

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1991

NUM. 72

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En el Patrocinio de este Volumen ha contribuido:
Fundación HAZEN HOSSESCHRUEDERS

Las láminas en color se deben al Ilmo. Marcos Rico Santamaría

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 1991

NUM. 72

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

	Págs.
NECROLOGÍAS DE MONSEÑOR FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ	9
RAMÓN G. DE AMEZÚA: <i>Federico Sopena, el amigo</i>	11
ENRIQUE PARDO CANALÍS: <i>Monseñor Federico Sopena</i>	15
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: <i>Monseñor Sopena, académico de honor de la sevillana de Santa Isabel de Hungría</i>	21
FERNANDO CHUECA GOITIA: <i>En la línea de los grandes directores</i>	25
JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE: <i>Don Federico Sopena</i>	29
CARLOS ROMERO DE LECEA: <i>El último atardecer en la vida de Federico Sopena</i>	33
JUAN DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ: <i>Carta abierta al Padre Sopena</i>	37
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ: <i>Tolerancia</i>	41
JULIÁN GÁLLEGO: <i>A Monseñor Federico Sopena, in memoriam</i>	45
ANTONIO FERNÁNDEZ-CID: <i>Federico Sopena: Comienzos críticos y reen- cuentro académico</i>	49
J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Luis Salvador Carmona y el Convento de Capu- chinas de Nava del Rey</i>	55
CARLOS ROMERO DE LECEA: <i>Homenaje conmemorativo a Francisco Ja- vier Sánchez Cantón. Primera visita oficial de la Academia a una comunidad autónoma: a la Xunta de Galicia</i>	81
CARLOS ROMERO DE LECEA: <i>Sánchez Cantón, patrocinador de la mú- sica en Galicia</i>	89
SESIÓN PÚBLICA Y SOLEMNE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO EN CONMEMORACIÓN DEL CENTENARIO DEL NACI- MIENTO DE FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN	
<i>Salutación Académica</i> , leída por CARLOS ROMERO DE LECEA	101
FEDERICO SOPEÑA: <i>Consideración general sobre la personalidad de Sán- chez Cantón</i>	105
<i>Invocación al apóstol Santiago</i> , leída por RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA	109
JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE: <i>Sánchez Cantón: Temas artísticos en la poesía</i>	113
JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE: <i>Galicia en las intervenciones académicas de Sánchez Cantón</i>	127

	Págs.
JUAN BASSEGODA NONELL: <i>Una obra de Gaudí, inédita. La casa del Marqués de Castellodorsius</i>	141
VIRGINIA TOVAR MARTÍN: <i>El "Diseño" de Giambautista Novelli: Fantasía y visión arbitraria del Arte Cortesano Español</i>	153
JOSÉ MARÍA BLÁZQUEZ: <i>Arte y sociedad en los mosaicos de Augusta Emerita</i>	175
JOSÉ LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ: <i>El proyecto de ley del impuesto del patrimonio y las obras de arte</i>	235
JOSÉ YARNOZ ORCOYEN: <i>Ermita del Santo Cristo de Cataláin en Gariñoain</i>	261
ELOISA GARCÍA DE WATTENBERG: <i>Noticias para la historia de la capilla del Museo Nacional de Escultura</i>	287
MARÍA GUADALUPE FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: <i>Bordados y encajes de la sala de Federico Marés Deulovol</i>	311
MARCOS RICO: <i>Celebración de reuniones sobre las Catedrales Europeas</i>	337
FEDERICO TORRALBA SORIANO: <i>Ejemplos de Suzuribako en España</i>	355
CARLOS REYERO: <i>Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular</i>	377
JOSÉ LUIS BASANTA CAMPOS: <i>La relojería en Galicia</i>	397
PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ: <i>Rómulo Cincinato y el retablo mayor de la iglesia de los Jesuitas de Cuenca</i>	433
JOSÉ L. CANO DE GARDOQUI GARCÍA: <i>El monasterio "de prestado" de la Villa de El Escorial</i>	449
M ^a ANGELES CAMPOS ROMERO: <i>La cartilla de adorno elemental de Matías Laviña Blasco</i>	467
M ^a DEL CARMEN UTANDE RAMIRO: <i>Inventario de la colección de dibujos originales para "La Ilustración Española y Americana" de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (II)</i>	491
JUAN ANTONIO YEVES: <i>Reseña de exposiciones en Galerías Madrileñas (Primer semestre de 1991)</i>	561
JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE: <i>Memoria del Museo. Año de 1990</i>	587
J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Crónica de la Academia. Primer semestre de 1991</i>	597
BIBLIOGRAFÍA	623

NECROLOGÍAS

DE

MONSEÑOR FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ

FEDERICO SOPEÑA, EL AMIGO

Por

RAMÓN G. DE AMEZÚA

“Es un amigo de toda la vida”. Esta frase hecha, como todas las frases hechas, nace de lo que, en algunos casos, es una gran verdad. Cuando esa amistad ha durado mas de cincuenta años, y sólo ha sido rota por la muerte, la frase hecha ha de tomarse en su literalidad mas exacta. Cincuenta años, descontadas ya infancia y adolescencia, representan toda una trayectoria vital que no todos logran alcanzar.

Conocí a Federico a fines de 1939, cuando aún estaban humeantes los últimos rescoldos de nuestra terrible guerra civil. Me faltaban dos años para los veinte, los mismos que a él le sobraban. Alrededor nuestro, un país en ruinas y privado de cualquier posible ayuda exterior, ya que la segunda guerra mundial había llegado al borde mismo de nuestras fronteras.

La tarea que era necesario realizar aparecía inmensa; los medios a nuestra disposición, escasos y precarios. Pero el entusiasmo y la ilusión se acrecentaban con aquellas dificultades.

El amor de Federico por la música despuntó inmediatamente; ese amor que los músicos tenemos para el arte sin el cual no podríamos concebir nuestra existencia. La música fue el norte permanente en la vida de Federico, no sólo cuando hacía de ella su ejercicio profesional en la docencia o en la crítica, sino también cuando se ocupaba en actividades bien distintas, como su vida sacerdotal, o la dirección del Museo del Prado.

En nuestro país las dobles, y aun triples vocaciones no resultan excepcionales. De esta especie de vital pluriempleo hemos tenido y tenemos en esta misma casa, sin ir mas lejos, brillantes y gozosos ejemplos. Cuando Federico tenía ya una sólida situación en el mundo musical, sintió la llamada de Dios y no dudó en acudir, dejándolo todo, a los seminarios eclesíasticos de aquellos años de nacional-catolicismo preconiliar; experiencia ciertamente dura para un hombre ya hecho y derecho, que aceptó con toda

humildad tanto mas admirable para los que bien conocíamos su carácter impetuoso e inconformista.

El Federico de esa época era grueso y buen comensal –me comentaba las hambres que pasaba en el seminario– y su natural viveza estaba temperada por esa placidez que suele ser general en los gordos; no en balde dependemos en no poca medida de los humores de nuestro cuerpo. El Dr. Marañón le puso un tratamiento que logró quitarle muchos quilos de encima, y con ello probablemente prolongarle la vida, pero restándole el contrapeso de la placidez a sus vivencias siempre exigentes.

En efecto, su perfil intelectual se asemejaba al de Unamuno: una permanente inquietud, una permanente insatisfacción, un dolérles España que amaban con pasión pero que no aceptaban en sus defectos. Esa pasión, ese entusiasmo juvenil que ponía en todas las tareas que emprendía no disminuyó con el paso de los años. Cuando ya en los últimos de su vida decayó, pude advertir con pena y alarma que ello no se debía a la natural templanza a la que nos conducen los avatares y los desengaños de la vida, sino a la garra de la enfermedad que había de llevarle a la muerte.

Federico ocupó a lo largo de su vida diversos cargos de gran relieve; no me extenderé sobre ello ya que sin duda otros compañeros lo habrán hecho para esta ocasión. Pudo ser obispo, y tengo para mí que no lo fue porque su inconformismo y su espíritu liberal no eran gratos para las autoridades de entonces.

Pero de todos sus cargos, sin duda alguna el que mas ilusión le hizo, el que con mas fervor desempeñó, fue el de Director de esta Academia. He sido testigo de su dedicación, que en los últimos meses adquiría el carácter de heroica, ya que había de sobreponerse a los crueles e inexorables avances de su grave dolencia.

Desde que llegué a esta casa, hace mas de veinte años, se había convertido en rito el llevar a Federico a su casa al término de la sesión. Por el camino íbamos comentando las incidencias de aquella que nunca le dejaban indiferente: se alegraba, o protestaba, o se reía con ganas, ya que como es frecuente en las personas de calidad, tenía un gran sentido del humor. Ahora ese espacio de tiempo ha enmudecido y en su lugar se agolpan en mi memoria tantos y tantos recuerdos comunes.

Federico, como tantas veces nos leíste en las misas de nuestra capilla por un compañero fallecido: Dice el Espíritu: descansa ya de tus trabajos, pues tus obras te van acompañando.

MONSEÑOR FEDERICO SOPEÑA

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

Difícil, en verdad, por varios motivos, bosquejar siquiera sea brevemente no ya la semblanza sino la memoria de Monseñor Federico Sopeña. Uno de ellos, por la misma acumulación de recuerdos e impresiones de quien vivió, tan de cerca, durante largo tiempo, las vicisitudes de la Academia. Otro, por el trato asiduo sostenido en su última etapa, de Director, dispensándome la confianza de confidencias reservadas sobre los hombres e incidencias de la propia Corporación. No falta el prudente recelo de enfocar adecuadamente su imagen, rica en matices —palabra tan de su predilección— ni tampoco la sospecha de abordar puntos o aspectos que otros compañeros con mayor experiencia o lucidez pudieran expresar seguidamente. Por otra parte, la vida de Monseñor ha llenado más de tres décadas dejando, sin duda, una huella perdurable.

Por ello, en fin, teniendo muy en cuenta la limitación recientemente establecida sobre esta clase de intervenciones, he optado por centrar mis palabras en dos momentos sobresalientes de su paso por la Corporación.

De ahí que manteniendo, a la vez, la costumbre observada en ocasiones anteriores, haya de referirme en primer término, a su incorporación a la Academia.

En 30 de enero de 1958, Don José Cubiles, Don Jesús Guridi y Don Joaquín Rodrigo firman la propuesta de Académico numerario para cubrir la vacante de Don Elías Tormo a favor de Don Federico Sopeña.

No es la única propuesta presentada entonces pero seguido el trámite reglamentario, es lo cierto que en la sesión extraordinaria del 14 de abril de ese mismo año Don Federico Sopeña resulta elegido y proclamado.

El nuevo Académico, vallisoletano de nacimiento, acaba de cumplir cuarenta y un años y un amplio bagaje de realizaciones acreditan sus méritos y circunstancias que se centran en una copiosa producción bibliográfica comprendiendo obras y colaboraciones de carácter musical y religioso

principalmente junto a una labor docente destacada en el Conservatorio. Pero junto a ello, su condición de sacerdote —de vocación tardía— ha encauzado sus actividades profesionales y apostólicas que le llevan a ocupar tempranamente puestos y cargos de responsabilidad, entre otros los de Secretario de la Comisaría General de Música, en el Ministerio de Educación Nacional y Asesor de Música de la Vicesecretaría de Educación Popular.

Celebrada su primera Misa, pasa a la Iglesia Española de Montserrat de Roma, de Vicerrector, siendo a la vez Capellán de la Academia.

Nombrado Director del Real Conservatorio de Música de Madrid, tendría a su cargo años después la cátedra de Estética e Historia de la Música. Por esos mismos años asume una singular tarea apostólica en la Iglesia de Santo Tomás de la Ciudad Universitaria, donde desempeñaría una intensa labor pastoral. A fines de 1956, es nombrado Prelado Doméstico de Su Santidad, calificándose asimismo con festivo acento de *Monseñor de Montini*.

Sorprendentemente, mes y medio después de ser elegido Académico, se celebra su recepción en sesión pública y solemne, presidiendo el acto el Director de la Corporación, D. Modesto López Otero, acompañado del Obispo de Madrid-Alcalá D. Leopoldo Eijo y Garay, el Director de la Real Academia de la Historia D. Francisco Javier Sánchez Cantón, el Director de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas Don José Gascón y Marín y D. José Yáñez Larrosa en funciones de Secretario, por ausencia de D. José Francés.

El recipiendario, después de elogiar la memoria de su predecesor, D. Elías Tormo y dedicar a la vez un emocionado recuerdo a D. Jesús Guridi, desarrolla el tema de su discurso acerca de *La música en la vida espiritual* siendo acogido a su término con grandes aplausos.

En nombre de la Corporación le contesta D. Enrique Lafuente Ferrari, con “profunda complacencia” como él mismo diría, quien traza una cálida semblanza del nuevo Académico subrayando su gran actividad y por ello la fundada esperanza de su fecunda colaboración en las tareas corporativas, dándole en nombre de la Academia, la más expresiva enhorabuena.

Seguidamente el Sr. Director entrega al nuevo compañero, con el Diploma la medalla número 11 que a partir de entonces ostentaría muy honrosamente.

Con su incorporación a la Academia, la presencia y actividad de Monseñor Sopena habría de manifestarse a través de muy concretas puntualiza-

ciones: en mayo de 1969 sucedería a D. Francisco de Cossío, Secretario General. En 11 de junio de 1977 es nombrado Director de la Academia de Roma donde desarrolla muy cumplida labor, sin perder el contacto en ningún momento con nuestra Academia. Regresa a Madrid en 1981 e inicia su etapa al frente del Museo del Prado, cuya dirección desempeña en el bienio 1981-1983.

Por la satisfacción recibida y el vivo deseo de extenderla gustosamente a los compañeros, no habrá de parecer ocioso recordar que en 1986, se le entregaba justamente el Premio “José González de la Peña”, Barón de Forña. Pues bien, desde el primer momento quiso compartir –como así sucedió– en la propia Academia tan honrosa distinción en una jornada memorable de grato recuerdo.

Al morir Don Luis Blanco Soler, en enero de 1988 y tras la dirección accidental de D. Joaquín Rodrigo, es elegido Director en funciones y en propiedad el 12 de diciembre de ese año, continuando en la dirección hasta su fallecimiento.

No quisiera terminar estas líneas sin referirme, como colofón excepcional –forzosamente breve– a la celebración solemnísimamente de las honras fúnebres en el recinto espléndido del salón de actos donde quedó instalada la Capilla ardiente. La presencia de numerosas autoridades y distinguidos representantes del mundo de las artes y las letras encontraron en una asistencia realmente clamorosa el epílogo espontáneo y multitudinario que al propio Don Federico tanto le había agradado. La Santa Misa oficiada por Monseñor Maximino Romero de Lema y varios concelebrantes, fue seguida por todos con ejemplar atención.

Bien cabría calificar de apoteosis póstuma la que en el marco bien querido de tantas jornadas memorables se tributaba como un homenaje improvisado a quien sirvió a la Academia, pudiérase decir, apasionadamente, con toda la ilusión de un ímpetu vivaz y el perseverante empeño de su ilimitada inquietud.

Descanse en paz.

IN MEMORIAM

MONSEÑOR SOPEÑA, ACADÉMICO DE HONOR DE LA
SEVILLANA DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA

Por

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

Desde 1953 en que le elegimos Correspondiente, mantuvo una colaboración constante con nuestra Corporación, en conferencias y actos varios de indudable interés. Coordinaba al propio tiempo estas tareas con las impartidas en la Cátedra Cristóbal Morales de Historia de la Música que yo impulsé desde el Rectorado universitario.

Al crearse con nuestro nuevo reglamento la categoría de Académico de Honor se fueron designando diversas personalidades, superada la dura tramitación requerida. Fueron Diego Angulo Iñiguez, Enrique Lafuente Ferrari, Andrés Segovia Torres, Juan Luis Vassallo Parody, todos ellos desaparecidos; más aún viven Enrique Segura Iglesias, Luis Cervera Vera y Fernando Chueca Goitia.

En la última promoción y junto a este, Monseñor Federico Sopena Ibáñez, que acaba de pasar a mejor vida.

En una personalidad, aureolada de tantos honores, méritos y nombramientos, la designación nuestra de Académico de Honor le colmó de satisfacción, siendo curiosa la vehemente insistencia por tomar posesión solemne del cargo, lleno de prisas, incompatibles con las obras que se realizaban en nuestra sede de la Casa de los Pinelo.

Compuso rápidamente el preceptivo discurso sobre “El espectáculo musical en el Mundo del Ocio”, del que estaba satisfecho. Corrigió diligentemente la pruebas y cual fue mi sorpresa al comprobar que me enviaba un nuevo texto del mismo discurso, notablemente ampliado, gozoso del hallar más datos al seguir investigando sobre temas que estimaba de gran origina-

lidad y evidente novedad. Naturalmente no hubo tiempo de componer las segundas galeradas, antes de su posesión.

Al fin, después de muchas vueltas a la fecha de la solemnidad, ésta se celebró en nuestro Salón de Actos el 11 de noviembre del pasado año de 1990, ante selectísimo auditorio, mostrándose eufórico y contento como si se tratara del primer galardón importante en su carrera. Tuve el honor de contestarle en un largo discurso por lo abultado e interés de un currículo excepcional. Emocionado, me abrazó agradecido y recibió con alegría los parabienes de los asistentes.

Así Monseñor Federico Sopena quedó incorporado en su máxima categoría a una Corporación cuyas raíces enlazan con la Academia de pintura y dibujo fundada en 1660 por Murillo, Valdés Leal, Herrera el Mozo y otros ingenios, y que desde entonces labora sin cesar procurando hacerse digna de la herencia recibida y de contar entre sus miembros a personalidades de la talla de las citadas y del elenco de Numerarios y Correspondientes que la integran.

Descanse en paz.

EN LA LINEA DE LOS GRANDES DIRECTORES

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

No cabe duda que tratando de tiempos recientes, esta línea la inicia el Marqués de Lozoya, Don Juan Contreras y Pérez de Ayala. No quiere decir que antes no hubiera habido grandes directores, el Conde de Romanones, Don Modesto López Otero, Don Francisco Javier Sánchez Cantón y otros, pero ya nos vamos un poco atrás en el tiempo.

Cuando yo ingresé en la Casa en 1973, era Director el Marqués de Lozoya, a quien yo llamaría el predestinado. Su vida, dedicada al arte, sus cargos políticos, su peculiar personalidad en la que destacaba su gran bondad, le hacían indiscutible director. No olvidemos que en el periodo de su presidencia, el Secretario era ya Monseñor Federico Sopena y a él le tocó bregar con una etapa dura e ingrata. Eran los años del triste éxodo en que la Academia entera se trasladó al piso principal de la Biblioteca Nacional, mientras se llevaba a cabo la gran reforma del palacio propio de Alcalá, 13.

Al ilustre Marqués de Lozoya, le sucedió una personalidad de altos méritos pero de distinta condición. Al historiador y poeta le sucedió el músico creador de la popularísima Luisa Fernanda, Don Federico Moreno Torroba. Yo lo consideraría el diplomático; gobernó la Academia con una singular mano izquierda en época todavía difícil de extrañamiento, cuando dificultades económicas retrasaban peligrosamente el final de las obras, que algunos escépticos consideraban imposibles de acabar.

En 1983, cuando accedió a la Dirección de la Academia el Arquitecto Luis Blanco Soler, Federico Sopena había dejado la Secretaría para trasladarse a Roma como Director de nuestra prestigiosa Academia en la Ciudad Eterna. Su condición de clérigo distinguido, su gran erudición, sus múltiples saberes, su fácil comunicación con la juventud, hizo que Sopena fuera uno de los mejores Directores que ha tenido España en la Academia de Roma.

Blanco Soler, muy distinguido arquitecto, entraba con paso quedo pero firme, en los renacidos salones de la Academia. Yo definiría a Blanco Soler como la elegante tenacidad. Todo lo lograba con su actividad silenciosa pero constante, y, silenciosamente, nos dejó un día de la forma más inesperada, sin enfermedad precedente, sin que nada lo anunciara. Pero, de hecho, ya había entrado en la línea de los grandes directores.

Sucedir a Blanco Soler no era fácil, y solo pudo hallarse en Monseñor Sopena un hombre capaz de mantener la línea exigente de los grandes directores. Federico Sopena había ingresado en la Academia en 1958, leyendo su discurso titulado “La Música en la vida espiritual”. Cuando llegó a la dirección era después de Joaquín Rodrigo y de Luis Moya, el Académico más antiguo, el que contaba con más larga vida académica salvo los dos citados.

Sopena era muy distinto de Blanco Soler, llevó a la Academia ciertas pinceladas de agitación revolucionaria; lo mismo que su espiritualidad le había llevado a participar de una manera importante en la renovación de la iglesia española tras su periodo de párroco en la iglesia de la Ciudad Universitaria de Madrid, así quiso renovar también la Academia, propugnar la entrada de artistas de nuestra mejor vanguardia, abrir cauces para nuevas artes, antes proscritas, el cine, la fotografía, y eso que ahora se llama la imagen; emprender una política de exposiciones de muy vario perfil, pero que todas hicieron de la antes olvidada Academia, un centro de encuentros de la más viva sociedad madrileña; hacer que, con un motivo u otro, la Academia se hiciera presente en la prensa, que anteriormente no abría sus columnas más que a la Academia Española; dar un impulso extraordinario a la Calcografía, que vino a ser una miniacademia dentro de la Academia; establecer relaciones de colaboración muy positivas con órganos de la administración como la Comunidad de Madrid y con fundaciones privadas como la Fundación Areces, que, entre otras, va a publicar un monumental libro sobre la Academia.

Esto y muchas cosas más se hicieron bajo la batuta de Monseñor Sopena. Al ilustre musicólogo le podemos otorgar el título del Renovador. Con él puede entrar por derecho propio en la línea de los grandes Directores.

Madrid, 3 de Junio de 1991

DON FEDERICO SOPEÑA

Por

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE

Aunque sea muy brevemente he de evocar la personalidad afable y preocupada por todas las actividades académicas, del que fue nuestro director Federico Sopeña, desaparecido cuando su espíritu se ilusionaba con la proyección de la Real Academia en la sociedad española.

En la evocación del pasado brumoso, que se actualiza, destacan algunos rasgos que perfilan el carácter de su persona y su significación en la vida académica. Una y otra vez viene a mi mente la imagen del padre Sopeña, en la penumbra de su despacho tanto en la oficina provisional del piso alto de la Biblioteca Nacional como desde hace años en este renovado edificio. La puerta siempre abierta ya era un signo de su actitud para acoger iniciativas o señalar algunas directrices que, sin menoscabo de nuestra independencia, nos permitía asegurar la idoneidad de nuestro proyecto. Su propia presencia en la Academia era un buen acicate para trabajar en las labores académicas ya que el ejemplo y no solamente la palabra son convenientes para impulsar nuestra labor.

En su conversación no se limitaba a exponer su criterio, con la afabilidad y ductilidad que le caracterizaba, pues en todo momento proponía soluciones siempre teniendo presente el lograr el mayor prestigio para nuestro Museo, tanto en sus intervenciones en las comisiones correspondientes como en las conversaciones en su despacho. Nos es preciso señalar el profundo humanismo en el trato con el personal que trabaja en el Museo pues inclusive participó en algunas pequeñas reuniones, casi familiares, que por alguna circunstancia tenían lugar en algunas de las dependencias del Museo o inclusive en su propio despacho como últimamente cuando nos participó la concesión del Premio de Castilla León.

Hemos perdido un amigo que supo valorar la importancia del Museo al mismo tiempo que establecía lazos de consideración y amistad con todos

nosotros, y nos dio a todos un ejemplo de dedicación y asiduidad, elementos fundamentales para el desarrollo de las actividades académicas y en las que ha de desarrollarse nuestra vitalización del futuro. Confiamos que su dedicación y trabajo tengan su compensación en el Más Allá.

EL ÚLTIMO ATARDECER EN LA VIDA DE
FEDERICO SOPEÑA

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

Será muy difícil de olvidar mi encuentro con Federico Sopena, durante la tarde anterior a su fallecimiento.

Motivos muy singulares ahondaron el afecto al generoso amigo, que con el siempre recordado Enrique Lafuente Ferrari, compartió la idea y toma la iniciativa para que, quien hoy, entristecido, levanta su voz, en su homenaje, accediera al ingreso en la Real Academia, y que su discurso de contestación, por lo extremoso de su elogio hacia mí, me cause aún rubor, si por un azar cualquiera debo acudir a algunas de sus páginas.

No he de referirme hoy a lo que fue su vida bien aprovechada, a la que he dedicado, antes de su enfermedad, la redacción de un artículo, que como perfil de su personalidad, a petición de la Revista XXI, se publicará a primeros de julio.

Voy a centrarme en este momento de nostálgico duelo, a lo que fue, según la opinión de sus más allegados, el último motivo de alegría y satisfacción que tuvo en vida. Está relacionado con la concesión de la Medalla de Oro de la Comunidad de Castilla y León, del presente año 1991, que a causa de su imposibilidad física, fue recibida, en su nombre, por mí, durante el solemne acto celebrado en Segovia.

Con el propósito de hacerle entrega de la Medalla, cuando se encontrase en la mejor disposición de ánimo, quedaron en avisarme del momento más conveniente.

El paso del tiempo, sin hacerle su entrega, me causaba como una especie de "mala conciencia".

Por lo que, previo aviso, me decidí, el martes 21 de mayo, a acudir a su Residencia y según le encontrara, entregarle la Medalla o aplazarlo para otro día.

Serían las 8 y 1/4, 8 y 1/2 de la tarde, cuando llegué a su habitación. Me recibió sonriente, aunque fuera imperceptible lo que pretendía decir.

Con muestra de gran satisfacción se animó su semblante, al ver la Medalla.

Pretendió tomarla en las manos, pero tuvo que limitarse a acariciarla, sin extraerla de su estuche.

Según creemos los que allí estábamos, se encontraba plenamente feliz, hasta el punto de que entendimos que no debíamos retirarla de su vista, y que la dejáramos, como él estaba sentado, sobre sus rodillas. Contemplaba la Medalla, con una mirada de inefable felicidad.

Escena para mí, como ya he dicho, imborrable, pues al hallarme ya en la puerta de salida, aquella su mirada prolongada, enternecida, profunda, amable a la vez que inquietante; al parecer, plena de gratitud, de nostalgia, de no sé cuantos sentimientos, que sólo Dios sabe los que se entrecruzaban en su espíritu, tal vez como anhelo de permanencia, de amistosa demanda de amparo, de conmovido adiós al viejo amigo, aunque es muy posible que en su último significado, quisiera ser la expresión de su emocionada, pos-trer y definitiva despedida académica.

En fin, al remedar lo que en fecha reciente escribía un gran poeta amigo, exclamaré para conmigo mismo:

*Sólo te queda recordar,
y el recuerdo
no sustituye lo que has perdido.*

CARTA ABIERTA AL PADRE SOPEÑA

Por

JUAN DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ

Querido Monseñor:

Ante la partida final, todos nos despedimos con un último suspiro, de este enigmático mundo en que vivimos. Yo suspiro en vida, porque, hubiéralame gustado, tener la oportunidad de estar a vuestro lado, para confesarme y confesaros, mucho antes de que vuestro cerebro obnubilado, diera tinieblas a vuestros ojos, paso a vuestra muerte y luz a vuestra alma. Pasa pronto la vida porque “Es un instante entre dos Eternidades”, como dice Platón.

Cuánto hubiera deseado que, a una sola indicación de vuestra mano, el arcano de mi ciencia diera a vuestra existencia bienestar y a vuestra mente clemencia para poderme así considerar.

Yo siento, Padre Sopeña vuestra desaparición, porque me han faltado muchos momentos de conversar con vos. pero, aún cuando la vida tiene momentos felices, está más llena de aquellos momentos que entristecen el alma, como éste de no contar nunca más con vuestra persona.

Yo os he visto siempre como un hombre que se ha hecho a sí mismo. Sois como el Obispo de “Los Miserables” de Victor Hugo. Para llegar a la cumbre no hubo pétalos de rosa que alfombraran vuestros caminos. Muy desde joven teníais una auténtica seguridad en vuestra persona. Para adiestraros a la lucha os tratasteis con suma dureza. No disteis descanso a vuestra cabeza. El Arte, La Historia, La Filosofía, asentáronse de lleno en vuestra alma. Hermoso el florilegio que de vuestros labios brotaba, con serena calma. De tanto domeñar noches en vela, para atender la sed del ánimo, descuidasteis ese descanso que, muy justo, el cuerpo anhela; pasasteis de ser arena a ser piedra, de aquí a ser roca, de roca a peña y más que peña fuisteis Sopeña. Nadie os pudo negar un gran temperamento, pero nadie os pudo negar un gran talento.

Así os conocí yo, hace veinticinco años, cuando os presenté en el programa que hicimos sobre Goya y la duquesa de Alba, en Radio nacional, ti-

tulado “Cita en un museo”. Para mí es un honor conservar la fotografía que nos hicimos. Era mi primer contacto con vuestra sabiduría. Había en vos discernimiento, sentimiento y poesía. Por entonces os gustaba Garcilaso, aquél de “corrientes aguas, puras, cristalinas” de la famosa Egloga a Salicio y Nemeroso... Circunstancias de los años, nos mudaron. Me visteis mucho después como un torrente, cuando ante vos quise ser solo un lago transparente.

Pero detrás de vuestro fruncido ceño, se albergaba un noble corazón dispuesto siempre a perdonar.

Los años, que todo lo cambian, podrán ideas tergiversar, pero en los Anales de la Academia, la figura del Padre Sopeña, inmarcesible siempre aparecerá.

Monseñor D. Federico. Llegada vuestra hora,
descansad en paz.

Madrid, 17-VII-91



Una fotografía del Padre Sopeña acompañado de los doctores Aguilar Merlo y Juan Domínguez, hace veinticinco años, cuando el reportaje al que me refiero en el artículo

TOLERANCIA

Por

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ

Como era un hombre al que le preocupaban hondamente la polivalencia y la integración de las artes quisiera, desde la escultura, completar su recuerdo.

En los culturalmente negros años cincuenta compartíamos el inacabado edificio que estaba destinado a ser Museo de América; él, con su palabra liberal y limpia en su Capilla Universitaria, presidida por un mural de Pepe Caballero, al que hago extensivo este recuerdo, y nosotros ocupando unos grandes espacios que se fueron convirtiendo en activos talleres donde intentábamos una socialización del arte amparada en un arte sacro que nos alejase de Olot y de Saint Sulpice. El padre Sopeña nos visitaba con frecuencia, curioso y alentador; también coincidíamos con él en el bar de Cultura Hispánica en la hora grata del desayuno; nuestros encuentros y conversaciones fueron siempre amenos y provechosos.

Presentando en el atrio de su iglesia el reciente premio internacional de corte sacro que por entonces se concedió a José María de Labra, premio que nos afirmaba en nuestras posiciones, se suscitó una controversia sobre modernidad y arte religioso, donde se preguntó el Pater sobre los motivos que habrían obligado a Picasso (nombre que no era entonces aconsejable pronunciar, y del que tan poco sabíamos) a eludir estos temas; yo tuve el desparpajo de recordarle que los motivos religiosos no habían sido ajenos a su obra: La primera comunión, los comulgantes, una Crucifixión de los años treinta así lo atestiguaban; e incluso Ciencia y caridad, y la Muerte y subida al cielo de su amigo Casagemas, estaban también impregnadas de un hondo sentido religioso. Por el tono de posteriores conversaciones tengo para mí que todo ello le ayudó a concebir su magnífica obra “Picasso y la Música”.

También recuerdo haberle prestado un libro (que nunca me devolvió) que trataba de las conversaciones de Juan XXIII con el escultor Giacomo

Manzú, autor de las puertas del Vaticano; el escultor marxista y el papa Juan discutían sobre lo divino y lo humano mientras éste posaba para los magníficos retratos que de él realizó, y estas discusiones eran la demostración de la más alta tolerancia.

Y pienso que es esta misma tolerancia espiritual la cualidad que mejor puede reflejar el talento de nuestro Padre Sopeña, esa elegancia con la que supo tolerar a los que, habiendo perdido la fé, aun no hemos sido capaces de recuperarla.

Es posible que esta admirable cualidad haya tenido mucho que ver con su labor en nuestra Academia en la que, bajo su dirección, la consideración general que asociaba los conceptos de pintor o escultor académico con formas peyorativas y retrógradas del arte, no vaya a ser tan fácil ahora; él ha hecho lo imposible para que la Academia, sin renegar de sus orígenes, pueda seguir siendo válida en el siglo XXI.

Creo que este es un legado que no deberíamos desvirtuar; sería nuestro mejor homenaje.

A MONSEÑOR FEDERICO SOPEÑA, IN MEMORIAM

Por

JULIÁN GÁLLEGO

La muerte de Monseñor Sopena representa una gran pérdida para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que dirigió estos últimos años y en la que ingresó en 1 de junio de 1958 con un discurso titulado “La música en la vida espiritual”, que ya indicaba su tendencia, a la vez espiritual y musical, muy acorde con su dignidad sacerdotal. Ello no le impedía sino todo lo contrario, interesarse en el estudio y goce de las demás Bellas Artes, sobre las que publicó excelentes ensayos, en particular sobre literatura y pintura, lo que le hacía idóneo para desempeñar el cargo de Director de una Academia, como ésta Real de San Fernando, que tiene a gala reunir las en un mismo interés, y como lo fue de la Academia de España en Roma, con esa ductilidad y amabilidad eclesiásticas que le permitían, a la vez que apreciaba las obras del arte del pasado, acoger con entusiasmo las del presente, con perspectivas de futuro, y mantenerse siempre al día en tendencias y realizaciones estéticas. Durante los años de su mandato, nuestra “Alma Mater” se ha despojado de todo aspecto rutinario que pudiera arrastrar en aras de su tradición, que, para ser fiel, ha de aceptar innovaciones de todo género, sin más condición que su calidad. Ello se aprecia en el catálogo de las exposiciones públicas realizadas en este viejo y noble palacio de los Goyeneche en los pasados años, que ponen sus salas al día, a nivel internacional. Su carácter conciliador sabía evitar todo enfrentamiento descortés entre miembros de muy diversos temperamentos y tendencias, desarrollándose las sesiones con el agrado de una familiaridad y confianza nada incompatibles con el respeto a la opinión ajena, y sin las premiosidades y glosas innecesarias que suelen ser el tributo que las reuniones académicas no siempre han sabido evitar.

Además del afecto y el recuerdo de una ya añeja amistad y la consideración inmerecida con que siempre quiso distinguirme, encargándose de la contestación a mi discurso de ingreso en esta casa, el día 8 de mayo de 1988,

ahora hace poco más de tres años, y escuchando e incluso solicitando mis opiniones, he de agradecer a Monseñor Sopeña la ocasión que me otorgó, durante su dirección de la Academia de San Pietro in Montorio, de servir en dos veranos consecutivos, durante unos breves días de estancia en Roma, de guía de una ciudad que conozco bastante bien y que admiro sobremanera, a uso de los becarios que, dejados a sus quehaceres y timideces, apenas salen de su retiro trasteverino y que terminan el ciclo de su pensión sin haber entrado en contacto con tantas bellezas de la ciudad eterna que no figuran en los repertorios turísticos. Todavía me lo agradecen, cuando nos encontramos, como yo agradeceré siempre a nuestro inolvidable director la amistad que en esas y otras ocasiones me testimonió ¡Descanse en paz!

Madrid, 26 de mayo, 1991

FEDERICO SOPENA: COMIENZOS CRÍTICOS Y
REENCUENTRO ACADÉMICO

Por

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

Hace tiempo, en la rebosante y anárquica suma del contenido múltiple de álbumes, carpetas y cajones que en el largo curso de los años acogen la historia gráfica de cualquier familia numerosa, descubrí una pequeña fotografía, casi de carnet, testimonio del paseo por el de la Concha donostiarra de tres muy jóvenes amigos, vivo el andar, animada la conversación sin duda alguna con argumento musical: Julián Uceda, representante en España, en las etapas inmediatas a la conclusión de la guerra, de la Sociedad de Conciertos Daniel, Federico Sopeña, esbelto y flamante en su recién estrenada condición de crítico, muy lejos aún de su ingreso en el Seminario, y yo mismo, siempre cerca de cuanto pudiese tener relación con la música y los músicos. Me conmueve –me estremece– pensar que soy el único superviviente y recuerdo esos comienzos de una amistad forjada en ideales y aficiones comunes, porque fué a partir de entonces, en esos primeros años y –sin que faltasen, ni mucho menos, encuentros, relaciones y nexos en los intermedios– ya en los dos largos lustros últimos de asídúo contacto en esta Real Academia, cuando la unión afectiva y la coincidencia profesional se hicieron más hondas.

Federico Sopeña supo ganar una reputación y prestigio máximos como crítico en sus arranques de titular en “Arriba”. Por encima de cualquier otra virtud –y no fué escaso bagaje el de su innata calidad de escritor con pluma galana y fluída– se reconoció en él la valentía de un juicio no conformista, apasionado y capaz de comunicar entusiasmos y justificar repulsas, y la ambición de no limitarse a la crónica informativa, sino la aspiración de alcanzar niveles propios del ensayo, con el ideal tácito de ser para su tiempo y con su sección, lo que en el suyo y desde “El Sol” había conseguido Adolfo Salazar, crítico exiliado, extremoso, a veces, en filias y fobias, pero con formación no solo filarmónica sino cultural.

Federico Sopena fue el más joven asistente a tertulias intelectuales: poetas y filósofos, escritores y artistas acogieron a quien de tan espontánea forma llamaba a sus puertas. A Federico lo leían gentes del mundo musical y –milagrosamente– de otros planetas, para quienes el de los sonidos bien concertados había sido siempre algo ajeno.

Convivimos entonces mucho. Intercambiamos juicios apasionados, entusiastas en conciertos extraordinarios y tanto él como el inolvidable Regino Sainz de la Maza –en “Arriba” y “ABC”, respectivamente– me confiaron suplencias que habían de ser el punto de partida para una actividad profesional que ya rebasa los cincuenta años. Sopena, una de las personas más queridas por Joaquín Turina, fue, al ser nombrado Comisario General de la Música el gran compositor sevillano, Secretario de este organismo. Pudo así ahondar más en el conocimiento del maestro y escribir su preciosa biografía, tan humana y lírica. También, por esa época, frecuente, admira y se familiariza con Joaquín Rodrigo, nuestro insigne compañero decano, al que dedica otro de sus mejores, más entrañables libros.

En aquellos tiempos Sopena es impulsor de muchas felices tentativas y puede, en justicia, atribuírsele un decisivo influjo al conseguir desentumecer tibias voluntades, actitudes pasivas que siempre son el corolario de toda guerra. Cuando, en el otoño de 1943, decide responder a su vocación sacerdotal e ingresa en el Seminario, me caben el honor y la responsabilidad de heredarle en la titularidad de la sección crítico musical de “Arriba”.

Pero Federico siempre, en su fuero interno, llevó la música consigo y ya sacerdote, después de la primera Misa, quiere officiar la segunda en la misma redacción del periódico en el que había trabajado, en donde siempre la rezábamos en las madrugadas del sábado al domingo, para cumplir el precepto.

Vuelto al mundo, la personalidad de Federico se desdobla. En su Parroquia de la Ciudad Universitaria muchos fieles siguen su palabra espiritual y él dedica una especial atención a la juventud. Al tiempo, la que Mauclair designó como “religión de la música” le tiene por officiante activo.

No es cosa de seguir en detalle sus muchos puestos y cargos.

Creo que, con todo, es inexcusable referirse a su actividad pedagógica en el Real Conservatorio Superior de Música. No ya por etapas de dirección, con realizaciones tan positivas como la botadura de una revista ejemplar o la audición integral de los cuartetos de Bela Bartok, sino porque ha forjado una legión de músicos que se honran al considerarse sus discípulos:

así José Ramón Encinar, José Luis Temes, Antonio Gallego, José Luis García del Busto, Félix Palomero...

Nunca dejó de escribir sobre temas musicales. Incluso lo hizo como crítico en “ABC” entre 1960 y 1966, aparte colaboraciones en la “Hoja del lunes”, “Ya”, periódicos, emisoras. Artículos, conferencias, prólogos, palabras previas...

No es necesario el exhaustivo recuento de sus libros: cité dos, que me parecen dignos de encabezar sus logros más humanos, pero siempre el toque personal, la sensibilidad a flor, daban mayor aliciente a la base documental firme, fuese en el campo del “lied”, o de Mahler, Strawinsky, o Falla; de “Las Reinas de España y la Música” o “La música en el Museo del Prado”, firmado con su discípulo, colega y amigo íntimo Antonio Gallego.

Sus direcciones del Museo del Prado, la Academia Española de Bellas Artes en Roma, subrayan interés y conocimiento hacia otras vertientes artísticas.

En todo este medio siglo abundaron, claro es, los personales encuentros, las coincidencias, las —¿por qué no?— discrepancias. Pero una vez ingresado en 1980 en esta Real Academia quien os habla, puedo asegurar que se produjo con Federico Sopeña como un recíproco deseo de retorno a los primeros tiempos y que si mi colaboración fue leal y con clara voluntad de servicio, en él hubo mucho más que deferencia: afecto, estimación, celebración generosa supervalorada de méritos.

En los tiempos últimos todos advertimos su declive: en la respiración fatigosa, el andar cansino, la voz apagada. Incluso pudimos sentir la tentación de ponerle sobre aviso del peligro en las intervenciones habladas ante una audiencia nutrida, pero, ¿quien frenaba su titánica voluntad de entrega?. Todos lo recordaremos aquí, en la Presidencia de la Mesa o de las Comisiones, apasionado, vehemente, impulsivo, sí, pero también abierto al diálogo y afanoso de hacer de esta la Casa de todos los artistas, sin cotos cerrados ni fronteras; con la alegría de ver cómo se hermanaban músicos, plásticos, de tan diversas tendencias. Fue uno de sus más hermosos legados.

Nos dijo en una de sus homilías Monseñor Federico Sopeña, que oficiaba sus Misas por cada uno de nosotros. Habló con humildad, en verdadero trance espiritual. Ese es el recuerdo que yo en estos momentos asciendo al primer plano, junto con el debido a un hombre para quien música, arte, cultura, no fueron palabras vacías, sino altos ideales a los que supo servir con la fé de los elegidos.

LUIS SALVADOR CARMONA Y EL CONVENTO DE
CAPUCHINAS DE NAVA DEL REY

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

Nacido en Nava del Rey (Valladolid), el escultor Luis Salvador Carmona tiene en su patria obras de lo más relevante de su producción. Aunque el escultor se afincó en Madrid, el envío de obras a Nava del Rey tiene que responder a motivaciones que deben preocupar en un contexto de historia social.

Nació el 15 de noviembre de 1708 (1) y en Nava transcurrió su infancia. En 1723 se hallaba en Madrid. Sus padres continuaban viviendo en su ciudad natal. En 1726 ofrecen un exvoto a la ermita de la Concepción. Se trata de una pintura de San Luis Rey de Francia, abogado para el padre y el hijo. Su madre Josefa Carmona falleció en 1729, pero su padre Luis Salvador vivió hasta 1758 (2). En Nava siguió habiendo familiares, entre ellos su hermano Pedro, el padre de los grabadores Juan Antonio y Manuel Salvador Carmona. Pese a la ausencia de Luis Salvador Carmona, hubo vínculos familiares para facilitar el contrato de obras. La querencia del escultor por su lugar natal también tuvo que incidir. Pero deben buscarse otras motivaciones para explicar la concurrencia de las esculturas del maestro. Si el Hospital de Nava del Rey ha sido el albergue de un San José, el convento de Capuchinas de Nava del Rey custodia cuatro esculturas y un pequeño Crucifijo. ¿Por qué llegaron estas obras al Convento y qué papel han desempeñado en él? Tal es el objeto de este artículo.

Una breve descripción del convento figura en la historia de Nava del Rey, debida a la pluma de Federico Carbonero (3). Los documentos que hemos consultado, guardados en la clausura (4), proporcionan datos acerca de la edificación, y de los bienhechores con los que hay que relacionar las esculturas. Por otra parte aportan interpretaciones acerca de temática.

La fundación del convento de Capuchinas se debe a la iniciativa de Don Francisco Nuño Alonso, presbítero, natural de Nava del Rey, quien llegara

a ser confesor y Síndico General de esta comunidad. El archivo del convento posee documentación de esta familia, a partir del testamento de Don Alonso Nuño, abuelo de Don Francisco. En virtud de dicho testamento, instruido el 25 de enero de 1692, Don Alonso Nuño, regidor de Nava del Rey, deja a su hijo “la casa donde al presente vivo, con todas las entradas y salidas, su bodega, con su lagar, pajares y caballerizas”. Pero hacía la excepción de un “lienzo de San Francisco, capuchino”, tasado en diez mil reales. Ya el abuelo sentía devoción por San Francisco, pero es significativo que fuera en la versión de “capuchino”, que es la orden que habría de ser escogida por su nieto para fundar en Nava del Rey. La mencionada casa fue a parar a Francisco Nuño, Familiar del Santo Oficio en Nava del Rey, casado con María Alonso, quienes serían padres de Francisco Nuño Alonso, fundador del convento de Capuchinas de Nava del Rey.

La primera actuación de Don Francisco Nuño Alonso en Nava del Rey fue la institución de una capellanía en la iglesia parroquial de los Santos Juanes. El obispo de Valladolid, Fray José de Talavera, el 21 de noviembre de 1726 despachó a su favor “colación y canónica institución in perpetuum”. Esta capellanía quedaba dotada de fondos para la administración de misas, recibiendo Don Francisco la denominación de “primer capellán”.

Don Francisco se desplazó a Toledo para asistir a la profesión de una religiosa, de cuya dirección espiritual estaba encargado. Esta profesión se realizó en el Convento de Capuchinas de Toledo. De tal suerte impresionó a Don Francisco el fervor de la comunidad capuchina de Toledo, que concibió la idea de fundar un convento similar en Nava del Rey.

Para llevar a cabo la fundación hubo de vencer no pocas dificultades. Los bienes de que disponía, producto de la herencia familiar, fueron puestos a disposición de esta fundación. Necesitaba Don Francisco Nuño una semilla adecuada para acometer la fundación. Pensó en obtener la dotación de cuatro monjas capuchinas, bien experimentadas en la vida religiosa, pertenecientes a la comunidad capuchina de Toledo. Para ello hubo de pedir autorización eclesiástica, que en efecto consiguió del Infante Don Luis, cardenal y Primado de las Españas, según decreto expedido en el Real Sitio del Buen Retiro el 23 de noviembre de 1741 (5). Según esta disposición se autorizaba a las Madres Agustina Margarita, Cándida María, María Paula y María Josefa, para que pudieran salir de la clausura toledana y encaminarse a Nava del Rey. Se ordenaba al superintendente general de los con-



Fig. 1. San Luis Rey de Francia. Exvoto ofrecido por los padres de Luis Salvador Carmona. Ermita de la Concepción. Nava del Rey



El V. D. Fr. Nuño natural de esta villa de la Nava del Rey, Presbítero fundador de este Convento de Capuchinas. Varón muy virtuoso, Confesor, y Síndico general de este Convento. Fue muy estimado por su continua Oración, Predicación, constancia en las ejercicios piadosos, y zelo de la honra y gloria de Dios, y bien de las almas. Murió en el Convento de Santidad y virtudes el día 6 de Nov. de 1702. de edad de 61 años, 9 meses, y

Fig. 2. Don Francisco Nuño Alonso, fundador del convento de Capuchinas de Nava del Rey

ventos franciscanos que sacara de Toledo a las cuatro monjas y las entregara a don Francisco Nuño, “en dicha villa de la Nava del Rey, que es la persona que debe ir asistiéndolas y a cuyo cargo se fia el cuidado de esa conducción con la puntualidad que se requiere”.

Don Francisco Nuño acompañó a las cuatro madres capuchinas hasta Nava del Rey, dándoles alojamiento en su casa. El 5 de diciembre de 1741 se autorizaba a esta reducida comunidad para constituirse en clausura y poner oratorio (6). Esta casa tenía que ser la que citaba el abuelo y que transmitió a su hijo Francisco Nuño, padre del fundador del convento. Al propio tiempo se nombra a Don Francisco Nuño Alonso capellán-confesor de la comunidad. Este reducido convento suponía la implantación de la comunidad capuchina en Nava del Rey, “en el interin y hasta tanto que se haya fabricado dicho convento”.

Se contó con el beneplácito de la Corona para desarrollar la fundación. Desde San Ildefonso despachó Felipe V licencia para fundar, que fue reiterada por otra dirigiéndose al Regimiento de Nava del Rey para que facilitara la construcción del convento. El 31 de mayo de 1747 firmaba Fernando VI una cédula eximiendo a la comunidad del pago de impuestos por abastecimiento de la misma.

Como medio para obtener recursos, la Corona autorizó que la comunidad pudiera pedir limosna en la nación. La primera concesión real para este fin se firmó por Felipe V el 18 de mayo de 1745, por duración de seis años, que se amplían por otros veinte por disposición de 11 de marzo de 1752. Otras prórrogas se establecen por Carlos III en 1762 y 1767.

La casa cedida por Don Francisco para convento provisional se hallaba “frente de su parroquial iglesia y calle que llaman de Trabancos, que es de fábrica muy fuerte y segura para la de dichas religiosas, con oratorio y oficinas, aunque exceda del número de ocho; dentro de la cual dicha casa y lo que comprende podrán vivir apartadas del bullicio del comercio, como lo tiene reconocido el Padre Ventura de San José, religioso profeso de Carmelitas Descalzos, conventual en el de Corpus Christi desta dicha villa” (7). En efecto y a pedimiento de Don Francisco Nuño, se verificó inspección por el citado Padre, declarando éste que la casa reunía las debidas condiciones de seguridad y comodidad para que la comunidad estuviera debidamente alojada, con las exigencias propias de una clausura.

La primera piedra de la nueva iglesia se puso en 1742. El 14 de agosto de 1746 se colocó el Santísimo Sacramento en el altar de la nueva iglesia, celebrándose tres días después misa cantada y sermón. Concurrieron a las festividades los Padres Agustinos Recoletos de Nava del Rey, los doce “Hermanos que tenemos vecinos de esta villa, que salen a pedir algunas veces para esta Comunidad”; y los Padres Capuchinos de Rueda.

Después de esta fecha continuó la obra del convento, comprándose tres casas para ampliación de las dependencias, junto a la casa del Padre Confesor Don Francisco Nuño, que es la que servía de convento desde la fundación.

En un escrito fechado a 17 de octubre de 1762, la abadesa María Paula Flores describe el estado de las obras en dicho momento. Señala que ya estaba concluido todo, y que se había hecho gracias a la caridad y diligencia del fundador, Don Francisco Nuño, misionero apostólico, capellán mayor y confesor de la comunidad, quien “corrió con toda la obra, como también ha continuado en la asistencia espiritual y temporal”.

La oración sagrada que pronunció el Padre Fray Carlos de Almería, con motivo de la colocación del Santísimo Sacramento mereció ser impresa. El sermón va precedido de las autorizaciones para su publicación (8). La aprobación del Padre Fray Benito Marín lleva la fecha de 14 de noviembre de 1746. Señalaba que había leído la Oración pronunciada por el Padre Don Carlos de Almería, en la “fiesta de la colocación del Santísimo Sacramento en la iglesia del convento de venerables madres capuchinas, fundada nuevamente en la villa de Nava del Rey, y dedicada a los dos Corazones de Jesús y María”, y que la hallaba conforme a las reglas de la mejor oratoria. Se incorpora la aprobación formulada por el Padre Fray Domingo Uvalia, de la orden de Mínimos de San Francisco de Paula, de Madrid, hallando ser un discurso con orden, método y elegancia. El orador compuso el sermón en función de la construcción de “un hermoso templo consagrado a los amantes corazones de Jesús y María... y salió la construcción según la idea: aprender de Jesús a formarle habitación”.

