Don Carmelo Jiménez Gonzalo

(Soria), Don Manuel Galduf (Valencia), Don Fernando Benito Domech (Valencia), Doña Margarita Fernández Gómez (Valencia), Don Ramón de la Calle (Valencia), Don Enrique Llobregat (Valencia), Don José Carlos Brasas Egido (Valladolid), Don Luis Remartínez (Valladolid), Don José Ignacio Pascual de Quinto de los Ríos (Zaragoza), Don José López Pavía (Alemania), Norman Neuerburg (Checoslovaquia), Jonathan Brown (Estados Unidos de América) y Don Miguel Berrocal (Italia).

### *Recepciones*

El 9 de abril tuvo lugar la recepción como académico numerario de Don Antonio Fernández Alba. El tema de su discurso fue «Sobre la naturaleza del espacio que construye la Arquitectura (Geometría del recuerdo y del proyecto del lugar)». Salieron a recibirle los académicos señores Andrada y García de Paredes. La contestación correspondió a Don Luis Cervera Vera. Le fue impuesta la medalla número 35.

El 30 de abril se celebró la recepción de académico numerario de Don Narciso Yepes. Fue acompañado hasta el estrado por los académicos señores Soriano y Zabaleta. Leyó su discurso sobre «Ser instrumento». Don Joaquín Pérez Villanueva tuvo a cargo la contestación. Le fue impuesta la medalla número 18. Seguidamente interpretó a la guitarra varias composiciones.

La recepción de académico numerario de Don Luis de Pablo Costales se celebró el 14 de mayo. Fue acompañado hasta el estrado por los académicos señores García Abril y Soriano. Leyó su discurso «Algunas reflexiones sobre la tradición musical». En nombre de la Academia le contestó el Director, Don Federico Sopena. Tras recibir la medalla número 47, el violonchelista Don Pedro Corostola interpretó seis piezas escritas por el nuevo académico.

El 18 de junio tuvo lugar la recepción de Don Luis García Berlanga como académico numerario. Hasta el estrado fue acompañado por los académicos señores López Hernández y Bonet Correa. Su discurso versó sobre «El cine, sueño inexplicable». Correspondió la contestación a Don Fernando Chueca Goitia. Recibió la medalla número 49.

Don Rafael Alberti fue investido como académico honorario el 14 de junio. El acto estuvo presidido por Su Majestad la Reina Doña

Sofía. Salieron a recibirle los académico señores Rivera y Rodríguez-Acosta. Versó su discurso sobre «La palabra y el signo».

### *Felicitaciones*

En diversas sesiones han sido felicitados los académicos que han recibido premios y distinciones.

Don José Manuel Pita Andrade ha sido nombrado conservador de la Colección Barón Von Thyssen. Ha sido galardonado con la Medalla de Oro de las Bellas Artes. El señor Pita Andrade fue recibido el 21 de mayo como académico numerario de la Real Academia de la Historia. Su discurso versó sobre «Goya y sus primeras versiones de la Historia». Le contestó Don José Filgueira Valverde.

Se acordó hacer presente el agradecimiento de la Academia a Don Ramón González de Amezúa por su eficazísima labor como Tesorero de la corporación. Recibió una estampa especialmente preparada, con la dedicatoria de los académicos. La entrega se verificó en la Sala de Columnas.

Don José Vela Zanetti ha sido declarado Hijo Predilecto de Burgos.

Don Antonio Fernández Alba ha obtenido el Premio Castilla y León de las Artes en la convocatoria de 1988.

Han obtenido los Premios Nacionales de Música Don Cristóbal Halffter, Don Antonio Ros y Don Víctor Ullate. Un gran éxito ha tenido Don Antón García Abril en el estreno de su obra Himno a Aragón. Don Joaquín Rodrigo ha sido investido doctor honoris causa de las Universidades de Alicante y Complutense. Doña Alicia Larrocha ha recibido el Premio Grammy y ha sido nombrada Miembro de Honor de la Real Escuela de Música de Londres.

Ante el éxito obtenido por la Exposición «Las edades del hombre», celebrada en Valladolid, la Real Academia ha acordado transmitir a los organizadores su más profunda felicitación. Por expresa invitación de la comisión organizadora, varios académicos se desplazaron a Valladolid para visitar la muestra.