Respecto al proceso constructivo, tan sólo se conserva un documento referente a maderamientos. En 15 de mayo de 1751 José García Valdés, Antonio Pérez Ramos y José García Pérez, manifiestan que estaban haciendo por encargo del maestro de obras vecino de Nava del Rey, José Rodríguez,

ciento cincuenta piezas de machones y sexmas, obra que habían de hacer “en los pinares comunes de la villa de Coca”.

Don Francisco Nuño hizo testamento el 29 de marzo de 1756, hallándose “sano en pie y con mi libre juicio, memoria y entendimiento natural”. Dejaba fundada una capellanía y memoria de misas, con una dotación de cien mil reales, que correspondían a una renta de tres mil reales al año. Estableció que fuera sepultado dentro de la clausura del convento de Capuchinas, en el lugar que determinara la comunidad. Ordenaba que le dijera trescientas misas rezadas.

El fallecimiento de Don Francisco Nuño se produjo el 6 de noviembre de 1762. El convento organizó los funerales, invitando la abadesa Sor María Paula Flores al cabildo eclesiástico de la parroquia de los Santos Juanes para concurrir a los mismos.

Se conserva en el convento un retrato de Don Francisco, de tamaño natural. Viste de sacerdote. Se halla de pie, hojeando un libro que reposa sobre el bufete. En la pared se hallan libros religiosos y un Crucifijo. El letrero que hay en la parte inferior dice que falleció “en opinión común de santidad y virtudes, el día 6 de noviembre de 1762, de edad de 61 años, nueve meses y 10 días”. Es por tanto retrato conmemorativo de su muerte y el rostro refleja aproximadamente la edad que tenía al morir. Ofrece una faz bondadosa. Es pieza de discreta valía.

A la muerte del fundador se hallaba la comunidad instalada en edificio propio. Sin embargo a partir de 1763 se empieza a manifestar un creciente estado de preocupación, al observarse la insalubridad del lugar. En este momento se produce la intercesión de un segundo bienhechor del convento: el Duque de Béjar. El 7 de diciembre de 1762 dejó ordenado su testamento (9). Mandaba que fuera sepultado en la bóveda de la iglesia de San Felipe Neri, de Madrid, y que le dijese cuatro mil misas rezadas. Establecía una donación de ochocientos mil reales de vellón para “la conclusión y perfección del nuevo convento que se intenta al presente fabricar en la Nava del Rey, para las religiosas Capuchinas que hay en esta villa, por estar el que actualmente tienen en mala habitación”.

Por desgracia la cantidad arbitrada por el Duque de Béjar no llegó a ser aplicada en su totalidad, como lo dice un informe de 1781. Pero un tercer bienhechor intervino: Don Juan Andrés Comenge, presbítero de la Congregación de San Felipe Neri, de Madrid. La Comunidad solicitó del Ayunta-

miento la concesión de la ermita de San Sebastián, para construir el nuevo convento en este espacio. De esta obra se va a ocupar como arquitecto el capuchino Fray Antonio de Manzanares. Hasta 1777 no tomó impulso la construcción de este segundo convento. El 19 de febrero de 1778 el ayuntamiento de Nava del Rey, habiendo recibido un memorial de las madres capuchinas, señalando que teniendo en cuenta “cuán perjudicial era su sitio para la salud de sus individuos, con la imposibilidad de seguir la observancia regular, decidió conceder licencia para la construcción de un nuevo convento”. Para acometer esta edificación, se encontraba en Nava del Rey, Fray Antonio de Manzanares, “capuchino, arquitecto, señalado para maestro y director de esta obra”. Para esta edificación el ayuntamiento daba en venta a favor de las madres Capuchinas una casa, con vivienda y varias oficinas en la calle de Trabancos (10).

Las gestiones para hacer el nuevo convento habían comenzado en 1763, pero fue necesario alargarse para obtener fondos, obtenidos de limosnas y de las donaciones de Juan Andrés Comenge. Lo que se pretendía era entregar a éste el viejo convento y que se edificara el nuevo en lugar más conveniente, que fue en punto más apartado de la población.

Las obras de este definitivo edificio dieron comienzo en 1778. Por un informe de 1781 se sabe que la obra se hallaba bastante adelantada, pero aún lejano su término, habida cuenta de las grandes proporciones del nuevo convento. Para el impulso final fue decisiva la aportación de un cuarto bienhechor: el Marqués de Iturbieta. Y gracias a él finalizó la obra y pudo hacerse el traslado de la comunidad en 1806.

Se conocen al pormenor las diligencias del traslado (11). Tuvo su origen en el escrito presentado por la abadesa y religiosas del Convento de Capuchinas, en que hacían constar que debido a “lo húmedo y ruinoso” de su convento, había acudido a la protección del señor Marqués de Iturbieta, solicitando la construcción de un nuevo convento, el cual se hallaba con el favor de dicho protector en disposición de ocuparse, para lo que pedían autorización para el traslado. Por el Vicariato General de Medina del Campo se repuso que constaba que el 20 de febrero de 1778 se había procedido a la bendición y colocación de la primera piedra, por lo que no se podía dudar de la oportunidad de la licencia para proceder al traslado, siempre que se hubiera verificado inspección para comprobar que el edificio era “capaz y cómodo para las religiosas y concluído de manera que no haya necesidad

ni causa para entrar en él operarios algunos de cualquier género”. A tal efecto se designó a Don Jerónimo de Jesús Macedo de Estrada, presbítero y juez entendido en esta causa, para que procediera a una inspección. Realizó la visita, acreditando ante el notario mayor Don Pedro Antonio Vázquez que reunía todas las condiciones.

Se acordó comunicar a la madre abadesa que el traslado debía efectuarse el día 23 de septiembre de 1806, “y horas de las seis poco más o menos de su mañana, para evitar todo peligro”, en presencia de las autoridades que se señalan (notario, sacerdotes, varios legos, un regidor del ayuntamiento de Nava del Rey, etc). Las religiosas debían salir de “dos en dos y guardando el orden coral, y a su ingreso en el nuevo convento se les fije la clausura que deben observar”. Se incorpora a los escritos la diligencia del traslado. A la puerta del convento se situaron el juez comisionado al efecto acompañado del notario. Fue llamada la madre abadesa, quien manifestó que la comunidad estaba lista para efectuar el traslado. Y así se puso en marcha la comitiva de religiosas, cubiertas con velo entero las profesas y con medio velo las novicias. “Y en esta conformidad, estando en dos filas crecido número de sacerdotes y personas de la mayor distinción del pueblo”, las religiosas se dirigieron al nuevo convento, quedando instaladas en su clausura.

Entre los documentos hay uno de especial consideración, pues es una memoria de la traslación al nuevo convento, que habrá sido escrito por una religiosa testigo del hecho (12). Comienza por hacer relación de que la obra había estado parada mucho tiempo por muerte del Duque de Béjar, “el cual movido de su gran caridad la empezó después de muchos años cuando parecía no haber esperanzas”. Pero Dios proveyó a la Comunidad de un nuevo protector, que fue el Marqués de Iturbieta, “nuestro síndico, que nos ha concluído este nuevo convento”. El día 11 de septiembre se verificó la traslación de los restos del fundador, Don Francisco Nuño y de las religiosas sepultados en el viejo convento. Refiere la ceremonia del traslado el 23 de septiembre, yendo la comitiva “de dos en dos, dentro de otras dos filas de sacerdotes... con otros muchos señores y grande multitud de gente”. Desfilieron las venticuatro religiosas: “íbamos por nuestros pasos, con despacio y grave modestia, cubiertas con velos”. Estuvo presente a todo el marqués de Iturbieta, padrino de la comunidad. Una de las primeras cosas que hicieron nada más penetrar fue visitar el taller del padrino, “que por aquellos

días trabajaba su señoría en hacer las cajas para enterrarnos cuando sea voluntad de Dios sacarnos de este destierro”. La cronista prodiga el agradecimiento de la comunidad al Marqués de Iturbieta, que había además provisto al convento de alimentos y fondos para el mantenimiento. El agradecimiento se extiende a Don Manuel Iturralde, mayordomo y apoderado del señor Marqués.

Ocuparon el convento y acudieron a la misa en la nueva iglesia. Pero estaban ansiosas las religiosas por poder contemplar “la dulce y divina compañía de las sagradas efigies que quedaban en la iglesia del convento viejo”. Suplicaron a Don Manuel Iturralde que las trajesen. Y la cronista refleja con emoción este traslado, que testimonia el gran papel devocional que estas esculturas representaron en el convento de Capuchinas. Es preferible transcribir íntegro el texto, que dice así:

“Lo primero que vino fue la Divina Pastora, de cuya hermosura gozamos unos días que la tuvimos en el coro, y después la sacaron para colocarla en nuestra nueva iglesia, donde está para consuelo de todos. Después trajeron (acompañado de San Antonio, San Raphael, San Tadeo y el Santo Negro) al Santísimo Cristo del Perdón, y nos le colocaron en nuestro coro, donde le tenemos en su trono, como emperador, como pontífice y nuestro sacerdote eterno nuestro dulce Padre, rodeándole sus pobres hijas que tenemos en su Divina colocadas nuestras esperanzas”.

Eran las imágenes de la fundación, las aportadas durante el periodo en que fue protector del convento Don Francisco Nuño. La preferencia se otorga a la Divina Pastora y al Cristo del Perdón. Pero se añaden San Antonio San Rafael, de Luis Salvador Carmona como las dos primeras; un San Judas Tadeo, y el Santo Negro, que es el San Benito de Palermo que también se conserva en el convento.

Llama la atención el convento por su enorme dimensión (13). Es el edificio levantado con planos y dirección del arquitecto capuchino Fray Antonio de Manzanares. Está construido con ladrillo, cogido con abundante argamasa, picando la llaga, aparejo habitual en la zona de Nava y Medina del Campo. Acusa la severidad neoclásica. La fachada principal se ofrece como rectángulo vertical, con pilastras en tres cuerpos. Se remata con frontón. La portada es de arco de medio punto, ofreciendo un óculo para ilumi-

nación del coro. En el centro se ve un relieve, con los corazones de Jesús y María entre nubes y ángeles. A los lados hay esculturas de San Francisco y Santa Clara, todo labrado en piedra. La iglesia es muy espaciosa, de una sola nave, cubierta con cañón perforado con lunetos. El coro se sitúa en alto y a los pies, pero hay otro coro bajo, en el lado de la epístola, junto al presbiterio. En el interior hay un severo claustro de dos pisos, con arquerías de medio punto.



Fig. 3. Fachada del Convento de Capuchinas. Nava del Rey



Fig. 4. Claustro en el convento de Capuchinas

Aparte de las obras de Luis Salvador Carmona, posee el convento otras de pintura y escultura, que habrán llegado al convento en la fase en que ejerció su patronazgo Don Francisco Nuño. Madrileño de la segunda mitad del siglo XVII es un cuadro de grandes proporciones, que muestra a San Francisco y Santa Clara contemplando extáticos al Sacramento en custodia de tipo de sol. En la parte superior se despliega la gloria, con el Padre Eterno y Jesús. En la actualidad el cuadro está dividido y se presenta como dos cuadros distintos. Es pieza de excelente mano, cercana a Juan Carreño de Miranda.



Figs. 5 y 6. San Francisco y Santa Clara contemplando el Santísimo Sacramento.
Pintura sobre lienzo



Fig. 7. Niño Jesús con el Sagrado Corazón en el pecho



Fig. 8. San Benito de Palermo

Por su valor iconográfico hay que destacar una pequeña imagen del Niño Jesús, ofreciendo en el pecho un receptáculo con su corazón ensangrentado por las espinas. Se halla contemplando el crucifijo de su pasión. Apoya en peana decorada con volutas y tarjetas. Tiene rubia cabellera, encarnación a pulimento y ojos de cristal, cayendo lágrimas por las mejillas. Se envuelve en túnica, que se ciñe con cinturón. La camisa se abre para exhibición del corazón. Los pliegues caen suavemente, formando algunas dobladuras. Ostenta rico estofado, de picado de lustre. Es pieza fechable hacia 1700.

De la primera mitad del siglo XVIII es el Rey Negro, esto es, San Benito de Palermo. Viste hábito franciscano, con cordón natural. En la diestra lleva un corazón entre llamas; con la mano izquierda sostiene crucifijo. Los ojos de cristal lucen vivamente sobre la negra piel de San Benito. Los pliegues forman cortes en arista, peculiares del siglo XVIII. Esta pieza acrecienta el escaso repertorio de imágenes de San Benito de Palermo. Es obra de una mano muy experta. Su presencia en el convento se justifica porque el Santo está en relación con el tema del corazón inflamado de amor por Jesús.

Las citadas obras habrán llegado al convento a raíz de la fundación y construcción del primer convento, en época que ejercía su patrocinio Don Francisco Nuño. Y al tiempo de éste hay que atribuir todas las obras de Luis Salvador Carmona: la Divina Pastora, el Cristo del Perdón, San Antonio, San Rafael y un pequeño Crucifijo. El San Antonio viene últimamente siendo considerado como San Francisco, pero considero que debe seguirse manteniendo la identificación como San Antonio. Hay un testimonio contundente: en la crónica del traslado del Convento, de 1806, la religiosa que hace tan puntual descripción habla de un San Antonio, en el mismo párrafo en que menciona la Divina Pastora, el Cristo del Perdón y San Rafael, obras todas de Luis Salvador Carmona. Además entre los lienzos que hay en la iglesia, de que luego hablaremos, figura uno de San Antonio ante el Niño Jesús y un libro sobre el altar, que se corresponde con el ángel con un libro en la peana de la estatua de San Antonio, de Luis Salvador Carmona.

El hallazgo de la estampa de la Divina Pastora, grabada por Juan Antonio Salvador Carmona, permitió documentar esta obra (14), asignada a Luis Salvador Carmona desde Ceán Bermúdez. Pues bien, la plancha original, en cobre, se conserva en el convento, en perfecto estado de conservación. Es natural que el convento quisiera extender la devoción de la imagen me-



Fig. 9. La Divina Pastora. Plancha original, en cobre, grabada por Juan Antonio Salvador Carmona

diante el grabado. Luis Salvador Carmona formó a sus sobrinos Manuel y Juan Antonio, quienes se especializaron en el grabado. Una muestra de agradecimiento hacia su tío y maestro fue el grabar láminas de esculturas célebres de Luis Salvador Carmona. Este fue el caso de la Divina Pastora de Nava del Rey. Pero era imagen muy apreciada por las capuchinas de Nava, como da a entender el relato del traslado de la imagen en 1806 al nuevo convento. En el grabado de Juan Antonio Salvador Carmona se hace constar que el escultor regaló la imagen a las madres capuchinas y esto se corrobora por lo que dice el *Compendio* de la vida y obras de Luis Salvador Carmona, de 1775 (15). La circunstancia del regalo hace pensar que con este gesto el escultor culminaría una serie de encargos para Nava del Rey. La frecuencia en el trato justificaría la realización de la obra, cuya temática sería sugerida por la comunidad y que no tiene repetición en la obra de Luis Salvador Carmona.

La posesión de la plancha acredita que las Madres Capuchinas encargaron el grabado a Juan Antonio sin duda por consejo del escultor. Ellas estaban especialmente interesadas en la divulgación de la devoción, cuyas imágenes representaban además alguna ganancia. La plancha mide 24 por 18 centímetros y está en perfectas condiciones para la estampación.

Una plancha de madera del Cristo del Perdón hay en el convento, xilografía del siglo XIX. El taco de madera mide 17'3 por 12 centímetros. La talla es muy profunda, para evitar empastes. Es obra de grabador modesto, que ofrece una imagen popular, bien distinta de la Divina Pastora. En la parte inferior lleva el letrero "El Santísimo Christo del Perdón en el Convento de Capuchinas de la Nava del Rey". Y en la parte superior se lee: "Pater, Ignosce illis". Se representa el Cristo con los elementos que figuran en la escultura, en medio de un cortinaje que tienen descorrido dos ángeles. Los visitantes del Convento podrían llevar esta estampa como recuerdo y medio de estimular su devoción. Como es sabido el grabado xilográfico estuvo muy extendido en el siglo XIX.

Un texto escrito por persona relacionada con el convento ofrece una interpretación mística del Cristo del Perdón (16). Refiere que el "alma Santísima de Christo unida a la segunda persona Divina, acompañada de innumerables ángeles", descendió al Limbo de los Padres, que se hallaban en una caverna desde que murió el primer justo, en espera de su redención. Con la presencia de su alma Santísima aquella obscuridad se convirtió en



Fig. 10. El Cristo del Perdón. Xilografía del siglo XIX

cielo, y las almas de los justos que allí estaban fueron beatificadas con visión clara de la Divinidad. Seguidamente los ángeles sacaron del Purgatorio a todas las almas que estaban padeciendo, de suerte que quedaron beatificadas como las demás almas de los justos. De esta manera aquel día quedaron desiertos Limbo y Purgatorio. Y precisa el autor del escrito que todo esto sucedió desde las tres y media de la tarde del Viernes, hasta después de las tres de la mañana del Domingo siguiente. A esta hora volvió Cristo al sepulcro en compañía de los ángeles.

De esta manera se ofreció a los Santos Padres el cuerpo de su reparador: “llagado, herido y desfigurado, como le puso la crueldad y perfidia de los judíos. Y reconociéndole así muerto le adoraron todos los patriarcas y profetas como los otros santos. Así le vieron los Padres Adán y Eva el estrago que hizo su inobediencia”.

Al margen se indica: “este passo es el que representa el Christo”. Y continúa el escrito, señalando que “de lo dicho colegirá vuestra merced cómo el Santísimo Christo del Perdón está en la figura más proporcionada para representar todo cuanto padeció para sacarnos de la penosa esclavitud del demonio, pues en la referida figura se representa la Oración del Huerto, la Corona de Espinas, los azotes y soga al cuello; haber llevado la cruz a cuestas, haber sido clavado y abierto el pecho con una lanza, abofeteado, desfigurado y bañado en sangre. Y esta es a mi ver la razón potísima por qué se pinta así a su Divina Magestad en el referido passo”. Y al pie del escrito, se aclara que esta interpretación se basa en un escrito de la Venerable Madre Agreda, esto es, Sor María Jesús de Agreda. El escrito será la *Mística Ciudad de Dios* (18).

Esta interpretación es muy convincente, ya que a diferencia del Cristo del Perdón sin herida en el costado y de rodillas sobre un peñasco, como lo representa Bernardo del Rincón en Valladolid, esta forma de efigiar a Cristo responde a una composición mística. En efecto, Cristo tiene las heridas de pies y manos y del costado, que se produjeron ya al ser crucificado. Y además inclina sus rodillas sobre el globo terráneo, donde está figurado el momento en que Adán y Eva desobedecen al Señor. Es, pues, un símbolo de la Redención, pero acoplado a un momento, como el Descenso al Limbo, en compañía de los ángeles. Y que esto es así, se figura en un cuadro que hay en la iglesia, de la serie realizada al tiempo de la inauguración del

convento. El Cristo del Perdón está aquí acompañado de tres ángeles, conforme a la explicación del Descenso al Limbo.

Un cuaderno de poesías, escrito en 1813, pone de nuevo en escena las efigies del Cristo del Perdón y la Divina Pastora (18). Han tenido que ser hechas por una religiosa y están escritas en verso romanceado.

Otro aspecto de la devoción popular son los regalos a la Divina Pastora. Hoy mismo la imagen está enriquecida con sombrero de plata, anillos y collares. Tenemos noticia de un aderezo de diamantes y brillantes que se regaló en 1854, con obligación de que la comunidad lo destinara al adorno de la imagen (19).

La iglesia aparece adornada con siete grandes lienzos, que representan a San Francisco de Paula, la Inmaculada, el Cristo del Perdón, San Francisco y Santa Clara adorando a los corazones de Jesús y María; San Antonio, San José con el Niño y Santa Teresa de Jesús. Son de estilo neoclásico, del círculo académico madrileño, obra de un diestro pincel. Teniendo presente el patronazgo que ejercía al tiempo de la inauguración del convento el Marqués de Iturbietta, hay que pensar que fuera obsequio suyo. Tan grande iglesia halló en esta pintura, de tonos claros, una excelente colaboración.



Fig. 11. El Cristo del Perdón. Pintura sobre lienzo. Iglesia del Convento de Capuchinas de Nava del Rey



Fig. 12. San Antonio ante el Niño Jesús. Pintura sobre lienzo. Primer decenio del siglo XIX

NOTAS

- (1) Federico Carbonero: *Biografía de Luis Salvador notable escultor castellano del siglo XVIII*, Valladolid, 1901.
- (2) Jesús Urrea: "Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona", *BSSA*, Tomo XLIX (1983), pp. 441-450.
- (3) Federico Carbonero: *Historia de Nava del Rey*, Valladolid, 1900.
- (4) Deseo hacer constar mi agradecimiento a la Madre abadesa y comunidad del Convento de Capuchinas, por las facilidades que me han dado para estudiar el archivo y las obras de arte.
- (5) Documento número 10, original, con la firma del "Infante Cardenal".
- (6) Documento número 12. "Licencia del Juez Ordinario eclesiástico de la villa de Medina del Campo y abadía, para el Convento, su clausura de religiosas capuchinas desta villa de la Nava, posesión de ermita, territorio y otros autos y diligencias". 5 de diciembre de 1741. Alonso Ruiz de Terán, prior de la iglesia colegial de Medina del Campo.
- (7) Documento número 9. Autorización para que el Padre Ventura de San José hiciera declaración acerca de las condiciones de la casa de Don Francisco Nuño para cumplimiento de clausura de madres capuchinas. 28 de octubre de 1741.
- (8) Está impreso en cuarto. Tanto el sermón como los escritos de aprobación recogen expresiones en que se relaciona la espiritualidad del texto con la obra de arte. El Padre Benito Marín advierte que la intención del padre Almería en su oración sagrada era lograr que "derretidos nuestros corazones en la fragua del Amor Divino, se formen de nuevo, y se dediquen como el más hermoso Templo para habitación gustosa de aquellos dos corazones admirables de Jesús y de María, a quienes se consagraba con solemnidad la nueva iglesia". La intención espiritual consistía en fundar "en los corazones nuestro Arquitecto".
En la aprobación del Padre Fray Domingo Uvalia se recoge la idea de que los nuevos templos se hacían en sustitución y desagravio por los templos sacrílegos "donde antes el judaísmo habitaba", de forma que "en la misma habitación en donde se cometieron tantas ofensas sacrílegas, el Corazón de Jesús y María se fabricara templo, convento, ara y Escuela tan admirable que desempeñara aquellos agravios".
El auge de la devoción a los corazones de Jesús y María se refleja en las alusiones que se hacen, recordándose a este propósito el pensamiento de Santa Brígida.

- (9) Documento número 25. El testamento aparece ordenado por el señor Don Joaquín Diego López de Zúñiga y Castro Guzmán Sotomayor y Mendoza, Duque de Béjar, de Plasencia, Conde de Belalcázar, caballero de la Orden del Toisón de Oro, Grande de España de primera clase. Su esposa era Doña María Escolástica Gutiérrez de los Ríos y Rohan y su hermano Don Nicolás de Carvajal y Lancaster, Marqués de Sarria.
- (10) Carta de venta de una casa en la calle de Trabancos, por Doña Manuela Balcázar, viuda de Pedro Pérez de Isidro, a favor del Convento de Capuchinas. Documento número 61.
- (11) Documento número 44. Autos obrados por el señor Vicario General de Medina del Campo, referentes a la traslación de las venerables religiosas Capuchinas de la villa de Nava del Rey de esta abadía a su nuevo convento.
- (12) “Traslación del convento de religiosas Capuchinas de esta villa de Nava del Rey, de su convento viejo al nuevo, concluido a expensas y diligencias de su bienhechor, síndico, el señor Marqués de Iturbieta, el día 23 de septiembre del año 1806”.
- (13) Breve descripción de la iglesia en *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, por J.J. Martín González y colaboradores, Valladolid, 1970, pág. 211.
- (14) *El arte en las clausuras de los conventos de monjas de Valladolid*, catálogo por J.J. Martín González y Francisco J. de la Plaza, Valladolid 1983, número 74.
- (15) J.J. Martín González: *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1990, pág. 34.
- (16) Manuscrito, con letra del siglo XVIII, que dice: “Razón de lo que representa y significa el Santísimo Christo con título de El Perdón”.
- (17) Sor María Jesús de Agreda: *La Mística ciudad de Dios* (1670). La referencia a esta obra se hace con las siguientes palabras: “Arreglado al sentir de la venerable Madre de Agreda, tomo 6, segunda parte, capítulo 26, folio 370 y 371.
- (18) Es un cuaderno en cuarto, con poesías al Cristo del Perdón, Divina Pastora y otras tituladas “Viva Jesús y Viva Jesús, María y José”. Lleva la fecha: Año de 1813.

“Al Santísimo Christo de El Perdón”

Confusa y turbada,
Señor vengo a tí,
al ver cuán al vivo
te muestras aquí,
al cárdeno lirio
entre espinas mil,
de culpas que yo
ciego cometí,
me falta el aliento para proseguir”.

“A la Divina Pastora”

Venid zagalejas,
venid y vereis,
a la más perfecta imagen
de su Divino pincel
al conjunto de sus gracias
en una pura mujer...
Todas estas gracias juntas
y otras que explicar no sé,
vereis si mirais atentas
con los ojos de la fe.
En la Divina Pastora
que hay en la Nava del Rey
y veneran sus capuchinas
como a norte de su fe”.

(19) “Nos, abadesa, vicaria, maestra de novicias de la Comunidad de Religiosas Capuchinas de la villa de Nava del Rey, decimos que en este dia nos han sido entregados por Doña Isabel Monje y Conejo, de esta misma villa, un aderezo de diamantes y brillantes engarzados en plata, el cual se compone de collar, pendientes y pulseras y también un anillo de diamantes igualmente engarzado de plata, con las condiciones siguientes:

1^a Que dicho aderezo y anillo son única y exclusivamente destinados a la Divina Pastora y que se le han de poner en los días y tiempos que a Nos o a nuestras sucesoras pareciese.

2^a Que no las hemos de poder cambiar, vender ni enajenar, pues es voluntad el que para siempre permanezcan en esta Comunidad para el servicio de la Madre de Nuestro Dios”. 19 de abril de 1854.

HOMENAJE CONMEMORATIVO A FRANCISCO
JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN

PRIMERA VISITA OFICIAL DE LA ACADEMIA A UNA
COMUNIDAD AUTÓNOMA: A LA XUNTA DE GALICIA

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

Se cumple en el presente año 1991 el centenario del nacimiento de dos ilustres Directores que lo fueron de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Francisco Javier Sánchez Cantón, en los años que corren entre 1966 y 1971, y Federico Moreno Torroba en el periodo que discurre entre el 78 y el 83. La conmemoración del centenario de Moreno Torroba está previsto que tenga lugar en meses venideros.

Ahora nos ocuparemos del homenaje conmemorativo de Sánchez Cantón por haber sido celebrado con rasgos muy singulares. Parece, pues, oportuno, que su celebración quede reflejada en las páginas de nuestro Boletín "Academia".

La reciedumbre de la figura académica de Sánchez Cantón, queda realzada al considerar que perteneció a nuestra Corporación, de manera muy docta y activa, en su calidad de Académico Numerario durante casi medio siglo, pues su ingreso tuvo lugar en el año 1926. Fue elegido académico en temprana edad, para lo que solía ser habitual en épocas anteriores, cuando aún no había cumplido los treinta y cinco años; elección muy merecida por su mucho saber en los acontecimientos artísticos de nuestra patria, lo que le permitió el raro privilegio de ser el académico que, en nombre de la Corporación, diera la bienvenida en su ingreso a quienes con anterioridad fueron sus sabios maestros, como así ocurrió en el caso del insigne D. Manuel Gómez Moreno.

Hablábamos en líneas precedentes de la singularidad del homenaje rendido a la memoria de quien fue maestro respetado y querido amigo, lo cual exige que contemplemos los nuevos retos que plantea a la Academia la rá-



Intervención de Don Manuel Fraga Iribarne con motivo del Homenaje a Don Francisco Sánchez Cantón.



Don Manuel Fraga Saluda a la Señora Condesa de Fenosa.

vida evolución que en la actualidad se opera en nuestro propio entorno, así como la exigente respuesta que demandan dichas circunstancias, habida cuenta de la nueva configuración constitucional de España en un Estado de las Autonomías. No hay que olvidar en la otra vertiente, lo que ocurre dada su integración europea tanto en el espacio comunitario (C.E.E.), como en el más abierto y de mayor contenido cultural, cual el del Consejo de Europa (C.E.), o en el todavía más amplio y difuso de la Conferencia sobre la Seguridad y la Cooperación en Europa (C.S.C.E.).

De una parte el patrocinio dispensado por el Consejo de Europa al, desde hace algún tiempo proyectado por nosotros, Encuentro de las Academias Nacionales de Bellas Artes de los países integrados en el Consejo y, de otra, la recién celebrada Primera Reunión Comunitaria Europea de Academias de Bellas Artes, que por nuestra iniciativa tuvo lugar en el mes de noviembre del pasado año 1990, son la adecuada respuesta del reto que nos llega del exterior y que por nuestra doble iniciativa nos sitúa en lugar privilegiado en las relaciones europeas.

En el otro aspecto antes indicado, teníamos pendiente profundizar en la proyección de la Academia en el amplio territorio nacional hispano, mediante la respetuosa e ilusionante presencia en las actuales Comunidades Autónomas.

Unir la conmemoración en el recuerdo de Sánchez Cantón con el homenaje a Galicia, mediante la presencia oficial académica en sesión pública y solemne en Santiago de Compostela, hubimos de considerarla la más clara y cordial forma de compartir con la Xunta de Galicia, la preocupación por la defensa y el estímulo para la conservación del Patrimonio Artístico, del que es exponente ejemplar en estas fechas la que lleva por título "Galicia no tempo".

En atención a la generosa cordialidad con que fuimos recibidos al trasladarse la Academia de su sede a aquella capital, parece apropiado narrar la pequeña historia de nuestro viaje a Santiago.

Ciertamente que en ocasiones anteriores tuvieron lugar sesiones académicas con el carácter de públicas y solemnes fuera de nuestra sede, pero siempre estuvieron motivadas por causas de fuerza mayor, y referidas a la recepción de un nuevo académico, honorario o numerario. Dicho traslado junto con la visita oficial a una Comunidad Autónoma, la celebración de la sesión académica bajo la presidencia del Presidente de la Comunidad Autónoma y la presencia de las más altas Magistraturas convirtieron en ven-

turosa primicia la ocasión a que nos referimos. Máxime, cuando para ello nos fue prestada una asistencia y colaboración eficacísimas, para proveer el traslado académico y para que pudiéramos beneficiarnos de otros acontecimientos artísticos, que ocuparon prácticamente el horario útil de nuestra estancia en Santiago.

Una vez llegadas a esta ciudad el jueves 18 de abril, en la puerta de acceso a la catedral de la fachada del Obradoiro, anterior al Pórtico de la Gloria, a la 1 de la tarde, fuimos recibidos por la representación del Cabildo Catedralicio. Luego de la invocación leída por nuestro Decano y de la contestación del arzobispo compostelano, presenciamos la ceremonia del botafumeiro.

A las cinco de la tarde, atendidos por el Comisario General, Profesor José Manuel García Iglesias, y sus más autorizados colaboradores, los Académicos Correspondientes Juan Carlos Valle y Angel Sicart, visitamos detenidamente la exposición “Galicia no tempo”, en su acertada instalación en la iglesia de San Martín Pinario.

El Ayuntamiento de Santiago, en las salas nobles del Pazo de Raxoi, a las siete y media de la tarde, nos ofreció una recepción en la que reinó la máxima cordialidad entre ambas Corporaciones. La obsequiosa hospitalidad del Concello Santiagués con los Académicos, hizo posible que, además, pudieran asistir a un bellissimo Concierto, dedicado a obras mozartianas, en el nuevo Auditorio de Santiago.

Al siguiente día, viernes 19 de abril, a las 12 de la mañana, en el Paraninfo de la Universidad, se celebró la sesión académica. Ocuparon la Mesa Presidencial el Presidente de la Xunta de Galicia, Don Manuel Fraga Iribarne, el Rector, Don Ramón Villares, y, por la Academia, el Director en funciones, el Censor y el Conservador del Museo. Nos hicieron también el honor de asistir a la sesión académica los Presidentes del Parlamento Gallego y del Tribunal Superior de Justicia de Galicia, los Conselleiros de Educación y de Cultura e Xuventude, el Alcalde y la Corporación Municipal, representantes de las Reales Academias Española y de la Historia, miembros de las Reales Academias Gallega, de la de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario y de la de Ciencias, del Instituto de Estudios Gallegos, la Presidenta de la Fundación “Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa” y representantes de otras instituciones culturales y artísticas de toda Galicia, con especial presencia de las autoridades de Pontevedra y familiares y amigos de Sánchez Cantón.

Además de los Académicos González de Amezúa, Azcárate y Andrada, ya referidos, asistieron los también Académicos de Número: Romero de Lecea, Blanco, Pita Andrade, García Donaire, Bonet Correa, Gállego, del Campo, Oriol y Cano Lasso, así como los Correspondientes: M.^a Victoria Carballo-Calero, José Luis Alvarez, Prados, Pérez Rioja, Carro Otero, López Calo, Naya, Groba, Soraluze, Filgueira y Basanta.

Un bello gesto fue la participación del coro de alumnos del Instituto de Enseñanza Sánchez Cantón, de Pontevedra, que al comienzo de la sesión entonó el “Dum pater familias” y al final el “Gaudeamus” académico.

El Presidente de la Xunta de Galicia, antes de levantar la sesión, pronunció muy cordiales palabras. Evocó la personalidad de Sánchez Cantón, del que dijo que hay que considerarle “en cuanto valor cierto y verdadero en la feria de los valores de su tiempo” y que “fué un gran ejemplar de gallego”. Agradeció la estancia de la Academia en Galicia, relacionándola con la exposición “Galicia no tempo” que es el mejor testimonio del valor cultural de la tradición gallega. Declaró que tomaba buena nota de la colaboración académica ofrecida para la conmemoración jacobea del año 1993 –como luego tendrían interés en expresarlo, de forma directa y personal, los Concelleiros de Educación y de Cultura–.

El Presidente de la Xunta de Galicia cerró su intervención dando lectura al mensaje enviado por SS.MM. los Reyes de España, deseosos de mostrar su adhesión a la sesión conmemorativa académica. Mensaje que literalmente dice:

“En nombre de la Reina y en el mío te pido que transmitas nuestra felicitación a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que celebra sesión mañana y pasado mañana en Santiago de Compostela, por su feliz iniciativa de rendir homenaje a la memoria del ilustre académico y publicista, Don Francisco Javier Sánchez Cantón, en el centenario de su nacimiento.

Afectuosamente,

firmado: Juan Carlos R.

SÁNCHEZ CANTÓN, PATROCINADOR DE
LA MÚSICA EN GALICIA

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

Señores académicos

Al tomar la palabra para cumplir el honroso encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no ha de ocultarse la gran emoción que sentimos al participar en el homenaje conmemorativo del centenario del nacimiento de quien fué su Director, Francisco Javier Sánchez Cantón, nuestro admirado y dilecto amigo.

Alzar la voz en la noble Universidad Compostelana y precisamente en su evocador Paraninfo, acrece la emoción sentida.

No podemos olvidar que durante los cursos de “Música en Compostela” a principios de los años 60, la Universidad de Santiago dispensó el Doctorado *honoris causa*, a quien fué sucesivamente Académico Honorario y de Número, el maestro Andrés Segovia. La ceremonia de investidura de nuestro fraternal amigo, que tuvo lugar en esta bella sala, se convirtió en una fiesta, esplendente, del arte y del espíritu.

En la bonísima compañía de Sánchez Cantón, en tantos otros actos de algo tan suyo como lo fué “Música en Compostela”, tuve la fortuna de que me hiciera partícipe de sus atinados juicios y comentarios.

Igualmente, y por otra coincidencia cultural, fueron ilusionantes, aunque no tan frecuentes como hubiera deseado, nuestras conversaciones sobre los bellos libros.

Para quien os habla es también motivo de su afectuoso recuerdo, nuestra participación conjunta en un suceso estrechamente vinculado a la evocación de las ancestrales raíces de la Universidad Compostelana.

A finales del siglo XV, el benemérito escribano de la ciudad, Lope Gómez de Marzoa, en acción digna del máximo elogio, estableció y mantuvo a sus expensas una Escuela de Gramática. Algunos años más tarde se ampliaría la

Escuela al asociarse a aquel intento los dos ilustres Diegos de la época: el capitular compostelano, que llegaría a ser nombrado después obispo de Canarias, y el Deán Diego de Muros, personaje de eminente cultura y apoderado por los Reyes Católicos para la construcción del Gran Hospital Real.

Conocedor el Pontífice Julio II de la laudable empresa, concedió a la Escuela el mismo régimen y privilegios que tenían los Estudios Generales, con lo que se convierte en el precedente de esta Universidad.

Por ello, Sánchez Cantón calificó el documento de Julio II de “capital para Compostela”. Reproducido, transcrito, traducido y comentado en el año 1965, en la colección de “Privilegios Reales y Viejos Documentos de Santiago de Compostela”, fué, a mi ruego, generosa e inteligentemente prologado por Javier Sánchez Cantón.



Intervención de Don Carlos Romero de Lecea.

Mas al llegar a este punto y encontrarnos ante tan autorizado auditorio, en presencia de las más altas magistraturas de Galicia y de Santiago nos llena el alma reafirmar el hondo, intenso y cordial significado de la presente sesión académica, como ya se ha dicho, gozosamente propiciado en homenaje a Galicia en la figura estelar de uno de sus más preclaros hijos.

Al propio tiempo deseamos referirnos a la proximidad del 93, Año Jacobeo, y a su Camino singularísimo, por el carácter que acertadamente tiene atribuído de ser paradigma de la vertebración cultural de Europa.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que hoy goza de rejuvenecida vitalidad y se halla abierta y dispuesta al mejor servicio de las más nobles tareas artísticas, considera que se encuentra en inigualables condiciones para realizar una de las mejores aportaciones al programa que pueda proyectarse en el año 93.

Hace breves meses, en noviembre del pasado año, convocó a las Academias Nacionales de Bellas Artes de los “Doce” países de la Comunidad Europea, acuciados ante los riesgos que se avecinan para las obras de arte en los países de gran patrimonio artístico, como España, Italia, Grecia, etc., pero no competitivos en recursos materiales y financieros con otros países, cuando en aplicación del Acta Única desaparezcan los controles fronterizos. Y debemos confesar que todas las Academias asistentes, valoraron nuestra convocatoria, de “hecho histórico”, pues por nuestra iniciativa se reunieron por vez primera e intercambiaron fructíferas informaciones.

Ahora bien, por la urgencia del caso, limitamos la convocatoria a las pertenecientes a la Comunidad cuando lo que estábamos proyectando, de acuerdo con el Consejo de Europa, era la convocatoria de todas las mucho más numerosas Academias Nacionales de Bellas Artes de los países integrados en el Consejo.

Hay un hecho sintomático de la atención que la Academia presta a todo cuanto pueda ser interesante en el mundo del arte. Así sucedió en la sesión académica de hace quince días, en la que el ilustre músico y compositor Cristóbal Halffter, alertó a la Academia para que no olvidase estar presente en los actos conmemorativos jacobeos del 93.

En efecto, la ocasión no puede ser más propicia ni la estrecha relación del Consejo de Europa y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando más idónea a los fines propuestos.

Piénsese que si bien el Camino es preponderantemente vía de alta espiritualidad, también lo fue vehículo de intercambio de ideas y nexo de la integración europea –como voces augustas en un acto memorable nos lo recordaron hace años–, pero lo es, al tiempo, el primer itinerario cultural de Europa reconocido por su Consejo. A lo que debo añadir que el Camino, como es bien conocido, viene esmaltado por las más atractivas manifestaciones artísticas y monumentales.

Por ello, en esta que es nuestra primera salida oficial a una región autónoma, a nuestra amada Galicia, queremos formularles este ofrecimiento, que puede alcanzar en su realización importantísima trascendencia y que estamos dispuestos por nuestra parte a iniciar con seriedad, con rigor y con la debida antelación si, como esperamos, fuera acogido como se merece y se nos concedieran las oportunas facilidades y recursos para llevarlo a buen término, en el mejor servicio de Galicia, de España y de Europa.

Pero retornemos a la música y a nuestro recordado Francisco Javier Sánchez Cantón, que hubiera sido feliz con nuestro proyecto y nosotros de haberlo tenido al frente de esta empresa como expertísimo guía. Sánchez Cantón siempre consideró la música no solamente en cuanto a su reconocido valor artístico, sino también como fenómeno y hecho cultural de relevante importancia. Hay un escrito suyo del año 1928, que constituye un significativo testimonio de la situación de aquellas fechas en Galicia, bien diferente de la espléndida floración musical que contemplamos y disfrutamos.

Repetiremos sus palabras henchidas del deseo de que se modificase y perfeccionase aquella situación. Decían lo siguiente:

“Cuenta Galicia y en especial Pontevedra y su tierra con aptitud ingénita para el cultivo de la música, especialmente del canto.. pero pocas veces logran realizaciones artísticas por la ineducación del gusto...

Falta en Galicia toda base, o poco menos, para lo orquestal, de todo punto necesario y que es preciso intentar.

A dos órdenes de necesidades artísticas musicales hay que atender en Galicia: a la introducción y divulgación de obras maestras clásicas y modernas, educadoras del gusto; y al estudio, conservación y aprovechamiento por la técnica actual del tesoro folklórico gallego”.

Como base para su organización proponía a la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, por lo que no es de extrañar que cuando se creó la Polifónica –conforme nos lo ha hecho saber amablemente Filgueira Valverde– quien contribuye a presentar en los programas las obras a interpretar, es justamente el ilustre gallego al que hoy rendimos el homenaje de admiración y de afecto.

Con singular agrado unimos en el recuerdo a Sánchez Cantón, a la Polifónica de Pontevedra y a su Director Antonio Iglesias Vilarelle, de quien también se cumple la conmemoración centenaria. Por sus cualidades personales y por ser exponente ejemplar de la selecta minoría que en su ciudad natal tantas bellas cosas hicieron, es muy merecedor a que hoy le recordemos. Nada mejor para expresar quién era Iglesias Vilarelle que las palabras que le dedicara su amigo y condiscípulo Javier Sánchez Cantón al hablar de la rudeza de la vida y que a veces se encuentran “poucos albres que... solazan a i-alma... un destes albres que me confortan é Antonio Iglesias Vilarelle”.

En cuanto a lo realizado en Pontevedra durante la etapa que corre entre el año 1928, cuando demandaba la decisión que favoreciera el cultivo de la música, y el año 1944, en que la Academia creaba la Medalla de Honor y la primera que otorgaba lo fuese a la Polifónica de Pontevedra, es válido testimonio lo que dijo Sánchez Cantón en la sesión académica en que se entregaba la distinción. Son sus palabras:

“Al contestar en esta Academia al discurso de ingreso de D. Manuel Gómez-Moreno, contrapuse su nacimiento en una ciudad como Granada, foco y sede secular de bellezas artísticas, al de quienes vinimos al mundo en un ambiente cuando no hostil, extraño al arte, sin ver en la niñez otras obras bellas que las de Dios, no podía soñar que a la vuelta de trece años hubiese de participar en ocasión cual la presente”.

Las antedichas palabras fueron pronunciadas en la sesión celebrada en el año 1944, con motivo de que por vez primera se otorgase la recién instituída Medalla de Honor de la Academia, a favor de la Diputación de aquella provincia.

La gestión directiva desarrollada por el inefable Daniel de la Sota hizo posible que el egregio grupo pontevedrés antes aludido, consiguiera que el

Museo de Pontevedra llegara a ser lo que hoy es y, entre otros logros, con la adquisición de la magnífica finca de Lourizán, se erigiera en motor excepcional para la repoblación forestal que, aparte de su importante revalorización económica, dotó a la provincia de parajes de considerable valor estético.

Fue causa próxima de tan honrosa distinción la publicación dos años antes del “Cancionero musical de Galicia” de Casto Sampedro, que ya había sido premiado por la Academia en el año 1911, al ganar el Concurso convocado para discernir la mejor “Colección de cantos y bailes populares de una provincia española”.

La Colección fue acrecida notablemente de numerosas adiciones por el culto folklorista, y todos los papeles, a su muerte, los adquirió la Diputación, que los entregó al Museo y correspondió al entonces su Director Filgueira Valverde realizar su ordenación y, en palabras de Sánchez Cantón, en contados meses hizo el milagro de disponerlos para la imprenta con un estudio documentado y sagaz, bibliografía completísima y detallados índices.

Daniel de la Sota, en un claro testimonio de solidaridad, procuró que fuera “Impreso a costa de las Excelentísimas Diputaciones de las cuatro Provincias del antiguo Reino de Galicia”, como reza en su respectiva portada.

Sólo nos resta añadir, que, a la sombra bienhechora de Francisco Javier Sánchez Cantón, cuanto queda dicho pudo culminar en su realización con el mayor acierto y resultado feliz.

Nuevamente interviene en el otoño de 1958, para que la Polifónica vuelva a actuar en la Academia. Así lo proclama el Libro de Actas de nuestra Corporación, que en la correspondiente al día 6 de octubre de dicho año, dice textualmente:

“Se considera la propuesta del Sr. Sánchez Cantón de suficiente interés y categoría para que la Academia la vea con satisfacción, ya que casos como éste no pueden ser confundidos ni señala precedentes de otros sin iguales condiciones. Por tanto, la Academia puede atender al ruego del Sr. Sánchez Cantón con la mayor simpatía”.

La música, en cuanto lenguaje universal que no conoce fronteras, fue aceptada en su intrínseca realidad de fenómeno cultural, y vivida por Sánchez Cantón, de forma bien notoria, adquiriendo rasgos señeros en el pa-

trocinió a que me he referido, si bien procurando su proyección acrecida a otros ámbitos que los estrictamente locales.

Pues mayor alcance y trascendencia habría de tener su intervención en otro horizonte más dilatado y de proyección ciertamente universal, intervención que debemos juzgar como un servicio excepcional prestado por Sánchez Cantón a la música en Galicia.

Anteriormente aludía a algo tan suyo como lo fue “Música en Compostela”. Semejante atribución patrocinadora nos conduce a narrar una bella historia.

En el Nueva York del año 57, coinciden el entonces Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, José Miguel Ruiz Morales, y el gran maestro y concertista de la guitarra Andrés Segovia.

En el almuerzo Ruiz Morales le manifiesta su preocupación por la escasa cuando no nula presencia de la música española en los programas de conciertos y recitales que se celebran en el extranjero, preocupación que se aproxima mucho a lo que constituía una aspiración de Andrés Segovia de crear en España una Escuela Magistral para su interpretación. Quedan ambos interlocutores en llevar adelante y hacer realidad un proyecto apenas esbozado.

Reintegrado a su despacho del Ministerio de Asuntos Exteriores, Ruiz Morales comenta con uno de sus colaboradores su preocupación por el problema al que nos referimos, que contempla, que palpa su existencia, pero que no sabe como abordarlo y resolverlo. Su colaborador le responde, no sin un cierto énfasis, que tiene la solución en su mano, pues a escasos metros de su despacho se encuentra el de la persona que sabe más de música: Ramón Borrás, que, a la sazón, ocupaba el puesto del Director del “Índice Cultural Español” editado por aquel Ministerio.

Tan pronto se le hace sabedor del proyecto, Borrás consigue la cooperación de un reducido y distinguido grupo de compositores e intérpretes catalanes. De aquí que Barcelona fuera uno de los lugares de que se hablaba como sede del Curso. Por otra parte, en aquellos años el Festival de Granada constituía un oasis en la vida musical de nuestra patria, por lo que la ciudad de Granada tenía también sus partidarios. Entre ambos polos geográficos surgieron, en cierto modo, fuertes controversias para su localización.

Fué entonces, en aquella dubitativa situación, cuando intervino acertada y decisivamente Javier Sánchez Cantón, que revalidaba el deseo de Ruiz Morales de situarlo en Galicia. Era muy consciente de lo que habría de suponer la riada de músicos extranjeros que vendrían a nuestra patria para informarse y conocer la mejor manera de interpretar la música española; habida cuenta, además, del prestigioso claustro de profesores: Andrés Segovia, Gaspar Cassadó, Alicia de Larrocha, Conchita Badia, Federico Mompou, Xavier de Montsalvage y otros igualmente célebres que en el primer curso se congregaron, siendo aquel año su Director el compositor y Académico Oscar Esplá.

No existía entonces nada similar en España, pero al reunirse aquel selecto elenco de profesores, era lógico pensar que se convertiría en la meta soñada de los jóvenes más prometedores en su futura carrera musical.

La visión premonitaria de Sánchez Cantón no pudo ser más acertada, como luego se verá. La suerte, además, acompañó al sabio en su visión de futuro y la controversia se resolvió en favor de Galicia y de Santiago, en casa de Carmen y Eduardo Yebes, nuestro caballeroso compañero de Academia fallecido en 1984. Allí se encontraban, entre otros invitados, Sánchez Cantón y Ruiz Morales. Cuando éste confesó sus dudas sobre la elección del lugar donde establecer y desarrollar los Cursos, Sánchez Cantón, rápido en tomar la palabra, con la autoridad moral que todos le reconocían y con el hablar sosegado y sereno habitual en él, expuso las excelencias de Santiago de Compostela como la ciudad sin igual para celebrar los Cursos, tanto por estar destinados a la música, como por el sentido cosmopolita y ecuménico, de proyección universal, de Compostela.

El camino a recorrer todos los años por los músicos hacia Compostela, cumpliría de nuevo su condición de privilegiado itinerario cultural, sin paragón posible. Las cítaras y laúdes de los veinticuatro ancianos del Pórtico de la Gloria y el arpa del Rey David en la fachada de Platerías, se convertirían en su símbolo emblemático, gracias al noble laborar medallístico de Julio López, nuestro querido compañero de Academia.

Al conseguir la aceptación de su propuesta, alguien muy vinculado a Ruiz Morales, formuló seguidamente el que pudiera ser su título “Música en Compostela”. Así quedó enraizada tan bella empresa en el lugar soñado y más idóneo, tanto por la hermosura de la ciudad como por la simpatía acogedora de quienes la habitan.

Lo cierto es que el presagio de Sánchez Cantón se cumplió felizmente. Durante más de un tercio de siglo, todos los veranos, músicos venidos desde los cuatro puntos cardinales acuden a renovar la fluencia de esta corriente del espíritu y del arte. Suman más de cuatro mil quienes, aún siendo músicos probados, vinieron como alumnos a esta ciudad. Aquí se convirtieron en muy buenos intérpretes de la música española.

Ahora bien, al evocar hoy a Sánchez Cantón como patrocinador con proyección universal de la música en Galicia, debemos reconocer que, al regresar los músicos y marchar por el ancho mundo de sus vivencias personales e interpretativas, se convierten en los mejores voceros y embajadores del arte de esta bellísima Galicia.

Ya en sazón la fértil semilla enraizada en esta impar Ciudad, Sánchez Cantón, en su certeza labor directorial, abre las puertas del Museo del Prado, facilitando, por vez primera, la celebración de un concierto ofrecido a un selecto y autorizado auditorio para que, desde sus comienzos, pudiera apreciarse lo que ya era y lo que en el futuro llegaría a significar “Música en Compostela”.

Por ley de vida se produce la sucesión cambiante del profesorado, y, por razón de la enseñanza lograda, se renuevan los alumnos. Si bien, en esta corriente fluída de los Cursos, continúa y permanece el espíritu fundacional de “Música en Compostela”; y, como decía el pasado otoño en el acto de clausura, la sucesión de profesores y alumnos hacen realidad para “Música en Compostela” los versos de Gerardo Diego:

“Son el mismo río
pero con distinta agua”.

SESIÓN PÚBLICA Y SOLEMNE DE LA REAL
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
EN CONMEMORACIÓN DEL CENTENARIO DEL
NACIMIENTO DE FRANCISCO JAVIER
SÁNCHEZ CANTÓN

SALUTACIÓN ACADÉMICA
(Leída por Carlos Romero de Lecea)

Excmo. Sr. Presidente de la Xunta de Galicia que nos honráis al presidir nuestra sesión académica.

Excmos. Sres. Presidente del Parlamento Gallego, Conselleiros de la Xunta de Galicia y Presidente del Tribunal Superior de Justicia de Galicia.

Excmo. y Magnífico Sr. Rector de la Universidad de Santiago que nos recibís en lo que es el Alma Mater,

Ilmo. Sr. Alcalde de esta secular y bellísima ciudad,

Excmos. Srs. Representantes de las Reales Academias Española y de la Historia a las que también perteneció nuestro Javier Sánchez Cantón,

Ilustres miembros de las Reales Academias Gallega, de las de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario y de Ciencias, y del Instituto de Estudios Gallegos.

Autoridades docentes y profesorado, representantes del Concello Compostelano, y de las instituciones culturales y artísticas,

en fin, a todos los aquí presentes, señoras y señores, nuestra gratitud, muy en especial a quienes hicieron posible la celebración de esta sesión conmemorativa, en la que rendimos homenaje a Galicia en la figura de uno de sus más eminentes hijos.

Nuestro especial reconocimiento, por todo ello, a la Consellería de Cultura e Xuventude de la Xunta de Galicia, a través de la delicadeza y buen hacer de quien ostenta la Dirección General de Cultura,

a la Universidad de Santiago que nos acoge y da cobijo en su Paraninfo,

al Ayuntamiento que a través de su Alcalde y de la Corporación Municipal que preside, nos ha favorecido con su recepción en el Palacio de Raxoi, y permitido disfrutar de la bella acústica del Auditorio diseñado por nuestro compañero Julio Cano Lasso,

y también, de manera muy cordial, a la benemérita Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, verdadera impulsora de la cultura gallega y Medalla de Honor de nuestra Academia.

Puesto que nobleza obliga, hemos considerado que debíamos cumplir con tan gratos deberes, antes de iniciar los discursos con las palabras habituales de “Señores Académicos”.

Con el valor testimonial de la gran ilusión de nuestro Director, Monseñor Federico Sopena, para estar hoy aquí, en el vehemente y complacido cumplimiento de su misión, nos proporcionó el título de su discurso que figura en el programa de este acto. Aquella su ilusión quedó truncada por un accidente fortuito. Haciendo un esfuerzo dada la precariedad de su estado físico, ha dictado unas breves líneas que nos resistimos a silenciar. Las pronunciamos con el respeto que nos merece el hondo sentimiento que las inspira.

CONSIDERACIÓN GENERAL SOBRE LA
PERSONALIDAD DE SÁNCHEZ CANTÓN

Por

MONS. FEDERICO SOPEÑA

Sánchez Cantón muy joven se trasladó desde Pontevedra, su ciudad natal, a Madrid.

Puede decirse que inmediatamente se integró, por una parte, en el mundo universitario y, por su gran curiosidad intelectual, en el Centro de Estudios Históricos, donde tuvo por maestros a Manuel Gómez Moreno y a Ramón Menéndez Pidal, con quienes mantuvo asidua colaboración. Perteneció a la Generación siguiente a la del 98, que se señaló por una gran relación con los medios intelectuales europeos y se significó por un cultivo riguroso de las ciencias. En este aspecto Sánchez Cantón fue un trabajador infatigable. Basta recordar sus grandes libros sobre las Bellas Artes para conocer la Historia del Arte Español, libros a cuyo estudio dediqué muchos años y que siguen siendo manuales formidables de orientación. Se añade a esto, los pulcrísimos trabajos sobre los grandes pintores españoles, el último y más extraordinario sobre Goya.

Acababa de conocer a Cantón, cuando ingresé como Académico en el año 1958. Pocas personas han suscitado en mí mayor respeto y mayor cercanía en el aprendizaje. Yo debo decir modestamente que fui testigo de su gusto por la música al llevarle a una representación maravillosa, "La Cenerentola" en la que era figura principal Teresa Berganza. Muy de su generación y, sobre todo, por la amistad con el Duque de Alba era convencido wagneriano.

Hay un Cantón menos conocido en la capital de España que sin llegar a ser el reverso de la medalla, contribuye a dorar su personalidad: el cariño palpable por Galicia. Había que verle, en pleno agosto, recorrer su Pontevedra para hacer en su Museo tertulia gozosa con sus amigos. Su gran amigo fue Antonio Iglesias Vilarelle, el mejor conocedor de la polifonía clásica.

ca española y por el que, gracias a las gestiones de Cantón, pudimos disfrutar dos años de la Semana Santa completa de Vitoria: nunca he visto a Cantón tan emocionado y esa silueta conmovida de un hombre que parecía frío es la que evocamos ahora añorando su magisterio.

LA INVOCACIÓN AL APÓSTOL SANTIAGO,

Leída por

RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA

Señor Santiago:

En el largo peregrinar que toda vida humana encierra, encuéntranse caminos que se entrecruzan y que, como el que aquí nos ha traído, fueron a lo largo de los siglos vías de recatada y profunda espiritualidad.

El vuestro, Apóstol Santiago, destacó su importancia por la continuada tradición en favorecer la convivencia entre los hombres y los pueblos de donde aquellos procedían; y, a través de su plural itinerario, sirvió de nexo integrador de la vieja Europa. Por lo que, con toda lógica, el Camino de Santiago –que lleva como nombre vuestro patronímico–, o de Compostela –en clara referencia de la premonitoria señal indicativa celeste–, ha sido, por fortuna, autorizadamente reconocido como el primero y más decisivo camino cultural de Europa.

Si llegó a convertirse en enclave de convivencia fraterna y de privilegiado testimonio de fé, al propio tiempo, al atravesar las más diversas geografías, selló el paso de los innumerables peregrinos con la maravillosa huella estelar de magníficos monumentos que, por su ínclita belleza, por el acierto de su esclarecido arte, constituyen hoy uno de los más singulares exponentes del Patrimonio de la Humanidad.

Después de un andar penoso, cuando no proceloso según narra el “Calixtino”, los peregrinos del Camino se esforzaban por alcanzar el final ansiado y llegar al venerado templo que os está dedicado. Para acceder a él tuvo y tiene como umbral, con significado bienaventurado y casi profético, el “Pórtico de la Gloria”.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al acudir hoy ante vuestro altar, se siente feliz e ilusionada al rendiros visita de pleitesía por lo mucho que habéis significado en el cultivo de los más altos valores del espíritu y del arte.

Desde este Finisterre del mundo occidental, os habéis proyectado con sentido universal y ecuménico en favor de Galicia, de España, de Europa y bien pudiera decirse también de la Humanidad toda, con ejemplar estímulo para que se superen las rivalidades y violencias cruentas de los tiempos y para lograr la cordial e inteligente concordia humana.

Antes de abandonar la Basílica en que se os rinde culto jubilar y permanente, queremos impetrar vuestra protección sobre nuestra Corporación y muy especialmente sobre nuestro Director, Monseñor Federico Sopeña, aquejado de enfermedad que le impide acudir a honraros; sobre quienes ayer, hoy y mañana fueron, son y serán sus Académicos; y sobre cuantos laboran en los variados y fértiles campos de la cultura y del arte.

SÁNCHEZ CANTÓN: TEMAS ARTÍSTICOS
EN LA POESÍA

Por

JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE

Señor Presidente:

Señores académicos:

Miñas dona, meus señores:

Vaia por dediante o meu saúdo, na lingua de Afonso X e de Rosalía, ós membros da “Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. Non de outro xeito acollería a vosa presenza Sánchez Cantón que, mestre en tantas utopías soñadas para Galicia, non puidera maxinar que viñésedes celebrar en Compostela esta solemne xuntanza e que fose para honra-la súa memoria. En el, activísimo membro e preclaro Presidente da nosa Corporación, evocamos, asemade, a cantos galegos traballaron nela, en Madrid, sen perder nunca a presenza vizosa do seu pobo, dende Felipe de Castro, benfeitor insine desta Universidade, Lois Monteagudo que deliñou as primeiras trazas, Gregorio Ferro que cooperou aquí con Ferreiro e con Gambino... E tamén a Pérez Ballesteros, a Pérez Villamil, a Mon, e, máis perto de nos, a Méndez Casal, Antonio Palacios, Lloréns, Fernández Bordas, Sotomayor, López Otero, Mosquera... ós que dirixiron a Academia de Roma –Valle-Inclán, Blanco Freixeiro– ós que teñen recibido galardóns, como a Medalla de Ouro: a Diputación de Pontevedra, a Condesa de Fenosa.. E para os correspondentes –moitos deles propostos por Cantón–, que traballaron baixo a súa dirección no Instituto “Padre Sarmiento”, parceiros tamén das laborías corporativas, e a cantos, sen seren galegos, debemos gratitude porque adicaron á nosa Terra creacións ou estudos. Co mestre Sánchez Cantón, todos están presentes hoxe na nosa memoria.

Sánchez Cantón, la formación interdisciplinar.

Sánchez Cantón, alcanzó con su obra, tan amplia como rigurosa, la cimas de la historiografía del Arte español. La clave de la hondura de su la-

bor se debe, tanto a las dotes personales como a las características de su formación, iniciada en el hogar, con preferencia en las Ciencias de la Naturaleza, proseguida en el Instituto de Pontevedra, donde fue discípulo de Alvarez Giménez, Muruais, García de Diego, Said Armesto... La amistad con Erasmo Buceta y Vázquez Núñez –compañero de Bachillerato y preceptor de sánscrito– determina inicialmente su inclinación a la Filología y a la Historia de la Literatura.



Intervención de Don José Filgueira.

Así su primer trabajo de investigación, datado en 1910 y luego, premiado en Vigo, se refería al influjo de la Literatura Gallega en la Española. Pero ya la adición de versos inéditos al “Libro de Buen Amor”, los “Memoriales en verso del siglo XV” o las ediciones del “Arte de trovar de D. Enrique de Villena” y del “Conde Lucanor” o la aportación a los pliegos de romances... son coetáneos del estudio de los retratos y de los tapices de la Casa Real.

La dedicación, nunca exclusiva, a la investigación sobre las artes plásticas y sus autores se debió al desengaño de no tener alumnos cuando rigió temporalmente la Cátedra de Literatura Gallega de la Central; a la temprana incorporación al sector regido por Tormo y Gómez Moreno en el “Centro de Estudios Históricos”, y al “Museo del Prado”. Pero lo cierto es también que se encontraba más holgado aplicando a las creaciones plásticas sus saberes literarios que escudriñando cuestiones filológicas y paleográficas. Recuerdo, a este propósito, que un día, dudosísimo yo ante un verso de Roi Paes de Ribela, en los apógrafos italianos de los “Cancioneros”, le sometí las cuatro posibles lecturas. Me respondió riendo:

–“Cala, cala, por esas e outras cousas adiqueime eu a Velázquez”.

Pero Sánchez Cantón huyó siempre de la nociva dicotomía que establece fronteras entre las artes. Consideraba, con Louis Hourtic, que en “las relaciones del arte y la literatura, la influencia recíproca de esos dos modos de actividad creadora se refleja en las afinidades e incompatibilidades entre las palabras y las imágenes”, y que el mundo de las apariencias, “el universo de nuestros ojos” se muestra acogedor para la expresión verbal”.

Al punto de confluencia responden en Sánchez Cantón la edición de las “Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español”. Esa formación humanística propició, a lo largo de sesenta años de actividad investigadora, la identificación y al comentario de los temas de centenares de obras pictóricas. La firme base histórica y la erudición sobre la narrativa y la poética es el soporte de sus saberes sobre los primitivos, sobre el Greco, Velázquez o Goya, sobre las esculturas sepulcrales o sobre El Escorial.

He publicado unas notas inéditas reveladoras de su interés juvenil por las nuevas corrientes, tarde y mal comprendidas entre nosotros. Se refieren a una conferencia de Gabriel Alomar sobre “La poetización”. Cantón escribe el 11 de abril de 1909 sobre el manifiesto futurista de Marinetti, que se había publicado en “Le Figaro” el 22 de febrero “aquel día de 1909” como

reza el rubro de un ensayo de Guillermo de Torre. Pasados los años, su voto en el concurso de la Sociedad de Naciones en favor de Picasso o sus glosas a la obra de Dalí mostrarán esa posición abierta a los avances, en contraste con la dedicación a la pintura antigua.

Así como sus recensiones a Cocteau, Vaquero, Orozco, el elogio académico de Ortega, el análisis del verismo en la pintura española, la actualidad de El Escorial...

La triple –y sólida– formación literaria, histórica y artística, le permitió encuadrar hechos y tendencias en el ambiente propio y establecer hábiles parangones entre la expresión pictórica y la mentalidad de cada época, sea de la vida en el románico, de la miniatura en la corte alfonsí, de las cortes de los Austrias o del Madrid del XVIII.

Por citar un solo cercano ejemplo de esa agudeza, basta recordar sus escolios a la unidad entre los temas mitológicos y los campesinos en la pintura del autor de “Una boda en Bergantiños”: “No cabrá extrañeza al leer en doña Emilia Pardo Bazán abundantes alusiones clásicas al caracterizar y al evocar tipos y escenas campestres y al contemplar, en la serie de los cuadros de Sotomayor, la facilidad con que el género mitológico se enlaza, por la factura con temas inspirados por nuestra tierra. Y asimismo, tampoco sorprenderá observar semejanzas en la visión y el desarrollo de los asuntos –pese a la diversidad de los medios de expresión– entre los de la novelista y el pintor”. Punto de arranque de un cotejo que en él hemos aprendido a llevar a otros planos.

Pues, a lo largo de tantas décadas nunca se apartó por completo de los estudios de literatura que le abrieron las puertas de la Academia Española. Recuérdense los primorosos trabajos bibliográficos; los dedicados a Jorge de Montemayor, a San Francisco de Asís, San Francisco Javier, a la Casa de Lope de Vega, a Gracián, al Conde de Gondomar, a Jerónimo Costa-Real; la edición del “Floreto”; la aportación a la nomenclatura de las tendencias artísticas y, en el área de los estudios gallegos, a Alfonso X, los testimonios de la Peregrinación a Compostela, Trillo de Figueroa, Jerónimo Bernárdez, Feijoo, Sarmiento, Sobreira, Bedoya, el segundo Cura de Fruime, Rosalía de Castro, Ramón Cabanillas...

Un poeta ineditista.

Pero son otros aspectos, íntimos y en su mayor parte inéditos, los que me han movido a elegir el tema.

Sánchez Cantón escribía poesías, para sí, muy raramente destinadas, por alguna circunstancia, a sus más íntimos amigos.

En las de la época estudiantil, cuando rendía tributo al post-simbolismo, más valleinclinista que rubeniano, gustaba describir paisajes y encuadrar en ellos acciones legendarias. (“Santa Trahamunda”). Así en “Vesper” que evoca “A Marza”:

“¡Oh campos de Galicia! En la olvidada aldea
reinan silencio, calma... todo el lugar humea.
El sol, tras las montañas su antorcha va a apagar,
las viejas en los lares preparan el yantar.
En una gran robleda, allá sobre un ribazo,
se esfuma, en la espesura el solitario pazo...”.

Como en la impresión de una jornada invernal en pleno estío cuando “en todas las cosas hay como un detenerse de la Vida”. O en los cantos a la bienamada Pontevedra, cuando se acerca “a las playas del recuerdo” con el no perdido regusto de las memorias infantiles, o describe su feraz Naturaleza:

“Quiero cantar mi dulce Pontevedra,
su situación, su ría incomparable,
el verdor de sus campos y sus montes,
escalonados hacia el mar lejano,
cual si a que los besase descendieran.
Viñedos y pomares, naranjales,
huertas, prados, robledas y jardines
naturaleza pródiga regala
a esta tierra feraz. Bajan los pinos,
en certamen con parras y maices,
hasta la arena muelle de las playas
o suben con los cedros y eucaliptos
hasta las cimas”.

Se acrecienta en las posteriores, la visión pictórica, imaginista, del paisaje, sin que falten las notas de empatía con la Naturaleza e incluso de hi-

lozoísmo, tan gratas a los poetas gallegos de todos los tiempos. Por ejemplo, en esta visión invernal, escrita en 1927:

“Nas cumes e neve xiada
retalla refaixos pras meigas.
Nos curros oubean os cás
á cara da Lua ben chea.
A fonte quedouse calada,
o lazo deixouna tolleita,
i-a vella chamusca o mantelo
sentada a carón da lareira” *.

Otra visión es la que evoca una trágica jornada en el sanatorio suizo en que agonizaba su hermano Rafael (1926): “Os corvos de Davos Dorf”:

“Eu vin os corvos en col de Davos-Dorf.
Viñan das serras brancas tan famentos,
cima do val cuberto pola neve...
Non topaban xantar e como lobos
volvían ‘ós nideiros da montaña;
mais, antes, ó pousar no campo morto
un-a estrela esquizaban sobr ‘altura
chea de feitizos e presaxos tristes.
Eu ben a vin, i-as bagoas os meus ollos
acudiron chamadas pola forza
misteriosa do espantable encanto.
Foi profecía o maldecido sino
pois no ceo da morte, de albo lazo
son negras as estrelas e os cumeiros”.

En “O mar señor” se siente pequeño y esclavo ante su grandeza:

“Sinto en min o pendor da esclavitude,
cando vexo como enches o que a terra
deixa valeiro, cara o sol e a noite...”.

* Conservamos la grafía original de los Fextos gallegos.

Teje un diálogo de “mariñeiros” y “rapazas”, sobre el recuerdo de la serie medieval de Nuno Treez de San Cremenzo do Mar.

Y en “A Peregrina”, nos acerca a las leyendas de la Virgen marinera y caminante, con las rocas de Muxía, como los “lexos” de una tabla del cuatrocientos.

En las horas interminables de la guerra, buscó evasión escribiendo una novela y versiones de poemas. La incompleta narración le da pretexto para sentirse acuarelista ante los paisajes del Ribeiro de Avia y, sobre todo, para ofrecer las impresiones de arte de una jovencita ex novicia, por los caminos de Europa. El, que tantas veces había comentado en cátedra y en magistrales escritos esas creaciones, se divierte imaginándolas vistos por ella. Así la impresión de la Piazza dei Duomo de Pisa:

“Lonxe do Arno, saíndo xa da vila, chégase a un agro –mais que praza– onde érgese a Torre, a Catedral, o Baptisterio, Campo Santo –como si nosa Catedral, o pazo de Rajoy i-as Animas estivesen xuntas e soilas nos Agros de Carreira–. Eiquí xa ha contraste e relevés, pois branquexa o marbre dos moimentos por riba d-un campo d-erba moi verde. N-aquela soedade ensóñase qu-agardan ter o seu redor un-a cidade qu-os acompañe e faga revivir”.

O su desazón ante las obras cumbres de la “Villa Borghese”:

“Duas obras d-arte encraveláronseme con foza: un-a pintura e un grupo de marbre; éste “Apolo e Dafne” do Bernini; aquela” Amor sagro e Amor profano “do Tiziano, onde sentadas nun sartego antigo un-a matroa de ricas i-amprias roupas con um-a guirnalda entr-as más i-outra sen roupas i-una caixa “de beauté”, mostran ó neno que saca froles do saetego os camiños de amar; o pintor deulles parellos encantos. Si da o lenzo un-a leición non vexo a moralidade. Si é simpres xogo do arte, sin apricación á vida, ¿pra qué o nome? Así e todo, fíxome mal”.

“Pior efecto saquei da escultura i-eso que non vin marbre traballado con mór agarimo; vánsech-as más a total-o ¡Deus me perdoe o desexo, sopro do demo! Corre Apolo tras da ninfa i-o ir alcanzal-a, nácenlle raíces nos pes, polas dos brazos, follas nos dedos i-un-a perna xa ten cortiza; de muller vólvese loureiro. ¿Castigo por fuxir do Deus?, ¿seguranza de salva-

ción?, ¿premio?. A frivolidade de Apolo, a temerenta emoción de Dafne, o paso de sua levadade de ninfa, á fixeza inerte d-albre traduceunos o escultor de xeito que da calofrios. Este arte italián enfranquece a vontade, queima a i-alma”.

Pictoribus atque poetis.

Se conservan entre los manuscritos inéditos de su rico legado los testimonios de un ambicioso proyecto, frustrado, también en 1938, una antología de las creaciones poéticas de diversos autores dedicadas a grandes artistas o a obras famosas. Excelente traductor y versificador hábil, hubiera podido realizar un florilegio de temática original, ilustrador de las vivencias del “color histórico” y de la huella estética a través de sus intérpretes en las letras.

Poseemos tres versiones de Baudelaire, dos de Proust y otras dos del Conde Robert de Montesquieu.

En “Les fleurs du mal” (1857) podía hallar vivos testimonios del “paisaje como estado de ánimo”, para emplear la frase de Amiel, y de que “forma, movimiento, número, color” son significativos y reversibles. Marquina había hecho otras versiones y posteriormente se publicarían las de Hernández Pagano. Sánchez Cantón elige “La muerte de los artistas” con sus punzantes tercetos:

“Muchos hay que su Idolo jamás han conocido
y esos escultores de una afrenta sellados,
al retundir tu pecho y tu frente impasible,
esperan, ¡Capitolio extraño, ensombrecido!,
que la Muerte cerniéndose en soles renovados
haga abrirse las flores de su genio invisible”.

Los “Versos para el retrato de Honoré Daumier son elogio de su arte sutil, que suscita la sonrisa, y de su alma bondadosa:

“El retrato que ofrecemos
es de un discreto, cuyo arte
sutil entre los de todos,
que nos sonriamos hace.
Es satírico y burlón;

pero el vigor con que traza
 cómo es el mal y su herencia
 prueba su hermosura de alma.
 No es la risa de Mefisto
 ni es de Melmoth la mueca
 que Alecto con la antorcha
 abraza, risa que hiela;
 risa que de la alegría
 es la dolorosa carga;
 mas, la suya es cual un signo
 de su bondad franca y amplia”.

Y, sobre todo, el amplio canto a “Los Faros” de las artes plásticas con sus agudas caracterizaciones de Rubens, Leonardo de Vinci, Rembrandt, Miguel Angel, Puget, Watteau, nuestro Goya, Delacroix. Una de sus más cuidadosas traducciones. Con su brillante “coda”:

“Es grito que repiten miles de centinelas,
 es orden pregonada por miles de voceros,
 es un faro encendido sobre mil ciudadelas,
 llamada a cazadores en bosque sin senderos.
 Porque, Señor, no existe testimonio más cierto,
 de los demostradores de nuestra dignidad,
 que este sollozo ardiente, de edad en edad despierto.
 que al borde a morir viene de nuestra Eternidad”.

Otros dos poemas proceden del primer libro de Marcel Proust (1896) “Les Plaisirs et les jours”, preferido por la atmósfera que crea en torno a los personajes evocados, con menciones melódicas y cromáticas. “Paulus Potter” es un intento, no perfeccionado, de verter una evocación del “humor de llanuras sombrías que se extienden sin fin, sin gozo y sin colores”. Los ocho versos del “Antoine Watteau” hallan en castellano una expresión certera:

“El crepúsculo pinta los bosques y las caras,
 bajo careta incierta, con su manto azulado;
 vuela polvo de besos sobre bocas cansadas...

lo vago se hace tierno, lo de cerca, lejano.
 La comparsa, que es otra bien triste lejanía,
 hace de amar un gesto falso y encantador.
 Capricho de poeta –destreza de amator
 ya que de adornos sabios necesita el amor–
 he aquí meriendas, barcas, silencios, melodías”.

Son también muy ágiles las traducciones del Conde Robert de Montesquieu-Ferensac. Vienen del libro “Prières de Tous” (1902). Menos conocido, prototipo personal del Des Esseintes de Huysmans. Logra Cantón ser fiel al humor “dandy” de su agilísimo francés, que habría de influir sobre Proust. Elige la graciosa “Oración del chamarilero” y la penetrante “Oración del pintor”.

Dice la primera:

“Perdoname, Señor, si viendo esas reliquias
 además de vender el marco que las tiene;
 pues yo compro esos cuadros en ventas y a familias
 y debo contentar al cliente que viene.
 Algo de Santa Inés, algo de San Nectario
 se extravía en el arca y mezcla con los tiestos,
 y no puede saberse quien sea el propietario
 del empolvado hueso que cura los enfermos.
 Pero el bendito polvo a otra ceniza unido
 ayuda a que mis muebles parezcan más antiguos
 y cuando sea el Juicio, cada cual reconstruido,
 Dios reconocerá sus fieles más asiduos”.

A estas composiciones de otros poetas proyectaría añadir otras propias. Entre ellas, sin duda, el “Epitafio” de Goya, de temprana fecha, pero que sintetiza vida y obra que había de estudiar en forma insuperable.

“El buen hombre que aquí yace olvidado
 fue querido de Reinas y Duquesas,
 trató a don Carlos Cuarto como amigo
 pintó majas, y toros, y calesas,

amó siendo muy viejo, ensordeció,
rabió mucho, juró, murióse al cabo,
tuvo veinte hijos, no creía en Dios.
Puso con sus pinceles en picota
las ruinas de su Patria desgarrada,
flageló tiranías e ignorancia
y, llorando, de todo se burló
Pintó hace un siglo, igual pintara hoy”.

Cierran esos versos mis palabras de hoy sobre el amigo cordial, a quien tengo por uno de mis maestros más generosos de sus saberes, y para el gallego, apasionado por todo lo nuestro bajo apariencias de fría distancia, de un erudito que supo ver las creaciones de los artistas con mirada de poeta, fina, sensible, enaltecedora.

GALICIA EN LAS INTERVENCIONES ACADÉMICAS DE
SÁNCHEZ CANTÓN

Por

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE

Excmo. Sr. Presidente de la Xunta de Galicia.

Excmo. Sr. Rector de la Universidad Compostelana.

Sres. Académicos.

Sras. y Sres.:

Debo represar mi emoción tras haber sido elegido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para intervenir en este acto. Nuestra Corporación conmemora el centenario del nacimiento de quien fue uno de sus más ilustres miembros, Don Francisco Javier Sánchez Cantón, celebrando en su tierra una sesión pública y solemne en su memoria, en el marco incomparable de la Universidad Compostelana. Me conmueve poder evocar aquí la personalidad del más querido de mis maestros. Permitidme que recuerde lo que dije en otras ocasiones: me enorgullece haber sido el más asiduo de sus discípulos desde el curso 1941-42 en que inició su labor como Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Madrid. Como es bien sabido, veinte años antes había ganado la cátedra en la Universidad de Granada, pero hubo de pedir la excedencia para hacerse cargo de la subdirección del Museo del Prado, al que estaba vinculado desde 1913. Su reingreso en el escalafón le permitió emprender una fecunda actividad docente con profundo rigor y altísimo sentido del deber y de la que nos beneficiamos muchos estudiantes de aquella época. Don Javier se estrenó como profesor cuando yo iniciaba el segundo curso de los llamados “estudios comunes”, a los que tuvo que estar vinculado siempre. Impartir clases solo en el primer ciclo de la carrera, le produjo cierta desazón; me consta que le hubiera gustado desarrollar enseñanzas de más altos vuelos en la especialidad.

Cuando al concluir mis estudios de Licenciatura, en junio de 1944, fui a verle al Prado, recuerdo que me dijo: “le esperaba”. Pero enseguida, al pensar en un tema para la Tesis, me hizo ver la conveniencia de investigar so-

bre Galicia. Estudiar el arte de nuestra tierra sería el primer objetivo que había que cumplir; excuso decir que secundé con alborozo su iniciativa. Desde entonces, en el despacho del Centro de Estudios Históricos (que llegué



Intervención de Don José Manuel Pita Andrade.

a compartir con él durante varios lustros), pude ayudarle como Secretario de la revista “Cuadernos de Estudios Gallegos” que nació con el Instituto Padre Sarmiento, que dirigió desde el primer momento.

Perdonadme que haya distraído vuestra atención aventando estas memorias para mi entrañables. Pero creo que pueden contribuir a perfilar la personalidad de Sánchez Cantón en relación con nuestro tema. Él, que llegó a realizar sustanciales estudios sobre el arte español en general (pensemos solo en sus decisivas aportaciones sobre Goya), dedicó siempre atención particular al que se relacionaba con su tierra, que en una ocasión definió, con expresión “agarimosa” como “matria” que enmarcaba dentro de la patria. Prenda de su interés por ella es cuanto hizo, desde Madrid, por la conservación del patrimonio artístico de Galicia. Prueba bien palpable de todo ello la encontramos en sus intervenciones académicas dentro de las tres corporaciones a que perteneció: la de la Lengua, la de la Historia y la nuestra de Bellas Artes de San Fernando. En las actas de nuestra Casa hay testimonios más que fehacientes del empeño que puso en salvaguardar los valores monumentales y paisajísticos de Galicia. En mi breve intervención ofreceré algunas muestras expresivas. Me limitaré a comentar algunos dictámenes suyos, contenidos casi siempre en las Actas de la Comisión Central de Monumentos, porque reflejan algo más que rigurosas valoraciones de las cuestiones sometidas a su consideración. Con frecuencia Sánchez Cantón va más allá del frío análisis de los hechos, llegando en ocasiones a expresarse en términos vibrantes y hasta emotivos. Por otra parte, el profundo empeño por proteger un valioso acervo artístico, no le impide trazar visiones serenas y realistas de graves problemas. Seleccionaremos algunos textos que, con amplios hiatos, consienten realizar un recorrido que nos lleva desde 1928 hasta 1965. Agradezco profundamente la decisiva ayuda que recibí, en el Archivo de la Academia, por parte de Doña Esperanza Navarrete Martínez.

Los informes académicos se inician con uno breve sobre el Palacio de los Condes de Andrade en Puentedeume y dos, documentados y extensos, sobre los Monasterios de Sobrado y Monfero. El primero se publicó y es útil testimonio sobre el estado del magno conjunto monumental en 1928. La visión que nos ofrece de Monfero un año después consiente afirmar que las cosas no han cambiado demasiado en el ruinoso cenobio desde hace sesenta años.

Un paréntesis de tres lustros se abre hasta mayo de 1944 en que se le encargó un dictamen sobre la propuesta de declaración de Monumento Na-

cional del Monasterio de San Salvador de Lerez y zona de interés, como paisaje artístico, del lugar en que se encuentra enclavado. Hasta un año después, no aparece plasmado en las actas publicándose, enseguida, en la revista del Museo de Pontevedra. Al margen de los datos que contiene, es una pieza literaria de primera magnitud; cuantos me escuchan agradecerán que transcriba los principales párrafos. Dice así el texto manuscrito: “Pugnan en el ánimo del ponente juicio y afición –usando el vocablo que los clásicos preferirían–; para un pontevedrés el río Lerez y el Monasterio de su nombre son fondos de recuerdos deleitosos de niñez y mocedad; hablar de ellos es hablar de cosa propia; y, si en el caso presente, pasión no quitará conocimiento, quizá lo perturbe con perfiles halagüeños y adornos lisonjeros; pide, por eso, el firmante, que sus apreciaciones se pesen y contrasten con rigor.

Tres aspectos han de considerarse: la situación, la historia y el valor artístico que por este orden resaltan las excelencias de Lerez y su paraje. En lo eminente de la lengua de tierra bañada por los ríos de su nombre y Elba o Alba, al N.E. de Pontevedra, en su extrarradio y distante del centro dos kilómetros, se asienta el Monasterio en uno de los sitios que el Padre Flórez juzgaba más deleitosos por los frutos de mar y de tierra (*España Sagrada*, T. XIX, pág. 30). Huertas, maizales y viñedos en parras se escalonan hasta los ríos, alternando con arbolado –pinos, eucaliptos, fresnos y sauces– que cubren las orillas. Forma el río Lerez meandros allí llamados *salones*, porque el cierre resulta perfecto al no adivinarse la salida; sus muros, digámoslo así, están tapizados por la fronda que surge de las aguas y oculta todo lo que no sea ella misma. El río, en los *salones*, es del verde más intenso y la belleza y la apacibilidad del paraje emulan con cuanto poetas y pintores imaginaron (Luis de la Riega: *El río Lerez*, Pontevedra, 188). Ensanchase después el cauce hasta perderse y en él, como en el del Alba, formanse extensas marismas que allí llaman *junqueras*, que pronto habrán de convertirse en granjas agrícolas y parques. Topográficamente, es Lerez y sus contornos, concretamente, el río y sus orillas en la parte comprendida entre la *junquera* y las *aceñas*, uno de los paisajes que sólo vigilado y protegido por el Patronato de Jardines y Sitios pintorescos, podrá conservar su belleza excepcional: contra ella pueden atentar, así la codicia explotadora desordenada de maderas, como las obras en curso de la variante ferroviaria que, si pasa un túnel por bajo del Monasterio, corta vergeles y sembrados y atra-

viesa un río por un puente. Dicho se está que no se pretende impedir ni estorbar siquiera las obras; si que se ponga coto, con criterio inspirado en principios estéticos, a consecuencias funestas previsibles.

En el aspecto histórico, el Monasterio de San Salvador de Lérez exhibe títulos singulares dentro de los anales de la región y aún en ámbito de mayor amplitud y alcance...”. No es posible seguir transcribiendo las palabras de Sánchez Cantón, que ofrecen una admirable síntesis de su pasado, que concluye recordando que “en sus claustros estudiaron artes las lumbreras máximas de la Orden [benedictina], los Padres Feijóo y Sarmiento; éste arraigado, por familia y por amor apasionado, a Pontevedra”. El informe alude, finalmente, al “mérito artístico del Monumento, menor que su realce histórico y, sobre todo, que la amenidad y hermosura del lugar”. Sin dejarse arrastrar por la pasión pide que el Monasterio se incluya en el Patrimonio Histórico Artístico Nacional y la bajada al río con sus dos orillas, se declaren Sitio pintoresco “para que no padezca detrimento la integridad de su belleza sin par”.

No creo que en las actas de nuestra Corporación abunden textos como este. Es un aleccionador testimonio de la sensibilidad de Sánchez Cantón para exaltar la naturaleza y Hermanarla con la historia y con el arte. Hay todavía otros que refrendan su afán por integrar valores. Seleccionaré, como ejemplo, un párrafo del dictamen para la declaración de “Jardín artístico” a favor de El Padrón (La Coruña). Dice así: “Contados lugares merecen más que El Padrón que el Estado procure se conserve y mejore: situación topográfica incomparable entre los ríos Sar y Ulla, en vega feracísima limitada por anfiteatro de montes boscosos; tradiciones venerables del arribo y amarre de la barca portadora del cuerpo del Apóstol Santiago el Mayor; historia de la romana Iria Flavia y de su vestustísima sede, trasladada en 1095 a Compostela; pervivencia secular de su Colegiata; recuerdos de los trovadores tardíos, de vida, muerte y fama más poéticas que sus versos, Macías el Enamorado y Juan Rodríguez del Padrón y, ya en tiempos cercanos, la sombra enorme y doliente, para Galicia entrañable, de Rosalía de Castro, que allí amó, sufrió, cantó y murió. Esta masa ingente de memorias ilustres, que tantas grandes ciudades codiciarían, se condensa, por dicha, en un pueblo, ni carente de nobleza en sus calles, plazas y caseríos, ni desprovistos de construcciones notables; que la barroca fuente erigida en el lugar a donde, según la tradición, llegó la barca apostólica y la Colegiata, y la parroquial, y el Convento del Carmen, hoy de dominicos, son merecedores de visita”.

No seguiré transcribiendo las noticias que da sobre obras de arte mobiliario, pero sí recogeré lo que a continuación advierte: “Pídese disculpa por la divagación que precede, sin embargo, no ociosa, puesto que el que se protege el jardín público de El Padrón se justifica de sobra por estar enclavado en un ambiente histórico y artístico cual el esbozado. La sorpresa mayor que aguarda al visitante de El Padrón es su jardín; por las dimensiones y por el cuidado no desmerece de los de ciudades populosas. Por su frondosidad, por lo numeroso de las especies que en él crecen y por la abundancia de flores, encaja a maravilla en el marco polícromo de las huertas y tierras de cultivo diverso que lo rodean. Su traza es variada, pudiera decirse insistemática; definible por el vago concepto de propia para un jardín romántico... su belleza *sui generis*... matizan notas inglesas, italianas y francesas en graciosa discordancia.

El municipio conserva el jardín con interés y discrección laudables, sin extremar podas ni recortes que suelen menoscabar el encanto de los parques añosos; mas, como nunca se está a cubierto de un descuido o de una muestra de exceso de celo, perpetradores frecuentes de desmanes, conviene se adopten medidas para su mejor vigilancia. Alarma el pensar que un día puedan instalarse allí fuentes y asientos de azulejos sevillanos; o que las dos o tres palmeras hermosas, que dicen bien, por evocadoras de la que Juan Rodríguez del Padrón trajo de Jerusalén, se multipliquen formando paseo; o que el banco humilde al pie del cedro soberbio donde soñaba Rosalía, se trueque por eso que llaman “un monumento”, como si hubiera alguno preferible al recuerdo vibrante de lo auténtico”. Hasta aquí el informe que acaba pidiendo, claro está, que el jardín “se incluya entre los protegidos”.

Los jardines de nuestra tierra, en íntimo maridaje con la naturaleza agreste, siguen dando pie a Sánchez Cantón para magistrales análisis y atinados comentarios. Las valoraciones específicas que se hacen en cada caso nos alejan de reiteraciones fatigosas. Veamos, por eso, con que palabras nos sitúa en el Pazo de Oca: “El paraje ameno y riente, en el valle ubérrimo del Ulla, después de haber sido teatro de tragedias cuando las luchas finales del siglo XV, encontró dos centurias después destino apropiado a su ambiente; y sus jardines, que no tenían que convertir en vergel el erial, pues cuanto los rodea es campo feracísimo, vinieron a ser sublimación artística de la espontánea hermosura circundante. No se busque aquí el contraste consolador que un Aranjuez, una Granja o –bajando mucho– unos jardines

de la fábrica de paños de Brihuega proporcionan al visitante. Dase en Oca la continuidad sin cortes, y el ánimo, suspenso, encadenado por la belleza, no sabe en donde acaba la obra del arquitecto en jardinería y en donde la del labrador, insertas una en otra, e inmersas ambas en la naturaleza más pródiga en forma y colores que hallarse pueda”. Sigue a esta magistral caracterización del bellissimo escenario un puntual seguimiento de los avatares históricos, que omitiré para no resultar prolijo, aunque abunden los datos cargados de interés. Recogeremos el párrafo final por constituir una preciosa síntesis de lo que significa el Pazo de Oca: “La capilla, que es más bien una gran iglesia barroca; el acueducto magnífico que alimenta los estanques; las avenidas de castaños viejos hacen de Oca una residencia noble y gallega de las más hermosas. La cualidad dominante en el conjunto de los jardines antes señalada, hace ociosa la insistencia sobre su traza; aprovecharon para realizarla cuanto el lugar suministraba; estanques, fuentes, terrazas, almenas, cenadores, surgieron así, naturalmente –no parece osado el adverbio–, y el arte y naturaleza se confunden”.

Los que guardamos memoria del Pazo sentimos cómo reviven en la retina precisas imágenes de él gracias a las palabras de Sánchez Cantón; pero estoy seguro que los colegas que las escucharon el 25 de junio de 1945 se sentirían captados por ellas. Y confío que la misma sensación sentireis hoy vosotros. Este texto, con los dedicados a Padrón y a San Salvador de Léz, brindan una lúcida visión de la naturaleza añadida al arte.

Los ejemplos que hemos seleccionado no agotan los testimonios que consienten valorar la capacidad de Sánchez Cantón para transmitirnos sus vivencias sensibles del paisaje natural y del que, de modo semi-natural, queda plasmado en los jardines. Las actas contienen jugosos informes sobre los Pazos de Castrelos y Santo Tomé de Freixeiro o de la Pastora en Vigo (30 de junio de 1947), donde, una vez más, “los recuerdos históricos que pueblan salones y frondas; la nobleza de la arquitectura; lo típico y variado de las trazas de los jardines; la exuberancia de la flora y la situación privilegiada en paraje de amenidad incomparable” aconsejan la adopción de medidas protectoras. También aquí, como en casos anteriores, la propuesta está sazónada con memorias históricas; esta vez relacionadas con un apasionante personaje de la época de Felipe IV, Fray Antonio de Sotomayor, Arzobispo de Damasco e Inquisidor General, sobre quien, dice Sánchez Cantón, “desearía escribir cuando haya vagar”.

La exaltación de los paisajes y jardines de Galicia reaparece en los informes acerca de Monte de Lobeira, Parque Municipal de Caldas de Reyes o del puente sobre el Ulla y, (como no podía ser de otro modo conociendo la sensibilidad de nuestro maestro) al describir los escenarios naturales que enmarcan monumentos señeros, es decir, aislados.

Gustosamente me hubiera detenido a comentar los dictámenes sobre monasterios y templos de diversas épocas. Pero ha preferido concentrar los minutos de que dispongo transcribiendo los párrafos que transmiten una imagen entrañable de nuestra tierra. Es obvio que, al analizar y valorar edificios como Santa María do Azogue de Betanzos, San Salvador de Sobrado de Trives, la iglesia prerrománica de San Ginés de Francelos, el Monasterio de Montederramo, la parroquial y el curiosísimo cementerio con laudas gremiales de Santa María de Noya, Santa María de Castrelos, Pazos de Arenteyro, Santa Marina de Augas Santas, monasterio de Carboeiro, puente de Linares en Orense, ex-colegiata de Iria Flavia, etc., se pone de manifiesto el designio de armonizar el rigor científico con la exaltación estética de las obras. Pondré solo un ejemplo: al referirse a las realizadas en Montederramo por un seguidor de Juan de Herrera anuncia la revalorización que se estaba produciendo de su estilo (el informe es de 1949) con estas palabras: “Hoy, el cambio de gusto nos hace saborear las construcciones postescorialenses, y el tópico de su fría adustez se desvanece, al descubrir en ellas honduras de emoción, cuando no angustias dramáticas bajo su apariencia de geometría impasible”. Este es el tono que domina en los informes de Sánchez Cantón sobre los monumentos gallegos; la descripción precisa de ellos cuenta, a menudo, con apostillas como la que acabamos de transcribir. Un tema largo de tratar sería el relacionado con la supresión de los coros de las Catedrales de Santiago y Lugo, abordado en sendos dictámenes.

Permitidme que la renuncia a comentar, uno a uno, los informes sobre numerosos monumentos, tenga un par de compensaciones con la que terminaré mi intervención. En primer lugar, dejadme que recuerde algunos párrafos que dedica a su entrañable Pontevedra en el extenso dictamen para que se declarase conjunto monumental la parte antigua de la ciudad. En cierto modo sus palabras completan la imagen que nos ofreció, al principio, al referirse a San Salvador de Lérez. Ante el temor de manifestarse, a la vez, como juez y parte, comienza diciendo: “Quisiera esta ponencia desnudarse, una vez más, de toda afección al informar el expediente en trámite...”

Después de una serie de atinadas consideraciones, aplica a Pontevedra lo que Ganivet dijo de una población catalana: “Es un rincón donde se siente, ¡cosa rara en nuestro país!, que el interés por las cosas del espíritu es superior a todo lo demás de la vida...”; cede luego la pluma al Comisario de la Primera Zona, Don José Chamoso Lamas y al “doctísimo cronista” de la ciudad, Filgueira Valverde, para presentar, a continuación, una apretada, y a la vez jugosa síntesis de su historia. Entresaquemos algunas de las frases que dedica a la urbe a partir del siglo XVI: “La abundancia, en tiempo fabulosa, de la pesca en la ría, trajo prosperidad envidiable a la Pontevedra de los siglos XV y XVI. Los mareantes construyeron el grandioso templo de Santa María, joya del gótico final en la que no faltan acentos manuelinos y galanuras platerescas. Mediada la centuria décimosexta elevase la fuente que, al decir de Ambrosio de Morales, en grandeza, altura, lindeza de fábricas y dorados puede competir con las de Córdoba... la afluencia de linajes nobles y los censos viejos asombran con el desfile de títulos y alcurnias: Sotomayores, Montenegros, Gagos, Acuña, Ozores, Aldaos, Ossorios, Duques de Patiño, Marqueses de Aranda de la Sierra, de Santa María del Villar, de Monteleón, de Leis, de Astáriz, Condes de Salvatierra, Maceda, San Román, y de la Vega... Ello explica la elegancia y riqueza de la edificación urbana que, en calles y plazas, todavía se advierte: casas con arcos apuntados, mixtilíneos y carpaneles, con adorno de bolas, como en lo gótico de los Reyes Católicos, casas con medallones a la italiana y galerías, e incluso ventanas de ángulo platerescas; casas barrocas como las de García Flórez, Monteagudo y Mugártegui, comunican fisonomía de trazos firmes a sus vías que en el siglo XVII y en el XVIII llenáronse de soportales... En el siglo XIX la decadencia económica y las vicisitudes políticas... encogió [sic] la ciudad. La exclaustación arruinó Santo Domingo y a punto estuvo de que sufriese igual desventura San Francisco –los dos soberbios templos góticos–, derribó la románica parroquia de San Bartolomé y el barroco San Juan de Dios; destruyó muchos soportales y casas tan bellas como la del Conde de San Román; sin embargo puede decirse que la ciudad, hace cincuenta años conservaba casi todos sus rasgos. Llegó después la época infausta del uso de materiales innobles y exóticos, cemento, teja plana, hasta azulejo–, contra el desafuero se comenzó a reaccionar hace un cuarto de siglo... [como el escrito es de 1948 sería hacia 1923]... se reconstruyó la fuente... se limpiaron los enlucidos de cales y cementos de muchas fa-

chadas; salvándose y restaurándose edificios en trance de desaparecer... las más de las reformas urbanas... se han caracterizado por la discreción. Pero la ciudad, por su actual crecimiento, está en una fase crítica: la obtención del título de conjunto monumental para su barrio la salvaguardarán contra los ataques del interés falaz inmediato. Por disfrutar de un ensanche sin obstáculos, tanto hacia el mar como hacia el campo, no sufrirá quebranto, antes contribuirá a su desenvolvimiento, la limitación que se propone. Cuando en Londres se estudia el sistema para proteger enérgicamente de Abadía de Westminster y sus alrededores... bien puede reservarse en una capital de provincia, lenta en crecer y apacible en vivir, ese remanso de unas cuantas calles y plazas que harán su visita gustosa y grata la estancia para los espíritus selectos sin perjuicio de cuanta actividad y aún trepidación moderna pueda conseguirse fuera de tan estrictos límites...”. No hay espacio para extractar algunos comentarios que dedica al entorno de la ciudad, pero confío que, con lo transcrito hay más que suficiente para conocer los criterios defendidos por nuestro maestro.

Deseo terminar aludiendo a un dictamen sobre una peregrina propuesta de declaración de Monumento histórico Artístico a favor del llamado “Camino de Santiago”. Creo que no tienen desperdicio las consideraciones que se hacen en él. El alcalde de un conocido pueblo solicitaba que “sea declarado Monumento Nacional el llamado *Camino de Santiago* que, partiendo de Roncesvalles, conduce a Santiago de Compostela”.

El ponente “tiene que comenzar confesando su perplejidad –aunque más sincero sería declarar su extrañeza e incluso incomprensión– ante los términos de la solicitud. Ninguna de las cuatro acepciones de la palabra “Monumento” contenidas... en el Diccionario de la Academia puede ser aplicada a los centenares de leguas del histórico, glorioso y complejo viario. Y nada se diga del proyecto, ininteligible para el firmante, de su restauración. La profusa bibliografía referente al camino a Compostela [aquí cita Sánchez Cantón algunas obras muy conocidas]... suministra cuantas noticias se necesitan para el conocimiento del recorrido; pero también muy abundantes para hacer ver que, más que un camino tal como la palabra lo define, era una faja, de anchura muy variable, dentro de la cual cabía que escogiese el peregrino rutas y paradas. Había, desde luego, puentes y puertos de montaña de paso obligado y los peregrinos se detendrían en algunos lugares importantes por sus edificios, por sus reliquias de Santos, o donde existiesen

hospitales u hospederías. Pero de esto a un itinerario fijo, a una ruta continuada, reconstruible y kilometrada hay un abismo; y, por otra parte, no se alcanza que resultado devoto, cultural ni práctico cabría conseguir"... Partiendo de esta innegable realidad la propuesta que Sánchez Cantón eleva a la Academia es que, "con su autoridad, pidiese el Gobierno que por los Ministerios de Educación Nacional, Obras Públicas e Información y Turismo se elaborase un plan conjunto que incluyese: el cuidado y reparación de los edificios –iglesias y antiguos hospitales– del Camino, aún aquellos no protegidos hasta ahora por el Patrimonio Artístico; la mejora y reparación urgente de las carreteras de la zona, o faja por donde discurría el Caminio y su señalización conveniente, según en algunas provincias se ha iniciado, y por fin la habilitación de hospedajes en construcciones viejas o de nueva planta, o, al propio tiempo, la edición y divulgación de libros y folletos para el conocimiento de cuanto supuso en la historia de la cultura, del arte de Europa el Camino de Santiago y los restos que de él permanecen. Estima el informante que un plan global, más o menos semejante al propuesto, satisfaría los deseos y designios expresados más eficazmente que con declarar *monumento nacional un camino*, términos de incongruencia patentes".

Desde 1962, en que fué escrito el anterior dictamen, hasta hoy han pasado casi treinta años. Y, en cuanto traspasemos el mítico 1992 nos hallaremos en 1993, ante un nuevo Año Santo que va a coincidir con una vigorosa afirmación de identidad en Europa, tal vez más trascendental para nuestro país que las conmemoraciones y acontecimientos del medio milenio. Las rutas jacobeanas (en plural) pueden contribuir a reafirmar la vocación universalista expresada en las peregrinaciones a Compostela. Aunque se hizo mucho, en estas tres décadas, de lo que propugnaba Sánchez Cantón, su amplia visión del tema volverá a cobrar actualidad. La imagen entrañable de su tierra que nos muestran lo que hubieran podido ser, en otra pluma, áridos informes, tiene una vertiente aleccionadora. Nos dice hasta qué punto puede y deben conciliarse (utilizado una feliz expresión suya) los amores a la patria (encarnada en nuestro caso por Galicia) y a la patria, y, por encima de ambos, con ideales supranacionales que deseamos cobren dene toda su fuerza en 1993. A la vivencia de "Galicia no tempo" añadamos (utilizando la lengua vernacula) "la de Galicia na Europa que comenzou a ter vida na pelerinaxe por moitos vieiros que levaban aós romeiros, dende moi lonxe, hasta Compostela".

UNA OBRA DE GAUDÍ, INÉDITA.
LA CASA DEL MARQUÉS DE CASTELLDOSRIUS

Por

JUAN BASSEGODA NONELL

Pensar que a estas alturas se puede encontrar una obra de Gaudí que no haya sido estudiada por la legión de historiadores e investigadores es casi delirio o fantasía.

Sin embargo una cierta concatenación de hechos ha llevado a un descubrimiento que, sin ser sensacional, tiene, sin embargo, su interés histórico.

Desde la primera cronología de la obra gaudiniana, es decir la de Ráfols en 1927 (1), se menciona que, en 1901, realizó la decoración del piso principal de la casa n.º 19 de la calle de Mendizábal, hoy Junta de Comerç, para el marqués de Castellós, a poco de su boda con la hija de don Eusebio Güell Bacigalupi (2). Es conocida también esta obra por unas famosas aleluyas que escribió el poeta José Carner, publicadas en “Auques i ventalls” en 1916, en las que refiere como doña Isabel Güell se quejó a Gaudí de que en su salita de música no cabía el piano de cola, a lo que el arquitecto contestó sugiriendo a su clienta que tocara el violín.

Así las cosas quien esto escribe trató de averiguar, por la familia Güell, qué había sucedido con el piso de la calle Mendizábal y entró en conocimiento que una bomba de aviación había dañado la casa durante la guerra y nada quedaba del trabajo de Gaudí. Así se publicó y ya no se dió más beligerancia al asunto.