*Necrología*

En la sesión de 16 de enero se dedicó un recuerdo al escultor Cristino Mallo, académico electo de esta Corporación. Renunció a su plaza, no sin antes donar a la Academia un «Torso femenino» mostrado en el Museo. El 23 de enero falleció Salvador Dalí, Académico Honorario. La evocación de su figura se efectuó en la sesión del mismo día, recordándose la visita que efectuó a la Academia, en el curso de la cual manifestó el agrado que le había producido el nombramiento de académico.

La Academia ha expresado su dolor por la desaparición de Don Juan de Mata Carriazo, académico correspondiente de esta institución. Fue recordado en la sesión de 26 de junio.

## V. NOTICIAS VARIAS

El 16 de mayo se firmó en la Sala de Columnas el convenio de colaboración entre la Real Academia y las Instituciones representadas por Don Jacobo Hachuel Moreno.

Estuvo presente en la sesión de la Academia de 16 de mayo el Barón Von Thyssen, académico correspondiente en Lugano, que concurrió a la primera reunión después de su designación como correspondiente. Especialmente invitados, un grupo de académicos efectuó una visita a la exposición de Esculturas, medallas y dibujos del académico señor don Julio López Hernández. La invitación fue realizada por el Consejo Cultural de Albacete, ciudad donde tuvo lugar la muestra.

Varios académicos han efectuado una visita a las tareas de restauración de las pinturas de Goya en la Ermita de San Antonio de la Florida, teniendo ocasión de comprobar, antes de que comience la restauración, que el estado de conservación es satisfactorio, especialmente las situadas en la media naranja.

En el Nuevo Paseo Marítimo de Cádiz ha sido inaugurada una monumental estatua de bronce, representando «Gades», obra debida al académico fallecido Don Juan Luis Vasallo Parodi. Con este motivo se le dedicó un recuerdo en la sesión de 17 de abril.

Don Antonio Bonet Correa ha sido nombrado miembro del patronato de la Academia de Historia, Arqueología y Bellas Artes de Roma;

y representante de la Academia en la Comisión de Cultura, Educación, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Madrid.

El señor Romero de Lecea ha sido confirmado para gestionar la participación española en el proyecto de reunión de Academias europeas de Bellas Artes.

La Academia ha designado al escultor Eduardo Zancada para restaurar un grupo de esculturas de barro cocido y yeso. Esta tarea está promovida por la Sección de Escultura de la Academia.



## BIBLIOGRAFIA



GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Rejería castellana. Palencia*. Publicaciones de la Institución Tello Tellez de Meneses, Palencia, 1988. 188 págs. con 88 láminas.

La rejería es una de las manifestaciones artísticas que brillan en España con luz propia y que a nuestro entender no tienen paralelo en el resto del mundo. Pasa algo semejante a lo que sucede con la carpintería de lo blanco, es decir, con los artonados, alfarjes y armaduras hispano-moriscas o mudéjares. Lo que a la carpintería se refiere tiene una explicación fácil, pues el paso por nuestra península de la civilización islámica desencadenó esta inclinación que luego adquirió, con el tiempo, perfección inusitada en manos españolas.

Pero el tema de la rejería no se explica con la misma claridad. En todo el mundo la obra del hierro forjada en rejas, cancelos, balconadas y cierres diversos tiene su natural importancia dentro de las artes industriales, pero nunca alcanza la inusitada riqueza que adquiere en España y sobre todo en la rejería de carácter religioso. ¿Será por el carácter recluso de la arquitectura religiosa española donde todo se compartimenta en entidades autónomas?; como son los coros, las capillas mayores y la pluralidad de capillas que corresponden a un señorío, a una fundación o a una devoción particular. El hecho es que en las iglesias y muy especialmente en las catedrales aumentan con el tiempo estos espacios reclusos o privados que deben separarse del resto con verdadero celo.

Se ha deplorado muchas veces la existencia de los coros en medio de nuestras catedrales

que han roto su arquitectura y sus posibles perspectivas que de una u otra forma la valoraban, pero han traído también consigo el enriquecimiento no desdeñable de rejas que son verdaderos monumentos del arte y de la artesanía de la forja. Catedrales como las de Burgos, Toledo, Sevilla, Cuenca, Sigüenza y tantas otras nos presentan admirables ejemplos de este arte tan español y característico. Ahora, una investigadora muy experta en estos estudios, Doña Amelia Gallego de Miguel, nos ofrece, en obra reciente publicada por la Institución Tello Tellez de Meneses de la Diputación de Palencia, un estudio monográfico sobre la rejería en esa provincia, obra por la cual nos damos cuenta, en primer lugar, de que la Catedral de Palencia no desmerece en este aspecto de otras catedrales como la anteriormente citadas.