Pero resulta que “El Periódico de Cataluña” en su edición del 27 de mayo de 1990 publicó un reportaje sobre la Sastrería Peris, de la calle Mendizábal, que ocupó, desde 1931, el piso principal de la casa n.º 19. Se hace mención en el reportaje de una fuente situada en la terraza, frente a la fachada posterior y, dado que se trata de una fuente rústica, hecha con frag-

mentos de toba caliza, se lanza la hipótesis de que tal fuente, que resultó dañada en el bombardeo de 1937, fuera obra de Gaudí (3).

Excitada ya la curiosidad del escritor se preparó una visita al lugar, después de constatar dos cosas. Primera que en 1931 los marqueses de Castellosrius dejaron aquella vivienda, lo que supuso también el traslado de muebles y enseres decorativos. En segundo lugar, la Sastrería Peris está dedicada al alquiler de trajes para representaciones teatrales y disfraces, y así lo que fue un piso de vivienda señorial, se convirtió en un conjunto de almacenes de trajes y oficinas por lo que, si algo quedaba de la decoración gaudiniana, muy escondido debía estar.

La visita a la calle Junta de Comerç fue interesante por demás. La realizaron, el 27 de junio de 1990, el arquitecto colombiano Patricio Reig y el autor de este artículo.

La casa n.º 19, al igual que sus vecinas, se construyó en 1863 por un Maestro de Obras llamado Felipe Ubach Nuet (4), después que en 1861 el arquitecto municipal José Fontserè Domènech (5) hiciera el proyecto de la nueva calle, a base de destruir tres de las cuatro alas de los dos claustros de la iglesia y convento de San Agustín. Nada tiene de particular que la calle se bautizara con el nombre de José Alvarez Mendizábal, el gaditano que hizo posible la funesta ley de Desamortización de Bienes Eclesiásticos de 1835, que causó la ruina y destrucción de millares de conventos y monasterios. Las casas de la calle de marras tienen su fachada posterior encarada a la cuarta ala del claustro, con recias columnas toscanas en planta baja, soportando bóvedas por arista, y, el piso alto, con finas arquerías jónicas. El convento de San Agustín fue construido entre 1740 y 1790 dentro del más puro estilo clasicista. La iglesia subsiste actualmente como parroquia de San Agustín, frente a la calle del Hospital, y es la más grande de todas las iglesias de la ciudad de Barcelona.

La iglesia y el convento de San Agustín

Los agustinos descalzos tuvieron su convento, desde principios del siglo XIV, en la zona del barrio de Ribera. Después de la conquista de Barcelona por Felipe V, en 1714, se decidió la demolición de gran parte de dicho barrio para edificar en su lugar la Ciudadela, proyectada por el ingeniero militar Próspero Felipe, marqués de Werboom. El convento de San Agustín fue reducido a una pequeña parte, con restos del claustro gótico,

que se incorporó á unos cuarteles, que se conocieron como de San Agustín viejo.

Los agustinos consiguieron del rey que les ofreciera otros terrenos y el dinero para la construcción de su nuevo convento. El 6 de diciembre de 1726 escogieron unas parcelas entre las calles de San Pablo y del Hospital, en la zona llamada del Arrabal. El 19 de noviembre de 1727 tomaron posesión del solar y el 12 de diciembre de 1728 se colocó la primera piedra del nuevo y colosal convento, proyectado por el arquitecto Pedro Bertrán. Desde 1740 se obtuvo el real Patronazgo de Felipe V, lo que permitió la construcción de lo que resultó ser la iglesia más grande Barcelona. Es de tres naves con capillas comunicadas entre contrafuertes, con transepto, cúpula sobre pechinas, sin linterna superior, y presbiterio rectangular. El orden arquitectónico empleado fue el compuesto y la fachada quedó sin terminar. Tiene solamente la parte baja con un pórtico, encima de cuyo arco central, se ve el escudo real. La bóveda es de cañón seguido semicircular con lunetos y la cúpula encima del crucero de planta elíptica. Hay tribunas encima de las capillas entre contrafuertes.

En el lado de la Epístola tenía las dependencias conventuales con la cocina, el de Profundis, el refectorio, en un extremo, y luego dos amplios claustros cuadrados, separados por una galería central de arcuaciones. Más allá del claustro estaba la Sala Capitular, una gran sala, la escalera y los aseos. Así se puede ver en un plano de 1790, copia del proyecto de Bertrán. En 1835 la iglesia fue incendiada y luego se reformó el presbiterio en la restauración, haciéndolo en forma de hemiciclo columnario. Desde el 25 de febrero de 1839 era parroquia, al igual que en el momento presente.

El claustro se componía, en planta baja, de siete tramos por panda, con columnas toscanas y bóvedas por arista. De estos siete tramos, cinco quedaban abiertos a la luna del claustro, mientras los dos extremos eran comunes a dos pandas.

En el piso primero había diez arcos de medio punto sobre columnas jónicas romanas apoyadas sobre podios entre los que había antepechos macizos, decorados con molduras incisas. En el segundo piso, a plomo con las columnas del piso inferior, había, alternativamente, balconera y ventanas rectangulares con antepechos, jambas y dinteles moldurados en relieve. Por encima, una cornisa de bastante vuelo. Otra cornisa corría por debajo del antepecho del piso primero, con ménsulas decoradas con hojas de acanto,

debajo de cada columna del orden jónico. De este majestuoso claustro doble, sólo subsisten las alas o pandas junto a la nave de la iglesia, habiendo desaparecido las otras tres y, por tanto, la galería que las unía por su mitad. De esta galería puede verse el arranque de los muros y los arcos escarzanos, cuyos huecos fueron tapiados. La arquería inferior fue tapiada y dividida horizontalmente en dos partes. La inferior queda en los almacenes de planta baja de las casas de la calle Junta de Comerç y la superior en las terrazas de los pisos principales. Ahora sirven de almacenes o trasteros. Las arquerías jónicas del piso primero fueron cegadas y ahora se abren en los vanos ventanas rectangulares, una cada dos arcos.

Esta parte de tan interesante monumento del siglo XVIII sería digna de mejor suerte, pues una restauración del ala subsistente del claustro sería muy fácil, ya que bastaría con descegar las arquerías jónicas. Más difícil se presenta el problema en la planta baja donde los arcos toscanos están mitad en dependencias de la planta baja y mitad en la terraza posterior del piso principal.

El convento y la iglesia de los agustinos han sido muy castigados a lo largo de su no demasiado larga historia. Pedro Bertrán había proyectado unas galerías cubiertas a ambos lados de la fachada principal, que no se llegaron a construir, y el espacio entre la fachada y la calle del Hospital, propiedad primero de la orden agustina y luego de la parroquia, se utiliza como plaza pública de forma indebida. Lo que pudo ser un majestuoso convento del siglo XVIII, ha quedado como una parroquia pobre en un barrio muy degradado de la ciudad.

Las casas de la calle Mendizábal

Las casas de la nueva calle tienen planta baja, piso principal y otras cuatro plantas, son de sólida construcción, con fachada de piedra y amplios patios, entre ellos el de la escalera, con rica decoración arquitectónica.

El piso principal tiene la terraza en la parte posterior, donde, como queda dicho, está la fuente rústica, que sufrió daños por causa del bombardeo aéreo durante la guerra y que, hace poco, se pensó que pudiera ser obra de Gaudí.

Del examen del lugar se pudieron deducir varias interesantes conclusiones, empezando por la gran calidad de la obra barroca del claustro de San Agustín, cuya planta baja queda dividida en dos partes, una en los locales

de almacenes a nivel de calle y la superior a la altura del terrado del piso principal, tal como se ha descrito en el apartado anterior.

La actuación de Gaudí desapareció en su mayor parte cuando los marqueses dejaron el piso antes de 1931, pero se localizaron algunos pormenores interesantes, que son fácilmente atribuibles a la mano del arquitecto.

Pero primero es preciso ocuparse de la fuente rústica. Está compuesta de piedra de toba caliza y algunas figuras de terracota, tales un pez y una rana.

Por la antigüedad y el estilo de la construcción se echa de ver que se trata de un adorno construido al mismo tiempo que la casa, por lo tanto en 1863, lo que excluye la participación de Gaudí, que por entonces contaba once años de edad. Este elemento de fuente rústica en el jardín de las terrazas posteriores de los pisos principales de las casas, fue práctica muy corriente en Barcelona, y en toda Cataluña, mediado el siglo pasado, y son innumerables los ejemplos todavía subsistentes en la ciudad. Por tanto esta parte del edificio no sería obra de Gaudí.

En cambio observando la fachada posterior desde la terraza se ve que, en los pisos altos hay unas galerías corridas con sencilla barandilla de pasamano y redondo. En la planta principal hay unas persianas de librillo que van desde el suelo del terrado hasta la losa de la galería de primer piso y, en la parte central, hay un mirador en forma de arco escarzano con ventanas según las típicas “bow windows” inglesas (6). La tribuna se puede apreciar perfectamente que es un añadido posterior a la obra inicial del edificio. Tiene un basamento de piedra, una moldura y encima, siete ventanas rectangulares. De la parte superior de los montantes salen unas ménsulas de hierro forjado, de graciosa forma curvada, que sostienen el alero de forma cónica, recubierto de rasillas recortadas. La forma del mirador, las proporciones de las ventanas y las ménsulas de hierro delatan la presencia de un diseñador de principios de siglo y por tanto correspondería la obra al momento en que los marqueses de Castellsdosrius fueron a instalarse en la vivienda.

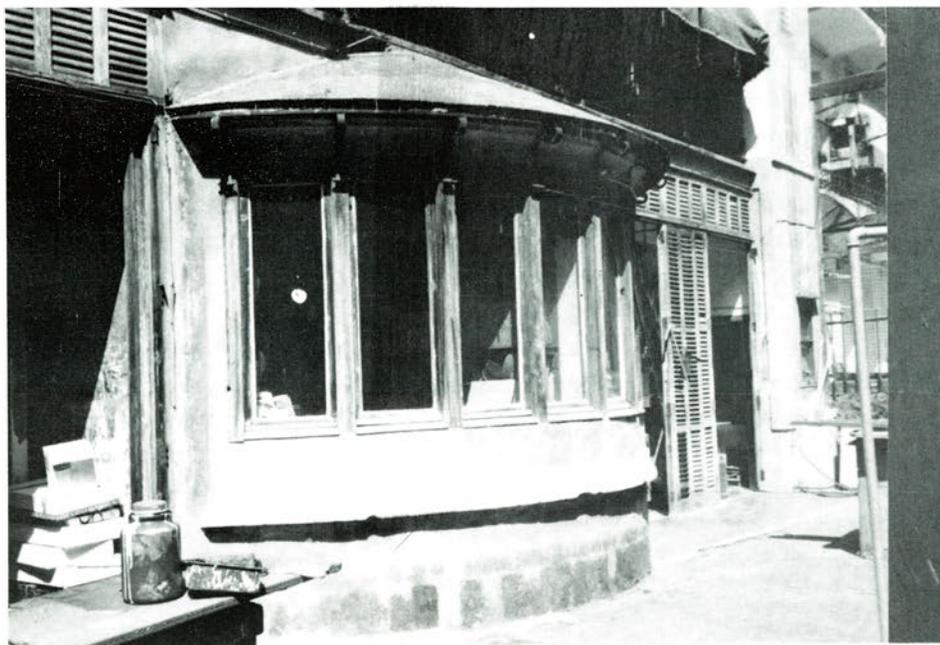
Pero un examen más detenido del mirador, ofrece una prueba bastante concluyente de la intervención de Gaudí. Se trata de una puerta corredera de madera escondida entre dos tabiques y que permite cerrar totalmente las cristaleras sin necesidad de postigos ni persianas. Es una de las puertas Puntí, fabricadas por Eudaldo Puntí (7) en su taller de la calle de la Cendra, 8 del barrio del Pedró, al que Gaudí concurrió cuando era estudiante, allí hizo los modelos de las farolas de la plaza Real y el kiosko de los jardines de

Comillas, y con el que mantuvo cordiales relaciones e incluso siguió utilizando los productos elaborados en su taller después de la muerte del industrial. Este tipo de puertas correderas, con diversas variantes, las empleó Gaudí en la casa Vicens, el palacio Güell y las casas Batlló y Milà.

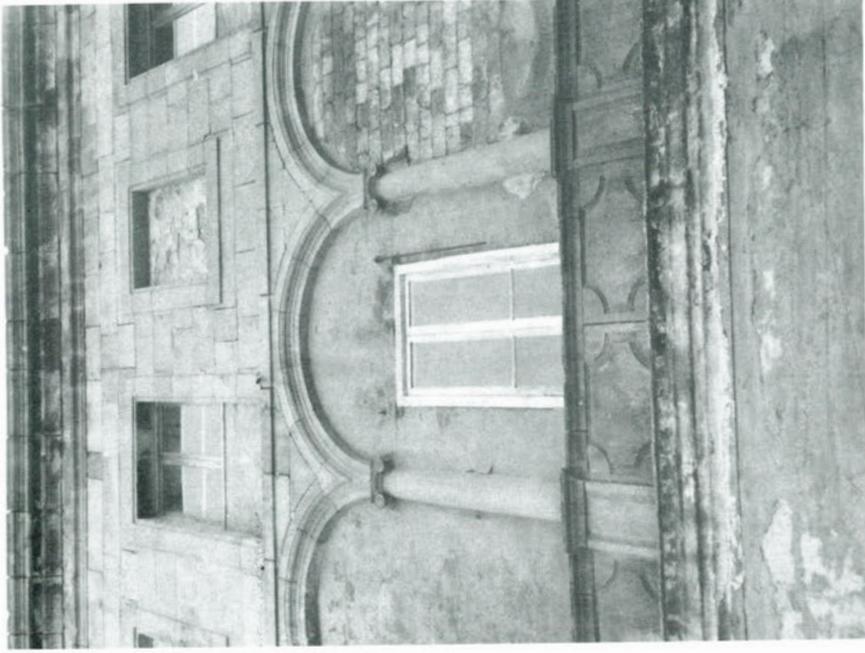
Por lo tanto se puede asegurar sin temor a error que el mirador, y las persianas de librillo de la fachada posterior del piso principal de la casa n.º 19 de la calle Junta de Comerç, donde tuvieron su residencia los marqueses de Castellidosrius, es una obra de Gaudí que, hasta el momento, había pasado inadvertida a los estudiosos del tema.

Otros elementos en el interior del piso parecen también indicar la mano de Gaudí, como algunos tiradores de puertas, de formas muy movidas que no corresponden al estilo del edificio inicial y la pintura dorada de montantes y jambas de las puertas, aunque este dorado fue luego repintado de tonos pardos y apenas es visible en algunos puntos.

En resumen una fugaz aparición de Gaudí en una obra que fue solamente decorativa pero en la que no resistió la tentación de construir un elemento arquitectónico, la tribuna que, en sus buenos tiempos debió ser un agradable lugar de estancia de cara a la amplia terraza teniendo como telón de fondo la arquitectura clásica del mutilado claustro de los agustinos (8).

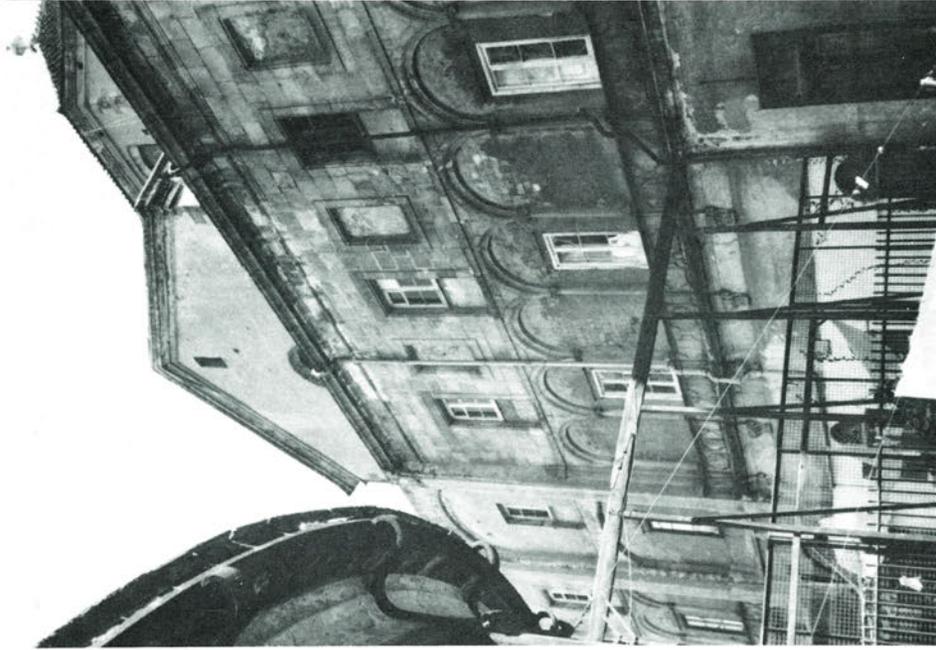


Mirador o "bow window" de la casa de los marqueses de Castellidosrius, flanqueado de persianas de librillo y con cierre por puerta corredera detrás de las siete ventanas, todo ello proyectado por Gaudí en 1901.



Orden jónico romano del primer piso del que fuera claustro del convento de San Agustín construido por Pedro Bertrán entre 1740 y 1760.

Casa de la calle Junta de Comerciantes Mendizábal, nº 19. El piso principal fue residencia de los marqueses de Castellidosrius a partir de 1901.



Parte del ala subsistente del convento de San Agustín vista desde la terraza del piso principal de la casa nº 19. En primer término, ménsula de hierro de la tribuna construida por Gaudí en 1901.

Fuente rústica en la azotea del piso principal, erroneamente atribuida a Gaudí.

NOTAS

- (1) J. F. RÀFOLS FONTANALS
Cronología de la obra de Gaudí
El Propagador de la Devoción de San José
Año LXI, n.º 11
Barcelona, 1 de junio de 1927, pág. 231.
- (2) ISABEL LÓPEZ GÜELL, hija mayor de Eusebio Güell Bacigalupi, fue una gran aficionada a la música y tocaba el órgano que Aquilino Amezcúa instaló en el gran salón del palacio Güell.
Junto con su padre, fue madrina de la primera misa del famoso paleontólogo mosén Norberto Font i Sagué (1874–1910), en la iglesia de San Felipe Neri de Barcelona el 16 de junio de 1900. Casó con don Carlos de Sentmenat, marqués de Castelludosrius, en 1901.
- (3) La historia de la fuente de los Castelludosrius, que puede ser obra de GAUDÍ. (Con una foto de Santiago Bartolomé)
El Periódico de Cataluña
Barcelona, 25 de mayo de 1990.
- (4) Entre abril y septiembre de 1862 se presentaron distintos proyectos de edificios de viviendas en la recién abierta calle de Mendizábal, firmados por los Maestros de Obras FELIPE UBACH VIÑETA, JUAN SOLER CODINA y ANTONIO VALLS GALÍ, para los clientes Jaime Bosch, Ramón Bachs, Antonio Pedret, Alejo Vidal, Antonio Escubó y Pablo Jover. (Archivo Administrativo Municipal de Barcelona, calle Mendizábal, año 1862).
- (5) La calle Mendizábal se abrió en 1861 en terrenos que fueron del convento de Agustinos y otros. Intervinieron en el proyecto urbanístico los arquitectos municipales José Fontserè Domènech, Miguel Garriga Roca, Juan Buxareu Gallart y el Maestro de Obras, Juan Caballé Fàbregas. En 1873 se hizo la conducción de aguas potables por el ingeniero Nicolás Recúlez Chevalier, ampliada el 1888 por Agustín Guerra. En 1891 se hizo la instalación eléctrica por el ingeniero Manuel Clavé de la Sociedad Española de Electricidad.
VÍCTOR BALAGUER en su libro “Las calles de Barcelona”, Establecimiento tipográfico editorial de Salvador Manero, Barcelona, 1866, Vol. II, pág. 36, dice que el terreno en que se halla la calle y las casas estaba ocupado antes por el convento de San Agustín y el huerto de Morlà, donde hubo un lavadero público: “Hace muy pocos años, los propietarios de estos terrenos pidieron permiso al Ayuntamiento para abrir una calle, que hicieron a sus expensas. Hoy en día es una de las más elegantes de la

ciudad. En las casas de la acera izquierda inmediata a San Agustín, se conservan restos del claustro de los agustinos”.

- (6) La “bay window” es una ventana proyectada hacia afuera de la fachada, que se inicia en la planta baja y a veces continúa en las plantas superiores. Si tiene forma rectangular o poligonal se llama “bay window” y si es de planta curvada se conoce como “bow window”. En castellano se le dice mirador. Cuando está solamente en un piso alto se llama “Oriel window” y en castellano ventana voladiza.

JOHN HENRY PARKER

A Concise Glossary of Architectural Terms

Brocken Books

Londres, 1989

(Facsímil de James Parker and Co., Oxford, 1896), pág. 39.

J. HARRIS & J. LEVER

Illustrated Glossary of Architecture (850–1830)

Faber and Faber

Londres, 1966, pág. 8; figs. 133 y 181.

- (7) Sobre EUDALDO PUNTÍ(+1889) véase:

JUAN BASSEGODA NONELL

El gran Gaudí

Editorial AUSA, Sabadell, 1989, págs. 12, 14, 124, 127, 130, 132, 139, 140, 144, 145, 162, 203, 251, 286, 282, 502.

- (8) Sobre el convento e iglesia de San Agustín, véase:

ANDRÉS AVELINO PI y ARIMÓN

Barcelona antigua y moderna

Imprenta y Librería politécnica de Tomás Gorchs

Barcelona, 1854, Vol. I, págs. 504–508

J. AINAUD, J. GUDIOL, F. –P. VERRIÉ

Catálogo Monumental de España. La Ciudad de Barcelona.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Diego Velázquez

Madrid, 1947. Vol. Texto, págs. 210–212; Lám. XXXI.

J. M^a. Martín i Bonet- J. M^a. Juncà i Ramon-Ll. Bonet i Armengol. El convent i parròquia de Sant Agustí de Barcelona Arxiu Diocesà i Biblioteca Pública Episcopal, Barcelona, 1979.

EL “DISEÑO” DE GIAMBATISTA NOVELLI: FANTASÍA
Y VISIÓN ARBITRARIA DEL ARTE
CORTESANO ESPAÑOL

Por

VIRGINIA TOVAR MARTÍN

La presencia de italianos y franceses en la Corte española del siglo XVIII, en el campo de lo artístico constituye uno de los términos alternativos a través del cual se formula la idea de una inquieta voluntad de renovación de las artes, que ha de afectar de manera muy particular al proceso urbano y al valor conceptual y plástico del “monumento”. Madrid, capital borbónica, foco de irradiación de una cultura iluminista, adquiere un nuevo valor arquitectónico en su tendencia a postular un gusto por la representatividad ceremonial y monumental, la cual se extiende a una progresiva urbanización del territorio circundante y a la evidente ósmosis de civilización urbana y naturaleza agreste. Los Sitios Reales, cercanos a la capital, confieren valor urbano a la campiña y categoría monumental a los edificios, dando lugar a que los campos aledaños, agrícolas o ganaderos, suma de legendarios recuerdos y tradiciones, integren el ambiente paisajístico en una variación sobre el tema de la espacialidad natural, en la estructura formal y armonizada del tejido urbano ciudadano.

No pocos aspectos de la cultura artística cambian con la llegada de los borbones. El vínculo de Juvara, Sachetti, Carlier, Bonavia, Marquet, Brachelieu, Pavia, Sabatini etc., con una urbanística y edilicia, recabada filológicamente de fuentes europeas del barroco tardío, en sus expresiones más diversas, no puede dudarse. La obra de todos ellos representa una superación encaminada a la verificación de una honda reforma que descuida lo cuantitativo por lo cualitativo y en la que se otorga preeminencia absoluta, no sólo a la identidad de técnica e imaginación, sino a un proceso racional cuya dialéctica distinta, prepara y anima la exigencia especulativa del Iluminismo en España.

La morfología arquitectónica y el urbanismo cortesano en su conjunto, en el siglo XVIII son hechos determinables por su carácter europeo en gran parte y por una apertura que excluye cualquier posibilidad de localismo absorbente. Coincide en su desarrollo con la progresiva vinculación a la Corte de una serie de artistas, que hacen de sus obras una interpretación “exterior”, o una variación de temas destacados europeos. Madrid y los Sitios Reales, que son su prolongación en la vida oficial y representativa, vinieron a ser la feliz consecuencia de una cultura artística nueva y específica, alejada en gran parte del ámbito de una tradición local.

Los artistas italianos y franceses pudieron utilizar libremente una gama casi ilimitada de experiencias profesionales en la Corte de España en la que las teorías del perspectivismo del jardín francés, la fisonomía palacial de línea berniniana, la objetualidad de una arquitectura y urbanismo que ejemplifican la ciudad industrial o militar, la tipicidad edilicia de carácter funcional que explica el desarrollo nuevo hospitalario, carcelario, de enseñanza pública etc., determinan el proceso integrado en una concepción del desarrollo de la sociedad de carácter nuevo.

Es evidente que el sector cortesano fué en el que mejor se sedimenta el programa artístico importado, y es por ello también por lo que se procede desde diversos sectores a realizar una interpretación de aquellos planteamientos monumentales en los que cabe citar muy especialmente los Sitios Reales.

Las “interpretaciones” individuales o evaluaciones de la producción artística borbónica se advierten ya desde el seno de la propia época. El interés de tales fuentes radica sobre todo en el examen que nos ofrecen de la realidad, ya que nos permiten de alguna manera examinar una serie de imágenes desde puntos de vista muy contrastantes, en unos casos desde el análisis de la utilidad técnica o el valor real representativo de tales objetos, en términos de su propia esencia, y en otras ocasiones, por el contrario, por ofrecernos cauces de interpretación que pueden contribuir a desorientar o a malvalorar la producción artística de aquella época. Habitualmente los juicios de valor recaen sobre las experiencias de vanguardia, y especialmente en los conjuntos cortesanos más representativos, de ahí que se plantee el problema de llevar a cabo una reflexión sobre tales fuentes informativas, gráficas o escritas, cuyo planteamiento, desde búsquedas muy divergentes, puede conducirnos a la verdad o al error.

En esta ocasión queremos referirnos a la falta de precisión que se advierte en la interpretación personal de un visitante italiano y excelente dibujante, Giambattista Novelli, adscrito durante casi 20 años a la corte de Felipe V en el grato oficio de delineante (1). Expresándose entre un puntual y perfectamente verificado análisis de las formas de algunos edificios, y un “erróneo” conocimiento de otros, nos ofrece un rico repertorio de obras reales, sacando de su atenta interpretación, lo que puede constituir una fuente vital para comprender el programa cultural artístico borbónico en el contexto de la arquitectura y el urbanismo, y por contraste, la visión infiel de la realidad de algunos planteamientos aúldos de los que nos ofrece a través de una extraña inventiva una imagen profundamente alejada de la realidad.

Giambattista Novello es un arquitecto paduano a quien Loredana Olivato dedicó una gran atención, primero dando a conocer el voluminoso manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Marciana de Venecia (2), y pocos años después un estudio, “Tradizionalismo, eversione, rinnovamento tipologico nell’edilizia tra settecento e ottocento” (3), en el que incorpora el análisis del palacio Papafava, obra de Novello por encargo de Giambattista Trento. Este edificio singular sirvió de ejemplo a la interesante investigación de Alistair Rowan en 1966, el cual pudo demostrar que la lección piamontesa aprendida por Novello en España, servía de guía al citado palacio Papafava de Padua, siendo un verdadero calco tanto en la concepción global del edificio como en detalles estructurales o decorativos (4). Rowan ofrece una serie de noticias sobre la personalidad del artista, nacido en Padua en 1715. Destaca su incorporación a la Corte de Felipe V, su permanencia en Madrid y su adscripción como delineante de la obra del Palacio Real a partir de 1734. También plantea las causas de su marcha en 1753, en el reinado de Fernando VI, aunque este hecho queda sin clarificar del todo. La familia Novello tuvo como protectores a los Capello, nobles venecianos que favorecieron la formación de Giambattista en la escuela de Temanza. Pietro Antonio Capello fue nombrado en 1735 embajador ante la corona de España y fué posiblemente quien despertó el interés en Novello por participar en el concurso de la obra del nuevo palacio real anunciada tras el incendio del viejo Alcazar en la Navidad de 1734. Al parecer Novello fue contratado como “ingeniero civile di Sua Maestá Cattolica”. Esta información llega a través de la “Nota” del abate Sberti cosida al Codice Marciano (5), y de una Memoria posterior titulada “Memoria intorno Giambattisata

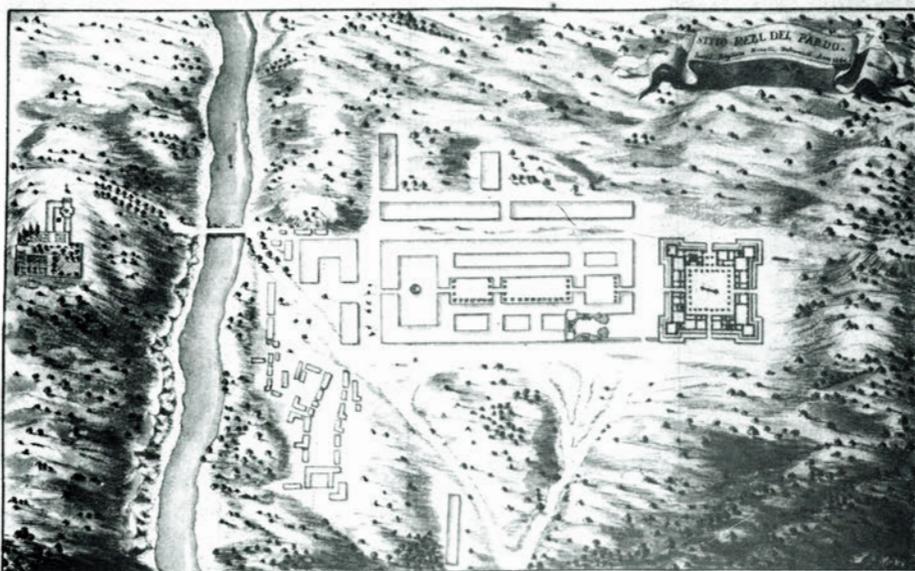
Novello Architetto padovano scritali 20 dicembre 1799 da Antonio Bonaventura Sberti” (6). En estos documentos Novello manifiesta que asumió la dirección del Palacio Real de Madrid a la muerte de Juvara, incluso se considera autor de los planos originales del edificio. Tal autoría se ha venido cuestionando hasta la rigurosa investigación de F.J. Plaza con la que se ha constado la traza del edificio en manos de Juvara y de Sachetti y la función de delineante de Novello. Este oficio constituía el punto de arranque del artista paduano y fué ocupación que debió desempeñar con gran acierto a juzgar por su mantenimiento en el cargo a lo largo de 20 años. La obra del Palacio Real de Madrid se debió convertir en su gran escuela, aprendiendo a sus 20 años no sólo de las pautas establecidas por Juvara, sino también de las buenas lecciones impartidas por Sachetti y por todos aquellos maestros que le acompañaron en la gran empresa constructiva real. No se puede entender que Novello, al volver a Italia en 1753 no previniendo volver a reintegrarse en la corte española, se comportara con tanta incongruencia entre sus conciudadanos. Algo debió frenar sus ambiciones en Madrid, o tal vez se deba su marcha a su inconformismo con el cargo asignado al cabo de los años, viendo pasar ante sus ojos a otros italianos, como el propio Sachetti, quien ostentó los cargos y los títulos de mayor estima.

Sin embargo, de sus veinte años en la Corte española, Novello supo aprovechar el programa proyectual aúlico en sus caracteres más sutiles. Realizó 21 dibujos en una reproducción magnífica planimétrica de las principales residencias reales, copiando sin duda a los verdaderos autores, aunque no sin mérito, ya que tales diseños son en general de ejecución magnífica.

Hoy día no se sabe por qué Novello al abandonar Madrid en abril de 1753 para ordenar algunos negocios de su patria, no se gestionó su regreso. Se dice que una enfermedad y la muerte de Carvajal fueron un impedimento. Sin embargo tales argumentos no tienen peso, sobre todo cuando se considera la actitud inexplicable de Novello y sus afirmaciones sobre la autoría del Palacio Real en años posteriores. Novello, asentado en Padua, fué nombrado en 1758 “publico peritto e agrimensore per lo Stato Veneto”, dedicándose a la actividad de arquitecto en su tierra natal, en una labor de reestructuración y de proyección nueva de la que son ejemplos los palacios Maldura, Da Rio, Venezze y el ya citado y más famoso de Papafava donde parece haber evocado el lenguaje piamontés aprendido en España. El servicio prestado a la Corona española, dimensionado en una actitud incon-

gruente, le debió respaldar en su tierra con un prestigio que no supo alcanzar en la Corte de España. Continuó firmando como "architetto di Sua Maesta Cattolica" como se demuestra en dos manuscritos conservados (7) compuestos a modo de "lecciones" para uso de sus alumnos. La paternidad del Palacio Real la siguió reivindicando a lo largo de su vida. Como prueba más contundente debió utilizar los dibujos de las plantas y alzados del edificio, además de otras plantas de otros palacios reales españoles, con lo que quiso afirmar su protagonismo arquitectónico en la Corte de Felipe V y de Fernando VI. La carpeta de dibujos, de gran calidad gráfica, acredita sus condiciones de excelente dibujante. Sin embargo, no es todo oro lo que reluce. Novello, en cuanto a los dibujos que proyecta del Palacio Real de Madrid, creemos que todo ha sido dicho y aclarado. Copió los dibujos originales con notable precisión, reproducción que serviría para adjudicarse la traza del edificio que hubiese resultado "creible" si la investigación reciente no hubiese desvelado con rigor y minuciosidad la verdadera autoría y el propio proceso constructivo del Palacio Real emprendido por Felipe V. (8).

Nuestro interés en este asunto hoy se centra preferentemente en tres de los dibujos de la colección que quedó en Padua, que pasó posteriormente a manos del erudito Marc Antonio Lenguazza y que hoy, aunque desmenbrados del texto original, conserva la Biblioteca Nacional Marciana (9). En primer lugar nos referimos al que titula "SITIO REAL DEL PARDO. Joanes



El Pardo.

Baptista Novellit, anno 1740". En este dibujo, plantea Novello una panorámica donde se ubican el Palacio Real, Casa de Oficios y otras construcciones de planta geométrica, dispuestas en un eje longitudinal y en situación paralela al núcleo real. A los pies de este grupo de edificaciones, diseminadas, una serie de pequeñas o diminutas viviendas de trazado irregular y ubicación caótica. El río Manzanares y un Puente, separan la Dehesa Real de otro sector rústico donde se asienta el Convento de Capuchinos.

Esta imagen del Pardo es absolutamente irreal y falsa. El Palacio, de planta cuadrangular, con el leve adelantamiento de los cuerpos de las torres en sus ángulos, Novello lo diseña con pórticos en los cuatro lienzos del Patio, con 8 pilares en cada lado, mientras que en la realidad, el Patio palacial mantuvo la disposición del siglo XVI con sólo dos lienzos porticados (oriental y occidental) con siete columnas jónicas y dos más semiempotradas. Novello señala en el diseño una entrada principal precedida de un pórtico de cuatro pilares orientada al Norte y tres salidas más estrechas al Este, Oeste y mediodía, cuando en el Palacio de Pardo la entrada principal, con simple vestíbulo, se orientó a occidente y la secundaria a oriente como salida discreta al campo; en los lienzos Norte y Sur no existieron a nivel de la planta baja ningún tipo de accesos. También es invención de Novello la distribución de aposentos, simétricos y proporcionados en el planteamiento original, y sin embargo caótico y disimétrico en la traza del arquitecto paduano. El edificio de Novello no es más que un organismo que respeta la cuadrangularidad originaria, sin reflejo alguno de las consideraciones sustanciales del tratamiento de su espacio y elementos adicionales.

En el eje occidental se situó la Casa de Oficios circunscrita a un rectángulo, el cual fue alterado por la ubicación de la nueva Capilla Real y la diferente compartimentación de su espacio interior. Novello divide el inmenso rectángulo arbitrariamente, no otorga valor alguno a la diferente escala y distribución de los nuevos patios, no refleja la categoría que adquieren los apartamentos en su linealidad y regularidad, no aprecia la singular disposición de las estancias de acuerdo con su función. Estas y otras particularidades se habían manifestado en la reestructuración del edificio entre 1739 y 1745, un hecho arquitectónico muy latente para que Novello lo ignorara. El planteamiento en el proyecto de Novello es inventado, incoherente, como lo es también el diseño de la Capilla Real que comprime en un espacio que no le pertenece. No se puede entender, que Novello, trabajando en los ta-

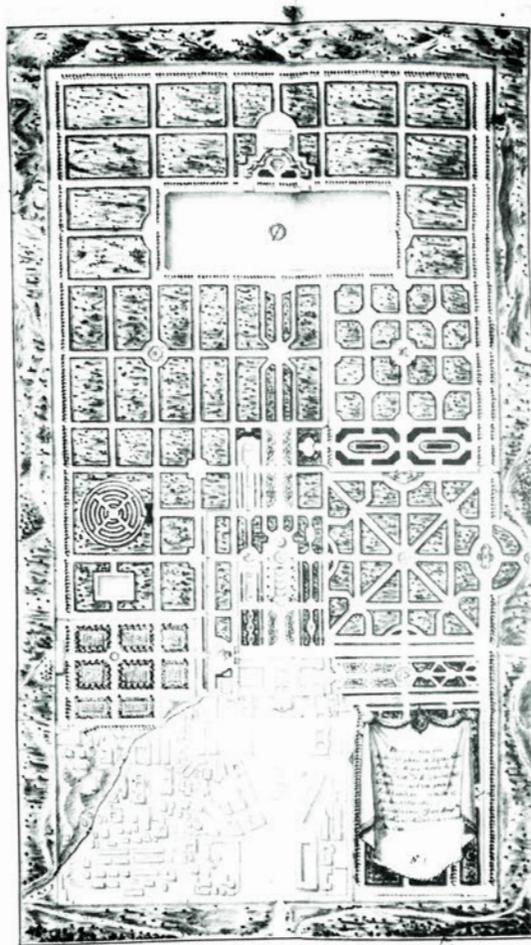
lles reales, ignorara la planta y el proceso constructivo de la Casa de Oficios, que tiene lugar entre 1739 y 1745. Nos inclinamos a pensar que sólo se propuso una evocación fantástica del lugar sin acercamiento a su análisis urbano–arquitectónico. En el eje de la Casa de Oficios, dibuja dos pabellones de diferente volumen, uno abierto en forma de U y otro cerrado. Ninguno se corresponde con la estructura de las Caballerizas del Rey y de la Reina, que en las mismas fechas se hicieron en el mismo lugar. También son de libre invención los edificios que sitúa al Norte de la Casa de Oficios que, deberían ser respuesta a la Ballestería, Cuartel de Corosp y Retamar. El caserío aparece como un simulacro de lo que fué, en un agregado de inmuebles en dicha época, inexistente. Al otro lado del río, el Convento de Capuchinos no se dibuja con exactitud, ni siquiera la pequeña residencia real que albergara. La planta del Real Sitio del Pardo diseñada por Novello no puede considerarse en ningún aspecto como un documento que nos devuelva una información veraz del monumento y su entorno. Debíó levantarse con un propósito de evocación del lugar sin planteamiento científico alguno.

El Pardo, en 1740, fecha del dibujo, atravesaba por uno de sus momentos de esplendor constructivo, anuncio de las radicales transformaciones iniciadas pocos años después. El programa económico de estas obras corre en paralelo al del Palacio Nuevo de Madrid y los artífices asisten a una y otra obra. Es muy extraño que Novello ignorara tan deliberadamente el planteamiento nuevo del Pardo perteneciendo a la plantilla del Palacio de Madrid. O no conoció el lugar o tal dibujo fué levantado a su vuelta a su ciudad natal sirviéndose de un recuerdo. Lo que sí estamos seguros después de una investigación exhaustiva sobre el Real Sitio de El Pardo, es, que Novello no se vincula en ningún momento a la reordenación importante de este lugar, mientras por un camino u otro, en él intervinieron la mayor parte de los arquitectos, urbanistas, ingenieros, escultores, pintores, decoradores etc.. integrados en la plantilla del Palacio nuevo de Madrid, en la que figura como delineante Novello. El Pardo de Novello es una invención de su fantasía. Es un bello dibujo que nos muestra un paisaje madrileño pero cuyos valores formales y constructivos no nos sirven como hilo conductor de una de las más importantes experiencias arquitectónicas del siglo XVIII.

Del Pardo nos trasladamos a la Granja de San Ildefonso. Novello nos brinda también una panorámica del lugar en un dibujo de gran calidad gráfica. Este planteamiento, a falta de otros originales, se convierte en uno de

los testimonios más antiguos del Real Sitio. En un ángulo y al pie del dibujo, el italiano sobre un fino paño que adorna con el Escudo Real, escribe: “Planta del Real Sitio de Sant Ildephonso, 14 leguas distante de Madrid. Recreo de Su Magt. Cattolica en la Estación del verano con sus casas para la Real Comitiva. Situado al pie de la Montaña. Delineado por mi D. Juan Bautista Noveli en Madrid, a lo de enero de 1740”.

Novello, en el dibujo de la Granja de San Ildefonso ofrece una versión personal del Real Sitio. Es evidente que la complejidad que ofrece el sector edi-



Granja de San Ildefonso.

ficado, y por otro lado, el trazado del Jardín, no pudieron favorecer la visión simplificada que se observa en el dibujo del Pardo. La intervención arquitectónica y urbana de ciudad, palacio y edificios anejos, ya de por sí es complicada. El planteamiento de los Jardines, por su propia pluralidad, requerían también un examen atento. Esta mayor reflexión se observa en el dibujo de Novello, ya que en él, el trazado globalizador es correcto y algunos de los episodios también. La coordinación de ciudad cortesana y jardines está planteada con cierta aproximación a la realidad, sin embargo es torpe y creo que incorrecta la articulación en el punto de tangencia de ambos organismos. La proyección en planta del palacio y edificios anejos, son incorrectos en planificación proporcional, y algunos pabellones son arbitrarios, sobre todo los que se acomodan junto al llamado barrio de la Ría. La plaza delantera a la Colegiata es en exceso comprimida aunque los inmuebles que le sirven de límite, caballerizas, cuarteles etc., se aproximan a su estructura original y a su ubicación escorzada para definir el espacio abierto trapecial y en embudo que caracteriza este espacio delantero al palacio. Los restantes edificios que determinan el sector poblacional son construcciones imaginadas por Novello. Dudo que el planteamiento urbano que se irá definiendo a lo largo del siglo XVIII no estuviera ya esbozado en las plantas primitivas que pudieron servir de guía a Novello para su proyecto. A excepción de la Puerta de Segovia, la restantes (Horno, Reina, Vivero, etc.) han sido suprimidas. En este sector de palacio-ciudad se hace una positiva valoración de la situación en el solar de ambos conjuntos. El análisis urbano-arquitectónico pormemorizado no se lleva a cabo o deliberadamente se omite.

En la arquitectura de jardinería se destaca con cierta precisión el eje axial muy acentuado a través del parterre de Palacio (lado oriental), Fuente de Anfititre, Cascada, Fuente de las Tres Gracias y Parterre de Andrómeda, eje que conduce al Mar o gran estanque. Novello se ha detenido en el eje transversal del Jardín o Parterre de la Fama cuya ordenación culmina en el Patio de la Herradura. Dibuja el sector de la Plaza de las Ocho Calles y en él nos ofrece una versión muy distinta a la que se hizo, ya que quedan omitidas las cuatro fuentes angulares (Dragones, Taza,) mientras sitúa en el eje medio del sector el gran hemicírculo de la Fuente de los Baños de Diana sirviéndose además de una plazoleta oval acompañada de parterres. Los quebrados caminos de este sector y sus juegos mixtilíneos añaden un valor decorativo al cuadrángulo de las Doce Calles, que no coincide con la obra eje-

cutada. En el costado contrario, el sector del laberinto se dibuja muy contrario a lo que fué, mientras son también simplificados los tramos siguientes de jardín a un costado y a otro del Parterre de Andrómeda donde se omite el parterre en aspa de Andrómeda y el que se circunscribe a la Fuente del Canastillo, que Novello reduce a un geométrico esquema ortogónico sin otra complicación que una pequeña plazoleta señalada con una fuente. Novello interpreta también con plena libertad el Parterre de la Selva, Potosí y la Estufa, áreas que reduce a una elemental geometrización. Introduce sin embargo una visión mucho más elaborada del sector que bordea el Mar al que incluso monumentaliza con una gran Fuente en hemiciclo.

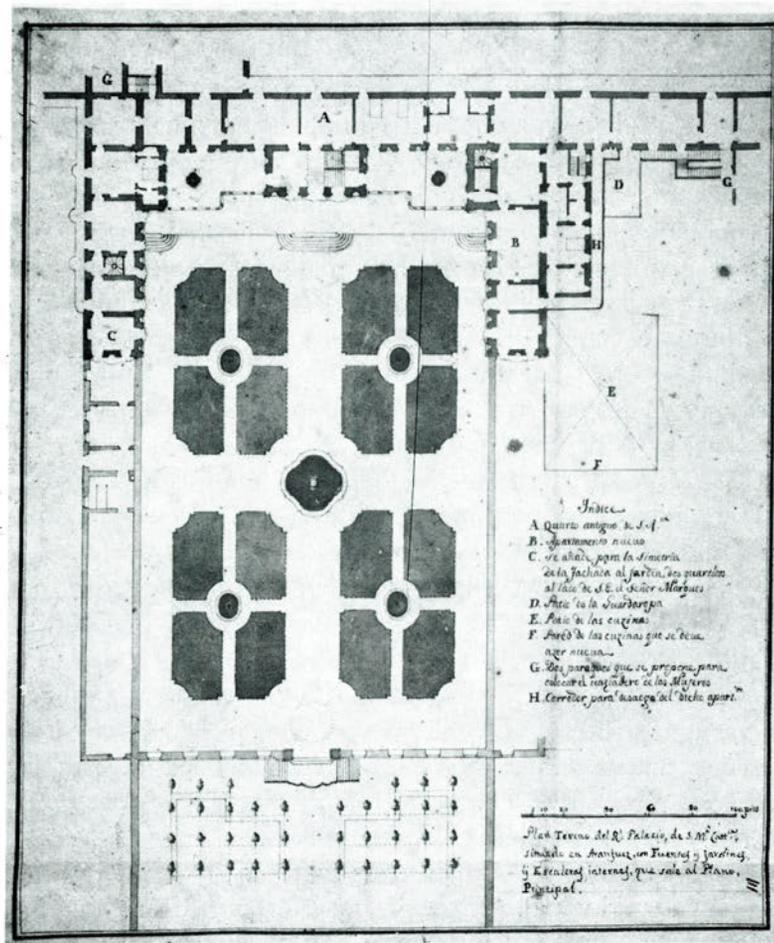
El proyecto de Novello de La Granja de San Ildefonso, en nuestro criterio, ofrece dificultades de interpretación. Por una parte es evidente que a juzgar por el conocimiento documental que hoy se tiene del Real Sitio, Novello agrega, reordena e interpreta de forma subjetiva sin atenerse a lo que evidentemente se formuló (10) Novello proyecta un Jardín en el que no se omite la latente influencia francesa en su organismo proyectural axial, con episodios plurales y diversos. Sin embargo existe también en el dibujo un espíritu simplificador de línea más italianizante que conduce a una arquitecturación ortogónica excesiva, en detrimento de la sorpresa y del factor escenográfico.

Sin embargo, el proyecto de Novello, tan próximo al año 1734 en el que comienza la nueva reordenación del conjunto, (tal vez por idea de Marchand o de R. Carlier), o por labor conjunta de ambos, pudiera ser un planteamiento que interpreta una “idea” proyectual inicial del Real Sitio, lo cual supondría que Novello, al igual que hizo con el Palacio de Madrid, copiará directamente sirviéndose de las plantas originales.

Ateniéndonos a la realidad de la construcción, Novello vuelve a ser en este caso un delineante “que imagina”, más que verifica. Si copió un proyecto original, el dibujo tiene sin duda el mérito de devolvernos un planteamiento inicial del conjunto de valor inestimable. Es indudable que por la complejidad del programa urbano–arquitectónico de La Granja de San Ildefonso, Novello tuvo que auxiliarse de documentos gráficos puntuales, custodiados en los propios talleres reales, ya que el complejo de la Granja vino a ser una de las planificaciones de más dificultosa elaboración, por motivos de diseño arquitectónico, compromiso paisajístico y articulación de las artes. Dudamos por ello que el dibujo se planteará de manera espon-

tánea. Pudo intervenir la imaginación de Novello, su fantasía e improvisación, pero no cabe duda que se sirvió de un documento gráfico en el que la ordenación urbana y estructural estaba resuelta.

Un tercer proyecto se destina al Real Sitio de Aranjuez, pero en él no se recoge la imagen panorámica anterior sino más bien un fragmento del Palacio sometido en aquellas épocas a un acelerado proceso de terminación. Hacia 1730, el Real Sitio de Aranjuez iniciaba un proceso urbano-arqui-



Real Sitio de Aranjuez.

tectónico muy considerable. El edificio palacial tan sólo se había construido en una ínfima parte. Felipe V decide su terminación y Fernando VI y Carlos III irán consumando las obras hasta alcanzar la definitiva configuración en el reinado de Carlos III, Carlos IV, con Francisco Sabatini. Se escribe en un lateral del dibujo: “Plan terreno del Real Palacio de Su Majestad Católica situado en Aranjuez, con fuentes y jardines y escaleras internas que sale al plano principal”. También se añade un índice detallado de las reformas con indicación de la función de algunos de los aposentos.

En este caso, aunque el dibujo forma parte de la carpeta de Novello conteniendo algunos de los palacios de Felipe V, no advertimos las mismas características de los anteriores, ya que en primer lugar no aparece el nombre del delineante paduano, tampoco se fecha y la información manuscrita no coincide en la grafía que aparece en los dibujos mencionados. Puede ser un dibujo incorporado a la colección de Novello, pero no precisamente de su mano. Puede que se trate de algún planteamiento nuevo para Aranjuez, que sin duda, no corresponde al edificio del Palacio Real sino a una construcción aneja o separada de la construcción regia. Se trata de una planta rectangular con fachada en galería encuadrando la entrada principal, donde se ubica vestíbulo y escalera. El cuerpo del edificio queda encuadrado por dos alas adelantadas. En el exterior se dibuja un jardín de planta longitudinal compuesto por cuatro parterres en torno a una fuente. Esta zona ajardinada que ocupa un plano más bajo que el palacete, se prolonga en otro aterramiento a nivel inferior al que se desciende por una escalera con escalonamiento divergente. En esta última plataforma se dibujan dos setos en disposición geométrica con adorno de árboles. Esta construcción parece ser que tiene cierta dependencia de un aposento real más antiguo o de construcción inmediata anterior. Así lo indica el aposento “A” que perternece al “cuarto antiguo de Su Alteza”, situado en el eje principal de la vivienda. También las aperturas, muro y escalera salientes indican el empalme del edificio que aquí se dibuja con una preexistente construcción. Se trata evidentemente de una modernización o reforma de una casa de campo situada en terreno escalonado, que incorpora el jardín y el bosque a la vivienda delimitado por un muro de cierre y contemplado desde una visión axial. El sentido abierto del edificio se manifiesta también en el tratamiento en galería de la fachada principal. Afloran los vínculos entre el organismo y otros límites parietales. Se disimulan las juntas para obtener una fusión más ín-

tima de los elementos dando la impresión de una villa coherente y bien articulada en su planta. Se trata de un edificio portentosamente iluminado pues en cualquier dirección se aprecian las numerosas ventanas como una constante en la continuidad del revestimiento. Existe una unión estrecha entre el volumen y el complemento ajardinado como si el uno condicione al otro o viceversa. En esta forma de proyectar se aspira a una continuidad paisajística muy propia de los edificios de mayor o menor escala construidos en los Sitios Reales. Si el dibujo, como se indica, pertenece a Aranjuez podría apuntarse la posibilidad de una casa de campo o palacete para el Príncipe en fecha anterior a la Casa del Labrador.

Los tres dibujos referenciados, pudieron ser el fruto de unas propuestas formuladas por Giambattista Novello en 1740 como delineante del Rey de España. Pueden ser el fruto también de una copia a la vista de otros planos originales. Sugerimos también que pueden haber sido proyectados sobre la base de una selección formal, imaginaria y sin otro tipo de pretensiones. Novello rehusa las referencias planimétricas puntuales, propias de un profesional metódico. Los dibujos deben ser juzgados por su belleza caligráfica, por el valor implícito de los edificios que representan. No se debe olvidar sin embargo su limitación como fuente informativa de aquél proceso arquitectónico. Novello inventa, fantasea, duda, provoca cambios decisivos en los componentes. Los Sitios Reales han quedado abiertos al discernimiento subjetivo del artista. Su búsqueda no es científica, aunque llegue a ampliar decisivamente la casuística morfológica aúlica ensanchando el campo de sus aplicaciones. Induciendo en el lenguaje y en las experiencias de la época, sus dibujos están lleno de ambivalencias. En recompensa, nos enseñan con exactitud los diferentes campos en los que opera el trabajo habitual de un artista de la Corte de España.

*Protettore è Antonio Bonaventura
Sestini*

M E M O R I A

INTORNO

GIO. BATTISTA NOVELLO

Architetto Padovano.



4
Architetto, e celebre Scrittor Veneziano, col quale conservò fin che visse una sincera amicizia, ed uno scambievol carteggio. Studiava continuamente con sommo piacere, e leggeva con impegno i più riputati Autori antichi, e moderni, che trattano di Architettura Civile, e Militare.

Essendosi nell'anno 1734. in Dicembre consunto dalle fiamme il magnifico palazzo in Madrid di Filippo V. il quale trovavasi allora colla real sua famiglia nella villeggiatura di S. Idelfonso, S. M. a si funesto, ed improvviso avvenimento ordinò a' suoi Ministri, che fosse riedificato. Ben grande, com'è facile il credere, si fu il concorso, e la gara degli Architetti solleciti di distinguersi, e meritare la preferenza. S. E. Pietro Andrea Cap-
pello

5
pello Cav. che avea preso a proteggere il nostro Novello, ciò avendo inteso, ment'era per portarsi Ambasciatore a quella Corte, pensò, che fosse quello il momento, in cui il giovanetto espor si dovesse, e come dall'ombra de' privati suoi studj comparire alla luce di quella gran Capitale facendo risplendere il suo non comune talento: e però lo condusse a Madrid, ove appena giunto assistito non so se più dal suo merito, o dall'amore dell'illustre Mecenate ebbe l'onorevole incarico di esibire disegni sul proposto Soggetto. Corrispose pienamente il Novello alla difficile impresa col produrre un disegno sì ben immaginato, ed inteso in ogni sua parte, che riscosse l'applauso di tutti, ed in particolare l'approvazione di quel Monarca, da
a iij cui

6
cui fu stimato degno di essere pre-
scelto, ed eseguito, come avvenne ben
presto, sotto la di lui direzione. (*)
Dal

(*) L'estensore di questa memoria
si è diretto nel tessera a norma di
quanto il Novello stesso e colla voce,
e cogli scritti costantemente asseriva,
animato ancora dalla testimonianza del-
le viventi di lui Figlie, e da altre re-
lazioni. Non ignora per altro, che la
Descrizione Odeporica della Spagna
impressa in Parma l'anno 1793, co-
me pure il nuovo Dizionario Storico
del Remondini uscito nel 1796 attri-
bucono la suddetta invenzione a Gio:
Battista Sacchetti. Lo stabilire la ve-
rità del fatto è di monumenti più cer-
ti. Si è creduto però di non disprez-
zare la voce di uno che parla di se
stesso, onde proporre agli eruditi la
questione, ed eccitare quelle sagaci
ricerche, da cui può dipendere lo sco-
primento del vero.

7
Dal che ne derivò al nostro Artista
oltre a non piccolo onore il vantaggio
cziindio di essere dichiarato Ingegnere
Civile di S. M. Cattolica con regio
stipendio.

Dalli disegni autografi del suddetto
suntuoso Reale Palagio ora possesi
dal nobile, e colto sig. Marc' Anto-
nio Lenguazza degnissimo attuale iudi-
cente in Padova sua patria, ben si com-
prende qual fosse l'ampiezza de' lumi,
la feracità delle idee, e la profonda
perizia, ch'egli aveva nella sua pro-
fessione. Certo non può non iscorgersi
senza sorpresa l'entusiasmo, che inva-
se l'animo del dotto Autore, e dilatò
per così dire il circolo de' suoi pen-
sieri estendendoli ad una magnificenza, e
grandiosità veramente regia negli In-
gressi, ne' colonnati, nella varia dir-
a ru ma-

8
mazione delle molteplici, e sempre ben
collocate scale, nel progressivo anda-
mento, e nella serie quasi innumerevale
di tante Stanze, e in tutto quanto fi-
nalmente costituisce il corpo di sì gran
mole. Mole, alla cui interna regola-
rissima distribuzione corrisponde il
ricco, e maestoso prospetto decorato da
un ordine di colonne, che sopra gran-
dioso robusto basamento compartito a
rustiche bugne pomposamente s'innalza-
no. Nè mancano statue, medaglie, tro-
fei, gruppi ed altri ornamenti variamente
sparsi, e divisi ad accrescere la digni-
tà di quell'esterno principesco appa-
rato. Potrebbe sì vero, giacchè voglia-
mo essere ingenui, desiderar da taluno
una maggior correzione di stile in al-
cune secondarie parti ornamentali di
detta Opera, nelle quali ci duole il
ve-

9
vedere non sempre osservata quella
purezza, ch'è tanto commendabile: ma
per quello stesso sentimento di giusti-
zia, che ci guida, ci crediamo altresì
obbligati a riflettere, doverci queste
meno aggiustate foggie di comporre a-
scrivere piuttosto a vezzo di forse biz-
zara imitazione, o mal inteso consiglio
di uniformarsi all'altrui maniere, che
ad iscarrezza di cognizioni, o difetto
di buon gusto in un uomo di tanto
genio.

Non fu nondimeno sì lunga la sua
dimora in Madrid, che gli permet-
tesse di tutto compiere interamente il
mentionato Palagio rimasto imperfetto
per la mancanza di alcune adiacenze,
che si riservava di aggiungere dopo il
suo ritorno dalla Patria, ove lo chia-
mavano allora indispenabili affari; ri-
tor-

70
torno, che poi non si effettuò attesa le sopravvenienze di quella Corte, ed i malori di sua salute, a cagion de' quali costretto si vide a chiedere il suo congedo dopo il servizio d'anni venti. Nel però non breve soggiorno, che colà fece gli furono appoggiati parecchi lavori, il che ridonò a notabil vantaggio di sue fortune non meno che del suo nome.

Nell'anno 1758. si portò a Venezia, dove alli 26. di Settembre fu dall'Eccellentissimo Magistrato de' Beni Comunali esaminato, ed istituito pubblico Perito, ed Agrimensore per tutto lo Stato Veneto, come apparisce dal suo Diploma, e meglio ancora da una quantità di perizie da esso eseguite in diversi incontri. Peccato, che ad onta di tanto merito, e dopo li mol-

11
molti, e grandiosi lavori fatti in lontani paesi solo in sua Patria non si sieno offerte a lui occasioni di spiegare il suo rinomato talento! Fece peraltro maestro Scale alli Nobili Co: da Rio, Maldura, Venezia cavare con molto ingegno attese le difficoltà del sito, ben preparate, e superbamente divise; molte altre ne ideò per luoghi assai angusti, le quali riuscirono a maraviglia comode, chiare, ed eleganti, riattò alcune Case maestrevolmente chiamandole a più leggiadra, ed opportuna configurazione.

Ma la cosa, che in particolar maniera dichiara la sua penetrazione, ed intelligenza, si fu l'impegno, che assunse di ribassare nell'anno 1768. la Piazza dell'insigne Basilica di S. Antonio, ed insieme le strade di rimper-

12
to ad essa contro le opinioni allegate anche in iscritto, e da lui poi vittoriosamente combattute, de' Pub. Periti e Professori, che presagivano per tal ribasso tristissime conseguenze. E tanta fu la forza, ed evidenza delle ragioni, ch'egli seppe addur in contrario, che in premio di tanti studj, ed a seconda del suo progetto meritò d'essere incaricato dell'opera dall'Eccellente Consiglio dei Dieci ai 16. Novembre 1767. opera poscia ben giustamente applaudita: mentre per tal ribasso tolse dagli occhi de' Spettatori quel non so che di pesante, cui dava al Tempio il primo selciato levando molti gradini, e disponendo le selci in guisa, onde le dirotte piogge, che prima colà s'ingorgavano a grave incomodo della gente avessero un pronto,

e fa-

13
e facile egresso, come l'effetto a maraviglia lo dimostra.

Rimangono scritti di suo pugno due Trattati di Architettura Civile, il primo de' quali versa sopra l'origine dei V. Ordini, oltre le sette forme de' Tempj usate dai Greci colle cinque maniere degl' Intercolunni secondo Vitruvio, ed altre istruzioni pegli studenti come basi fondamentali di questa Scienza.

Il secondo dimostra il suo sistema, ossia le regole facili per proporzionare, e brevemente compartire ognuno delli cinque Ordini. Sono ambedue accompagnati dalle necessarie figure poste per agio degli Studiosi a' luoghi loro. Questi due autografi Trattati si custodiscono dall'erudito, e delle cose patrie amatissimo Sig. Ab. D. Bonaventura

militare

⁷⁴
tura Dr. Sberri Padovano. Sopra l'Architettura non lasciò il Novello che Manoscritti imperfetti bastanti però a far conoscere il molto studio, ch'ei fece anche in questa parte della Scienza architettonica.

Finalmente il nostro Gio: Battista con massime Cristiane, e con ilarità di spirito munito de' Santissimi Sacramenti morì in Padova nella Parrocchia di S. Egidio nel dì 15. Dicembre 1799. d'anni 84. mesi 3. e giorni 14.

Il nome di questo eccellente artista non dovea essere ommesso nelle *Memorie degli Architetti Antichi, e Moderni* del celebre sig. Francesco Milizia.

Articolo di N. N. inserito nel Giornale di Venezia intitolato: *Memorie per servire alla Storia Letteraria e Civile.*



*incontro nelle Memorie per
servire alla Storia Letteraria
e Civile*

NOTAS

- (1) F.J. DE LA PLAZA: Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid 1975 págs. 104–106, 341–344.
- (2) LOREDANA OLIVATO: Giambattista Novello, un arquitecto paduano del siglo XVIII en la Corte de España. Archivo Español de Arte n.º 188, 1974 pág. 351.
- (3) LOREDANA OLIVATO: Tradizionalismo, eversione e rinnovamento tipologico nell'edilizia tra settecento e ottocento. En "Padova. Case e Palazzi", Vincenza 1977, pág. 201.
- (4) A. ROWAN: The architect of the Palazzo Papafava in Paddua. En "Burlington Magazine", 1966. pág. 184.
- (5) A. DIEDO: Memoria intorno Gio. Battista Novello architectto padovano. En "Memorie per servire alla storia letteraria e civile". 1800.
–Petrucci: Biografia degli artisti padovani.
Padua 1858 pág. 210.
–"Disegni del Reale Palazzo di Madrid di Madrid/delineati ed esiguite/da Giambattista Novello/architetto padovano/con una relativa dichiarazione delle stesse/eed una memoria intorno alla die esso via/scrita dall'abate Anton Bonaventura dottor Sberti padova 1801.
Biblioteca Nazionale Marciana. Cod. Marc. IT. IV 67 (=5076).
- (6) –Además de la memoria inegrada en el Codice Marcia no existe otra "Memoria in torno Giambattista Novello architetto padovano scritta li 20 dicembre 1799 "(Citada en Olivato, A.E.A. 1974) pág. 352).
- (7) OLIVATO L.: Nota su Giambattista Novello. Con qualche inédito. En Padova marzo 1974 pág. 8.
- (8) F.J. DE LA PLAZA ob. cit. págs. 341–344.
- (9) Los dibujos son 21 pero nosotros en esta ocasión nos referimos a los de Aranjuez, Granja y Pardo por considerar suficientemente analizados los que aluden al Palacio Real de Madrid.
- (10) El punto de referencia puede establecerse en el plan ofrecido por Berzosa y de la Breña (Ver Bottineau: El arte cortesano en la época de Felipe V. 1700–1746, Madrid 1986).

ARTE Y SOCIEDAD EN LOS MOSAICOS DE AUGUSTA
EMERITA

Por

JOSÉ MARÍA BLÁZQUEZ

El arte es el mejor reflejo de la vida de una sociedad determinada; con este trabajo nos proponemos examinar algunos aspectos artísticos, de la vida de la sociedad romana de Mérida a través de la colección de sus mosaicos (1).

La capital de Lusitania fue fundada en el año 25 a.C. (Str. 3.2. 5. Dio. Cass. 53.25.8; 26.1) con veteranos de las legiones, que habían participado en las Guerras Cántabras (2). Recientemente A. Canto ha propuesto la tesis de ser la ciudad una fundación cesariana. Se basa la autora en argumentos arqueológicos. *Augusta Emerita* fue creada desde el primer momento como una gran ciudad romana, con muralla, acueductos, teatros, pantanos, puentes, anfiteatros, circo, alcantarillado, etc.

Llama la atención la excelente calidad de sus retratos, de época de la fundación de la colonia o de pocos años después, bien estudiados por A. García y Bellido (3). Sin embargo, no ha dado la ciudad mosaicos de *opus signinum*, salvo una pieza, al contrario de Cástulo (4), *Itálica* (5), *Carthago Nova* (6), Sagunto, Andión (7), Pamplona (8), Celsa (9), Ampurias etc. Ello se debe a que en la fecha de estos mosaicos, siglo II-I a.C., *Augusta Emerita* no se había fundado aún. *Itálica* (App. Iber. 38) había sido creada por Escipión, el Africano, en el año 206 a.C., con los heridos del ejército romano después de la batalla de *Ilipa*. *Carthago Nova* fue hasta la reforma de Augusto la capital de la Provincia Ulterior y recibió, después de la caída de Numancia en 133 a.C., gran número de *negotiatores*, que venían de Italia, principalmente del sur, a explotar sus minas y pesquerías (10). *Pompaelo* (11) fue creación de Pompeyo durante la Guerra Sertoriana. *Celsa* (Str. 3.4.10), llamada *Colonia Victrix Iulia Lepida*, y después *Colonia Victrix Iulia Celsa*, fue fundación colonial de M. *Aemilius Lepidus*, procónsul de Hispania Citerior en dos ocasiones, 48/47 a.C. y 44/42 a.C. Sin embargo,

la Extremadura española bien podía haber dado, y seguramente dará, mosaicos de *opus signinum*, ya que fue colonizada temprano, como lo indica la *Colonia Metellinensis* (Plin. 4. 117), posiblemente creada por el cónsul del año 80-79 a.C. *Q. Caecilius Metellus*, el vencedor de los lusitanos en 71 a.C. (12).

Augusta Emerita contó desde el primer momento con excelentes artistas, que trabajaban la piedra, como lo indican bien los relieves de Pan Caliente, que siguen muy de cerca los mejores relieves de la Capital del Imperio (13). Estos artistas eran forasteros procedentes de Roma. Cabría esperar en Mérida algún mosaico bueno, del tipo del que acaba de dar Cádiz (14), datado al cambio de era, con el tema de la disputa entre Marsias y Apolo, composición que se repite varios siglos después en el mosaico del Bajo Imperio de Santisteban del Puerto (Jaén) (15), en una época, siglos V ó VI, de plena descomposición de las formas artísticas clásicas, pero cuando todavía pervivían los temas mitológicos: Apolo, Marsias y las ninfas, Aquiles en Skiros y Dionysos, etc. Cádiz fue, al cambio de era, una gran ciudad mercantil y marinera, asiento de gran número de caballeros, más de 500 en opinión de Estrabón (3.5.3), que vivían generalmente en Roma en función del comercio. Cádiz fue la primera ciudad extranjera, fuera de Italia, que adoptó el derecho y la lengua de Roma. Nada tiene de extraño, pues, el hallazgo de un mosaico mitológico en esta ciudad. *Augusta Emerita* sólo ha dado un único ejemplar de *opus signinum*, fechado en el siglo I, decorado con un retículo (16), como otras piezas de Cartagena (17). En *Italica*, tampoco los mosaicos de *opus signinum* son abundantes, (18). Un segundo, recientemente aparecido, cita a un antepasado del emperador Trajano, oriundo de la ciudad bética (19). Ni *Hispalis*, Granada o Cádiz han proporcionado hasta el momento presente mosaicos de este tipo (20), lo que en el caso de Cádiz es extraño, dadas las intensas relaciones con Roma y con Italia. *Augusta Emerita* no ha ofrecido hasta hoy mosaicos fechados en el siglo I, salvo el citado de *opus signinum*. Sí los tiene y buenos en los siglos sucesivos.

Causa perplejidad este vacío de un siglo en *Augusta Emerita*, por atravesar la ciudad un buen momento artístico en otros aspectos. Baste recordar la escultura, de buena calidad, que se ha descubierto en la ciudad como el príncipe julio-claudio, que podría tratarse de Druso el menor, hijo de Tiberio y de Vipsana Agrippina (21); el Augusto velado, hallado en el área

del teatro, que le representa como *Pontifex Maximus*, dignidad que alcanzó el año 12 a.C. que con el Augusto de la *Vía Labicana*, dentro de los 12 ó 13 ejemplares que son retratos del fundador del Principado en esta fundación, es el de mejor calidad artística (22) y que confirmaría que trabajaron excelentes escultores en la ciudad. En la escena del teatro de la capital de Lusitania, en el lado derecho, se recogió un retrato del Augusto juvenil (23). Un tercer retrato del emperador estuvo colocado en el teatro, levantado éste por Agripa, según reza una inscripción, en que se le retrata en edad relativamente joven. Nada tiene de particular, que estos tres retratos se exhibieran en el teatro de *Augusta Emerita*, por tratarse del fundador de la colonia, que convirtió a la ciudad en la capital de Lusitania, y en un edificio costado por su mano derecha en la administración, Agripa. Un retrato de Tiberio joven se exhibía también en el teatro (24). Un retrato de varón, fechado en tiempo de los emperadores Claudio, o Nerón, se encontró en el anfiteatro (25). A la misma época o algo posterior pertenecen dos retratos femeninos: uno de ellos se halló en el anfiteatro en compañía de la cabeza masculina ya citada. Probablemente ambas son de carácter funerario (26). En la misma fecha se labró un busto femenino, igualmente funerario, el llamado “La gitana”, que representa a una muchacha de unos 20 años (27). En el siglo I, los talleres escultóricos de *Augusta Emerita* trabajaron bien, al igual que los de *Italica*, Carmona, y los de otras partes de la Bética (28). Los edificios públicos de *Augusta Emerita* no iban a la zaga en cuanto a la calidad artística a los de otras ciudades hispanas: baste recordar el teatro terminado por Agripa en los años 16-15 a.C., el anfiteatro, inaugurado en los años 8-7 a.C.; el circo debe ser también muy antiguo; el altar de la *Providentia*; el templo dedicado a la *Aeternitas Augusta* representado en monedas, y el templo hexástilo y períptero, levantado sobre un gran *podium* rectangular, con 30 columnas, rodeado por un jardín con ninfa. A unos 30 m. del templo se halló una cabeza, identificada por el actual director del Museo Arqueológico de Mérida, Dr. D. J.M. Alvarez Martínez (29), como *Genius Augusti*. Confirman ambas piezas la atribución al culto imperial del templo. En las proximidades han aparecido un togado con la inscripción *Agrippa, patronus coloniae*, otros cinco más (30), y un torso sedente de un emperador divinizado, que, según A. García y Bellido (31), debía representar a Claudio, que estuvo a punto de conceder la ciudadanía a los hispanos (32), según Séneca (*Apoc.* 3.3), lo que después haría Vespasiano en el 74

(Plin. 3.30) (33). En relación con este templo dedicado a Augusto estarían las 13 faleras, los relieves, las esculturas y las cuatro figuras femeninas con peplos y mantos, en total treinta y nueve piezas diferentes: 6 capiteles de pilastras, 4 cariátides de gran tamaño, 6 fragmentos de frisos decorados con bucráneos y festones y 12 fragmentos de cípeos con cabeza de Jupiter Ammón o de Medusa, todo estudiado excelentemente por M. Floriani Squarciapino, quien es de la opinión de que con este templo de Augusto se relacionarían otros edificios, como pórticos y altares, de la misma fecha o algo posterior, que embellecerían mucho la capital de Lusitania. A estos edificios podía pertenecer todo este material, que se fecharía a finales de la época julia claudia, y que demostraría unas relaciones intensas entre los talleres emeritenses y los romanos. El templo de Augusto en *Augusta Emerita* estaría rodeado por pórticos. Al mismo monumento debió pertenecer un fragmento con escena de sacrificios (34). El templo estaría consagrado a Augusto, según J.M. Álvarez Martínez (35). Una segunda basílica, si se acepta la tesis de J.M. Álvarez Martínez, debió haber, distinta de la situada en el foro del templo. En esta zona se construyó un templo dedicado al culto imperial, lo que es probable por haber aparecido por esta zona de la ciudad tres inscripciones: una de ellas en honor del emperador Tiberio, la segunda consagrada a Domiciano y una tercera a Trajano. Mérida fue una ciudad especialmente vinculada con la familia imperial, como lo indican las esculturas y los templos. El llamado arco de Trajano daría acceso a una zona oficial de templos. Señala el ingreso al foro. Dos foros tuvieron *Italica*, *Tarraco* y seguramente también *Caesaraugusta*.

Dadas estas intensas relaciones entre los talleres escultóricos de *Augusta Emerita* y de Roma, cabría esperar una colección de excelentes mosaicos fechados en el siglo I del tipo de los que ha proporcionado Ampurias, que recibió asentamiento de veteranos de Cesar y el título de Municipio (36) (Plin. 3.22). Ampurias ha dado una excelente colección de mosaicos helenísticos, como un gato atacando una gallinácea, máscara cómica, perdiz sobre pside, hallada en la llamada Casa nº 1, todos fechados a finales de la época augustea o los comienzos de los tiempos julio-claudios (37); el de los peces (38) y el emblema de Ifigenia en Aúlida (39), que se ha supuesto ser una copia de la pintura de Timantes, conservada en la pinacoteca de Atenas y de las que sólo quedan referencias literarias. Ambos son de corte muy diferente a los primeros. Nada tiene de particular la aparición de estos

mosaicos helenísticos en Ampurias, dada la población mixta, griega, íbera y romana, de la que hablan Plinio y Estrabón (3.4.8), lo que no sucedió en la fundación de Augusta Emerita. Sí se podría esperar otros mosaicos, en blanco y en negro, como los hallados en esta Casa nº 1, la mansión ampuritana, que está decorada con mosaicos helenísticos, de tipo geométrico (40). Los mosaicos fechados en el siglo I son raros en las ciudades hispanas. En los varios volúmenes que hemos dedicado a catalogar y estudiar mosaicos hispanos, A. Blanco y nosotros, prácticamente no existen (41). Sin embargo, algunos cabe recordar del primer siglo del Imperio: un mosaico con peces de *Italica*, hoy guardado en la Colección de la Condesa de Lebrija, y un mosaico con rectángulos procedente de Cádiz, más algún otro. A. Balil (42), además de los emblemas helenísticos y de los mosaicos geométricos en blanco y negro, de la Casa nº 1, menciona, fechados en la segunda mitad del siglo I, los hallados en las casas ampuritanas número 1 y 2, *crustae*, marmóreas y pavimentos de *sectilia*, así como teselados de tema geométrico. Entre la segunda mitad del siglo I y el primer cuarto del siglo II estos pavimentos aparecen en otras localidades entre *Barcino* y Ampurias, como Mataró, Granollers, y *Baetulo*. En la región laietana, Barcelona y sus alrededores, se han descubierto algunos mosaicos de finales del siglo I o de comienzos del siguiente e incluso alguno que podía ser del siglo I a.C., pero en general son raros (43). El argumento *ex silentio* en la Arqueología no prueba nada, ya que en cualquier momento puede aparecer documentación que cambie el panorama. Mérida participa de esta ausencia generalizada de mosaicos en blanco y negro, fechados en el siglo I. La situación económica de *Augusta Emerita* en este siglo debió ser buena, como la del resto de Hispania. Se debió mantener en líneas generales la descrita para comienzos del Imperio por Estrabón y por Plinio en época flavia. El siglo II en Hispania fue excelente bajo todos los aspectos, como resultado de la política de extender la municipalización de los emperadores flavios. Son los años de los emperadores hispanos, Trajano, Adriano y Marco Aurelio, cuyo abuelo era de *Ucubi* (*SHA Vita Marci*, 1.4), de los senadores hispanos y la época de la gran explotación de las minas de plata, como la de *Vipasca* (Aljustrel, Lusitania). En Lusitania la asimilación de la cultura romana dió un gran avance durante el siglo II.

Augusta Emerita ofrece obras arquitectónicas y escultóricas de alta calidad artística, tan excelentes como las de Roma. Es muy probable, como

indica G. Forni, que Roma buscara con la fundación de la capital de Lusitania el construir una ciudad, que, por su monumentalidad y calidad artística, impresionara a los lusitanos.

La calidad artística de los templos emeritenses levantados en el siglo I ha quedado bien manifestada en los soberbios capiteles (44) datados en estas fechas.

A *Augusta Emerita*, en el año 68, llegaron algunas familias nobles (Tac. *Hist.* 1.78), que reforzaron el elemento procedente de Italia en la colonia.

La capital de Lusitania ha dado muchos y buenos mosaicos fechados ya del siglo II, que pueden competir en su género con los del resto del Imperio. Estos mosaicos (Fig. 1) están fabricados, salvo alguna excepción, en blanco y negro, al igual que los del resto de Hispania. Muchos acusan influencias itálicas, en la temática y en el colorido. El mosaico hispano durante los dos primeros siglos es un fenómeno urbano y de influjo itálico; es la época de las grandes exportaciones de aceite bético, de salazones y de vino a Roma y al *limes* europeo (45), así como de minerales.



Fig. 1. Solar de los Blanes. Alcazaba. Mérida. S. IV.

Centraremos el estudio en unos cuantos mosaicos, pero significativos. Antes de entrar en materia hemos de adelantar algunas consideraciones importantes. *Augusta Emerita* tuvo mosaicos de tema mitológico, como los del rapto de Europa (46) (Figs. 2-3), fechado en el siglo II; el de los artistas griegos, *Seleucus* y *Anthus*, (Figs. 4-6), posiblemente datado a finales del siglo II, con Teócrito, las Musas, las cuatro horas o estaciones, las cuatro Victorias, Isis, Belefóntes y la Quimera, dos poetas, (probablemente Arato, y Bión o Mosco) (47); el cosmológico, que creemos que es mitraico, como indicaremos más tarde; el de Eros o Cupido (48) de finales del siglo II; el de Venus y Cupido (49), de finales de siglo III; el de Dionysos y Ariadna (50), datado alrededor o después del 400; el de las Ménades danzando (51) (Fig. 7), de la segunda mitad del siglo IV y el de Nereida, s. IV (52). Se puede afirmar que la mitología (Fig. 8), variada, está relativamente bien representada en los mosaicos emeritenses a lo largo de los siglos. Sin embargo, el repertorio mitológico de *Italica*, ciudad de mucha menor importancia que *Augusta Emerita*, es más completo. Así, la patria de Trajano y de Adriano ha dado un gran mosaico con los amores de Zeus, en el que se representa el rapto de Europa, en postura totalmente diversa (53) de la seguida en Mérida, datado en la segunda mitad del siglo II; varios de tema báquico: uno de ellos con un sólo busto del dios (54), de la segunda mitad del siglo II o antes y un segundo, con bustos báquicos, fechado en la segunda mitad del siglo II, o a principios del siguiente (55); un pavimento con figuras del ciclo báquico, de la misma fecha (56); otro mosaico con busto báquico, de finales del siglo II (57); dos medallones báquicos con Sátiro y Ménade, y Dionysos y la pantera (58); y un Baco niño (59) y la *pompa triumphalis* de Dionysos (60). En *Italica* hay mucha más variedad y cantidad de mosaicos de tema báquico que en *Augusta Emerita*. Ello se debe, probablemente, a que *Italica* contó con artistas orientales, que trabajaron en la ciudad, como lo indican el urbanismo de la ciudad y las esculturas. No creemos que pertenezcan al mismo taller o escuela los mosaicos de ambas ciudades. Otros temas mitológicos tampoco tienen parentesco con los de *Augusta Emerita*, como el de Hylas (61), de principios del siglo III. Tampoco se repiten otros medallones, como los italicenses con los bustos de la Luna, de Saturno, del Sol, y de Venus o sea con los planetas, fechados a los finales del siglo II (62), y otros con Apolo, Ver y Hiems (63). De gran originalidad, entre los mosaicos italicenses es el de las Musas, sin paralelos

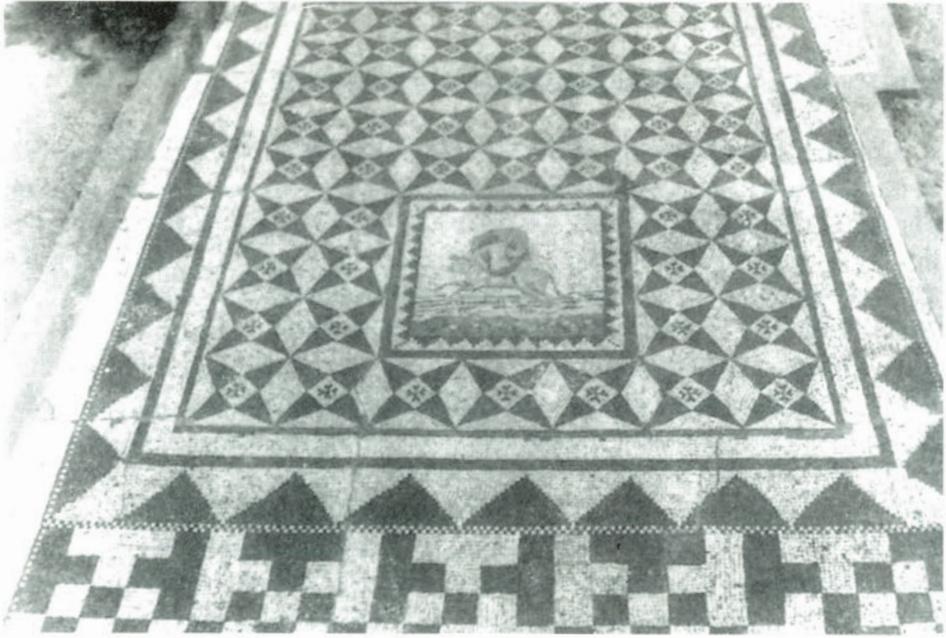


Fig. 2. Calle Legio X. Rapto de Europa. Alcazaba. S. II.

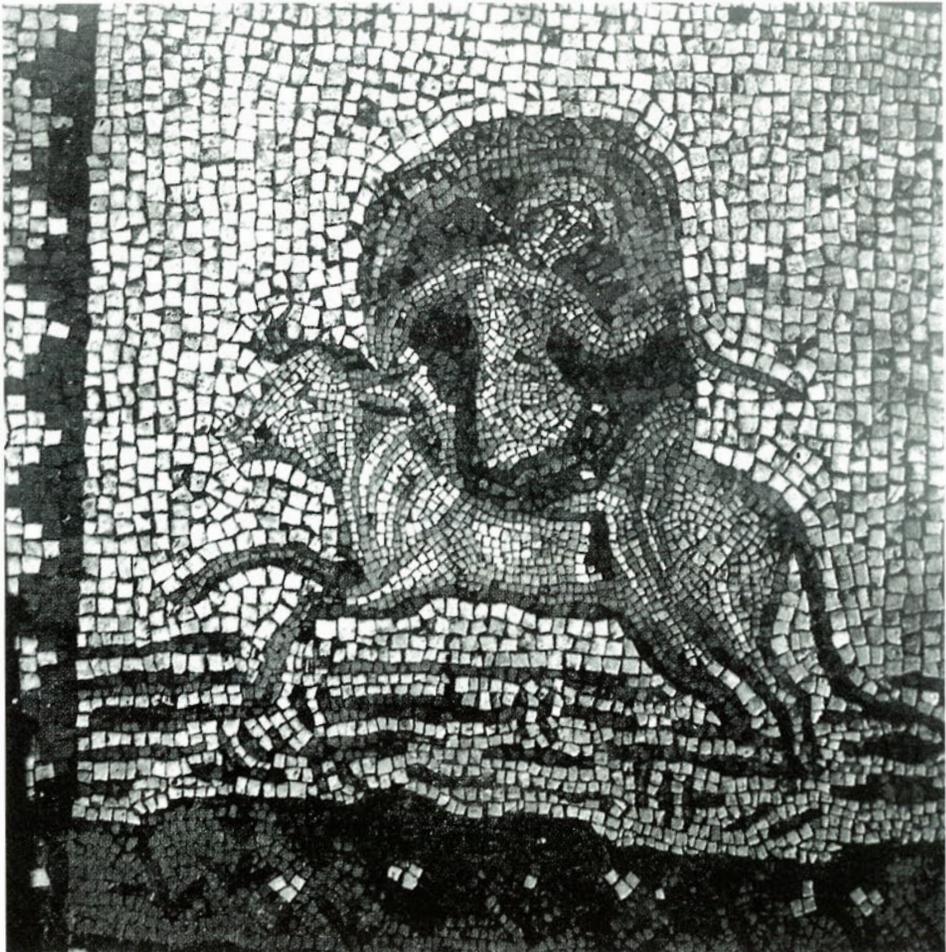


Fig. 3. Detalle de la figura anterior.

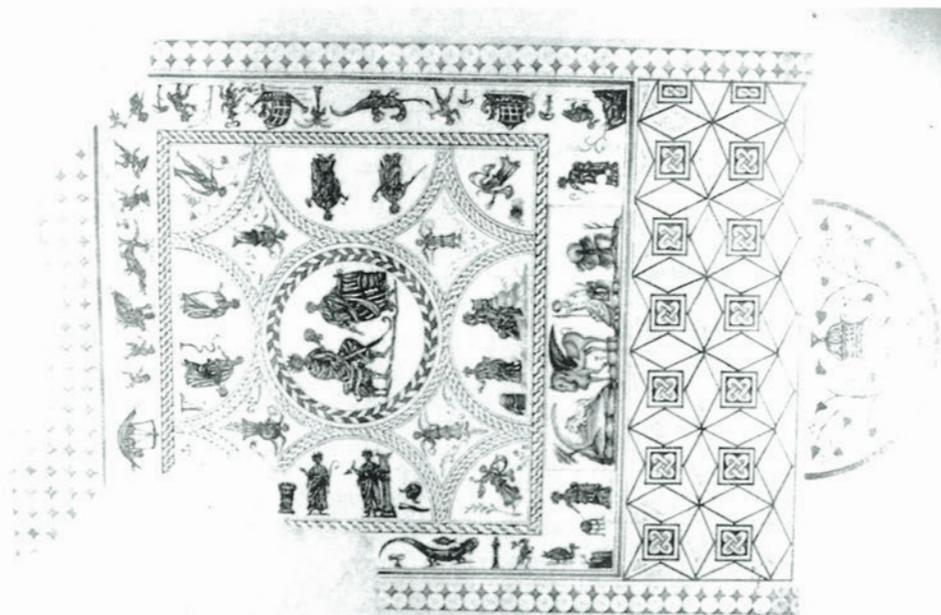


Fig. 4. Mosaico de Seleucus y Anthus. Dibujo de Mariano de Albo. Finales S. II.

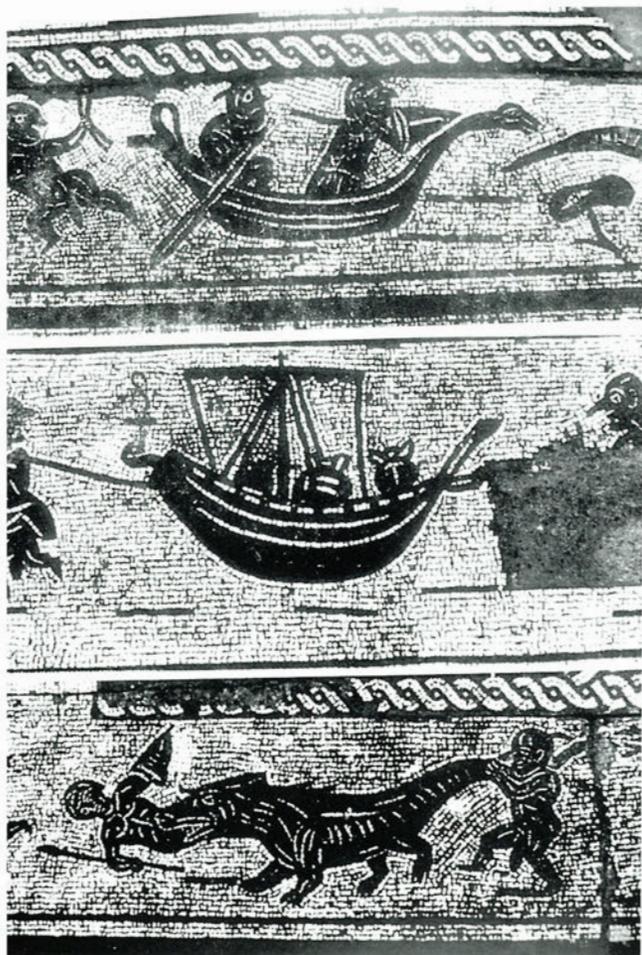


Fig. 5. Detalle de la figura anterior. Pigmeos. Alcazaba.



Fig. 6. Detalle de la figura anterior. Pigmeos. Alcazaba.



Fig. 7. Ménades danzando. Calle Masona. Segunda mitad del siglo IV.



Fig. 8. Calle de Pizarro. Alcazaba. Tritón. Primeros decenios del S. III.

estilísticos en *Augusta Emerita*, datado a los finales del siglo III o a los comienzos del siglo IV (64). La simple comparación entre estos mosaicos de *Augusta Emerita* y los de *Italica* indican que, a pesar de distar relativamente poco, unos 200 Km., y encontrarse ambas ciudades situadas en la Calzada de la Via de la Plata (65), los mosaicos pertenecen a talleres diferentes y a gustos artísticos diversos.

En *Augusta Emerita* han aparecido dos cuadros con cuadrigas y con inscripciones, como *Paulus Nica* en uno; y en el segundo *Marcianus Nicha*, el nombre de un caballo, *Inluminator* y el del criador o propietario del mismo, *Getuli*, todos del siglo IV (Figs. 9-10). Estas cuadrigas pertenecen al mismo mosaico y rodean el medallón de las Ménades. Dionysos estaba vinculado con los espectáculos, como lo indica el pavimento de El Djem, en el Africa Proconsular, en la Casa de Baco, con Dionysos entre las fieras del anfiteatro, fechado en la segunda mitad del s. IV.

Esta composición ha sido bien estudiada por K.M.D. Dunbabin (66). Dichos cuadritos de cuadrigas encajan perfectamente en la afición de los romanos y de la población de *Emerita Augusta* por el circo, en general en el Bajo Imperio. Baste recordar que entre los años 337 y 340 rehicieron el circo emeritense, que había sido destruido, al igual que la ciudad, por la invasión de los francos, como lo indican los tambores de columnas empotrados en las paredes.

En *Italica* también se repite el tema de la cuadriga vencedora (67) y hay un segundo mosaico con representación del circo y de las cuadrigas corriendo (68). El mosaico del Bajo Imperio italicense no tiene paralelos en los de *Augusta Emerita*, ni en otros hispanos con escenas de circo (69), como los de Gerona y de Barcelona. *Augusta Emerita* no ha dado ningún mosaico similar al italicense de Galatea (70).

Otros mosaicos emeritenses e itálicos tratan el mismo tema. El citado mosaico emeritense con Musa, poetas etc., tiene una orla de tema nilótico, que se repite en el mosaico italicense de Neptuno (71), tema que no se conoce en *Augusta Emerita*, fechado en el siglo II, y en un segundo de la "Casa de la Exedra" de la misma localidad (72), datado hacia mediados del siglo II. En *Augusta Emerita* y en *Italica* hay mosaicos firmados. En la primera los de *Seleucos* y *Anthus*, y el de Dionysos y Ariadna, obra de *Annius Ponnus*. Los dos primeros eran probablemente esclavos, y griegos; el segundo es obra de un romano. En *Italica* el citado mosaico del circo está fir-



Fig. 9. Cuadriga de Paulus. Calle de Masona. Museo Arqueológico. Mérida.



Fig. 10. Cuadriga de Marcianus. Calle de Masona. Museo Arqueológico.

mado, según A. García y Bellido (73) y A. Canto, por *Mascel* y *Marcianus*; sin embargo A. Blanco los interpreta como nombres de caballos, dado que se documentan, probablemente, en un mosaico emeritense con la cuadriga vencedora. Poner el nombre del caballo sobre o junto al animal es una costumbre muy típica de los musivarios africanos (74), y sería una prueba de que los diseños de estos mosaicos emeritenses proceden de los cartones del Africa Proconsular. En pavimentos de Carranque los perros van acompañados de sus respectivos nombres. *Italica* ha dado otro nombre de musivario, también griego, *Perisoterus* (75). El mosaico emeritense con *thiasos* marino, del siglo III (76), tiene un equivalente en el mosaico itálico de comienzos del siglo III (77) y en el cordobés con *thiasos* marino igualmente (78), fechado en el siglo II. El citado mosaico emeritense con Nereida no tiene paralelos en los pavimentos de *Italica*, ni en los de Córdoba. El tema de las Nereidas se repite en un mosaico de Dueñas (Palencia), de época constantiniana (79). Tetis, rodeada de peces y monstruos marinos, en un mosaico de la segunda mitad del siglo IV (80), se representó en Jaén.

En *Augusta Emerita* se ha hallado un mosaico de peces (Fig. 11) dentro de círculos, fechado en el siglo III (81). En cambio, no se ha descubierto,

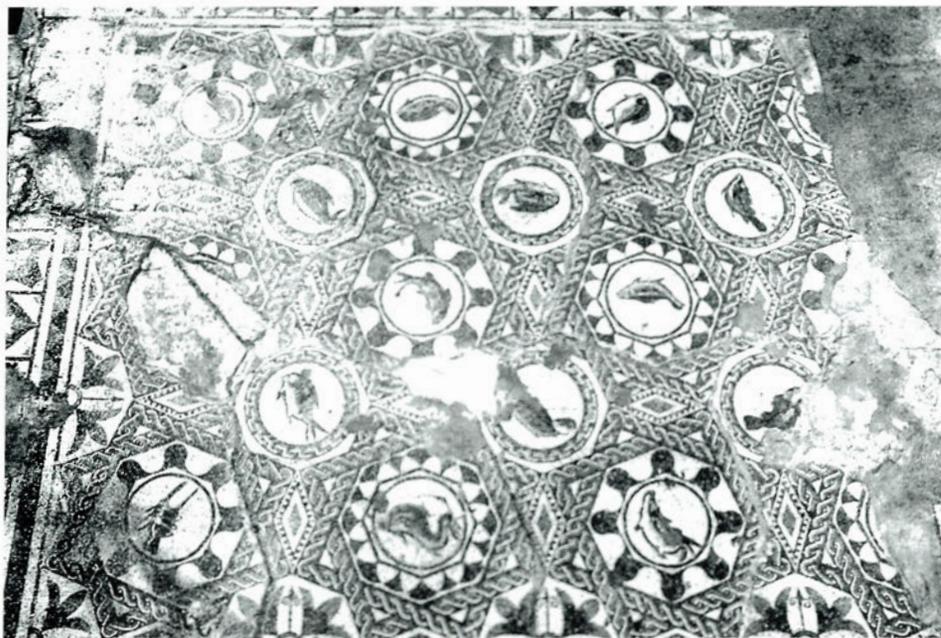


Fig. 11. Casa del Anfiteatro. Mérida. S. III.

hasta el momento presente, mosaicos con pájaros del tipo de los hallados en la llamada Casa de los pájaros de *Italica* (82). Una decoración de pájaros se repite en un mosaico del Bajo Imperio, de la provincia de Jaén; pero de estilo totalmente diferente. El tema de Ganimédes del mosaico, emeritense, que aquí es secundario, dentro de la composición, ocupa el medallón central en un mosaico de *Italica*, datado hacia el año 150 (83), y en un segundo, aún inédito, del Museo Arqueológico de Córdoba.

El mosaico de *Augusta Emerita* con Eros y Venus (84) (Figs. 12-13) solo tiene paralelos en cuanto al tema con uno de Fraga (Huesca) (85) del siglo IV. Esta relación y otras varias, que han señalado los autores que han estudiado los mosaicos, como P. de Palol, D. Fernández-Galiano y nosotros, son importantes para establecer el área de dispersión de los talleres musivarios dentro de Hispania. En este mosaico de *Augusta Emerita* los tres vendimiadores (Fig. 14) recuerdan muy de cerca a sus congéneres del sarcófago de Santa Constanza (86), importante para conocer cómo los talleres hispanos emeritenses seguían la cultura, la moda artística y temática de los temas de la capital del Imperio, en una época en la que Hispania había quedado un tanto marginal de los grandes problemas del Imperio, por haberse desplazado el eje político, económico y social al Rhin-Danubio-Constantinopla-Asia Menor, donde acabaron por gravitar los intereses de la corte, del ejército y del capital (87). La sociedad emeritense, como lo prueban los mosaicos está siempre dentro de las grandes corrientes artísticas del Imperio, pero ofrece algunas particularidades notables. El arte de sus mosaicos por su temática, y por su ejecución no lleva a los trabajos de los talleres de *Italica* o de la capital de la Bética, sino a los de la Meseta Central y del Norte (Navarra, León y Huesca) y hasta Ciudad Real. El mosaico con cazador lanceando a un jabalí, (88) (Fig. 15) del siglo IV, tiene paralelos en mosaicos africanos, (como los hallados en *Cartago*, Dermech (89), de comienzo del siglo IV; en Al Asnam (90), de mediados del siglo IV); y en Hispania, con los mosaicos de la Gran Cacería de Pedrosa de la Vega (Palencia), de época teodosiana o de un poco después (91), y de Carranque (Toledo) también datado en el siglo IV (92). Probablemente esta composición aludía a la muerte de Adonis, según reza una inscripción de un pavimento de Antioquía. Este tema, el de la caza (93), es un símbolo del *status* social de los terratenientes del Bajo Imperio: este mosaico emeritense procede de una finca de las proximidades de Mérida, El Hinojal. En los



Fig. 12. Eros y Venus. Casa del anfiteatro. *In situ*. S. III.



Fig. 13. Detalle de la figura anterior.



Fig. 14. Detalle de la figura anterior.



Fig. 15. El Hinojal (Las Tiendas. Badajoz). Museo Arqueológico. S. IV.

dos primeros siglos el uso del mosaico en *Augusta Emerita*, como en el resto de Hispania, está fabricado en blanco y negro. Su uso es de carácter urbano y de inspiración itálica. A finales del siglo II comienza el mosaico en color. Baste recordar en Mérida el mosaico cosmológico, al que nos referiremos más adelante. En época de los Severos empiezan a aparecer mosaicos en las fincas, lo que indica que los dueños se van poco a poco a vivir a los cortijos, debido a la crisis de la ciudad, que empieza al final de los Antoninos y a la presión fiscal. La crisis del siglo III, que había tenido un precedente en la crisis de finales de los Antoninos, cuando Hispania fue invadida y saqueada por las bandas de Materno (Herod. 1.10.1), por los moros de Mauritania (SAH *Vita Marci*. 22.11) y por los continuos saqueos de los francos, que vivieron sobre el terreno casi 12 años, según Orosio (7.41.2), explica satisfactoriamente la ausencia en Hispania, y más concretamente en la capital de Lusitania, de pintura, de escultura, y de mosaicos durante estos años (94). La capital de Lusitania debió sufrir asaltos a finales del siglo II, quizás de los moros. A ellos se debe la destrucción de los acueductos, probablemente.

En el Bajo Imperio, en Mérida, al igual que en otros lugares, se hicieron muchos mosaicos y buenos, exactamente como en las villas (95), lo que indica una recuperación económica a partir de la Tetrarquía. Buena prueba de ello es la Villa de El Hinojal (Figs. 16-18). El africanismo de los mosaicos hispanos, como sostuvieron A. Balil y Barral, más que en la temática se percibe en los motivos florales, aunque también en los temas. Ya se han señalado algunos mosaicos emeritenses que indican influjo africano, que han sido reconocidos por K.M. Dunbabin (96) y por nosotros (97). Este africanismo encaja bien en una época de grandes relaciones entre Hispania y el Africa Proconsular, que pasaba por un gran momento artístico en el Bajo Imperio, como lo indica el diverso material hallado en la Península Ibérica: ánforas africanas muy abundantes, sigillata clara, cerámica estampillada procedente de *Hadrumetum*, ladrillos estampados, el taller de sarcófagos paleocristianos, procedente de Cartago, que trabajaba en Tarragona, a finales del siglo IV, el sarcófago de mediados del siglo IV, de La Bureba (Burgos), con la visión de Sta. Perpétua etc. *Augusta Emerita* siempre debió tener, al igual que *Tarraco*, una población muy numerosa de africanos, como lo prueban las numerosas cupas, enterramiento típicamente africano, aparecidas en la capital de Lusitania (98). En cuanto a los talleres de musi-

varios, M.D. Dunbabin (99) es de la opinión de que aquí llegaban artesanos africanos, pero los nombres de los artistas musivarios del Bajo Imperio, que firman los mosaicos hispanos, no parecen ser que fueran en su mayoría africanos. R.J.A. Wilson, (100) cree que llegaban cartones. Si se compara el citado mosaico de Pedrosa de la Vega con el de Tella de Sicilia (101), de clara inspiración africana, indiscutiblemente hay que aceptar que llegaban cartones, aunque no se puede descartar que vinieran musivarios, al igual que artesanos. Un artesano oriental trabajó las joyas bizantinas de Elche, de comienzos del siglo IV. El mosaico de Pedrosa de la Vega parece una composición sin unidad, de escenas sueltas, que se repiten en Tella; pero si compara el parentesco de unos mosaicos con otros dentro de es-



Fig. 16. Pavimento geométrico del Hinojal. S. IV.



Fig. 17. Pavimento geométrico del Hinojal. S. IV.



Fig. 18. Hestas. Hinojal. S. IV.

te grupo desde Navarra hasta *Augusta Emerita*, hay que pensar más bien en talleres ambulantes.