Teniendo en cuenta que acaso el período plateresco sea el más floreciente de la rejería española nos sorprenden rejas como las de la capilla mayor de la Catedral donde intervino el maestro de maestros Cristóbal de Andino o la del coro de la misma catedral que pertenece a lo que Doña Amelia Gallego llama el segundo plateresco. Reja que acusa a una influencia decisiva del maestro Francisco de Villalpando, autor de la reja de la capilla mayor de la Catedral de Toledo con la que de esta palentina tiene indudable semejanza.

Realmente la reja del coro de la Catedral

de Palencia es un verdadero prodigio en su género: elegante, airosa, de gran riqueza ornamental con crestería de escudos y oriflomas de la más bella traza e imagería, se puede citar entre las rejas cumbres de nuestro arte de la forja. No es de mucho tamaño por corresponder a una abertura como la nave palentina, en sí proporcionada, pero no muy grande. Eso no empece su soberbia composición y extremada compostura.

El libro de Doña Amelia Gallego recoge hierros de todas las épocas que tanto abundan en la provincia de Palencia, empezando por rejas románicas como la que corresponde a la Puerta lateral de la Capilla del Sagrario de la Catedral. También cataloga puertas de madera con refuerzos y alguazas románicas que todavía se conservan en esta provincia. Las góticas no son muy numerosas pero sí notables algunas de la catedral, con sus frisos de cardinas y castilletes almenados, amén de sencillas cresterías de fino dibujo. Pero como decimos, las platerescas son las más notables no sólo de la catedral sino de las otras iglesias de la capital y de la provincia.

En el siglo XVII todavía se conservan durante bastante tiempo los patrones platerescos y muchas obras de este siglo podrían confundirse con las de la etapa anterior. Es sólo en los siglos XVIII y sobre todo XIX cuando se produce la decadencia de la rejería tanto en la arquitectura religiosa como en la civil aunque quizá sea en esta última donde queden ejemplos más interesantes vinculados a balcones y rejas de palacios.

El libro que glosamos nos revela también algunos ejemplos de arquitectura civil que son muy notables, por ejemplo, el Palacio de los Marqueses de Aguilar en Aguilar de Campoo, con su bella arquería porticada; la Casa de los Leones en Cervera de Pisuerga, con grandes escudos barrocos de filiación montañesa y con un balcón de forja vizcaína;

el Palacio del Obispo Santos Bullón en Guardo, poco conocido pero magnífico ejemplo de arquitectura señorial barroca, con una portada-balcón principal remontada de gran escudo y piñón quebrado que es un ejemplo muy acertado de arquitectura barroca; el Palacio de Velilla del río Carrión de traza más modesta que el anterior; el Palacio de la familia Solórzano en Baltanás, después Hospital de Santo Tomás, magnífico ejemplo también de enjundiosa arquitectura barroca ricamente ornamentada y el severo Palacio en la misma localidad de la familia Jubete.

Es decir, la autora de este libro, apoyándose en las obras de rejería, nos pone de manifiesto también algunos palacios palentinos de interesante arquitectura.

En este libro no faltan por otro lado noticias sobre la forma de trabajar de los rejeros, sus cofradías y gremios, sus ordenanzas, sus relaciones de maestro a discípulo, los exámenes del oficio, las formas de subastar y contratar y tantas otras que tienen que ver con el ejercicio de este bello arte.

Termina el trabajo con una relación de nombres viejos y rejeros palentinos y españoles en general y con una bibliografía que nos pone de manifiesto las otras publicaciones que Doña Amelia Gallego de Miguel ha realizado sobre todo en torno a la rejería. A ella se deben interesantes trabajos sobre la rejería gallega, la de Segovia, la castellana en Salamanca, las grandes rejas de la Catedral de Sevilla y otros trabajos sobre el mismo tema que la acreditan como la primera especialista en la materia.

La lectura y contemplación de su material gráfico que ha deparado una gran satisfacción haciéndome revivir importantes glorias de nuestro pasado artístico; algo que debo a su autora, con la que me ligan lazos de antigua amistad.