Otros datos confirman lo anteriormente expuesto. Si los talleres de musivarios de *Augusta Emerita* no parecen emparentarse por su arte y contenido con los de *Italica*, tampoco se relacionan con los de la capital de la Bética, de la que distaba sólo unos 144 millas romanas. *Augusta Emerita* debió contar con buenos talleres de musivarios en los siglos II y III, que trabajaban sin ser influenciados por las vecinas ciudades de *Italica* y de *Corduba*. La capital de Lusitania ha dado muchos mosaicos de gran originalidad dentro de las corrientes de la época, que indican un interés de sus habitantes por tener los suelos de las casas bien adecentados y decorados, con temas tomados de las grandes corrientes artísticas del momento. Por los mosaicos, por los templos y por las esculturas, Mérida debía impresionar a los visitantes de la provincia. Los mosaicos de Córdoba son en general de temática y estilo diferente. Baste recordar el del Polifemo y Galatea del año 200, copia de una pintura helenística (102); la máscara de Océano, de la segunda mitad del siglo II o de comienzo del siguiente (103); tema que debe ser de origen africano; Eros y Psique, composición desconocida en Mérida, de finales del siglo III o de comienzo del siguiente; (104); el pavimento radiado con personajes dionisiacos, y busto del dios en el centro (105) y un segundo, también radiado, de finales del siglo II, datado entre los años 130-160 (106). Tampoco se conoce un tema cordobés, el de la loba y los gemelos, siglo II, que encajaría perfectamente en una ciudad de creación itálica, fundada con veteranos de las legiones cántabras, como lo fue *Augusta Emerita* (107). En cambio, el tema del auriga vencedor se repite en un mosaico cordobés, pero con los caballos encabritados (108) y en Conimbriga, datado en la primera mitad del siglo III. Tampoco se conoce en Mérida el soberbio triunfo de Baco sobre carro, conservado en el Museo Arqueológico de Sevilla (109), fechado en época de los Severos, composición muy frecuente en Africa, y que cabría esperar en una ciudad como Mérida, que debió contar con una población africana numerosa (110). La *pompa triumphalis* se repite en Lusitania en la Villa de Torre de Palma (111), de época constantiniana, rodeada de las Musas y de varios cuadros mitológicos. Los excelentes mosaicos de Conimbriga, de época severiana, tampoco tienen eco en los de Mérida (112).

La época de los Antoninos pasó para los contemporáneos por ser el siglo de oro del Imperio Romano. Fue también una época buena para Mérida, como lo indican las varias esculturas, que se fechan en estos años. A mediados del siglo II, se datan los relieves cubiertos de armas del templo de Marte, costeados por Vettila, procedente de *Vercellae* en el norte de Italia, que debió vivir algún tiempo en la capital de Lusitania (113). En estos mismos años deben datarse las esculturas que decoraban el teatro: las de Core, Proserpina y Plutón (114), a las que hay que añadir otras esculturas encontradas en la ciudad, como una divinidad femenina chtonica (115). Coinciden estas esculturas con una etapa en la que la actividad de los musivarios era grande. *Italica* ha dado excelentes copias de originales griegos, como un torso de Diana, copia soberbia de un original griego del siglo IV a.C.; una segunda de cuerpo entero; y una tercera, que repite el tipo de Diana, creado en el siglo IV. Dos esculturas de esta misma diosa se han hallado; una, probablemente, en Mérida y la segunda en Extremadura, así como una Venus, inspirada en la Afrodita Anadiomene. Un torso de Venus se ha encontrado también en *Augusta Emerita*. Son piezas importadas probablemente o quizás fabricadas en el lugar por artistas griegos, que se sabe que trabajaban en Hispania. *Augusta Emerita* no tuvo piezas de una calidad tan grande. Ello se debe, probablemente, a la política seguida por el emperador Adriano de favorecer su ciudad natal (Dio Cass. 69.10.1). Mérida pasaba, pues, estos años por un gran momento artístico y económico. Tenía un mitreo importante, que guardaba una cantidad grande de esculturas relacionadas con Mitra: el sacerdote de estos misterios, *pater*, era *Gaius Accius Hedychrus*. Las imágenes que adornaban el santuario eran: Mercurio sedente, Serapis, Cronos mitraico (dos), Dadophoros, obra de un escultor griego, de origen asiático y de nombre Demetrio, que quizás sea el autor de todo este conjunto de piezas; también una deidad masculina, un personaje mitráico (116) y otras obras citadas más adelante. En las proximidades de este mitreo se descubrió el mosaico cosmológico (Fig. 19), que es el pavimento de mayor calidad artística de los aparecidos en *Hispania*, seguido del citado mosaico de Polifemo y Galatea, y de Venus de *Italica*. El artista, que fabricó esta excepcional pieza, era sin duda oriental, y posiblemente sirio. No vamos a describir esta soberbia pieza, una de las obras cumbres de la musivaria del Imperio Romano, pues ya lo hizo A. Blanco (117) dos veces, con gran maestría y Quet (118), con una interpretación diferente. Creemos

saico mitraíco de *Augusta Emerita* tiene tres zonas bien diferenciadas: en la superior se encuentran el tiempo (*Saeculum*), (Fig. 20), con sus hijos, *Caelum* y *Caos*, en compañía de los hijos del cielo y de la tierra, los titanes: *Polum*, *Tonitrum*, junto a las imágenes del Sol (*Oriens*) (Fig. 21) y de la Luna (*Ocasus*). Siguen los vientos: *Boreas*, *Zephyrus*, *Notus* y *Euros* y las nubes: *Nubes* y *Nebula*. Esta zona representa al aire.



Fig. 20. Figuras de Noto. La Nube, Saeculum, y Oriens. Foto: A. Blanco.



Fig. 21. Oriens. Foto: A. Blanco.

En el centro del pavimento se hallan *Natura* (Fig. 22), las estaciones (Fig. 23), *Mons* (Fig. 24) y *Nix* y en medio de ellos un personaje, cuyo nombre empieza por *Aet*, *Aeternitas*, mejor que *Aether*, el equivalente del *Aion* griego, que era figura central del cuadro, y de la cosmología en él representada.

En la parte inferior se representa el mundo acuático: el *Nilus*, el *Euphrates*, el *Pharus*, seguramente el de Alejandría, que era el más famoso de la Antigüedad y que encaja bien en compañía del *Nilus*, el *Oceanus*, el *Pontus*, y con ellos relacionados; *Navigia* (Fig. 25) y *Copiae*.

El cuadro representa al aire, a la tierra y al elemento acuático.

A. Blanco ha señalado acertadamente que las figuras se repiten en la pintura descrita por Juan de Gaza (Fig. 26), y en el mosaico de Chehba-Philippópolis (Fig. 27).



Fig. 22. Natura, las estaciones y las personificaciones fluviales y marítimas.
Foto: A. Blanco.



Fig. 23. Las estaciones. Foto: A. Blanco.



Fig. 24. Mons. Foto: A. Blanco.



Fig. 25. La navegación. Foto: A. Blanco.



Fig. 26. Dibujo de cuadro cósmico, descrito por Juan de Gaza. Según G. Krahermer.



Fig. 27. Mosaico de Chehba-Philippólis. Museo de Damasco.

Los conceptos, las figuras y los conjuntos son típicamente mitraícos. Es una concepción mitraíca la que expresa este mosaico. Si se ojea el libro, ya clásico, de F. Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, París, 1899, 74 ss., se observa que todos los grupos representados en el mosaico de *Augusta Emerita* y los conceptos encajan perfectamente en la concepción cosmológica mitraíca, tal como la describió el sabio belga a finales del siglo pasado: el tiempo y el cielo, representados en el estrato superior del mosaico emeritense. *Polum* sería el equivalente de *Atlas*, que sostiene la bóveda celeste. F. Cumont menciona, como parte fundamental de la cosmología mitraíca, las estaciones y los vientos, tema que se repite exactamente en el pavimento lusitano; *Aion*, también presente en el mosaico de *Augusta Emerita*, y sol y la luna, igualmente; la tierra, en *Augusta Emerita* representada por *Natura*, por *Mons* en compañía de *Nix*, y finalmente el elemento acuático. En la capital lusitana con el agua se relacionan todas las figuras de la parte inferior. Queda claro, pues, que todos los estratos del mosaico de Mérida describen la concepción cosmológica típicamente mitraíca, tal como se deduce de las fuentes literarias y de los muchos monumentos figurados. Como ya indicaron A. Canto, J. Alvar y nosotros, la misma concepción cosmológica, un tanto abreviada, se repite en el altar mitraíco de Dieburg (122), en Alemania, donde se esculpieron: 1) *Helios*, 2) *Mitra-Faetón*, que en el mosaico de Mérida, podrá ser perfectamente la figura central desaparecida, pero no un Mitra matando al toro, sino el nacimiento del dios, o mejor *Aion*, que es seguro por su letrero, que estaba presente en Mérida. *Aión* y *Mitra* se excluyen en las representaciones, por lo que nos inclinamos a creer que no se encontraba el dios iranio en Mérida. *Aión* aparece en los mosaicos africanos de *Haidra*, con un tema tan mitraíco, como los signos del zodiaco, y las estaciones, fechado a finales del siglo III o a comienzos del siguiente (123), conjunto, que se repite exactamente en un pavimento del *triclinium* de la Casa de los Caballos en Cartago (124), datado entre los años 320-330 y en un segundo de *Hippio Regius* (125), de finales del siglo III o de comienzos del siguiente. El famoso relieve de Módena tiene a *Aión* dentro del zodiaco acompañado de los vientos, Céfiro, Noto, Boreas y Euro.

En el altar de Dieburg otras figuras presentes son las cuatro estaciones, y en la parte inferior: *Coelus*, *Tellus*, *Oceanus*, que como acertadamente comenta M.J. Vermaseren, (126), al describir este importante documento de

la religión mitraica con inscripción dedicada al gran dios iranio, simbolizan el aire, la tierra y el agua, que es lo que exactamente representan las tres capas del mosaico de Mérida.

La originalidad del mosaico emeritense sólo consiste en reforzar cada uno de los tres estratos con varias figuras de idéntico carácter.

Si se lee el excelente estudio citado de L.A. Campbell (127) sobre la iconografía e ideología mitraica, se observa que los conceptos expresados en el mosaico emeritense, una de las obras cumbres de la musivaria griega y romana, encajan perfectamente en la ideología e iconografía mitraica. Así L.A. Campbell examina en la religión mitraica, detenidamente, el significado de las estaciones (128), de los vientos en compañía de las estaciones (129), del sol y de la luna (130), del viento y del aire (131), de los *principia vitae*, de *Tellus* y de *Oceanus*, como origen de la vida física (132), de *Aión* (133), de *Coelus* (134), del agua, a la que se refiere largamente (135), como productora de vida, principio primordial, y fuente de conocimiento en sus relaciones con los vientos etc, de *Tellus* (136), del *Oceanus* (137), de *Atlas*, (138) representado en el mosaico de Mérida por *Polum* y *Mons*. Aunque este último seguramente simboliza el elemento terrestre, a juzgar por su posición dentro del mosaico etc. Es interesante señalar que, según L.A. Campbell (139), el templo en el citado altar de Dieburg, no anterior al tercer cuarto del siglo II, es el *templum caeleste*, con imágenes del sol y de la luna sobre las esquinas del frontón y un disco en el centro, cuyo equivalente sería en Mérida toda la parte superior del mosaico.

Si se lee el mencionado *Corpus inscriptionum et monumentorum* de J.M. Vermaseren se observa enseguida, que todos los grupos del mosaico emeritense se repiten en diferentes relieves mitraicos, como lo indican unas cuantas catas hechas al azar. Así las imágenes de los vientos, en monumentos de Roma, de Londres y de Germania (140); de los dioses de los vientos, que son numerosos (141); de las estaciones, como en relieves de Sidón, de Ostia, de Angleur, de Nida, de Rückingen, de Nenenheim, de *Carnutum*, este último con *Caelus*, *Aestas*, *Eurus*, *Septentrio*, *Autumnus*, *Hiems*, *Favonius*, *Auster*, *Ver*, figuras todas con paralelos en el mosaico emeritense; de *Brigetio*, y de *Aquincum* (142); de *Atlas*, en Nenenheim, Osterburker, Mauls y Poetovio (143); de *Aión*, del *Oceanus*, del Sol, y de la luna muy corriente en los monumentos mitraicos (144).

La interpretación de A. Blanco es perfectamente aceptable, por tener una obra artística, a veces, varias lecturas. El *saeculum aureum* de los Antoninos puede, perfectamente, simbolizarse a través de una cosmología mitraíca.

La misma proximidad del lugar de hallazgo al lugar de aparición de las esculturas mitraícas es un leve indicio de pertenecer al mismo conjunto, como ya hace años indicó J.M. Saenz de Buruaga, entonces director del Museo Arqueológico de Mérida. En el mitreo de Mérida había imágenes, según J.M. Vermaseren (145), de Mitra, (una de ellas podrá ser el portador de antorcha), de *Aión*, (dos piezas), de *Oceanus*, de *Mercurius*, de tres personas a la mesa, que se disponen a comer una cabeza de toro, que la lleva un servidor en una bandeja, con el nacimiento de Mitra de la roca (146); de Serapis, de varios varones, de Venus púdica (dos ejemplares), de *Aesculapius?*; de *Jupiter-Serapis?*; de Poseidón?, de Cautes, más inscripciones expresamente consagradas a Mitra. Algunas de estas esculturas se repiten en el mosaico, como *Aión*, *Oceanus*, Poseidón etc. Entre los dedicantes figuran nombres griegos, como *Gaius Accius Hedychrus*, que desempeñaba el cargo de *pater* en la religión mitraíca, y *Tiberius Claudius Artemidorus*, posiblemente también *pater*.

En *Italica* (147) se conocen tres testimonios de la religión mitraíca, uno de ellos dudoso: una inscripción y una escultura de Mitra matando al toro; tema que se repite en Cabra (Córdoba) (148). En Cápara, (Cáceres) sobre la calzada de la Vía de la Plata, que une esta ciudad y *Augusta Emerita*, ha aparecido una inscripción dedicada al dios (149). La zona de Córdoba, *Italica*, Mérida, Cápara, ciudades relativamente próximas y bien comunicadas, era devota de Mitra.

La fecha de este mosaico a juzgar por el estudio anatómico de las figuras es los finales de la época de los Antoninos; el artista, que lo confeccionó o el cartón, es un sirio y oriental, lo que explicaría que los paralelos se encuentran en el Oriente, y se representen el Nilo, el Eufrates, y el faro de Alejandría. Una comunidad siria debía vivir en Córdoba, como lo indican los dioses sirios de una inscripción, (150). En el mosaico italicense de Venus se mezclan cartones sirios y africanos.

El mosaico cosmogónico de Mérida es un excelente ejemplo del final de los Antoninos, con un moldeado y sombreado perfecto de los cuerpos, un estudio anatómico perfecto, un movimiento variado de las figuras, con un dominio absoluto del colorido.

A final del Bajo Imperio el gusto artístico de la sociedad cambió totalmente, como lo indica el mosaico de *Annius Ponius* de Mérida. (Fig. 28).

Magníficamente ha descrito A. Blanco (151) este mosaico en los siguientes términos:

“A primera vista diríase que mosaico de tan tosco dibujo ha de ser bárbaro producto de un taller local, confeccionado en un momento de poca relación entre las provincias romanas, en el ocaso de la Edad Antigua. Mosaicos un tanto semejantes a éste han sido frechados en el siglo cuarto, sobre la supuesta base de que por entonces el arte en general atravesaba una época de sequedad y decadencia, que unos miraban con desdén como ruina del arte antiguo y otros como prehistoria del arte medieval. Gracias al interés que las generaciones últimas han puesto en el estudio del siglo cuarto, podemos hoy fechar en dicha centuria los mosaicos de Orfeo de Zaragoza, Quintana del Marco (León), etc., que nos enseñan cuál era el estilo de una época a la que difícilmente puede pertenecer el mosaico de Mérida.



Fig. 28. Dioniso y Ariadne. Museo Arqueológico. Mérida. Hacia el 400.

Su autor, Annius Ponius, con alegre despreocupación, trataba las figuras como si fuesen residuos de mesa caídos sobre un pavimento blanco, género que los mosaístas clásicos llamaban *asároton oikos*. De sus dibujos se han evaporado las sombras que antes de su tiempo prestaban una apariencia de volumen a los cuerpos; los pliegues de las ropas aparecen reducidos a líneas esquemáticas, diseñadas como a pluma, última consecuencia de los “surcos” del siglo tercero avanzado, y de los “pliegues de cebolla” del siglo cuarto, bien ilustrados en la vestidura talar del Orfeo de Zaragoza. La misma distancia que hemos observado en el tratamiento de los paños, separa a las panteras de estos dos mosaicos; la piel de la pantera emeritense está tachonada de lunares, con su puntito blanco en el centro, igual que la de Zaragoza; pero, comparada con ésta en su volumen, parece estirada y muerta como una alfombra y, sin embargo, en el ambiente de otros mosaicos que luego citaremos, el de Mérida ostenta refinados caracteres. La figura de Ariadna parece un lejano reflejo de la belleza copta, que en la Baja Antigüedad desplazo al desnudo clásico que vemos en la Ariadna de Baltimore. El nuevo canon de belleza femenina prefería hombros huídos, cintura breve, cadera redonda y miembros cortos y afilados. Más fiel todavía a este canon oriental es la figura alada del Triunfo de Baco de Tarragona. Ariadna luce además el tocado piramidal puesto en boga por el siglo cuarto, como una de las orantes del frente de una sarcófago de la Fábrica de Tabacos de Tarragona, que nos ofrece, de paso, un dibujo lineal de ropajes, semejantes al de nuestro mosaico. Por su parte, Diónysos viste tunica angusticlavia y calza sandalias cubiertas de rayas, un conjunto que tiene incontables equivalencias en pintura y mosaicos de muy baja época; v.gr.: mosaicos de Santa Maria Maggiore, San Apolinare Nuovo, etc. Su rostro cejijunto coincide de manera extraordinaria con el de Ge, de un mosaico de Beit Jibrin, en Palestina, que no puede ser anterior al siglo VI., por último, la figura de Pan de nuestro mosaico parece dibujada con un cartón contemporáneo de otro de la Puerta de Damasco, de Jerusalen, de fines del siglo quinto o principios del sexto. Los caracteres paleográficos de la inscripción,

EX OFFICINA
ANNI PONI,

denuncian también una fecha muy baja. En medio de las letras clásicas, Annius Ponius deslizó más de una F que rebasa el renglón alto del epígrafe, se-

ñal posterior al año 300: una P tardía con adorno (*Empattement*), y varias enes muy singulares. El manuscrito de San Hilario, en el Vaticano, fechado gracias al copista antes del año 510 (v. por tanto, no muy anterior a esa fecha), constituye la única referencia para las eses de esta inscripción, que en dicho manuscrito son idénticas.

Los rasgos que hemos observado nos parecen suficientes para situar este mosaico en época muy posterior a Teodosio. Con él deben agruparse otros muchos más toscos, que recuerdan a los africanos de Tabarka, repletos de inscripciones y ornamentos nacidos del *horror vacui*. El mosaico de Estada, que se conserva en el Museo de Zaragoza, contiene en el fondo de la escena figurada una porción de adornos circulares análogos a los del mosaico de Mérida, pero su dibujo es tan sorprendente que sólo mediante gran esfuerzo podemos vincularlo a la tradición clásica, a pesar de su inscripción virgiliana, *dividimus muros et moenia pandimus urbis*. De la misma rudeza hace alarde el mosaico del “propietario” de la villa catalana de Tossa, con la firma de taller. *EX OFFICIN FELICES*. La contemplación de estos mosaicos lleva a nuestro ánimo la convicción de que Annius Ponius hubo de sentirse orgulloso de su mosaico de Mérida, que rayaba a la misma altura que las obras bizantinas provinciales del Mediterráneo oriental”.

R. Bianchi Bandinelli (152) ha señalado la descomposición de las formas en este mosaico emeritense, típica de las regiones periféricas del Imperio Romano en la Tarda Antigüedad, lo que indica que Mérida no era ajena a las corrientes artísticas del momento. Esta descomposición de las formas se acusa en otros mosaicos hispanos, como en las de Estada (Zaragoza), Santisteban del Puerto (Jaén) (153), en el de los coperos de Alcalá de Henares (Madrid) (154), en el báquico de esta misma ciudad (155), y en alguno de los pavimentos de Carranque.

Augusta Emerita fue un foco artístico musivario de primer orden en el Bajo Imperio. D. Fernandez Galiano con motivo de estudiar los mosaicos de *Complutum* insiste en la vinculación de los pavimentos hallados en Castilla con los de los talleres emeritenses.

Además de los mosaicos mencionados del s. IV, *Augusta Emerita* ha dado otros, que prueban que en cuanto a temática y arte se encontraba al tanto de las corrientes artísticas del momento. Baste recordar el pavimento de los siete sabios (Fig. 29) con sus respectivos nombres en griego, y la devoción de Briseida a Aquiles (156). El tema de los siete sabios del Grecia

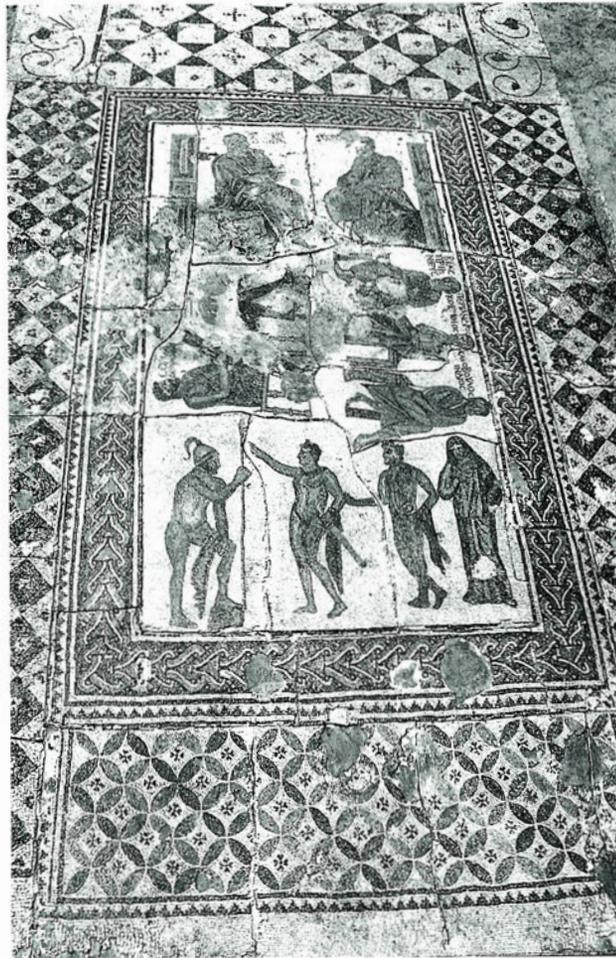


Fig. 29. Los siete sabios de Grecia, Aquiles, Ulises, Briseida y Agamenón. Siglo IV.

es bien conocido; baste recordar el pavimento de Baalbeck, de la segunda mitad del siglo III (157) o el de Sócrates y los siete sabios de Apamea de Siria, de época del emperador Juliano (158) etc. Las composiciones del ciclo de Homero son también frecuentes en el arte del Bajo Imperio, concretamente los temas del ciclo de Aquiles y más concretamente la devolución de Briseida a Aquiles esta bien documentada como lo prueban un tejido egipcio del s. IV; una placa de la misma fecha, de procedencia desconocida; un plato, igualmente de origen incierto, con las figuras en relieve del siglo IV, etc. (159).

El museo de Badajoz (Fig. 30) guarda un mosaico con Orfeo entre las fieras, tema muy típico del final de la antigüedad, como lo indican las numerosas composiciones de Orfeo aparecidas en Britania (160) y las hispanas (161), etc.



Fig. 30. Mosaico con Orfeo. Museo Provincial. Badajoz. Siglo IV.

Después del siglo IV, en Mérida se perdió la costumbre de hacer mosaicos, pero el arte de la capital de Lusitania alcanzó cotas muy elevadas en la escultura arquitectónica de época visigoda (162).

Recientemente J. M. Alvarez (163), director del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, ha publicado un libro que contiene todos los mosaicos emeritenses, aparecidos en los últimos años, en su mayoría fechados en el Bajo Imperio, que confirman plenamente las diferentes corrientes artísticas, ya apuntadas en páginas anteriores, de los talleres

emeritenses. Los temas mitológicos estaban aún muy de moda en el arte musivario de *Augusta Emerita*, como el de Orfeo, tres ejemplares (Solar de la antigua ermita de la Piedad, perteneciente al tipo I de Stern, Travesía de Pedro M. Plano, y posiblemente un tercero, hallado en el Parador Nacional de Turismo), todos fechados en el s. IV (164). El mosaico hallado en el Solar de la antigua ermita de la Piedad es de una gran originalidad, al no rodear los animales a Orfeo (Fig. 31), como es corriente en otros pavimentos, sino encontrarse el protagonista dentro de una red de trenza que forman diferentes figuras geométricas, como círculos, elipses y rombos, dibujo bien conocido dentro y fuera de Hispania. El tema vegetal, siempre presente en árboles o arbustos, que indica que Orfeo canta en el campo, en este pavimento se reduce a la mínima expresión, a unas raquiticas hojas, colocadas debajo de las elipses del recuadro. Todo ello prueba, cómo los artesanos, a veces, gozaban de una gran libertad de confeccionar la composición, introduciendo el tema de Orfeo acompañado de fieras dentro de un esquema geométrico, que no era el frecuente para este tipo de escenas. El segundo pavimento (Fig. 32) es importante desde el punto de vista artístico, ya que en él se manifiesta bien la descomposición de las formas artísticas, típicas de las regiones periféricas del Bajo Imperio, a la que ya se ha aludido anteriormente, bien patente en la figura del protagonista; y sobre todo en las cuatro figuras aladas, muy esquemáticas y de torpe ejecución, con cabeza redonda y pico de ave, colocadas en las esquinas, que recuerdan por su tosquedad a sus congeneres de un pavimento de la villa soriana de Santervás del Burgo, también fechadas en el s. IV (165), que indican una pérdida total de los modelos clásicos, al igual que en los pigmeos y en los personajes báquicos. Orfeo está rodeado en círculo por los animales, según un modelo típico de mosaicos del Bajo Imperio, que siguen todos los numerosos mosaicos británicos con Orfeo entre las fieras; el de *Volubilis* (Mauritania Tingitana) (166) y el de Tolmeita en la Cirenaica (167). Este mosaico es importante desde el punto de vista compositivo por la mezcla de temas que aparentemente no ofrecen ninguna relación con el tema central, lo que prueba que en los talleres musivarios del Bajo Imperio se había perdido la uniformidad del canon compositivo, añadiéndose escenas desconocidas hasta ahora en esta escena mitológica, como los pigmeos y las grullas, combates de pugilistas, lucha ausente hasta entonces

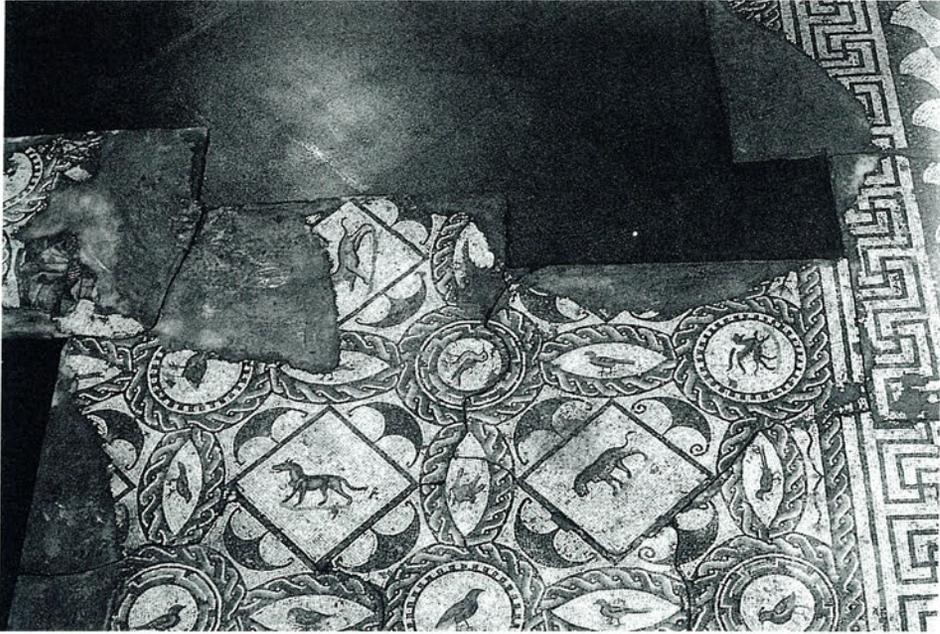


Fig. 31. Mosaicos de Orfeo. Solar de la antigua ermita de la Piedad. Según J.M. Alvarez.



Fig. 32. Mosaicos de Orfeo. Travesía de Pedro M. Plano. Según J.M. Alvarez.

en los mosaicos hispanos, y composiciones dionisiacas (Fig. 33), escenas de vendimia y acosos de ciervos por un perro (Fig. 34). Todas las escenas están dentro de tapices, decorados con figuras geométricas. Otros temas mitológicos son un thiasos báquico (168), hallado en la Avenida de Extremadura, en el que participan una Ménade tocando el timpano y una segunda los címbalos, escena bien documentada en la *pompa triumphalis* dionisiaca. Otros participantes son una bacante (Fig. 35), apoyada en un altar y una segunda tocando la doble flauta, seguida de un fauno tocando una siringa (Fig. 36). Esta composición descubre bien la manera de trabajar los talleres de musivarios emeritenses. Los modelos eran siempre los tradicionales, pero se interpretaban un tanto libremente, formando combinaciones variadas, a gusto del artesano o del dueño de la casa.

En la musivaria emeritense se vuelve a encontrar en este siglo un mito que se halló ya en el s. II y que gozó de gran aceptación en los pavimentos hispano del Bajo Imperio (169) (Torre de Bell-Lloch, Málaga, Uçero y Mérida): el de Bellerofonte en lucha con la Quimera (170), que demuestra que cada región del Imperio sintió predilección por determinadas leyendas mitológicas. Este tema, frecuente en mosaicos mitológicos hispanos, fue desconocido en pavimentos de África (171), de Chipre (172), de Jordania (173), de Israel (174), o de Siria (175), de Antioquia (176), del Líbano (177), o de Cilicia (178). En cambio, es composición conocida en mosaicos británicos (179). Basta recordar el mosaico de Hilton St. Mary, Dorset.

De particular interés artístico son los mosaicos de la Calle Holguán (180) con varios cuadros: cacería de ciervo (Fig. 37) ya caído a los pies del cazador, que sujeta al caballo por las bridas, mientras sostiene tres venablos. El cazador se llama *Marianus*, el caballo *Pafius* y la marca de la yeguada es *Fu*. Sobre el lomo sólo se conserva la terminación de una inscripción *...nis*. El rostro del cazador es inexpresivo, como señaló J.M. Álvarez, al publicar esta pieza. Peina el cabello según moda de la época, documentada en el cazador del mosaico de Las Tientas. El ciervo está bien logrado. El caballo produce la sensación de pesadez por las formas macizas del cuerpo. Este mosaico es fundamental para conocer las relaciones entre pintura y mosaico. La expresión del caballo y del cazador se repiten en una pintura emeritense con jinete en una escena de caza, hoy conservada en el Mu-



Fig. 33. Detalle de la figura anterior. Según J.M. Alvarez.



Fig. 34. Detalle de la figura 32. Según J.M. Alvarez.

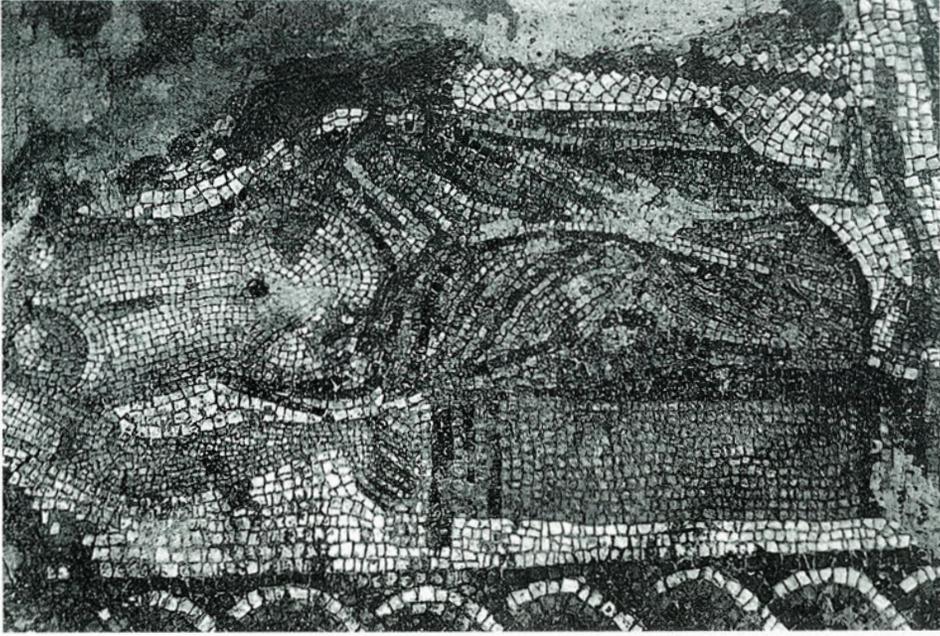


Fig. 35. Bacante apoyada en un altar. Avda de Extremadura. Según J.M. Alvarez.

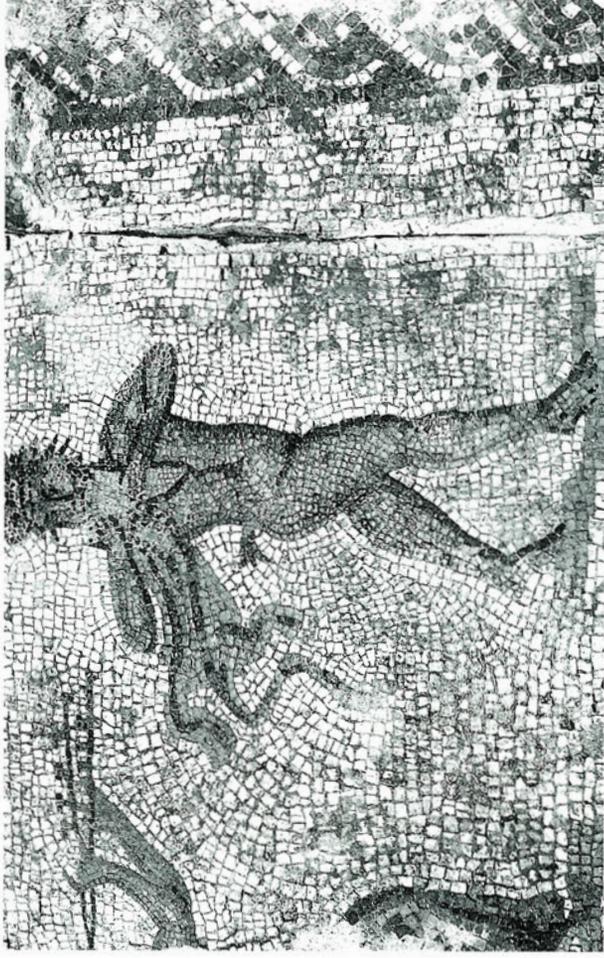


Fig. 36. Fauna tocando una siringa. Avda de Extremadura. Según J.M. Alvarez.



Fig. 37. Cacería de ciervo. Calle Holguín. Según J.M. Alvarez.

seo Nacional de Arte Romano de Mérida (181). También un segundo cazador de este mismo mosaico emeritense tiene la misma expresión. J. Balty (182) ha estudiado bien las relaciones entre pintura y mosaicos en Siria. Algunos de estos son una copia muy exacta de pinturas ya muy antiguas. La pintura romana hispana (183) no tiene paralelos, generalmente, en los mosaicos. Sin embargo, el tema de la cuadriga vencedora, colocada de frente, de una pintura emeritense, ofrece un impresionante paralelismo en detalles muy concretos con los mencionados mosaicos de *Marcianus* y de *Paulus* (184). Ambas composiciones proceden de un modelo común o el mosaico copia la pintura. Lo lógico es que el mosaico copie a la pintura y no al revés, a juzgar por los mosaicos sirios y algunos hispanos. El mosaico cordobés de Polifemo y de Galatea, fechado en torno al 200, sigue una pintura de final del Helenismo (185). El celebre mosaico ampuritano del sacrificio de

Ifigenia reproduce con gran fidelidad una pintura clásica. El estilo de la composición de los personajes, la expresión de la mirada, y ciertos detalles de perspectiva, prueban que el modelo fue una pintura de mitad del siglo IV a.C., probablemente, de la escuela tebano-ática, obra, posiblemente, de Arístides de Tebas (186).

En el segundo cuadro se representa una cuadriga de frente, coronada por una Victoria (Fig. 38). La Victoria está muy bien lograda en su ejecución. Viste peplos, bien tratado. El color de la carne tiene bonitas tonalidades. Los dedos de los pies están bien individualizados. Lleva al descubierto parte del torso, la pierna izquierda y el brazo derecho. Sólo se conservan de la cuadriga los dos caballos de la izquierda del carro, bien trabajados en su anatomía. Uno se llama *Narcissus*. Sobre su cuello se lee *Erae*, y sobre el anca *Eod*, nombre alusivo a la yeguada de donde procede. El caballo *iugalis* se llamaba *Delius* y sobre la anca izquierda se lee *...ta*. Esta cuadriga es artísticamente importante por la calidad de la ejecución de las figuras, tanto en el colorido del vestido, o de las carnes, como por la novedad de la presencia de la Victoria, y por proporcionar una serie de nombres de aurigas vencedores, de nombres de caballos y de yeguas, que creemos responden a la realidad (187). Ya se ha indicado que es una costumbre muy africana el colocar nombres a los caballos, a los personajes o a los animales.

El tema del auriga vencedor es muy propio del arte musivario de *Augusta Emerita*. En cambio, en la musivaria bética, salvo en un pavimento de Córdoba, es desconocido. Fue usado en el centro de Hispania, Villa romana de El Val, Alcalá de Henares (188). Confirmaría una vez más la tesis de D. Fernández Galiano del influjo fuerte de la musivaria emeritense sobre la de la Meseta Castellana. *Emerita Augusta* era al final del siglo IV un gran centro artístico de primer orden, como lo indican la gran cantidad y calidad de sus mosaicos. En la capital de Lusitania coexistían corrientes artísticas muy diversas. Al mismo tiempo que se representaban temas de moda, bien logrados artísticamente, en pinturas y en mosaicos, como el del auriga vencedor, en otros pavimentos, como en el Dioniso y Ariadna, y en el de Orfeo, se detectan ya la descomposición de las formas clásicas, lo que indica la existencia de una variedad de talleres musivarios, trabajando al mismo tiempo y bajo gustos artísticos diferentes.

El fragmento n. 2 (189) de mosaico (Fig. 39) que representa a un cazador a caballo, con el brazo derecho levantado, después de lanzar un vena-

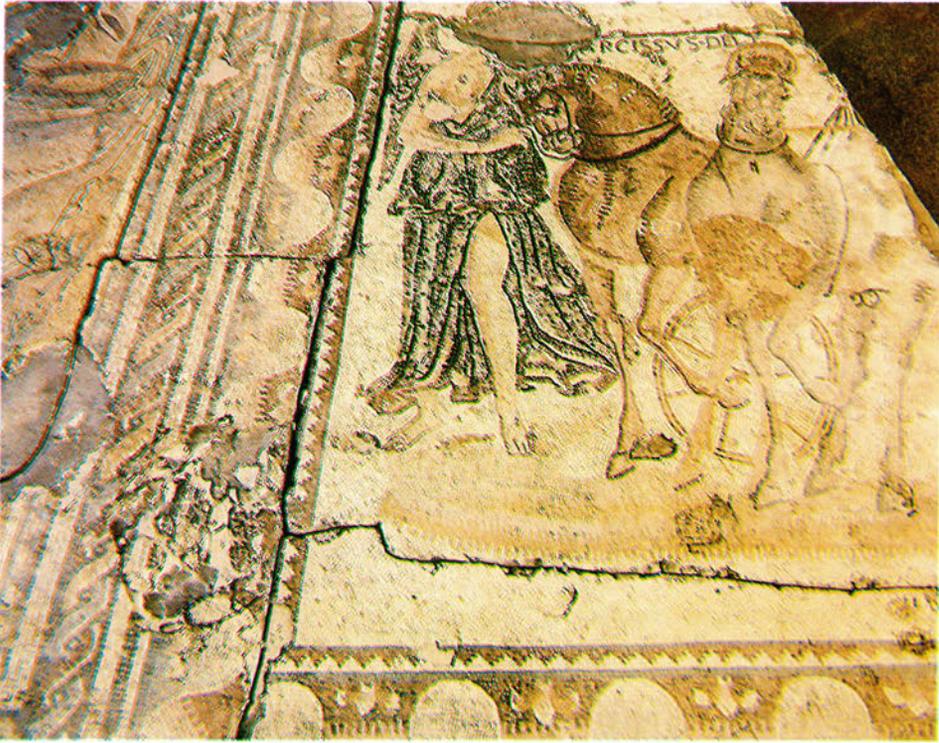


Fig. 38. Cuádriga coronada por una Victoria. Calle Holguín. Según J.M. Alvarez.



Fig. 39. Cazador. Calle Holguín. Según J.M. Alvarez.

blo a la pieza que perseguía, confirma una vez más lo escrito con anterioridad, el parentesco de los temas y del arte musivario de *Augusta Emerita* con los de la Meseta, y de la zona norte de ésta, que formaban una cierta unidad artística, caracterizada por el empleo de los mismos temas y la tendencia a la decoración geométrica. Esta composición de cacería y la actitud del cazador a caballo, tan frecuente en pavimentos del Africa Proconsular, Casa de *Isguntus* en *Hippo Regius*, fechada entre los años 280-330 (190); de Al Asnam, de mitad del s. IV (191); de Cherchell, la antigua *Caesarea*, datado en la segunda mitad del s. IV (192); de Cartago, dos mosaicos, fechado en el s. V (193); Djemila, la antigua *Cuicul*, con escenas de anfiteatro y de cacería, de final del s. IV o de comienzos del siguiente (194), etc., se repiten en mosaicos hispanos del Bajo Imperio, hallados en las villas de El Ramalete (Navarra) (195), del Campo de Villavidel (León) (196), y de Cardañagimeno (Burgos) (197). Esta composición y en general las escenas de cacería (198) son desconocidas en los mosaicos béticos y del suroeste de Hispania.

Un último mosaico emeritense de los recientemente publicados por J.M. Alvarez, cabe recordar aún, el hallado en la calle Benito Toresano (199), con jabalí corriendo (Figs. 40-41), acosado por dos perros. El estilo artístico del jabalí es totalmente diferente al de su congénere de Las Tientas. El



Fig. 40 Jabali corriendo. Calle Benito Corresano. Según J.M. Alvarez.



Fig. 41. Detalle de la figura anterior. Según J.M. Alvarez.

cuerpo esta cubierto a bandas, las patas son excesivamente finas, al igual que las de los perros. Todo el fondo del cuadro esta cubierto de cruces y de sarmientos, de los que cuelgan pampas circulares. Hay un *horror vacui* que aparece en otros mosaicos de finales de la Antigüedad, precisamente en los que acusan la descomposición de las formas clásicas, como en el de Dionisio y Ariadna. Este mismo *horror vacui* queda bien reflejado en el ábside, decorado con un *kantharos*, del que crecen tallos de vid, que forman una tupida red. Esta última decoración es bien conocida, pero sin este barroquismo peculiar de los mosaicos hispanos. Baste recordar el pavimento del Museo de Manisa (Turquía) (200). El resto del tapiz emeritense se caracteriza por el barroquismo de la decoración, lograda con filas de círculos con figuras geométricas en el interior, decoración muy del gusto de finales de la Antigüedad en Hispania.

Un último detalle conviene resaltar. Es probable que en algunos de estos mosaicos emeritenses se tengan verdaderos retratos, al igual que en otros de estas mismas fechas. D. Fernández Galiano (201) creía que en el mosaico de *Annius Ponius* se retrató el dueño de la casa. Nosotros creemos que el rostro del cazador es un retrato auténtico, al igual que el de *Dulcitius* en la villa navarra de El Ramalete. Probablemente, en el primero se expreso una asimilación del dueño a Dioniso.

NOTAS

- (1) Sobre Mérida son fundamentales: Varios, *Augusta Emerita, Actas del bimilenario de Mérida*, Madrid 1976. Varios: *Homenaje a Saenz de Baruaga*, Madrid 1972. M. Almagro, *Guía de Mérida*, Valencia 1965. A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid 1978. L. García Iglesias, Notas sobre el panorama económico colonial de Augusta Emerita, *Revista de la Universidad de Madrid*, 20, 1971, 97 ss. Idem, Judios en la Mérida romana y visigoda, *Revista de Estudios Extremeños* 32, 1976. A. Canto, Colonia Iulia Augusta Emerita: Consideraciones acerca de su fundación y territorio, *Gerión* 7, 1989 79 y ss. Sobre la romanización de la región cfr. R. López Melero, El Territorio de Lusitania en sus aspectos jurídicos, *Actas de las II Jornadas de Metodología y Didáctica de la Historia (Historia Antigua)*, Cáceres 1984, 75 ss. R. López Melero et alii, El Bronce Alcántara. Una *deditio* del 104 a.C., *Gerión* 2, 1984, 265 ss. J. Sayas, Algunas consideraciones sobre la Historia Antigua de Extremadura, 179 ss. Idem, Algunas consideraciones sobre el origen de Lusitania como provincia, *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano*, Cáceres 1979, 1 ss. Idem, Estacionamiento de tropas y el campamento de Cáceres: Esquema para la comprensión de un problema, *Homenaje al Prof. Martín Almagro Bach III*, Madrid 1983, 235 ss. J. de Francisco, *Conquista y romanización de Lusitania*, Salamanca 1989.
- Sobre el tema de arte y sociedad en los mosaicos hispanos hemos dedicado varios estudios de última aparición: cfr. J.M. Blázquez, Arte y sociedad en los mosaicos palentinos, *I. Simposio de Historia de Palencia*, Palencia 1987, 361 ss. Idem, Arte y sociedad en los mosaicos de Navarra, *Simposio Internacional de Historia de Navarra*, I, Pamplona 1986, 307 ss. Idem, La romanización del sureste. La aportación de los mosaicos, *I Encuentro de Cultura del Mediterráneo. Almería en la Historia. Homenaje al P. Tapia*, Almería 1988, 79 ss. Idem, Arqueología romana en Toledo. Mosaicos, *Simposio sobre Toledo y Carpetania en la Edad Antigua*, Toledo 1989, 1990, 141 ss.
- (2) A. García y Bellido, Las colonias romanas de Hispania, *AHDE*, 29, 1959, 485 ss.
- (3) *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, 51 s. lám. 34. Se fecha a principio de la Era.
- (4) J.M. Blázquez, M.P. García Gelabert, El iberismo en la ciudad de Cástulo, *Los asentamientos ibéricos ante la romanización*, Madrid 1988, 54, fig. 11.
- (5) A. Canto, Die *vetus urbs* von Italica, Probleme ihrer Gründung und ihrer Anlage, *MM* 26, 1985, 137 ss. Idem, Némesis y la localización del circo de Italica, *BSAA* 47, 1986, 47 ss. A. García y Bellido, Las colonias romanas de Hispania, 508 ss. Idem, *Colonia Aelia Augusta Italica*, Madrid 1960. Varios, *Itálica (Santiponce, Sevilla)*, Madrid 1982. J.M. Luzón, *Excavaciones en Itálica. Estratigrafía en el Pajar de Artillo*, Madrid 1973. J.M. Blázquez, La Hispania de Hadriano, en *Homenaje a Conchita Fer-*

- nández Chicharro, Madrid 1982, 301 ss. Idem, Urbanismo y religión en Itálica (Bética, Hispania), *Atti*, Roma 1984, 233 ss. Idem, Una ciudad bética de agricultores: la Itálica de Adriano, *La città antica como fatto di cultura*, Como 1983, 93 ss. P. León, Arqueología de Itálica, *Revista de Arqueología*, 4, 1983, 38 ss. Idem, Itálica, Problemática de la superposición de Santiponce al yacimiento, *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*, Zaragoza 1985, 213 ss. A. Caballos, M. Thahius, C.F., Magistrado de la Itálica tardorrepública, *Habis* 18-19, 1987-1988, 299 ss. J. Gil, La inscripción italicense de Thahius, *Gerion*, 4, 1986, 325 ss.
- (6) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Madrid 1982, 65 ss. nos. 60-61, 63, 71-78.
- (7) J.M. Blázquez, M.A. Mezquíriz, *Mosaicos romanos de Navarra*, Madrid 1985, 13 ss. lám. I, con todos los paralelos de dentro de Hispania.
- (8) J.M. Blázquez, M.A. Mezquíriz, *op. cit.* 58 s.lám. 37.
- (9) M. Beltrán, *Celsa*, Zaragoza 1985. A. García y Bellido, Las colonias romanas de Hispania, 472 s.
- (10) J.M. Blázquez, *Economía de la Hispania Romana*, Bilbao 1978, *passim*, Idem, *Historia de la Hispania Romana*, Madrid 1978, 32 ss. Idem, *La romanización II*, Madrid 1975, 159. Idem, *Historia de España Antigua II*, Hispania Romana, Madrid 1985, 230. Idem, *Historia de España. España Romana*, Madrid 1983, 312 ss.
- (11) M.A. Mezquíriz, *Pompeo I-II*, Pamplona 1958, 1965.
- (12) A. García y Bellido, Las colonias romanas de Hispania, 458 ss.
- (13) M. Floriani Squarciapino, Ipotesi di lavoro sul gruppo scultore da Pan Caliente, *Augusta Emerita*, 55 ss.
- (14) J.F. Rodríguez Neila, *El municipio romano de Gades*, Cádiz 1980. Mosaico.
- (15) J.M. Blázquez, J. González Navarrete, Mosaicos hispanos del Bajo Imperio, *AEspA*, 45-47, 1972-74, 419 ss.
- (16) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, 48, lám. 85.
- (17) S.F. Ramallo, *Mosaicos romanos de Carthago Nova*, Murcia 1985, 35 ss. Láms. III b-IV b, VI b.
- (18) Mosaicos romanos de Itálica, Madrid, 1978, 44 lám. 51.
- (19) J. Gil, *Gerión* 4, 1986, 325 ss.
- (20) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, *passim*.
- (21) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 14 s. láms. 4-5.
- (22) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 21 ss. lám. 10.
- (23) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 23 ss. lám. 12.
- (24) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 25 s. lám. 14.
- (25) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 52, lám. 35.
- (26) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 79 ss. láms. 49-50.
- (27) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 71 s. lám. 51.
- (28) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, *passim*, A. Blanco, *Historia del Arte I. La Antigüedad 2*, Madrid, 1981, 131 ss. Idem, *Historia de España. España Romana*, 656 ss.

- (29) El genio de la Colonia Augusta Emerita, *Habis* 2, 1971, 257 ss. Idem, Una escultura en bronce del Genius Senatus hallado en Mérida, *AEspA* 48, 1975, 141 ss.
- (30) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 1186, lám. 155; 184 lám. 152; 188, 157.
- (31) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 183 s. lám. 151.
- (32) D. Nony, Sur un passage de l'Apocoloquintosis, Claude el les espagnols, *MCV* 4, 1968, 51 ss.
- (33) A. Montenegro, Problemas y nuevas perspectivas en el estudio de la Hispania de Vespasiano, *HA* 5, 1975, 7 ss.
- (34) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 412 s. lám. 284.
- (35) El foro de Augusta Emerita, *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, 53 ss.
- (36) A. García y Bellido, Las colonias romanas de Hispania, 467 ss.
- (37) A. Balil, Arte helenístico en el Levante Español, *AEspA* 34, 1961, 41 ss. Idem, Las escuelas musivarias del Conventus tarraconensis, *CMGR* I, París 1965, 30 s. Sobre la Casa nº 1 cfr: M. Almagro, *Ampurias. Historia de la ciudad y guía de las excavaciones*, Barcelona 1967, 94 ss. 130 ss. figs. 37-39, 55-56. E. Ripoll, *Ampurias. Descripción de las ruinas y museo monográfico*, Barcelona 1973, láms. XI, XIV. A. Blanco, *Historia de España. España Romana II*, 690 s. figs. 391-392. Es de la opinión este autor de que los mosaicos son importados probablemente.
- (38) A. Balil, Mosaicos circenses de Barcelona y Gerona, *BRAH* 146, 1960, 267 ss.
- (39) M.A. Elvira, Sobre el original griego de un mosaico ampuritano, *AEspA* 59, 3 s.
- (40) M. Almagro, *op. cit.* 94, fig. 35. E. Ripoll, *op. cit.* láms. XII, XVII. A. Banco, *Historia de....* 692 fig. 393.
- (41) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*. Idem, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Madrid 1981. Idem, *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid 1982. J.M. Blázquez, M.A. Mezquíriz, *op. cit.* J.M. Blázquez, T. Ortego, *Mosaicos romanos de Soria*, Madrid 1983. J.M. Blázquez y otros, *Mosaicos romanos de Lérida y de Albacete*, Madrid 1987. A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*.
- (42) Las escuelas musivarias, 31 s.
- (43) X. Barral, *Les mosaïques romaines et médiévales de la Regio laietana, (Barcelona et ses environs)*, Barcelona 1978, 76 ss. lám. XLI; 88 s. láms. L2-LI; 98 s.; lám. LVI 2, 4; 147 s.
- (44) A. Díaz Martos, *Capiteles romanos de Hispania*, Madrid 1985, 61 ss. 68 s.
- (45) J.M. Blázquez, J. Remesal, *Producción y comercio de aceite en la Antigüedad, I-II*, Madrid 1980, 1983. J. Remesal, Economía oleícola bética; nuevas formas de análisis, *AEspA* 1977-78, 87 ss. Idem, Produktion und Handel in der Baetica: ein Beispiel für die Verbindung archäologischer und historischer Forschung, *MBH* 2, 1983, 91 ss. Idem, *La Annona militaris y la exportación del aceite bético a Germania*, Madrid 1986. E. Rodríguez Almeida, *Recherches sur les amphores romaines*, Roma 1972, 106 ss. Idem, Bolli anforari deli monte Testaccio, *IBECAR* 89, 1974-75, 192 ss.; II, 86, 1978-79, 107 ss. Idem, Monte Testaccio: I mercatores dell'olio della Betica, *MEFR* 91, 1979, 873 ss. Idem, Vicissitudini nelle gestione del commercio dell'olio betico de Vespasiano a Severo Alejandro, *MAAR* 36, 1980, 277 ss. Idem, Varia de

Monte Testaccio, *CTEHR*. 15, 1981, 105 ss. Idem, *Il monte Testaccio. Ambiente, storia, materiali*, Roma 1985, M. Ponsich, Marcas de ánforas de aceite de las riberas del Betis, *AEspA* 55, 1982, 173 ss. G. Chic, *Epigrafía anfórica de la Bética I*, Sevilla 1985.

- (46) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, 28 lám. 5.
 (47) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, 90 ss. láms. 12-20.
 (48) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, 40, láms. 47 a-48.
 (49) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, 44 láms. 72A-73B.
 (50) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, 34, láms. 26 y 27 a.
 (51) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, 45 s. lám. 43 a.
 (52) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, 51 lám. 93.
 (53) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 25 s. láms. 1-7.
 (54) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 26 láms. 8-10.
 (55) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 27 s. lám. 11-13.
 (56) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 29 s. láms. 15-16.
 (57) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 38, lám. 37.
 (58) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 39, láms. 41.
 (59) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 39, láms. 42-43.
 (60) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 40 s. láms. 44-45. Sobre este tipo de mosaicos véase J.M. Blázquez, El mosaico con el triunfo de Dioniso de la villa romana de Valdearados (Burgos), *Homenaje a Sáenz de Buroaga*, 407 ss. D. Fernández Galiano, El triunfo de Dioniso en mosaicos hispano romanos, 97 ss. Sobre el significado de los mosaicos dionisiacos, cfr. K.M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978, 173 ss.
 (61) A. Blanco, *Mosaicos de Itálica*, 30 s. láms. 17-18. J. Lancha, L'iconographie d'Hylas dans les mosaïques romaines, *III, Coloquio internazionale sul mosaico antico*, Ravenna 1983, 381 ss. J.M. Blázquez, Mosaicos hispanos del Bajo Imperio, *AEspA*. 50-52, 1977-78, 269 ss.
 (62) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 36 láms. 31-35. En Itálica han aparecido tres planetarios: éste, uno en el mosaico de Venus y un tercero (J.M. Luzón, *Arte hispanense. La Itálica de Adriano*, Sevilla 1975, 98 ss).
 (63) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 43 s. láms. 50-51.
 (64) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 55 s. láms. 61-72.
 (65) J. Roldán, *El Camino de la Plata*, Madrid, 1968.
 (66) Sobre la significación de las escenas de circo en los mosaicos véase K.M.D. Dunbabin, *op. cit.* 88 ss. Idem, The Victorious Charioteer on Mosaics and related Monuments, *AJA* 56, 1982, 65 ss. M. Ennaïfer, Le thème des chevaux vainqueurs á travers la série des mosaïques africaines, *MEFRA* 95, 1983, 817 ss. J. Polzer, *Circus Pavements*, New York, 1963. Para los nombres de los caballos hispanos cfr. A. Balil, Mosaicos circenses, 279 ss., 239 ss. J.M. Blázquez, Mosaicos y pinturas con escenas de circo en los museos arqueológicos de Madrid y Mérida, *Bellas Artes* 79, 1974, 19 ss. Con cuadriga de frente y corriendo. El tema se repite en un mosaico de Dougga, (K.M.D. Dunbabin, *The Mosaics*, 97 s. lám. 88), de la segunda mitad del siglo IV, por lo que los mosaicos emeritenses pueden ser de origen africano. A. Chastagnol, Las

- inscripciones constantinienses du cirque de Mérida, *MEFRA* 88, 1976, 259 ss. El Imperio se recuperó durante la Tetrarquía. Esta recuperación se deja sentir bien en Hispania en época de Constantino, como lo prueban los excelentes mosaicos de Dueñas (Palencia), y de Torre de Palma en Lusitania.
- (67) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 53 s. lám. 76.
- (68) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 55 s. láms. 61-73. A. Canto, Némesis y la localización del circo de Itálica, *BSAA*, 1986, 47 ss. Según esta autora del s. III.
- (69) A. Balil, Mosaicos circenses de Barcelona y Gerona, 257 ss.
- (70) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 54 s. lám. 77. El mosaico italicense con el nacimiento de Venus en A. Canto, El mosaico del nacimiento de Venus de Itálica, *Nabis* 7, 1976, 193 ss. Otros dos han aparecido en Cartama (Málaga) (J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, 85 ss. láms. 70-71), de finales del siglo II, y en La Quintanilla (Murcia) (J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, 62 s. fig. 21. S.F. Ramallo, *op. cit.* 95 ss. fig. 17). Sobre el tema cfr.: D. Joly, Quelques aspects de la mosaïque pariétale au I^{er} siècle de notre ère d'après trois documents pompéiens, *CMGR I* 57 ss.
- (71) A. Blanco, J.M. Luzón, *El mosaico de Neptuno en Itálica, Sevilla 1974*, 41 ss. Un mosaico nilótico con la lucha de los pigmeos y las grullas, fechado el siglo IV, se ha encontrado en Puente Genil (Córdoba): A. Daviault y otros: *Un mosaico con inscripciones. Une mosaïque a inscriptions. Puente Genil (Córdoba)*, Madrid 1987.
- (72) A. Blanco, J.M. Luzón, *op. cit.* 45 ss. Sobre el tema cfr. L. Foucher, Les mosaïques nilotiques africaines, *CMGR I*, 137 ss.
- (73) A. García y Bellido, Nombres de artistas en la Hispania Romana, *AEspA* 28, 1955, 12, fig. 8.
- (74) M. Ennaifer, *op. cit.* I.W. Salomonson, *La mosaïque aux chevaux del antiquarium de Carthage*, La Haya 1965, *passim*.
- (75) A. García y Bellido, Nombres de artistas, 10 s. A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 31 ss. lám. 19.
- (76) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 29 s. láms. 8-10.
- (77) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 32 ss. láms. 20-77.
- (78) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, 19 ss. láms. 3-6, figs. 3-7. Itálica ha dado un segundo mosaico de peces (A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 43, lám. 49, de finales del s. I). Córdoba igualmente ha proporcionado un segundo mosaico con thiasos marino (J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, 48 s. láms. 37-38), de finales del siglo II.
- (79) P. de Palol, Das Okeanos-Mosaik in der römischen Villa zu Dueñas (Prov. Palencia), *MM* 8, 1967, 196 ss.
- (80) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, 59 ss. láms. 44-45.
- (81) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, 42, 56.
- (82) A. García y Bellido, *Colonia Aelia Augusta Itálica*, 83 ss. láms. VIII-IX.
- (83) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Itálica*, 29 s. lám. 14.
- (84) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, 49, lám. 72-74.
- (85) D. Fernández Galiano, Influencias orientales en la musivaria hispánica, *III Coloquio internazionale sul mosaico antico*, 421, fig. 4.

- (86) A. García y Bellido, *Arte Romano*, Madrid 1972, 713, fig. 1218. También en un mausoleo de Roma. W. Dorigo, *Pintura tardoromana*, Milán 1966, fig. 166.
- (87) J.M. Blázquez, *Historia social y económica de la España romana (Siglos III-V)*, Madrid 1975. Idem, Conflicto y cambio en Hispania durante el siglo IV, *Transformation et Conflicts au IVe siècle ap. J.C.*, Bonn 1979. Idem, La Bética durante el Bajo Imperio, *Latomus* 37, 1978, 445 ss. Idem, Rechazo y asimilación de la cultura romana en Hispania (Siglos IV y V), *Assimilation et resistance à la culture grecó-romaine dans le Monde Ancien*, Bucarest-París 1976, 63 ss. Idem, La crisis del Bajo Imperio en Occidente en la obra de Salviano de Marsella. Problemas económicos y sociales, *Gerión* 3, 1988, 157 ss. Idem, La presión fiscal en el Bajo Imperio según los escritos eclesiásticos y sus consecuencias, *Hacienda Pública Española*, 87, 1984, 35 ss. J. Sayas, L. García Moreno, *Romanismo y Germanismo, II*, Madrid, 1981. Las grandes familias hispanas estaban emparentadas con las romanas del Bajo Imperio, como ha demostrado A. García Moreno (España y el Imperio en época teodosiana. A la espera del bárbaro. *I Concilio Caesaraugustano. MDC Aniversario*, Zaragoza 1981, 27 ss. También, J.M. Blázquez, Problemas económicos y sociales en la vida de Melania, la joven y en la Historia Lausiaca de Palladio, *MHA* 2, 1978, 103 ss.). Al final del siglo IV un clan de hispanos desempeñó un papel importante en la administración del Imperio en Oriente, (A. Castagnol, Les espagnols dans l'aristocratie gouvernementale à l'époque de Théodose, *Les empereurs romains d'Espagne*, París 1965, 269 ss. K.F. Stroheker, Spanien im spätrömischen Reich (284-475), *AEspA*, 45-47, 587 ss.). Las relaciones de Hispania con el Oriente fueron intensas (J.M. Blázquez, Relaciones de Hispania y el Oriente en el Bajo Imperio, *17. Internationale Konferenz des Eirene-Komitees zur Förderung der altertumswissenschaftlichen Studien in den sozialistischen Ländern*, Berlín 1986.
- (88) A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, 52, lám. 65.
- (89) K.M.D. Dunbabin, *The Mosaics*, 53 ss. lám. 26.
- (90) K.M.D. Dunbabin, *The Mosaics*, 56, lám. 30.
- (91) P. de Palol, C. Cortés, *La villa romana de Olmeda, Pedrosa de la Vega (Palencia), Excavaciones de 1969 y 1979 I*, Madrid 1979, 55 ss. L, LXII-LXIII.
- (92) D. Fernández Galiano, R. García Serrano, Carranque. Una villa Romana con excelentes mosaicos en el campo toledano, *Historia* 16, 152, 1988, 106.
- (93) K.M.D. Dunbabin, *The Mosaics*, 46. Paralelos para esta escena se repiten varias veces como en el mosaico burgalés de Cardeñagimeno, fechado a finales del siglo IV (J.M. Blázquez et alii, Mosaico con Meleagro y Atalanta de Cardeñagimeno (Burgos, España), *Latomus* 45, 1986, 55 ss.), lo que confirma el parentesco de los mosaicos emeritenses con los de la Meseta.
- (94) J.M. Blázquez, *Economía de la Hispania Romana*, 461 ss. Idem, *Historia económica de Hispania*, 224 ss. Idem, *La romanización II*, Madrid 1975, 253 ss. Idem, *Historia de España. La España Romana*, 497 ss. Idem, *Historia económica y social de España. La Antigüedad*, Madrid 1973, 245 ss.
- (95) G. Gorges, *Les villas hispanoromaines*, París 1979, M.C. Fernández Castro, *Las villas romanas de España*, Madrid 1982.
- (96) *The Mosaics*, 219 ss.

- (97) J.M. Blázquez, M.A. Mezquíriz, *op. cit.* 91 ss.
- (98) J.M. Blázquez, *Economía de la Hispania Romana*, 656 ss.
- (99) *The Mosaics*, 220 ss. J.M. Blázquez, M.A. Mezquíriz, *op. cit.* 82 ss.
- (100) Mosaics, Mosaicists and Patrons, *JRS* 71, 1981, 176.
- (101) G. Voza, Aspetti e problemi dei nuovi monumenti d'arte musiva in Sicilia, *III, Colloquio internazionale sul mosaico antico*, II, 5.
- (102) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, 13 ss. láms. 1-2.
- (103) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, 22 s. lám. 8. figs. 1-2. Sobre este tema en Hispania cfr. J. Lancha, La Mosaïque d'Océan découverte á Faro (Algarve), *Conimbriga* 24, 1985, 151 ss.
- (104) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, 23 s. lám. 9.
- (105) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, 22 ss. láms. 12-16.
- (106) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, 40 ss. láms. 25-30, 83-88.
- (107) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, 43 ss. láms. 32-34, 89.
- (108) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, 38 s. lám. 24.
- (109) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, 13 ss. láms. 1-2, 38-39.
- (110) L. Foucher, Le char de Dionysos, *GMGR*, II, 55 ss. M.K.D. Dunbabin, The Triumph of Dionysos on Mosaics in North Africa, *PBSR* 39, 1971, 52 ss.
- (111) J.M. Blázquez, Los mosaicos romanos de Torre de Palma (Monforte, Portugal), *AESP* 53, 1980, 125 ss.
- (112) Bairrao Oleiro, Mosaïques romaines de Portugal, *GMGR*, I, 257 ss.
- (113) P. León, Los relieves del templo de Marte en Mérida, *Habis* 1, 1970, 181 ss.
- (114) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 89 s. l.:am. 64; 153 ss. láms. 124-125.
- (115) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 115 ss. láms. 126. Para las esculturas de Itálica cfr. A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 138 s. lám. 107; 141 s. lám. 110; 145 ss. láms. 115-119.
- (116) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 84, lám. 61; 115 ss. láms. 90-122.
- (117) *Mosaicos romanos de Mérida*, 22 ss. láms. 28-39, 99-100.
- (118) *La mosaïque cosmologique de Mérida*, París 1981. Idem, Phanus, *MEFRA* 96, 1984, 789 ss. Idem, La mosaïque cosmologique de Mérida. Propositions de lecture, *Conimbriga* 19, 1980, 5 ss. J. Lancha, La mosaïque cosmologique de Mérida. Etude technique et stylistique, *MCV* 19, 1983, 17 ss. Idem, El mosaico cosmológico de Mérida, *Revista de Arqueología* 6, 1983, 16 ss. G.Ch. Picard, Observacions sur la mosaïque cosmologique de Mérida, *CMGR* II, París 1975, 119 ss. A. Alföldy, *Aion in Merida und Aphrodisias*, Maguncia 1978, L. Musso, Eikón tou Kosmou a Mérida: ricerca iconografica per la restituzione del modelo compositivo, *PIASA* 6-7, 1983-1984, 151 ss. J. Alvar, El culto de Mitra en Hispania, *MHA* 5, 1981, 53 n. 12.
- (118 a) También, Idem, Saturninus, Augusti libertus, *Gallaecia* 3-4, 1978, 303 nota 17. En este trabajo insiste la autora en las relaciones de Aion y Cronos con Saturnus. El ha-

- Ilazgo muy reciente de un busto atribuible a Saturno en Mérida vendría a confirmar la hipótesis de A. Canto, (*Saturninus, Augusti libertus*, *ZP* 38, 1980, 141 ss.) seguida por M. Blech (*Saturn in Spain*, *MM* 19, 1978, 245), sobre la existencia de un culto oficial a Saturno en Mérida, idea rechazada por P. de Roux, (*Procureteur affranchi in Hispania: Saturninus et l'activité minière*, *MM* 28, 1985, 218 ss.).
- (119) El culto de Mitra en Hispania, *HHA* 5, 1981, 53 ss.
- (120) J.M. Blázquez, Religión y urbanismo en Emérita Augusta, *AEspA* 55, 1982, 101 ss. Idem, Cosmología mitraica en un mosaico de Augusta Emérita, *AEAspA* 59, 1986, 89 ss.
- (121) *Phoenix* 37, 1983, 78 ss.
- (122) R. Beck, Mithraism since Franz Cumont, *ANRW II*, 17, 4, 1984, 2036 ss. lám. XVI.
- (123) K.M.D. Dunbabin, *The Mosaics*, 158, lám. 155.
- (124) K.M.D. Dunbabin, *The Mosaics*, 165 s. lám. 167.
- (125) K.M.D. Dunbabin, *The Mosaics*, 158 s. láms. 156-157.
- (126) *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis mithriacae*, 1960.
- (127) *Mithraic Iconography and Ideology*, Leiden 1968, 192 ss.
- (128) L.A. Campbell, *op. cit.* 35 ss.
- (129) L.A. Campbell, *op. cit.* 74, 162 ss.
- (130) L.A. Campbell, *op. cit.* 134 ss.
- (131) L.A. Campbell, *op. cit.* 166 ss.
- (132) L.A. Campbell, *op. cit.* 286 ss.
- (133) L.A. Campbell, *op. cit.* 348 ss.
- (134) L.A. Campbell, *op. cit.* 354 ss.
- (135) L.A. Campbell, *op. cit. passim*. También al Oceanus, *passim*
- (136) L.A. Campbell, *op. cit.* 287, 373.
- (137) L.A. Campbell, *op. cit. passim*. Sobre la Natura, en sus más variados aspectos habla el autor largamente.
- (138) L.A. Campbell, *op. cit.* 199 s., 373.
- (139) *Op. cit.* 194.
- (140) M.J. Vermaseren, *op. cit.* I, 166 ss. 383; 253 ss. 695; 284 s. n. 810; II. 65.
- (141) M.J. Vermaseren, *op. cit. passim*.
- (142) M.J. Vermaseren, *op. cit.* 73 s. n. 75; 143 s. n. 312; 322, n. 958 II; 65 n. 1083 A 10; 81, n. 1137 A2b; 114, n. 1282; 216 n. 1685; 225, n. 1727; 239; n. 1797.
- (143) M.J. Vermaseren, *op. cit.* II, 117 s. n. 4b; 148, n. 1400, 5; 182, n. 1510, 3.
- (144) M.J. Vermaseren, *op. cit.* II 239, n. 1797. En general cfr. U. Bianchi et alii, *Mysteria Mithrae*, Leiden 1979. M.J. Vermaseren, *Mithriaca I-IV*, Leiden 1971-1978. Varios, *Etudes mithriaques, Actes du 2e Congrès International*, Leiden 1978. Varios, *Mithraism in Ostia, Northwestem*.
- (145) *Corpus I*, 272 ss. nos. 772-797.
- (146) Este relieve ha sido interpretado por H. Schlunk y por Th. Hauschild (*Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Maguncia 1978, 141 fig. 85) como un banquete funerario.

- (147) J.M. Vermaseren, *Corpus I*, 271 nos. 768-770. Sobre el culto de Mitra en Hispania cfr: A. García y Bellido, *Les religions orientales dans le Penínsule Iberique*, Leiden 1967, 21 ss.
- (148) J.M. Vermaseren, *Corpus I*, 272, n. 771.
- (149) J.M. Vermaseren, *Corpus I*, 278, n. 801. Agradezco a A. Canto y J. Alvar las muchas e importantes sugerencias incorporadas al texto de este trabajo.
- (150) A. García y Bellido, *Les religions orientales*, 97 ss.
- (151) *Mosaicos antiguos de asunto báquico*, Madrid 1952, 48 ss.
 No se pueden negar relaciones en la musivaria hispana entre ella y la escultura, como lo indica la comparación de idéntico tipo de cabeza en la orla del mosaico de Cardenagimeno, en el mosaico de Dioniso y Ariadna de Emerita Augusta (A. Blanco, *Mosaicos romanos de Mérida*, 34 láms. 26 y 27 a), fechado en torno al 400, y en el mosaico citado, también dionisiaco de Baños de Valdearados (J.M. Blázquez, El mosaico con el triunfo de Dioniso de la villa romana de Valdearados (Burgos), 407 ss. Idem, *Mosaicos báquicos en la Península Ibérica*, 71 ss. figs. 3-5), con las del puteal báquico, de época teodosiana, de Augusta Emerita (J. Arce, El mito de Dionysos y Ariadna en un puteal tardorromano del Museo de Mérida (Augusta Emérita), *Habis* 7, 1976, 343 ss.). Sobre las relaciones mosaicos, pinturas y relieves cfr. K.M.D. Dunbabin, The Triumph of Dionysos en Mosaics in North Africa, *PBSR* 39, 1971, 52 ss. D. Fernández Galiano, El triunfo de Dioniso en mosaicos hispano-romanos, *AEspA* 57, 97 ss. J. Balty, Iconographie classique et identités régionales: les mosiques romaines de Syrie, *Iconographie classique et identités régionales*, *BCH. Suppl.* XIV, 1986, 395. Sobre los nombres de los musivarios hispanos cfr. J. Lancha, Les mosaistes dans la vie économique de la Péninsule Ibérique, du Ier au IV s, état de la question et quelques hypothèses, *MCV* 20, 1984, 45 ss. con el catálogo de todas las firmas. Es fundamental en este aspecto la inscripción de un pavimento de Carranque (Toledo), que indica que un artesano hacía el mosaico y otro el dibujo (J. Arce, El mosaico de "las metamorfosis" de Carranque (Toledo), *MM* 27, 1986, 206 s. lám. 69 b).
- (152) *Roma. El fin del Mundo Antiguo*, Madrid 1969, 195 ss. J. M. Blázquez, Transformaciones sociales. Descomposición de las formas artísticas de la Antigüedad Clásica, *Fragmentos* 10, 25 ss.
- (153) J.M. Blázquez, J. González Navarrete, Mosaicos hispánicos del Bajo Imperio, *AEspA* 45-47, 1972-1974, 419 ss.
- (154) D. Fernández Galiano, *Complutum, II. Los mosaicos*, Madrid 1984, 135 ss. fig. 9. Láms. LXXI-LXXX.
- (155) D. Fernández Galiano, *Complutum II*, 148 ss. láms. LXXXI-LXXXVIII, fig. 10. En general véase: J.M. Blázquez, Mosaicos hispanos de la época de las invasiones bárbaras. Problemas estéticos, *Los visigodos, Historia y civilización, Antigüedad y cristianismo III*, 1986, 463 ss.
- (156) J.M. Martínez y otros, *Museo Nacional de arte romano*, Mérida, Torrejón de Ardoz 1988, 58.
- (157) M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, París 1958, 31 ss. con paralelos.
- (158) J. Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruselas 1977, 78 ss.

- (159) K. Weitzmann, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Princeton 1979, 217 ss.
- (160) D.J. Smith, Orpheus mosaics in Britain, *Mosaïque. Recueil d'hommages a Henri Stern*. París 1983, 315 ss.
- (161) J.M. Blázquez y otros, La mitología en los mosaicos hispanos romanos. *AEAsp.* 59, 1986, 113 s. con ejemplares de Zaragoza, La Alberca, Santa Marta de los Barros y Arnal. En mosaicos hispanos de final de la Antigüedad los temas mitológicos son muy abundantes.
- (162) M. Villalón, *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y liturgica*, Badajoz 1985.
- (163) *Mosaicos Romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*, Mérida 1990.
- (164) J.M. Alvarez, *Mosaicos romanos de Mérida*, 27 ss. 115, 117. J.M. Alvarez artínez, La Iconografía de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos, *Alberto Balil in memoriam*, Guadalajara 9, 1990, 29 ss. Lams. I-5, 8-20.
- (165) J.M. Blázquez, T. Ortego, *op. cit.* 46 láms. 21.
- (166) M. Ponsich, Origen de la Historia de Marruecos, *Revista de Arqueología* 11, 1990, 42.
- (167) R. Brilliant, *Age of Spirituality*, 131, fig. 22.
- (168) J.M. Alvarez, *Mosaicos romanos de Mérida*, 59 ss. 123, láms. 46-47.
- (169) J.M. Blázquez y otros, *op. cit.*, 106 s. figs. 7-8.
- (170) J.M. Alvarez, *Mosaicos romanos de Mérida*, 98 s. 127, láms. 40.
- (171) K.M.D. Dunbabin, *The Mosaics*.
- (172) D. Michaelides, *Cypriot Mosaics*, Nicosia 1987.
- (173) Varios, *I mosaici di Giordania*, Roma 1986.
- (174) R.A. Ovadiah, *Mosaic Pavements in Israel*, Roma 1987.
- (175) J. Ch. Balty. *op. cit.* Idem, *Guide d'Apamée*, Bruselas 1981. Idem, La mosaïque au Proche-Orient, I, Des origines à la Tétrarchie, *ANRW*, II, 12-2-1981, 347 ss. Tampoco en Grecia: P. Bruneau, Tendences de la mosaïque en Grèce à l'époque impériale, 321 ss. principalmente. 337.
- (176) D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947.
- (177) M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, París 1958.
- (178) L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien*, 1-II Rechlinghausen, s/a.
- (179) D. S. Nela, *Roman Mosaics in Britain*, 1981, 88, n. 61.
- (180) J. Alvarez, *Mosaicos romanos de Mérida*, 79 ss. láms. 39-45.
- (181) M. Darder, G. Ripoll, Caballos en la antigüedad tardía hispánica, *Revista de Arqueología* 104, 1989, 40 s.
- (182) Iconografía classique et identité régionale: les mosaïques romaines de Syrie, *BCH Suppo* 14, 1986, 396 ss.
- (183) L. Albad, *Pintura romana de España*, Sevilla 1982.
- (184) M. Darder, G. Ripoll, *op. cit.* 43. L. Albad, *op. cit.* 344, fig. 113.
- (185) J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, 13 ss. láms. 1, 81.
- (186) M.A. Elvira, Sobre el original griego de un mosaico emporitano, *AEspA* 54, 1981, 3 ss.
- (187) Hispania era famosa en el Bajo Imperio por criar excelentes caballos de careras: J.J. Blázquez, *Aportaciones al Estudio de la España Romana en el Bajo Imperio*, Madrid

- 1990, 11 ss. Sobre relaciones de mosaicos hispanos y africanos: J.M. Blázquez, G. López Monteagudo, M.P. García Gelabert, M.L. Neira, Influidos africanos en los mosaicos hispanos, *L'Africa Romana*, Sassari 1990, 675 ss. M.R. Lucas, La influencia africana en la iconografía equina de la Villa de Aguilafuente, *CPA* 13-14, II, 1986, 1987, 219 ss.
- (188) A. Mendez, S. Rascón, La villa romana de El Val. Alcalá de Henares, *Revista de Arqueología*, 101, 1989, 50 s. 54 s.
- (189) J.M. Alvarez, *Mosaicos romanos de Mérida*, 83 ss. lám. 45.
- (190) K.M. D. Dunbabin, *The Mosaics*, 55, lám. 20.
- (191) K.M. D. Dunbabin, *The Mosaics*, 56, lám. 30.
- (192) K.M. D. Dunbabin, *The Mosaics*, 56, lám. 31.
- (193) K.M. D. Dunbabin, *The Mosaics*, 59, 62, lásm. 40-42.
- (194) K.M. D. Dunbabin, *The Mosaics*, 62, 76, 118, lám. 45.
- (195) J.M. Blázquez, M.A. Mezquiriz, *op. cit.*, 63 ss. láms. 39-40. J.M. Blázquez, El mosaico de *Dulcitius* (Villa "El Ramalete", Navarra) y las copas sasánidas, *Estudios en memoria del profesor D. Salvador de Moxó*, Madrid 1982, 177 ss. con paralelos de copas y de vidrio.
- (196) J.M. Blázquez, Mosaicos romanos del Campo de Villavidel (León) y de Casariche (Sevilla), *AEspA* 58, 1985, 108 ss. fig. 1.
- (197) J.M. Blázquez, J.C. Elorza, A.B. Arraiza, Atalanta y Meleagro en un mosaico de Cerdeñagimeno (Burgos, España), *Latomus* 45, 1986, 561, figs. 1, 7.
- (198) J.M. Blázquez, G. López Monteagudo, Iconografía de la vida cotidiana: temas de caza, *Alberto Balil in memoriam*, 59 ss.
- (199) J.M. Alvarez, *Mosaicos romanos de Mérida*, 60 ss. láms. 28-29.
- (200) J.M. Blázquez, G. López Monteagudo, Mosaicos de Asia Menor, *AEspA*, 59, 240, fig. 12.
- (201) *Complutum II, Mosaicos* 79 ss. con catálogo de todos los retratos sobre mosaicos hispanos.

EL PROYECTO DE LEY DEL IMPUESTO DEL
PATRIMONIO Y LAS OBRAS DE ARTE

Por

JOSÉ LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ

I.- INTRODUCCIÓN

El artículo 46 de la Constitución española ordena a los poderes públicos garantizar la conservación y promover el enriquecimiento del Patrimonio artístico, histórico y cultural de los pueblos de España. Pero a pesar de ese precepto y del interés creciente de la sociedad por ese Patrimonio, el legislador español todavía no se ha mentalizado de la importancia que esta norma tiene, y una de las mayores dificultades para esa conservación y enriquecimiento, es la falta de sensibilidad de buena parte de los políticos y gobernantes en este campo, la debilidad del Ministerio de Cultura frente al de Hacienda, y el tratamiento fiscal anticuado e injusto que se sigue dando a los bienes culturales.

Una de las razones de esta incomprensión es una idea anticultural, anacrónica y hoy casi ridícula; la de que la Cultura y el Arte son un lujo, una actividad y afición propia de los ricos, y que como consecuencia debían tener el mismo trato que los objetos de lujo, desde un punto de vista social y fiscal. Esto es un resíduo de una época felizmente superada en todos los países cultos o desarrollados, pero que todavía tiene vigencia entre políticos ignorantes o demagógicos. Esta mentalidad ha ido cambiando a medida que el nivel cultural ha ido aumentando, y que, cada vez más ciudadanos han ido interesándose, apreciando y dedicando parte de sus recursos a los bienes culturales, y se ha comprendido que la calidad de vida de un país, y hasta su importancia internacional estaba en relación directa con su aprecio del Arte y la Cultura. A este cambio han contribuído muy notablemente, la toma de conciencia de *los Organismos internacionales* que han ido reconociendo la importancia de esos bienes, y la necesidad, para conservarlos y aumentarlos, de darlos un tratamiento fiscal favorable y acorde con su na-

turalidad. Esta posición se refleja en una serie de textos y declaraciones importantes que no se pueden desconocer hoy por los legisladores de un país culto.

Concretamente vamos a citar una serie de textos internacionales, eligiéndolos entre muchos más, como ejemplos que representaron hitos en un camino de progreso.

– La Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, aprobada por el Consejo de Ministros del Consejo de Europa el 26 de septiembre de 1975, declaró en su apartado 3: “el Patrimonio Arquitectónico es un patrimonio espiritual, cultural, económico y social de valores irremplazables. Lejos de ser un lujo para la colectividad, la utilización de ese Patrimonio es una fuente de economía”; y en su apartado 8, reconoce que la conservación integral exigía medios jurídicos, administrativos, financieros y técnicos adecuados a ese fin.

– La Declaración de Amsterdam de 1975, concretando aún más, establece: “El legislador deberá tomar las disposiciones necesarias a fin de:

- redistribuir de una manera equilibrada los créditos presupuestarios reservados al desarrollo urbano y afectados respectivamente a la rehabilitación y a la construcción;
- conceder a los ciudadanos que decidan rehabilitar un edificio antiguo, ventajas financiera equivalentes, al menos, a aquellas de las que gozarían para una construcción nueva;
- revisar, en función de la nueva política de conservación integral, el régimen de ayudas financieras del Estado y de otros poderes públicos...

En la medida de lo posible, hará falta disponer de medios financieros suficientes para ayudar a los propietarios que tengan que efectuar obras de restauración, a soportar las cargas adicionales que por ellas les hayan sido impuestas. Si una de estas ayudas se concede, será preciso, naturalmente, velar porque esta ventaja no se encuentre inutilizada por los impuestos...

Las ventajas financieras y fiscales actualmente existentes para las nuevas construcciones, deberán ser concedidas en las mismas proporciones para el mantenimiento y la conservación de los edificios antiguos...

Es capital, en todo caso, impulsar todas las fuentes de financiación privada, principalmente las de origen industrial. Numerosas iniciativas priva-

das han demostrado el papel positivo que puede desempeñar en conjunción con los poderes públicos, tanto a nivel nacional como local”.

Estos principios han sido desarrollados en múltiples resoluciones del Consejo de Europa. La de 14 de abril de 1976 sobre la adaptación de los sistemas legislativos a las exigencias de la conservación integral de ese Patrimonio, recomienda que “la reglamentación que fije la forma, importancia y condiciones de concesión de ayudas financieras, se guíe por el cuidado de conceder a los ciudadanos que deciden restaurar o rehabilitar un edificio antiguo condiciones financieras equivalentes a aquellas de las que gozarían para una construcción nueva”.

Par asegurar la financiación de las obras, declara que sería indispensable prever dos formas de ayuda financiera:

- el otorgamiento de subvenciones del Estado; y
- el otorgamiento de préstamos a largo plazo y bajo interés...

Y dentro de las subvenciones distingue:

“• Las subvenciones a fondo perdido para las obras no rentables, como son las de restauración de monumentos;

• las subvenciones recuperables para las obras que aporten a los edificios una plusvalía importante”.

—La Recomendación 880 de 1979 recomienda al Comité de Ministros del Consejo de Europa, invitar a todos los Gobiernos de los Estados miembros a tomar medidas más eficaces para llevar a la práctica los principios enunciados en la Carta Europea, y concretamente en cuanto a las medidas financieras dice: “se recomienda a las autoridades competentes consagrar fondos sustanciales a la restauración de edificios antiguos, debiendo ser los fondos afectados a los centros de las ciudades históricas, al menos tan importantes como los que se destinen a las construcciones nuevas”; igualmente recomienda que “una ayuda financiera creciente de origen público, sea concedida:

1.— A la colectividades locales para el mantenimiento y desarrollo de los sectores protegidos.

2.– A los particulares propietarios de edificios clasificados, para el mantenimiento de estos últimos por medio de subvenciones y préstamos con bajo interés y de beneficios fiscales.

3.– A los donantes de fondos para la conservación arquitectónica, bajo forma de desgravaciones fiscales”.

–Finalmente, la convención para la salvaguardia del Patrimonio Arquitectónico de Europa, aprobado en la reunión de Ministros de Cultura del Consejo de Europa, de Granada del 3 de octubre de 1985, dice entre otras cosas:

En su artículo 6: “Cada Estado se compromete: 1. A prever, en función de las competencias nacionales, regionales y locales, y dentro del límite de los presupuestos disponibles, una ayuda financiera de los poderes públicos a los trabajos de mantenimiento y restauración del patrimonio arquitectónico situado en su territorio”.

En su artículo 11: “Cada Estado se compromete a favorecer, respetando el carácter arquitectónico e histórico del patrimonio:

- la utilización de los bienes protegidos, teniendo en cuenta las necesidades de la vida contemporánea:
- la adaptación cuando ésta se considere apropiada, de los edificios antiguos para nuevos usos”.

Y en su artículo 14,2: “Para secundar la acción de los poderes públicos en favor del conocimiento, protección, restauración, mantenimiento, gestión y animación del patrimonio arquitectónico, cada Estado se compromete:

...2. A favorecer el desarrollo del mecenazgo y de las asociaciones sin fin lucrativo que trabajen en ese campo”.

Todo ello ha provocado un cambio en el Derecho comparado que se refleja en recientes leyes de Italia, Alemania, Estados Unidos (1990) y Francia (1989).

Nuestra legislación ha ido, desde la Constitución, dando pasos lentamente, en esa dirección. La Exposición de Motivos de la Ley del PHE de 1985, declaraba que “la ley estipula un conjunto de medidas tributarias y fiscales que colocan a España en un horizonte similar al que ahora se con-

templa en países próximos al nuestro”; y se establecen medidas fiscales favorables, aunque todavía poco generosas, respecto al IRPF y al Impuesto de Sociedades para la inversión en adquisición y conservación de obras de arte, o se introduce la dación en pago de bienes culturales para pago de los Impuestos de Sucesiones, Renta o Patrimonio, en su art. 73.

Sobre todo, el artículo 69 de dicha ley dispone que en compensación de las cargas y limitaciones que se imponen a los propietarios de bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español, se les reconocen unos beneficios fiscales que se determinan en los artículos siguientes, y se hace el importante reconocimiento de que los beneficios fiscales son algo debido a los titulares o poseedores de bienes integrantes del PHE como consecuencia de la misma naturaleza de esos bienes y de las limitaciones y cargas que respecto de ellos se establecen por las leyes en beneficio del interés público de la comunidad, y en detrimento de la propiedad privada que sobre esos bienes se ostenta. Y este carácter especial de los bienes culturales ha sido reconocido recientemente por la Sentencia del Tribunal Constitucional de 31 de enero de 1991 en la que, al discutirse la posible inconstitucionalidad de algunos artículos de la ley de PHE de 1985, el Alto Tribunal hace afirmaciones como las siguientes: “Conviene al efecto señalar que esta Ley pretende establecer el estatuto peculiar de unos determinados bienes que, por estar dotados de singulares características, resultan portadores de unos valores que les hacen acreedores a especial consideración y protección en cuanto dichos valores (y hasta los mismos bienes) son patrimonio cultural de todos los españoles e incluso de la Comunidad internacional por constituir una aportación histórica a la cultura universal”. ... “la existencia de tales beneficios fiscales, aún sin ser una medida de estricta defensa contra la expoliación o exportación, puede considerarse como la lógica contrapartida a las cargas que la inclusión en este régimen jurídico espacial conlleva y consecuencia directa de las medidas restrictivas del uso de tales bienes que pueden imponerse. Por otra parte, repetimos que, como ya se puso de manifiesto en la STC 49/84 de 4 de abril, no puede negarse a la Administración del Estado competencia para la inscripción de un bien que implica el sometimiento a un régimen jurídico con desgravaciones fiscales estatales...”.

Todo ello hacía esperar un cambio de criterio y una mayor comprensión en los responsables de la Hacienda española. Pero desgraciadamente no ha

sido así. Nuestro legislador fiscal ha seguido una política anticultural en la que ha prevalecido el espíritu recaudatorio, naturalmente sin resultados prácticos ningunos, porque también desde ese punto de vista, lo que conviene es estimular la transparencia del mercado del arte, y no, por la amenaza fiscal, impulsar al comercio clandestino y a la ocultación de las obras de arte.

II. ORIGEN DEL PROBLEMA

La última manifestación de ese criterio ha sido el *nuevo proyecto de ley del Impuesto sobre el Patrimonio*.

La Ley del Impuesto sobre el Patrimonio, citada expresamente en el artículo 69 de la Ley de PHE entre las exenciones existentes a favor de los bienes culturales, era una de las pocas ventajas fiscales que esos bienes tenían.

La Ley de 1977 estableció la exención del Impuesto del Patrimonio para las obras de arte que cumplan los fines de difusión cultural que se fijen reglamentariamente, y estos requisitos fueron fijados en Decreto de 1978; y el artículo 66 del Reglamento de 1986, la mantuvo exigiendo para disfrutar de ella la inscripción de los bienes en el Registro General de Bienes de Interés Cultural o en el Inventario General de Bienes Muebles.

Esta, que era una de las escasas normas fiscales favorables que quedaban, le debió parecer al legislador fiscal español un exceso y trató de eliminarlo en ese proyecto.

De acuerdo con su artículo 4, que establece la reducción de las bonificaciones para los inmuebles declarados BIC, imponiendo nuevos requisitos, en el apartado Dos de ese mismo artículo sacó del ajuar de casa a todos los bienes culturales, incluyéndolos en el artículo 18 del Proyecto, junto a los típicos objetos de lujo, como las pieles, joyas, barcos de recreo, aeronaves, etc.

Concretamente la redacción en el Proyecto de esos dos preceptos era la siguiente:

“Artículo 4. Bienes y derechos exentos

Estarán exentos de este Impuesto:

Uno. Los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español, inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural o en el Inventario General de Bienes Muebles, a que se refiere la Ley 16/1985, de 25 de junio, del

Patrimonio Histórico Español, así como los comprendidos en la Disposición Adicional Segunda de dicha Ley, siempre que en este último caso hayan sido calificados como Bienes de Interés Cultural por el Ministerio de Cultura e inscritos en el Registro correspondiente.

No obstante, en el supuesto de Zonas Arqueológicas y Sitios o Conjuntos Históricos, la exención no alcanzará a cualesquiera clases de bienes inmuebles *ubicados* dentro del perímetro de delimitación, sino, exclusivamente, a los que reúnan las siguientes condiciones:

– En Zonas Arqueológicas, los incluidos como objeto de especial protección en el instrumento de planeamiento urbanístico a que se refiere el artículo 20 de la Ley 16/1985, de 25 de junio.

– En Sitios o Conjuntos Históricos los que cuenten con una antigüedad igual o superior a cincuenta años y estén incluidos en el Catálogo previsto, en el artículo 86 del Reglamento de Planeamiento Urbanístico como objeto de protección integral en los términos previstos en el artículo 21 de la Ley 16/1985, de 25 de junio.

Dos. el ajuar doméstico, entendiéndose por tal los efectos personales y del hogar, utensilios domésticos y demás bienes muebles de uso particular del sujeto pasivo, excepto los bienes a los que se refiere el artículo 18 de esta Ley.

No obstante, gozarán asimismo de exención, mientras se encuentren depositados, los objetos de arte, de colección o antigüedades comprendidos en el citado artículo 18, cuando hayan sido cedidos por sus propietarios en depósito permanente por un periodo no inferior a diez años a Museos o Instituciones Culturales sin fin de lucro para su exhibición pública.

Tres. Los derechos consolidados de los partícipes en un plan de pensiones.

Cuatro. Los derechos derivados de la propiedad intelectual o industrial mientras permanezcan en el patrimonio del autor y en el caso de la propiedad industrial no esten afectos a actividades empresariales.

Artículo 18. Objetos de arte, de colección, antigüedades, joyas, pieles de carácter suntuario y vehículos, embarcaciones y aeronaves.

Uno. Los objetos de arte, de colección, antigüedades, joyas, pieles de carácter suntuario, automóviles, vehículos de dos o tres ruedas cuya cilindrada sea igual o superior a 125 centímetros cúbicos, embarcaciones de recreo

o de deportes-naúticos, aviones, avionetas, veleros y demás aeronaves, se computarán por el valor de mercado en la fecha del devengo del Impuesto.

Los sujetos pasivos podrán utilizar, para determinar el valor de mercado, las tablas de valoración de vehículos usados aprobadas por el Ministro de Economía y Hacienda, a efectos del Impuesto sobre Transmisiones Patrimoniales y Actos Jurídicos Documentados y del Impuesto sobre Sucesiones y Donaciones, que estuviesen vigentes en la fecha del devengo del Impuesto.

Dos. Sin perjuicio de la exención que se contempla en el artículo 4, apartados uno y dos de la presente Ley, se entenderá por:

a) Objetos de arte: Las pinturas y dibujos realizados a mano y las esculturas, grabados, estampas, litografías u otros análogos, siempre que, en todos los casos, se trate de obras originales.

b) Objetos de colección: Los que representen un interés arqueológico, histórico, etnográfico, paleontológico, zoológico, botánico, mineralógico, numismático o filatélico u otros análogos y sean susceptibles de destinarse a formar parte de una colección.

c) Antigüedades: Los bienes muebles, útiles u ornamentales, excluidos los objetos de arte y de colección que tengan más de cien años de antigüedad y cuyas características originales fundamentales no hubieran sido alteradas por modificaciones o reparaciones efectuadas durante los cien últimos años.

La norma no podía ser más perjudicial para el Arte y la Cultura españoles, y más contraria al espíritu del artículo 46 de la Constitución. Concretamente, esa disposición, si hubiera llegado a entrar en vigor, habría supuesto:

– El descenso del mercado del arte español, ya que cualquier comprador, tanto de obras de artistas vivos como de antigüedades, ha de pensar en ese Impuesto y la declaración anual que lleva consigo.

– La tendencia a adquirir obras de arte en el extranjero, ya que allí no existe ese Impuesto, y la de sacar a otros países esas obras o colecciones para no estar sujetos a ese Impuesto.

– El enorme riesgo que representa una norma así en un mercado de libre circulación de bienes, por mucho que defienda el Ministerio de Cultura español la defensa de nuestro Patrimonio Cultural. Es difícil imaginar una norma más contraproducente ante la desaparición de las fronteras prevista para 1993.

– La potenciación del mercado clandestino de arte, cuando lo que interesa a la conservación del PHE es hacerlo cada vez más transparente.

– Un frenazo al coleccionismo de todo tipo, que tanto contribuye a la conservación del PHE y que es fuente de enriquecimiento, con el tiempo, de las colecciones públicas.

– La contraposición de esta normativa con la promesa, muchas veces anunciada y hasta ahora no cumplida, del Ministerio de Cultura, de una nueva legislación favorable a la conservación e inversión en bienes culturales y obras de arte, y al fomento del mecenazgo.

– Poner en situación de ilegalidad inevitable a los coleccionistas y poseedores de bienes culturales de pequeño y mediano valor. La norma atacaba menos a los poseedores de obras importantes que pueden solicitar su inclusión en el Inventario.

III. LA REACCIÓN SOCIAL EN CONTRA

Afortunadamente, y aunque el Ministerio de Cultura, subordinado e ineficaz una vez más respecto a Hacienda, no levantó la voz para impedir que ese proyecto llegara a convertirse en ley, *la oposición criticó en el Parlamento esa disposición*. En el Pleno del 7 de marzo de 1991, el diputado del Partido Popular Miguel Angel Cortés, dijo que “esta ley es la mayor amenaza que se ha cernido sobre el PHE, el coleccionismo y sobre la creación artística en general, en los últimos años”; y el diputado de Minoría Catalana Francesc Homs también se opuso diciendo que “el Gobierno apuesta por la fiscalización de todos los bienes de interés cultural y se aleja de la legislación comparada”.

Pero estas críticas, a pesar de su fundamento, quizá hubieran sido desestimadas, como muchas otras veces en tantas leyes, si la sociedad se hubiera callado; pero la sociedad en este caso, reaccionó con eficacia y prontitud. En la prensa aparecieron diversos artículos y editoriales denunciando

lo que se consideraba un atentado al Patrimonio Cultural y una normativa anticultural, torpe, ineficaz, e imposible de cumplir.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fué sin embargo la primera Institución que manifestó su grave preocupación por los daños que esa norma podía producir, y como consecuencia tomó el acuerdo en el Pleno de 25 de febrero de 1991, de dirigirse a los Ministerios de Hacienda y Cultura solicitando la rectificación de ese proyecto de ley, por los perjuicios que podía producir al Arte y la Cultura españoles, y concretamente que se declararan exentos del Impuesto de Patrimonio todos los bienes culturales, asimilando así nuestro régimen al de la mayoría de los países de la Comunidad Europea. El documento aprobado por el Pleno decía textualmente:

Excmo. Sr.:

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tiene por objeto conforme a sus estatutos “proponer al Gobierno cuanto juzgara conveniente al progreso de las Bellas Artes” y que “podrá, siempre que lo crea conveniente, dirigir al Gobierno propuestas y mociones que tengan por objeto promover mejoras y progresos en las Bellas Artes”, tiene el honor de dirigir a V.E. la siguiente MOCIÓN, acordada por el Pleno de la Corporación en su sesión del día 25 de febrero de 1991:

PRIMERO

Habida cuenta que la Constitución en su artículo 44 dice que “los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho”, y en su artículo 46 impone a los poderes públicos que “garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del Patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran”.

Que en desarrollo parcial de estos principios la Exposición de Motivos de la Ley del Patrimonio Histórico Español dice que “la ley estipula un conjunto de medidas tributarias y fiscales que coloquen a España en un horizonte similar al que ahora se contempla en países próximos al nuestro por su historia y cultura”, y en su artículo 69 dispone que “como fomento al

cumplimiento de los deberes y en compensación a las cargas que en esta ley se imponen a los titulares o poseedores de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español, se reconocen beneficios fiscales”, y se refiere expresamente a las exenciones del Impuesto Extraordinario sobre el Patrimonio de las Personas Físicas.

SEGUNDO

Tomando en consideración que el art. 69 de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 y el art. 66 de su Reglamento, recogen la exención para los bienes declarados de Interés Cultural y los Inventariados, y el régimen especial para los demás, que estableció la Ley 50/1977 sobre Medidas Urgentes de Reforma Fiscal.

Que este régimen pretende ser alterado por el proyecto del Ministerio de Hacienda de ley de Impuesto sobre el Patrimonio, publicado en el Boletín del Congreso de los Diputados de 4 de agosto de 1990.

Que en este proyecto se intenta gravar específicamente a: 1) los objetos de arte dentro de los que se comprenden las pinturas, dibujos, esculturas, grabados, etc., que sean obras originales, incluyendo, por tanto, las obras de autores vivos; 2) los objetos de colección, de interés arqueológico, etnográfico, zoológico, botánico, numismático o filatélico, u otros análogos; 3) antigüedades, entre lo que comprende a los bienes muebles, útiles u ornamentales, que tengan más de cien años de antigüedad.

Que esto supone sujetar a Impuesto de Patrimonio a millones de objetos integrantes la mayoría del PHE que no pueden inventariarse por su número y circunstancias, y por la imposibilidad de la Administración de inventariarlos aunque se le solicitara. Que todos los bienes culturales, con excepción de los BIC y de los incluidos en el Inventario, que son hoy unos pocos miles, quedan por lo tanto sujetos no sólo al Impuesto sobre el Patrimonio sino con la obligación, impuesta por ese mismo artículo 18, de computarse “por el valor de mercado en la fecha del devengo del Impuesto”. Lo cual puede entenderse como la obligación de incluirles, uno por uno, en cada declaración anual con su valor de mercado actualizado.

TERCERO

Que no existe precedente en la legislación comparada europea de una norma semejante. La mayoría de los países no tienen Impuesto sobre el Patrimonio y donde lo hay los bienes culturales tienen siempre un trato de favor por el interés público de su conservación, por las limitaciones y cargas a que están sometidos y porque no tienen rentabilidad. En Francia, concretamente, todos los bienes culturales, inventariados o no, están exentos de ese impuesto.

Y considerando que los inconvenientes para el Patrimonio Cultural, el Arte y los artistas que puede tener esta norma son muy graves y tienen una enorme trascendencia en el campo cultural ya que entre los efectos que produzca esa norma puede estar, por ejemplo:

– El descenso del mercado del arte español ya que cualquier comprador, tanto de obras de artistas vivos como de antigüedades, ha de pensar en ese Impuesto y la declaración anual que lleva consigo.

– La tendencia a adquirir obras de arte en el extranjero o extranjeras, ya que allí no existe ese Impuesto, y la de sacar a otros países esas obras o colecciones para no estar sujetos a ese Impuesto.

– El enorme riesgo que representa una norma así en un mercado de libre circulación de bienes, por mucho defienda el Ministerio de Cultura español la defensa de nuestro Patrimonio Cultural. Es difícil imaginar una norma más contraproducente ante la desaparición de las fronteras prevista para 1993.

– La potenciación del mercado clandestino del arte, cuando lo que interesa a la conservación de PHE es hacerlo cada vez más transparente.

– Un frenazo al coleccionismo de todo tipo, que tanto contribuye a la conservación del PHE y que es fuente de enriquecimiento, con el tiempo, de las colecciones públicas.