Fernando Chueca Goitia

PÉREZ SANTAMARÍA, AURORA, *Escultora barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.). Projectió a Girona*, Ed. Virgili y Pagès, S. A., Lérida, 1988, 632 páginas, 66 fotografías, varios gráficos y plantas.

El desarrollo que alcanzó la escultura durante el Barroco en nuestro país afectó no sólo a los grandes centros (Castilla, Andalucía), sino también —y en medida muy considerable— a otras zonas. Este último es el caso de Cataluña, de donde procedía la familia de los Churriguera. La obra de Martinell, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya* (3 vols., Barcelona, 1959-63), sentó las bases para el estudio de la escultura barroca catalana. Pero era preciso avanzar aún más en el conocimiento de este tema, mediante el estudio detallado de ciertos talleres y artistas, contando además con el apoyo de la investigación documental. En esta línea se sitúa la Tesis Doctoral de A. Pérez Santamaría, dirigida por el Prof. Martín González, especialista en la materia. Publicada bajo el título *Escultura barroca a Catalunya*, se añade en su subtítulo la precisión de que se ocupa de los talleres activos entre 1680 y 1730, aproximadamente, en Barcelona y Vic, incluyendo la proyección de éstos en la provincia de Gerona.

Una de las principales aportaciones de este libro es el abandono del tópico acerca de la práctica desaparición de este tipo de obras de arte en Cataluña, como consecuencia de las sucesivas quemaduras de templos que tuvieron lugar en épocas de conflictos bélicos o sociales. A lo largo del estudio se aprecia la cantidad y la calidad de lo conservado. Las noticias documentales y los testimonios fotográficos de gran parte de lo actualmente perdido, señalan también el interés que tiene la plástica catalana en este período.

La autora se ha centrado en la consideración de los retablos, por ser la manifestación escultórica más relevante. Su estudio se extiende a lo largo de los cincuenta años que supusieron el pleno triunfo del estilo barroco en la escultura catalana. Pero la fecha de 1680 que sirve de punto de partida, se justifica asimismo por ser el año en que fueron aprobadas por el rey las Ordenanzas de la Cofradía de Escultores de Barcelona. Este

reconocimiento oficial implicó la emancipación laboral de los escultores con respecto a los ensambladores, que hasta entonces habían monopolizado prácticamente la contratación de los retablos. Poco más tarde, en 1683, le siguió la fundación del Colegio barcelonés de doradores y pintores de retablos.

Basándose en la investigación de los fondos documentales que poseen los archivos catalanes, y aportando numerosos datos inéditos sobre los artistas y las obras, Pérez Santamaría ha abordado el objeto de su estudio desde múltiples perspectivas. Ha tenido en cuenta las cuestiones de índole técnica (materiales, lugar de trabajo, policromía y dorado), económica (precios, plazos y formas de pago) y social (*status* artesanal del escultor, su aprendizaje y examen, el taller, las relaciones con otros artistas, la clientela) que rodean la realización del retablo. Acompaña sus afirmaciones con una abundante casuística que reconstruye todo el proceso. Precisa también las biografías de los artistas, que se enriquecen con nuevos datos. En la descripción y análisis de cada una de las obras, resultan muy esclarecedores los esquemas y las fichas que les acompañan. A continuación, se añaden sendos capítulos dedicados a la tipología, con distinción de los diferentes modelos estructurales y de los principales elementos utilizados, y a la iconografía, en la que se observa un predominio de los temas hagiográficos (especialmente de los vinculados a Cataluña) y de los marianos. No se abandonan tampoco las consideraciones formales, perfilando el estilo de cada uno de los escultores. Finaliza el libro con un extenso apéndice documental.

Constituye el excelente resultado de una paciente y metódica investigación, de la que hay que esperar continuación, a la vista de los resultados y de la riqueza de la escultura barroca en el ámbito catalán.

María José Redondo Cantera



*MUSEOS Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

---

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONOS 532 15 46 y 532 15 49

Abierto todo el año, de nueve de la mañana a siete de la tarde, excepto domingos, lunes y festivos, de nueve a dos de la tarde.

MUSEO Y PANTEÓN DE GOYA

(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELÉFONO 247 79 21

Abierto todo el año. De octubre a junio, de once a una y media mañana y de tres a seis y media tarde. De julio a septiembre, de diez a una mañana y de cuatro a siete tarde.

CALCOGRAFÍA NACIONAL

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO 532 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.