– La contraposición de esta norma con la anunciada por el Ministerio de Cultura de una nueva legislación favorable a la conservación e inversión en bienes culturales y obras de arte.

– Poner en situación de ilegalidad inevitable a los coleccionistas y poseedores de bienes culturales de pequeño y mediano valor. La norma ataca

menos a los poseedores de obras importantes que pueden solicitar su inclusión en el Inventario.

CUARTO

En vista de que las normas citadas suponen una contradicción con lo ordenado por la Constitución de promover el enriquecimiento y facilitar el acceso de todos a la Cultura, y con el espíritu y la letra de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, y están en contradicción con los Tratados internacionales y las Recomendaciones del Consejo de Europa y la Comunidad Europea, y en ese sentido son contrarias también al artículo 10,2 de la Constitución. Y, además, desde un punto de vista fiscal y recaudatorio, suponen unos ingresos insignificantes en nuestros Presupuestos que no compensa el daño y las molestias culturales que producen.

QUINTO

Esta Real Academia se ofrece a V.E. en cumplimiento de la finalidad de su Institución, para dialogar con mayor amplitud sobre los problemas que puede originar esa legislación en el mejor espíritu de colaboración con los Organos de la Administración del Estado competentes en la materia, y en la seguridad de que ello redundará en beneficio de nuestra Cultura; y SOLICITA que se tomen las medidas para evitar que se consumen estos graves daños al Patrimonio Cultural, a las Bellas Artes y a los artistas y al mercado de arte en general, y que no se dicte una norma, sin paralelo en nuestro entorno cultural, que contraría los principios que inspiran nuestra Constitución y legislación Cultural, y los Tratados y Recomendaciones Internacionales.

La Mesa de esta Real Academia tiene el deber y el honor de pedir a V.E. una audiencia que pueda servir de explicación y ampliación a este escrito.

Madrid, 27 de febrero de 1991

Federico Sopeña Ibáñez

EXCMO. SR. D. CARLOS SOLCHAGA CATALÁN. MINISTRO DE ECONOMÍA Y HACIENDA.

A esta decisión, se unió la Academia de San Jorge, de Barcelona, y poco después hubo una reacción de todas las Asociaciones de Anticuarios, Galeristas, Coleccionistas, Filatélicos y Numismáticos, etc. Los artistas elevaron su voz señalando el grave daño que ello representaba y varios de ellos, entre los cuales figuraban los más relevantes como Tapies, Chillida, Saura, Rivera, A. Delgado, Sicilia, Calvé, etc., dirigieron un escrito al Presidente del Gobierno en el que se decían cosas como estas:

“En el concierto de las naciones, nuestro país, que no es hoy una primera potencia política o económica, sigue siendo una primera potencia cultural por su historia cultural, por su Patrimonio Artístico y por la calidad e importancia de sus artistas en los siglos pasados y en el presente.

Como consecuencia, sería gravísimo olvidar ese papel preferente del Arte y la Cultura españoles en este momento histórico, y dotarnos de una legislación que entorpeciera el desarrollo artístico y cultural, cuando este sector interesa cada vez más a las sociedades modernas, entre las que tiene que estar la nuestra”.

“De cara al Acta Unica y al problema de la libre circulación de bienes, que sabemos preocupa tanto al Ministerio de Cultura, anda sería más contraproducente para la conservación y enriquecimiento de nuestro Patrimonio, que tener una legislación diferente y peor que la de los países vecinos, incitando así a la salida de bienes hacia ellos”.

“Por todo ello, en base a los principios que inspiran nuestra Constitución de “promover el progreso de la cultura para asegurar a todos una digna calidad de vida”, de “facilitar la participación de todos en la vida cultural y el acceso a la cultura”, y de “promover el enriquecimiento del Patrimonio Histórico, cultural y artístico de los pueblos de España”, solicitamos que se eliminen todos los preceptos de ese proyecto de ley que suponen un gravámen fiscal para los bienes culturales, adoptando una solución como la de Francia, país que con una inteligente política cultural favorable a la creación y a los artistas, frecuentemente españoles, ha enriquecido su Patrimonio cultural, obteniendo de ello muchos más beneficios, incluso económicos, que los que se podrían conseguir con impuestos como el que se pretende establecer”.

Todo ello tuvo un extraordinario eco en los medios de comunicación, ordinarios y especializados, y el Gobierno, temeroso de sufrir un desgaste político por esa norma, que se comprendió que era un grave error que tenía su origen en la falta de respeto al Arte y la Cultura del Ministerio de Hacienda, anunció que iba a rectificar. A pesar de ello, absurdamente hizo que se aprobara el proyecto de ley en el Congreso, y anunció que en el Senado se revisaría la Ley. Con ello se demostraba la falta de sensibilidad en materia tan grave como ésta, y la indudable y tradicional subordinación del Ministerio de Cultura al de Hacienda, en las materias competencia del primero.

Es interesante traer aquí a colación algo de lo que se dijo en la *discusión de la ley en el Pleno del Congreso* de 7 de marzo de 1991.

El diputado del Partido Popular, Sr. Cortés Martín, dijo: “Pocas veces en nuestra historia reciente se ha producido una reacción con tanta viveza y unanimidad. La Real Academia de San Fernando, la Real Academia de San Jorge, de Barcelona, y otras Reales Academias de Bellas Artes, han llamado la atención sobre las gravísimas consecuencias de esta norma, haciendo honor a su más noble misión y a su mejor tradición. También la Cámara de Comercio de Madrid como entidad organizadora de Arco, la Fundación Arco y otras fundaciones culturales, asociaciones de galeristas y de anticuarios de toda España, artistas y coleccionistas, han manifestado su rotunda oposición a esta norma que pondría en peligro nuestro legado cultural y nuestra creación artística contemporánea. Nuestro legado cultural y nuestra creación artística contemporánea son quizá, junto con nuestra lengua, el principal activo indiscutido de España en el campo internacional”. y refiriéndose al artículo 18 del Proyecto, afirmó: “Es difícil, señor Presidente, alcanzar a entender las razones de este artículo. Podría pensarse que es la obsesión recaudatoria del Ministerio de Hacienda. Sin embargo, siendo muy poco lo que se va a recaudar por este concepto, no parece que pueda ser ésta la causa determinante. Puede deberse quizás a una ignorancia supina de las consecuencias que este precepto tendría en el terreno cultural, lo que unido a la pasividad hasta ahora del Ministerio de Cultura o de los responsables de Cultura del Grupo Socialista en este punto puede resultar algo más verosímil, aunque de ser así no se explicaría la resistencia a haberlo modificado en Comisión después de haber salido a la luz pública los argumentos en contra. Acaso este artículo sea fruto de un prejuicio tan ar-

caico como arraigado en las filas socialistas del que no acaban de lograr desprenderse, consistente en pesar que lo público es bueno y lo privado malo, visión que, al menos en el campo del patrimonio histórico y de la creación artística, algunos nos hicimos la ilusión de que habían superado con la redacción final de la Ley del Patrimonio Histórico Español, que todos aprobamos después de introducir cambios en ella, de cuya letra y de cuyo espíritu este precepto es una auténtica revisión, aunque más bien podría decirse una regresión”.

Y el diputado del Grupo Catalán, señor Homs, dijo: “En relación al tratamiento tributario de las obras de arte y antigüedades, nuestro Grupo considera que el Gobierno apuesta con este proyecto de ley por la fiscalización exhaustiva de todos y cada uno de los bienes de interés cultural, así como de los bienes de interés histórico. Nuestro Grupo Parlamentario entiende que debiera considerarse qué objetos de arte, antigüedades y objetos de colección deben tener un tratamiento diferencial en este impuesto y beneficiarse de amplias exenciones, vía que permitiría su fomento y conservación”. y añadió: “Señorías, nuestro Grupo considera que en este punto debiéramos reflexionar con objeto de reconducir el régimen fiscal que se aplica al conjunto de las obras de arte. Nuestro Grupo entiende que no tenemos que gravar la tenencia de las obras de arte. Lo que hemos de gravar, en todo caso, es la transmisión de las obras de arte”.

Frente a esta propuestas, el Sr. García Ronda, representante del Grupo Socialista, se limitó a afirmar que “los socialistas no estamos contra el arte” y reconocer “su importancia, una importancia fundamental en la cultura ciudadana”, pero tras afirmar: “que sí debemos ser realistas y tener lógica fiscal con respecto a los objetos de arte. No podemos irnos al otro extremo. Debemos considerarlo y seguiremos considerándolo en trámites posteriores. Evidentemente, hay dificultades. No es fácil de valorar; no es fácil de definir; no es fácil de hacer la consideración, las divisiones y diferenciaciones que haya que hacer entre objetos de arte, objetos suntuarios, etcétera”. se limitó a decir que tratarían de obviar todas las dificultades en los trámites que haya que hacer reglamentariamente, “a posteriori” (?).

IV. EL PROYECTO ANTE EL SENADO

Como consecuencia de esta situación: una ley aprobada en el Congreso con la que nadie estaba de acuerdo, que se había reconocido equivocada, y que se había dicho que se cambiaría en el Senado, los dos grandes partidos, el Partido Popular y el Partido Socialista, presentaron sus *enmiendas en el Senado*.

El Partido Popular presentó unas enmiendas básicas a los artículos 4 y 18 proponiendo la exención total del Impuesto sobre el Patrimonio de los bienes Culturales. Concretamente tenían la siguiente redacción:

Del artículo 4. Su texto sería el mismo para el párrafo Uno y en cambio el párrafo Dos quedaría así: “Dos.– El ajuar doméstico, entendiéndose por tal los efectos personales y del hogar, utensilios domésticos y demás bienes muebles de uso particular del sujeto pasivo, entre los que se incluyen los bienes muebles que formen parte del Patrimonio Histórico Español, conforme el artículo 1,2 de la Ley de 25 de junio de 1985”.

El artículo 18 se dejaba para los objetos suntuarios y concretamente su redacción era la siguiente: “Artículo 18.– Joyas, pieles de carácter suntuario y vehículos, embarcaciones y aeronaves. Las joyas, pieles de carácter suntuario, automóviles, vehículos de dos o tres ruedas cuya cilindrada sea igual o superior a 125 centímetros cúbicos, embarcaciones de recreo o de deportes náuticos, aviones, avionetas, veleros y demás aeronaves, se computarán por su valor de mercado (valor real) en la fecha de devengo del Impuesto”. Desaparece el apartado Dos”.

El Partido Socialista optaba, en cambio, por una solución parcial. Mantenía la exención de los BIC y los bienes muebles incluidos en el Inventario, en los términos, perfeccionables, del Proyecto de Ley, y excluía del Impuesto sobre el Patrimonio a los bienes a los que se refiere el artículo 26 del Reglamento de 1986 de la Ley de PHE. Concretamente la redacción propuesta para los artículos 4, 18 y 19, era la siguiente:

“*Artículo 4.*– Bienes y derechos exentos.

Estarán exentos de este Impuesto:

Uno.– Los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español, inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural o en el Inventario General de Bienes Muebles, a que se refiere la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, así como los comprendidos en la

Disposición Adicional Segunda de dicha ley, siempre que en este último caso hayan sido calificados como Bienes de Interés Cultural por el Ministerio de Cultura e inscritos en el Registro correspondiente.

No obstante, en el supuesto de Zonas Arqueológicas y Sitios o Conjuntos Históricos, la exención no alcanzará a cualesquiera clases de bienes inmuebles ubicados dentro del perímetro de delimitación, sino, exclusivamente, a los que reúnan las siguientes condiciones:

– En Zonas Arqueológicas, los incluidos como objeto de especial protección en el instrumento de planeamiento urbanístico a que se refiere el artículo 20 de la Ley 16/1985, de 25 de junio.

– En Sitios o Conjuntos Históricos los que cuenten con una antigüedad igual o superior a cincuenta años y estén incluidos en el Catálogo previsto en el artículo 86 del Reglamento de Planeamiento Urbanístico como objeto de protección integral en los términos previstos en el artículo 21 de la Ley 16/1985, de 25 de junio.

Dos.– Los bienes integrantes del Patrimonio Histórico de las Comunidades Autónomas, que hayan sido calificados e inscritos de acuerdo con lo establecido en sus normas reguladoras.

Tres.– Los objetos de arte y antigüedades cuyo valor sea inferior a las cantidades que se establezcan a efectos de lo previsto en el artículo 26.4 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

Gozarán asimismo de exención:

a) Los objetos de arte y antigüedades comprendidos en el artículo 19, cuando hayan sido cedidos por sus propietarios en depósito permanente por un período no inferior a tres años a Museos o Instituciones Culturales sin fin de lucro para su exhibición pública, mientras se encuentren depositados.

b) La obra propia de los artistas mientras permanezca en el patrimonio del autor.

Cuatro.– El ajuar doméstico, entendiéndose por tal los efectos personales y del hogar, utensilios domésticos y demás bienes muebles de uso particular del sujeto pasivo, excepto los bienes a los que se refieren los artículos 18 y 19 de esta Ley.

Cinco.– Los derechos consolidados de los partícipes en un plan de pensiones.

Seis.— Los derechos derivados de la propiedad intelectual o industrial mientras permanezcan en el patrimonio del autor y en el caso de la propiedad industrial no estén afectos a actividades empresariales.

Siete.— Los valores cuyos rendimientos estén exentos en virtud de lo dispuesto en el artículo 17 de la Ley del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas”.

“*Artículo 18.*— Joyas, pieles de carácter suntuario y vehículos, embarcaciones y aeronaves.

Las joyas, pieles de carácter suntuario, automóviles, vehículos de dos o tres ruedas cuya cilindrada sea igual o superior a 125 centímetros cúbicos, embarcaciones de recreo o de deportes náuticos, aviones, avionetas, veleros y demás aeronaves, se computarán por el valor de mercado en la fecha de devengo del Impuesto.

Los sujetos pasivos podrán utilizar, para determinar el valor de mercado, las tablas de valoración de vehículos usados aprobadas por el Ministerio de Economía y Hacienda, a efectos del Impuesto sobre Transmisiones Patrimoniales y Actos Jurídicos documentados y del Impuesto sobre Sucesiones y Donaciones, que estuviesen vigentes en la fecha de devengo del Impuesto”.

Artículo 19.— Objetos de arte y antigüedades.

Uno.— Los objetos de arte o antigüedades, se computarán por el valor de mercado en la fecha del devengo del Impuesto.

Dos.— Sin perjuicio de la exención que se contempla en el artículo 4, apartados uno, dos y tres de la presente Ley, se entenderá por:

a) Objetos de arte: las pinturas, esculturas, dibujos, grabados, litografías u otros análogos, siempre que, en todos los casos, se trate de obras originales.

b) Antigüedades: los bienes muebles, útiles u ornamentales, excluidos los objetos de arte, que tengan más de cien años de antigüedad y cuyas características originales fundamentales no hubieran sido alteradas por modificaciones o reparaciones efectuadas durante los cien últimos años.

Como consecuencia, por aplicación del referido artículo 26 del Reglamento, quedaban exentos del Impuesto del Patrimonio, aparte de los declarados BIC o inventariados, los siguientes bienes:

“b) Bienes que formen parte del Patrimonio Histórico Español, cuyo valor económico sea igual o superior a las cantidades que a continuación se indican:

- Siete millones de pesetas cuando se trate de obras pictóricas y escultóricas con menos de cien años de antigüedad.
- Cinco millones de pesetas en el caso de obras pictóricas con más de cien años de antigüedad.
- Cuatro millones de pesetas cuando se trate de obras escultóricas, relieves o bajo relieves con más de cien años de antigüedad.
- Tres millones de pesetas en los casos de tapices, alfombras o tejidos históricos, grabados, colecciones de documentos en cualquier soporte, libros impresos, e instrumentos musicales históricos.
- Dos millones de pesetas cuando se trate de mobiliario.
- Un millón de pesetas en los casos de objetos de cerámica, porcelana o cristal antiguos, documentos unitarios en cualquier soporte y libros manuscritos.
- Quinientas mil pesetas cuando se trate de objetos arqueológicos.
- Cien mil pesetas cuando se trate de objetos etnográficos”.

La solución propuesta por el Partido Popular hubiera supuesto la no sujeción al Impuesto sobre el Patrimonio de todos los bienes culturales, al incluir dentro del ajuar doméstico todos los bienes muebles que forman parte del PHE.

Y además de ello, a través de su inclusión en el ajuar doméstico y de otra enmienda a la Disposición Adicional Tercera en la que se reconocía a todos los bienes culturales una asimilación con los de ese ajuar, recibían aquellos un tratamiento favorable también en el Impuesto Sucesorio.

La solución propuesta por el partido socialista en sus enmiendas fue comentada por mí en un artículo publicado en ABC de Madrid el día 22 de abril de 1991, en el que entre otras cosas se decía: “el PSOE ha presentado en esta Cámara unas enmiendas que suponen una gran victoria para todos los que descalificamos el proyecto inicial y que están tomadas en buena parte de algunas de las propuestas de la oposición.

Pero parece como si hubiera miedo de adoptar la solución más progresista, más sencilla, más favorable a la cultura y la más seguida en los países de Europa: excluir a los bienes culturales del Impuesto del Patrimonio.

Esta es la solución lógica, porque estos bienes no generan renta alguna; adquirirlos no es un negocio, sino supone una voluntad cultural de fomentar el PH en nuestro suelo y colaborar a la labor de los gastos culturales y los artistas, y conservarlos conlleva gastos en muchos casos. Por todo ello, no hay ninguna razón para incluirlos en ese impuesto, y así lo han entendido los legisladores de los países que quieren promocionar su arte y cultura. Francia y su presidente Mitterrand, con un Gobierno socialista también, nos ha dado el ejemplo de lo que hay que hacer. Y eso es lo que le han recordado los mejores artistas españoles en sus escritos directos al Presidente del Gobierno español, y lo que todavía está a tiempo de hacer un Gobierno en el que prevalezca la preocupación cultural sobre la obsesión recaudatoria.

Además, esa exención se puede lograr sencillamente admitiendo un hecho real como es que los muebles, cuadros, alfombras etc., forman parte del ajuar de casa, que es la solución tradicional española”.

“La fórmula socialista propuesta en el Senado es un paso adelante, mejor que el desafortunado proyecto ya abandonado por erróneo e ineficaz, pero sigue siendo insuficiente y defectuosa cultura y técnicamente”.

A pesar de la reacción social que el Proyecto determinó y de la casi unánime solicitud de exclusión de todos los bienes culturales del Impuesto del Patrimonio, *el proyecto de ley no incorporó en el Senado más que las enmiendas del partido socialista, y como consecuencia nos encontramos con una norma nada favorable a los intereses del Arte y la Cultura*, habiendo desaprovechado, una vez más, una ocasión de dar a esos intereses el trato que merecen y necesitan, y de incorporar a nuestra legislación el criterio recomendado por los Organismos internacionales y seguido por los países vecinos y más adelantados de Europa.

La batalla que se dió por todo el mundo del arte, con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a la cabeza, ha servido para evitar una legislación que hubiera sido un desastre, pero no para lograr la ley deseable. Por ello, hacer un análisis de los defectos que la solución adoptada tiene, puede ser muy útil para seguir intentando que, antes de la entrada en vigor del Acta Unica y la desaparición de las fronteras interiores dentro de la CE, se establezca un régimen fiscal general de los bienes culturales que supon-

ga la armonización de nuestra legislación con la de los países vecinos, sin lo cual corre un gran riesgo la conservación de los bienes integrantes del PHE dentro de nuestras fronteras.

Entre esos defectos se pueden señalar como más importantes, los siguientes:

Esta ley sigue colocando a España en el mundo de la creación artística, conservación del Patrimonio Cultural y mercado del arte, en condiciones de inferioridad respecto a los demás países de la CE. La solución de exención total del Impuesto del Patrimonio es la que tienen nueve de los doce países comunitarios, entre ellos nuestros más directos competidores en este campo, Italia, Francia y Gran Bretaña.

Los bienes que están por encima de los valores del art. 26 del Reglamento, al que la ley se remite, que a veces no pasan de cien mil pesetas, siguen sujetos al Impuesto sobre el Patrimonio. Ello tiene, entre otros, estos inconvenientes:

- Estimular la ocultación de bienes culturales por miedo al Fisco, cuando lo que conviene a la política cultural es que se conozca esos bienes.
- Provocar una huída de ellos al exterior, sobre todo tras la desaparición de las fronteras en 1993, donde ni hay que declararlos, ni pagar por ellos.
- No conseguir un aumento de recaudación significativa y hacer indeseable, por las molestias fiscales, invertir en obras de arte.
- Robustecer el mercado clandestino de bienes del PHE, que es lo contrario de lo que conviene al legislador cultural y fiscal.

Se podría decir en favor de la solución del texto aprobado, que el que quiera gozar de esa exención puede incluirlos en el Inventario, pero aparte de las molestias que eso significa para los particulares y para la Administración, que no están en condiciones de tramitar muchos expedientes, como lo prueba que la mayoría de las Comunidades no han terminado los que se iniciaron en 1986, hay una objeción gravísima: incluir esos bienes en el Inventario puede suponer para los declarantes un pago y una sanción importante, ya que esos bienes hay que valorarlos “al precio de mercado en la fecha devengo del impuesto” (art. 23 de la Ley) y pueden ser considerados como incrementos de patrimonio a los efectos del IRPF no declarados a tiempo, y como bienes no declarados en el Impuesto del Patrimonio en los ejercicios no prescritos, con las consiguientes repercusiones fiscales, que

pueden suponer tributar por esos bienes a valor de mercado hasta un 56 por ciento en la declaración del IRPF, más las repercusiones, sanciones e intereses de demora de los últimos cinco ejercicios no prescritos. Esto supone que el querer inventariar alguno de esos bienes, podría suponer para su titular abonar, a título de Impuesto, entre un 60 y un 70 por ciento del hipotético valor de mercado de ese objeto de arte. Es tan evidente que nadie puede estar dispuesto a pagar ese porcentaje de un bien propio, que no produce renta, por declararlo y sacarlo a la luz, que eso asegura que no se inventaría ningún bien cultural que no se pueda demostrar fehacientemente que se posee desde hace más de cinco años, y más sencillamente, que nadie va a declarar los bienes culturales. Es decir, la nueva ley consigue el resultado contrario al deseable, tanto desde un punto de vista fiscal como cultural.

Esto inutiliza totalmente la solución de la ley. Para que sirviera, sería preciso volver a poner en vigor la norma de la Disposición Transitoria Primera del Reglamento de 1986 a la que, sin serlo, se llamó amnistía fiscal y que facilitó en 1986 el Inventario de bastantes bienes. Sin poner en vigor esa norma de nuevo, la mejora de las enmiendas se convierte casi en un engaño.

Al no considerar a los objetos de arte y antigüedades como integrantes del ajuar de casa, todos esos bienes, hasta los más insignificantes, hay que declararlos cuando muera el propietario o coleccionista, y además a valor de mercado. Solo este hecho volverá a hacer que nadie declare y no se recaudará nada ni se clarificará el mundo del arte. Todo este problema desaparece en cuanto esos bienes se consideraran incluidos, como ha sido la solución tradicional, en el ajuar de casa.

Se mantiene para todas las declaraciones que afecten a bienes culturales, “el valor de mercado a la fecha de devengo del Impuesto”. No es preciso insistir en la imposibilidad real de fijar esos valores de mercado.

Se ha corregido el error de hacer tributar a los artistas por su propia obra mientras esté sin vender, que era el colmo del agravio a la creación artística. Pero vuelve a prevalecer el espíritu recaudatorio sobre el cultural en la redacción actual y se sigue sin entender el papel del Arte y la Cultura.

El legislador socialista, en el art. 4, Dos, b, exime a la obra “mientras permanezca en el patrimonio del autor”. Esto supone nada menos que al morir, sus herederos, normalmente su cónyuge e hijos, además de tributar por Sucesiones, que deben pagar en seis meses y a valor de mercado, con

dinero que quizá no tengan, tienen que empezar a pagar por unos bienes que no producen renta, todos los años por Impuesto de Patrimonio, y a valor de mercado. No puede imaginarse una norma más irrespetuosa para la obra de arte, y más contraproducente. Ante ella, puede suceder que: los artistas tengan su obra en el extranjero, o la oculten, con grave daño para el Patrimonio Cultural Español; o que su familia trate de liquidar esos bienes lo antes que pueda, destruyendo el legado conjunto para evitar la carga constante que supone conservar los bienes del artista. Ese precepto debería modificarse y extender, al menos, la exención al cónyuge y descendientes mientras conserven la obra.

El error fundamental está en el art. 4, tres nuevo, que excluye expresamente del ajuar de casa a los bienes culturales del artículo 18 bis. Esa es una discriminación absurda porque de hecho esos bienes, alfombras, muebles, cuadros, litografías, esculturas, etc., forman parte del ajuar de casa. Y nuestro Derecho ha dado al ajuar siempre un trato especial por sencillez y para respetar la privacidad. Esos bienes pagan en la sucesión, pero en conjunto, sin necesidad de someter al contribuyente a describir cada uno; no están exentos del Impuesto de Sucesiones conforme al art. 15 de esa Ley. Manteniendo ese tratamiento se hace la regulación mucho más sencilla; tributan por Impuesto de Sucesiones, pero no por Impuesto de Patrimonio, por su especial carácter, y se respeta su naturaleza ya que son la esencia del hogar familiar, y deben estar comprendidos en el ajuar de casa.

Ese tratamiento es el más justo, sencillo y respetuoso con los derechos que la Constitución concede a los españoles, no es un privilegio y no supone apenas menor recaudación.

En conclusión, podemos decir que la iniciativa de la Real Academia, la reacción social y la crítica del Proyecto de ley, del Impuesto del Patrimonio, han determinado un cambio de criterio en el Gobierno, el reconocimiento de que el Proyecto enviado era un grave error perjudicial para la Cultura, y una regulación mejor que la inicialmente propuesta.

Pero, aún reconociendo ésto, la solución se queda a medio camino. La única solución razonable y benfíciosa para la Cultura española, que no sólo no perjudicaría al Fisco, sino que le beneficiaría al sacar a la luz los bienes ocultos, que seguirían estándolo, es eximir del Impuesto del Patrimonio a los objetos de arte y antigüedades, incluyéndolos en el ajuar de casa. Sólo esta norma nos pone en igualdad de condiciones con los demás países de Europa.

ERMITA DEL SANTO CRISTO DE CATALÁIN EN
GARINOAIN

Por

JOSÉ YARNOZ ORCOYEN

En plena “Baldorba” —o Valle de Orba— y a la entrada del estrecho y profundo valle que forma el río Cemborain, se encuentra un conjunto de edificaciones, más o menos ruinosas, entre las que destaca la pequeña iglesia románica del Cristo de Cataláin. Precisamente por ser tan notoria su presencia entre el total de la edificación, el visitante que llega por primera vez no suele prestar el debido interés al conjunto, dedicándose a la contemplación de la capilla y despreciando el resto. Pero a poco que se meta por el vericuetto de ruinas y edificaciones, y observe todo con más detenimiento, irá hallando elementos que despertarán su curiosidad por la que de remotos pueden resultar. Todo ello le hará pensar que lo que hoy es una sencilla ermita, en otros tiempos, debió ser un conjunto habitado de mucha mayor importancia.

Las primeras noticias históricas de Cataláin se encuentran en el Becerro de Roncesvalles, y las de el P. Moret en sus Anales de Navarra (1).

A principios del siglo XIII y, al parecer, por donación de Ximeno y Miguel de Garinoain, pasa Cataláin a depender de la Colegiata de Roncesvalles, como hospital de peregrinos en una de las rutas secundarias del Camino de Santiago (2). Aquella que tras atravesar el Pirineo por el puerto de Somport y pasar por Jaca y Sangüesa, en lugar de seguir la ruta principal por Monreal, Campanas, etc., se desviaba a Leache —donde los Sanjuanistas tenían un hospital— y por la “Vizcaya” entraba en la “Baldorba”, y descendiendo por el río Cemborain seguía hacia Campanas.

Pasadas las peregrinaciones a Santiago cambia la vida de Cataláin. El hospital de peregrinos deja de tener objeto y, seguramente, la comunidad que lo ocupaba y regia, lo abandona. Pero los vecinos de los pueblos del contorno siguen fieles al Sto. Cristo que allí se venera y comienzan a organizar romerías. Romerías que han llegado a nuestros días.

Documentos del siglo XVI nos hablan de las reuniones que los regidores de los pueblos de la Baldorba celebraban en el patio de Cataláin como una costumbre inmemorial (3). Hay que hacer constar que esta costumbre es corriente en los valles de Navarra, en los que la autoridad de los pueblos son los concejos que se reúnen en ayuntamiento tomando el nombre del valle y escogen para sus plenos un local céntrico a todos ellos y neutral, por lo general una ermita en despoblado.

Por todo lo expuesto se ve que la ermita de Cataláin siempre ha tenido culto y sus dependencias anejas han sido utilizadas, lo que ha contribuido a su conservación.

Para el culto siempre ha existido un capellán –por lo general el cura párroco de Garinoain– del que hay documentación desde el siglo XVII (4) y para la conservación un ermitaño, el último se ha trasladado a vivir a Garinoain hace muy pocos años.

La documentación encontrada es abundante, pero toda ella posterior al año 1208, fecha de la donación de Ximeno y Miguel de Garinoain a Roncesvalles y, en general, de poco interés para el estudio del monumento por tratarse de actas de reuniones del Ayuntamiento del valle o de nombramientos de capellán o ermitaño. Sin embargo don Francisco Ojer y Olcoz halló, en el Archivo Notarial de Tafalla, uno absolutamente trascendental; la escritura del contrato de las obras a realizar en el año 1776 por el cantero Juan de Santesteban en la capilla de Cataláin, hallazgo del que trataremos más adelante (5).

Determinar la antigüedad de este conjunto de edificaciones es difícil ante la falta de documentación y sin un exhaustivo estudio arqueológico –para el cual habría que realizar una previa excavación– pero con una detenida y simple observación de las ruinas se llega a la conclusión de que esta es grande. Algunos datos así lo indican: El muro sur de la capilla está asentado sobre una construcción que, por su aparejo, puede ser romana: Cruzando el patio y en dirección al río, hay unos restos de enlosado de piedra que muy bien podrían corresponder a la calzada romana que por esta zona discurría en dirección a Pamplona: Monedas romanas han aparecido dentro del recinto y por sus alrededores: El sufijo “ain” de su nombre parece indicar a una fundación romana. Independientemente de lo arriba expuesto, no hay duda de que en una zona muy romanizada, como era esta parte de Navarra, se tenía que haber reparado en un lugar como este, situado en una feraz ve-

ga próxima al río y con buenas comunicaciones, para asentar una villa o una explotación agrícola. Este pudo ser el motivo de su fundación. Todo esto son especulaciones, que pueden tener grandes visos de realidad, pero que habría que estudiar a fondo para confirmarlas. Más como el fin de este trabajo es el estudio de la capilla románica no profundizamos sobre este tema.

Descripción del templo antes de su restauración.— El templo, antes de su restauración, se encontraba muy desfigurado por las obras del siglo XVIII.

Su situación era la siguiente: Iglesia de una sola nave con ábside circular, separado de aquella por un arco triunfal —muy relabrado para ensancharlo— que descansa sobre columnas lisas con basas románicas y capiteles labrados, el de la izquierda de talla vegetal y el de la derecha con un músico en el centro y dos águilas, una a cada lado. El ábside, por su interior, está recorrido por una arquería baja con arcos de medio punto sobre finas columnas lisas con capiteles de talla vegetal. Todo este interior se encontraba burdamente pintarrajeado (Fot. 1). El cierre de la nave era de bóveda de ladrillo, con lunetos, sobre arcos fajones, también de ladrillo, que descansaban en repisas sencillas y la dividían en tres tramos (Fot. 2). Entre la nave



Fig. 1. Abside antes de la restauración.- Se aprecia el relabrado del arco para darle mayor anchura.

Fig. 2. Interior de la iglesia antes de la restauración.- Las bóvedas de ladrillo del s. XVIII rebajaban la altura de la nave desproporcionándola.

y el ábside se levantaba una cúpula sobre pechinas con linterna para la iluminación, toda ella de ladrillo. A los piés de la nave se alzaba una tribuna de la que partía una galería a todo lo largo de la pared sur, soportada por unas pesadísimas ménsulas de piedra.

La iglesia se encontraba adosada a uno de los edificios existentes, por su lado sur, quedando exenta en sus otras tres fachadas. La cubierta era de teja de canal sobre armaduras de madera, dejándo ver en los rafeles las lajas de piedra que, sin lugar a dudas, fué su inicial cubrimiento.

A continuación seguimos con la descripción de todas aquellas zonas y elementos que no han sufrido modificación trás los trabajos de restauración.

La portada se abre en el eje del muro de imafrente, en plano emergente, con tejazoz de piedra de gran declive (Fot. 3). Es de arco de medio punto con dos arquivoltas soportadas por columnas con sus capiteles, la exterior de ángulo y la interior de bocel, ambas lisas. Existe una más interior, de ángulo, decorada con agujas de pino y sin columnas. El lambel lleva decoración de palmetas, de clara influencia jaquesa. El tímpano es liso con crismón central (Fot. 4). Esta portada va coronada por una cornisilla de billetes soportada por canecillos, bastante deteriorados, con figuras humanas y de animales. Los capiteles de las columnas de esta portada, muy finamente labrados, representan; los de la izquierda (Fot. 5), animales fabulosos el exterior y tres personajes de pié el interior; y los de la derecha (Fot. 6), dos caballeros, uno con grandes bigotes, el exterior y el otro, el interior, tres curiosos personajes, el central con un dogal al cuello, flanqueados por dos águilas (tema que se encuentra en Lescar, Bajos Pirineos, y en Le Thurer, Puy-deDôme). La decoración de los ábacos de estos capiteles es de palmetas y distinta en todos ellos.

Sobre la portada y en su eje, se abre una curiosa ventana con arquivoltade grueso baquetón y lambel pequeño, muy deteriorado, que descansa en dos columnas lisas (Fot. 7). En el centro tiene una saetera lobulada coronada con arco de billetes como guardapolvo. Esta ventana se hallaba semi oculta en el interior por la bóveda de ladrillo del XVIII.

A ambos lados de esta ventana se encuentran dos saeteras lisas coronadas por guarda polvos de medio punto de billetes. En el interior estas dos saeteras estaban tabicadas.

El muro de astial, que en su parte superior sigue, sensiblemente, la inclinación de la cubierta, está coronado por una airosa espadaña de tres huecos



Fig. 3. Portada.- (Antes de la restauración).



Fig 4. Portada.- Archivolts y lambel (La influencia jaquesa en la decoración es notable).



Fig. 5. Capiteles de la portada.- Columnas de la izquierda.



Fig. 6. Capiteles de la portada.- Columnas de la derecha.

de medio punto, para alojar campanas, con lambel liso como única decoración (Fot. 8).

El ábside, como más arriba indicamos, lo recorre por su interior una arquería baja sobre columnas. Sobre ella, en un segundo cuerpo, se abren tres estrechas ventanas de medio punto, lisas por el interior (que se encontraban tabicadas), y que al exterior están formadas por una arquivolta y lambel lisos, sobre columnas, también lisas, con capiteles de fina talla representando aves fabulosas, motivos vegetales y algún personaje. Una imposta biselada marca la separación de este segundo cuerpo con la bóveda, que es de horno.

Por fuera, en la parte baja del ábside, se levantan unos contrafuertes prismáticos que terminan a la altura de los alfeizares de las ventanas y van coronados por unas pequeñas basas que, indudablemente, esperaban la colocación de unas columnas adosadas al ábside y que por motivos desconocidos no llegaron a montarse (Fot. 9).

La iglesia va coronada por una cornisa de piedra, lisa, sostenida por canchillos de todo tipo. Los hay con cabezas humanas (vuelve a aparecer el hombre de grandes bigotes), cabezas de animales, representación de los vicios (el hombrecillo cabeza abajo, la pareja abrazada, el hombre con el tonel, etc., tan representados en la iconografía románica) (Fot. 10) y otros geométricos (alguno de influencia claramente musulmana) (Fot. 11).

Adosada al ábside, ocultando parte de una ventana, había una construcción en ruinas y sin ningún valor, que sirvió de sacristía.

En el interior se conserva el espléndido Cristo gótico del siglo XIV que da nombre al monumento.

Estudio comparativo, arqueológico y documental.— La fecha de construcción de este templo dentro del primer tercio del siglo XII dado por Francisco Iñiguez Almech (6) no parece dejar lugar a dudas. Para llegar a ella y ante la escasez de documentación, realizó un estudio comparativo de su arquitectura y escultura con Jaca y Loarre, demostrando la clara influencia recibida de estos dos monumentos.

La influencia de Loarre no deja lugar a dudas —influencia que también se observa en otras iglesias de los alrededores (Olleta, San Jorge de Azuelo)— la misma arquería interior del ábside en su parte inferior, las ventanas del cuerpo superior (tres en lugar de cinco debido a la menor proporción), la misma imposta de billetes, los contrafuertes exteriores con columnillas (que aunque estas faltan, como arriba indicamos, estaban iniciadas). Esto



Fig. 7. Ventana sobre la portada.- La saetera loploulada puede haber sido recompuesta.



Fig. 8. Fachada de astial restaurada.- La airosa espadaña fue recompuesta siglos atrás. Posiblemente aprovechando las piedras originales.



Fig. 9. Exterior del ábside, restaurado.- Se aprecian claramente las pequeñas basas que rematan los contrafuertes. Tres de ellas son originales.



Fig. 10. Canecillos de la cubierta.- Muy repetidos en el románico.



Fig. 11. Canecillos de la cubierta.- Algunos de influencia musulmana.

nos llevó a pensar en la posible existencia de una cúpula sobre trompas, que nada tendría que ver con la de ladrillo sobre pechinas del XVIII.

Al subir por encima de las bóvedas para inspeccionar el estado de las armaduras de madera de la cubierta, descubrimos en el muro de imafrente las entras correspondientes a tres gruesas vigas. Una coincidente, por su altura, con el caballete del tejado y las otras dos intermedias entre esta y los muros laterales y siguiendo la pendiente del mismo.

En los muros laterales, que por encima de las falsas bóvedas de ladrillo se encontraban limpios del guarnecido de cal, se manifestaban las huellas de unos arcos que habían sido demolidos y tangentes a ellas se abrían unas ventanas de medio punto en el muro sur, cegadas al exterior por el edificio adosado.

Estos descubrimientos aclaraban la primitiva estructura del templo a base de arcos de diafragma que sostenían la armadura de madera de la cubierta, y descartaban la hipótesis de que las bóvedas de ladrillo del XVIII fuesen sustitución de otras primitivas de piedra, cuyos arranques tendrían que haberse elevado mucho para salvar las ventanas laterales y las saeteras del muro de imafrente.

La escritura notarial hallada por D. Francisco Ojer y Olcoz, de que antes dimos cuenta, trata del contrato de las obras a realizar en el año 1776 por el cantero Juan de Santesteban en el templo del Santo Cristo de Catalán, costeadas por don Joaquín de Leoz, residente en el reino de Chile y representado por su hermano don Francisco Martín de Leoz, autorizada por el escribano don Juan Antonio de Iriarte. Este contrato describe minuciosamente todos los trabajos a realizar, que indudablemente se siguieron al pie de la letra, y también y más interesante, todos los elementos que había que suprimir o demoler.

El estudio a fondo de este contrato nos aclara muchas dudas. El punto 1º dice; “Primeramente se ha de hazer desde el púlpito hasta encontrar una columna que sostiene la capilla del Sto. Cristo, y su correspondiente hazia la tribuna desde los tejados hasta la planta del zimiento viejo; y se ha de volver a hazer según muestra la planta de color rojo, dándoles a las paredes y zimientos el mismo grueso y altura que tienen las paredes del cuerpo de la iglesia que quedan en ser, y ban demostradas en color pardo, de modo que todas ellas queden bién trabajadas y con buenos materiales de mortero y piedra; y hagan uniformidad por lo interior y exterior”.

A pesar de no haber encontrado los planos, con las correcciones rojo y pardo, de que habla el contrato, este primer párrafo nos da bastante luz sobre la primitiva planta del templo.

Analicemos, primero, a qué llama la capilla del Sto. Cristo. El ábside ya se encontraba ocupado por el retablo en las fechas de las obras concertadas, luego el Cristo estaría situado en la misma ubicación en que últimamente se hallaba; en el primer tramo de la nave. Si a esta zona la llamaba “capilla del Sto. Cristo” es que se encontraba diferenciada de la nave. La única diferenciación posible es que existiera otro arco semejante al triunfal, que la separase de dicha nave.

Los dos muros laterales del templo en la zona comprendida entre el arco triunfal y los tres tramos de nave cerrados con la bóveda de ladrillo o sea el tramo correspondiente a la cúpula, se aprecia claramente, tanto por el exterior como por el interior, que han sido rehechos (no hay correspondencia de hiladas en los encuentros, la separación de los canecillos del alero varía precisamente en estas zonas, etc.). Así pues, al indicar en el tan mencionado contrato “hacer desde el púlpito... etc.”, bien por un error de transcripción o de interpretación del escribano, persona poco ducha en términos técnicos, hay que interpretarlo como “deshacer... etc.”, máxime cuando a renglón seguido indica “y se ha de volver a hazer... etc.”. Por otro lado, al decir “...y su correspondiente hazia la tribuna...” se tiene que referir a la demolición del segundo arco triunfal.

La opinión de la existencia del segundo arco triunfal entre la zona de la cúpula y la nave, queda reforzada cuando dice “...dándoles a las paredes y zimientos el mismo grueso y altura que tiene las paredes del cuerpo de la iglesia que quedan en ser...”, lo que indica que las derribadas eran más gruesas ya que tenían que soportar el empuje de la antigua cúpula. Al haber derribado el segundo arco triunfal, que es donde quedaba disimulado el distinto grueso del muro en ambas zonas, y por ser menor el empuje de la nueva bóveda de ladrillo, era lógico que el muro rehecho estuviera alineado y, por tanto, fuera del mismo grueso que el resto.

Es indudable que el motivo principal para realizar las obras del XVIII fué debido al estado de ruina de las bóvedas (7), pero teniendo en cuenta que la nave no la tenía y que la del ábside ha llegado intacta a nuestros días, la ruina se circunscribía a la cúpula del falso crucero.

Otro detalle a tener muy en cuenta es que el arco triunfal del ábside había sido relabrado y recortada la contrapilastra en la zona que mira a la nave, con la intención de que la nueva cúpula fuera de mayor diámetro que la primitiva. Este fué el motivo de suprimir el segundo arco triunfal y disminuir el grueso de los muros en esta zona, ya que de otra forma no se hubiera podido inscribir el nuevo círculo de mayor diámetro.

Con todas estas premisas dibujamos una planta que respondiese a una reconstrucción ideal del templo: Reconviniendo la contrapilastra del arco triunfal del ábside, situando los arcos de diafragma en las señales existentes en los muros y levantando un nuevo arco triunfal, semejante al primero y de sus mismas dimensiones, situándolo a la misma distancia del último arco de diafragma (3,70 m.) que la existente entre el primero y el muro de imafrente. El resultado es que quedaba un cuadrado perfecto en el espacio comprendido entre los dos arcos y los dos muros laterales, reengruesados 0,90 m., con un lado de 4,75 m..

A la vista de esta planta ordenamos una excavación en la base de los muros, por su interior, en la zona en que debía coincidir con las cimentaciones del arco derribado. En el muro del norte no aparecieron cimentaciones ya que, por la pendiente natural del terreno, este se levantaba directamente sobre el firme. Pero en el muro sur, en cambio, al encontrarse el firme a mayor profundidad, aparecieron las cimentaciones del arco, que al continuar la excavación hacia el ábside resultaron idénticas al del existente (Fot. 12).

No fueron solamente cimentaciones lo que apareció en las excavaciones. En la proximidad de uno de los muros y dada vuelta, hallamos una lápida sepulcral de traza paleocristiana, perfectamente conservada y que en la actualidad se conserva en el Museo de Navarra. Una lápida semejante a esta, aunque partida, se encuentra en la ermita (Fot. 13) de Ntra. Sra. de Arrazubi en Solchaga, muy próxima a Cataláin.

En el hueco que formaba el paso tabicado que de la nave daba acceso al edificio adosado al muro sur, encontramos, en perfecto estado de conservación, una pila bautismal gótica, posiblemente del XIV. Que se ha colocado en el lado derecho del crucero. (Fot. 14)

Muy importante fué el hallazgo de una serie de dovelas de arco, de perfil sencillo, que más adelante explicaremos a donde correspondían, y restos de un capitel que por sus dimensiones y labra, semejantes a los del arco triunfal, no ofrecía duda de tratarse de los del arco desaparecido.



Fig. 12. Cimentaciones aparecidas en las excavaciones.- Corresponden: al primitivo muro del falso crucero, de mayor espesor que el actual; y en la parte baja de la fotografía se aprecia la correspondiente al arco derribado.



Fig. 13. Lápida sepulcral aparecida en la excavación y perfectamente conservada.- De traza paleocristiana, si bien la escultura (que recuerda a la de Villatuerta) puede ser del s. X.



Fig. 14. Pila bautismal, gótica, encontrada en el muro sur, en el hueco de la puerta de paso -edificio adosado-, que se hallaba tabicada.



Fig. 15. Replanteo en el suelo del arco aparecido en la excavación.- Por sus dimensiones correspondía, sin lugar a dudas, a uno de los arcos de diafragma.

Con todos los datos expuestos nos dispusimos a estudiar el proyecto de restauración del templo.

Proyecto de restauración.— Cabían dos posibilidades: Una haber reparado la cubierta, rehecho las bóvedas de ladrillo del XVIII, que se encontraban en muy mal estado, haber adecentado el interior con una mano de pintura y haber dejado todo en el mismo estado en que lo encontramos. Indudablemente esta era la postura más cómoda y de menor responsabilidad. Nadie podría habernos dicho nada. Habríamos respetado la Carta de Venecia y conservado las distintas etapas por las que había pasado el monumento, aunque las obras realizadas en estas etapas fueran de muy mal gusto y calidad, y ocultaran elementos anteriores de mucho mayor valor.

La segunda posibilidad era mucho más arriesgada. Consistía en derribar toda la obra del XVIII y devolver al templo su primitiva fisonomía sin tratar, desde luego, de ocultar o enmascarar lo que es obra nueva, pero ejecutándola con los mismos materiales y procedimientos que la primitiva en todas aquellas partes que no ofrecieran duda y con materiales distintos en donde esto no sucediera. Optamos por esta segunda solución.

El dilema de optar por un sistema u otro en las intervenciones en monumentos es uno de los mayores riesgos a los que se ve abocado el que se dedica a este tipo de trabajos. Las cartas de Atenas y Venecia no pueden, ni deben, tomarse como normas rigurosas e inflexibles, pues cada monumento es un caso particular y como tal debe tratarse.

En el caso que nos ocupa eran tan claros los datos en nuestro poder que no dudamos en el camino a seguir.

Obras de restauración.— Empezamos por eliminar toda la obra del siglo XVIII. Con las dovelas aparecidas en la excavación replanteamos, en el suelo, un arco completo (todavía quedaban piezas para iniciar otro), con el resultado de que por sus dimensiones —tanto por su radio como por su grueso en relación con las huellas existentes en los muros laterales— encajaba exactamente en el lugar que debieron ocupar los arcos de diafragma (Fot. 15). Esto nos facilitaba la labor, ya que se trataba de completar los arcos con las dovelas que faltaban y colocarlos en su sitio, un sencillo proceso de anastilosis.

Se recompusieron todos los elementos del arco triunfal que habían sido relabrados; contrapilastras, dovelas mutiladas, etc.. Se reprodujo un arco

semejante al anterior, situándolo donde indicaba la cimentación descubierta. Para reproducir los fustes y basas de las columnas de este segundo arco había datos exactos (Fots. 16 y 17), en cuanto a los capiteles, dado que los fragmentos encontrados eran muy pequeños, preferimos conservarlos como indicación de los originales y colocar unos sin labra siguiendo el volumen de aquellos.

Al proyectar la cúpula sobre trompas, de la que solo había datos comparativos, pensamos que fuera ciega, sin linterna, como por lo general solían serlo las de esta época (Loarre, Azuelo, etc.), pero a la vista de lo oscuro que iba a quedar el interior del templo —las ventanas del ábside y del muro de imafrente son muy estrechas y las laterales siguen tapadas por el edificio adosado— decidimos reconstruir la linterna, similar y de las mismas dimensiones que la del XVIII, en parte como reuerdo de ella pero en realidad como elemento de iluminación. Toda esta construcción se realizó en ladrillo, para indicar que no es original. Interiormente se revocó para señalar más claramente su diferencia y exteriormente el ladrillo se dejó visto, para que el contraste con la piedra no fuera demasiado violento (Fot. 18).

Sobre los arcos de diafragma se organizó la estructura de madera que debía sostener la cubierta, y que no ofrecía duda, y se colocó la laja de piedra con una impermeabilización previa (Fot. 19).

El ábside se enlosó de piedra y la nave se pavimentó con ladrillo cerámico de tejar.

Siguiendo las normas de la nueva liturgia, se colocó en el presbiterio un altar de piedra sencillo. Formado por una losa sostenida por columnas románicas estilizadas.

Se eliminó la tribuna y la galería lateral que, no teniendo ya utilidad alguna, afeaban el interior.

Los restantes trabajos fueron rutinarios; limpieza y rejuntado de la piedra con mortero de cal; tratamiento de la madera contra xilófagos; drenaje exterior, etc..

El último trabajo llevado a cabo en relación con este monumento y que ya correspondió a la Dirección de Obras Públicas de la Diputación Foral, consistió en rebajar la cota de la carretera inmediata hasta el nivel del piso de la iglesia. Con lo que gana en esbeltez todo el conjunto.

Conclusión.— Aceptamos como muy probable la fecha, señalada por Iñiguez, del primer tercio del siglo XII para su construcción.



Fig. 16. Columna y basa, original, del arco triunfal.

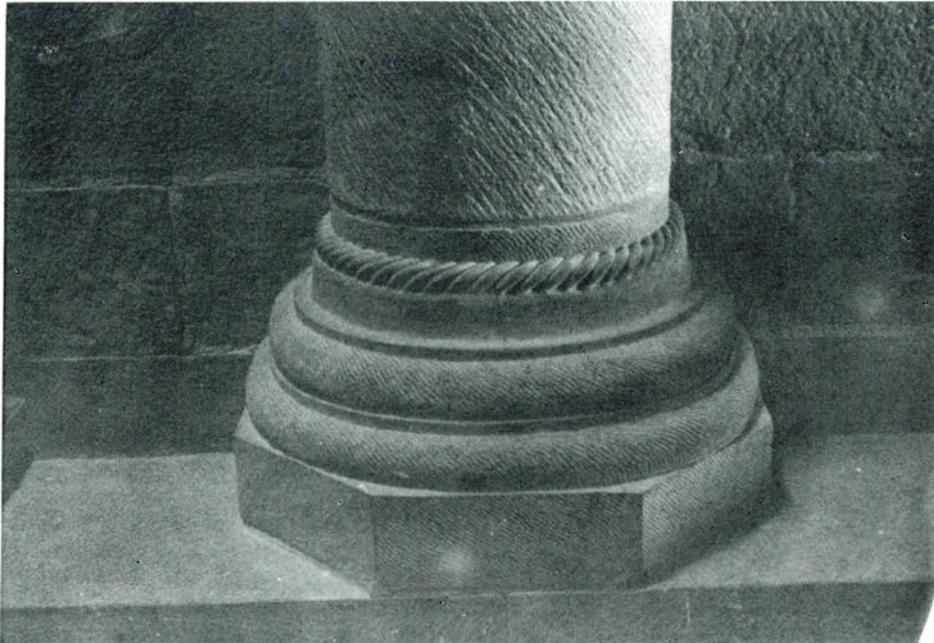


Fig. 17. Columna y basa, reproducida, para el segundo arco reconstruido.

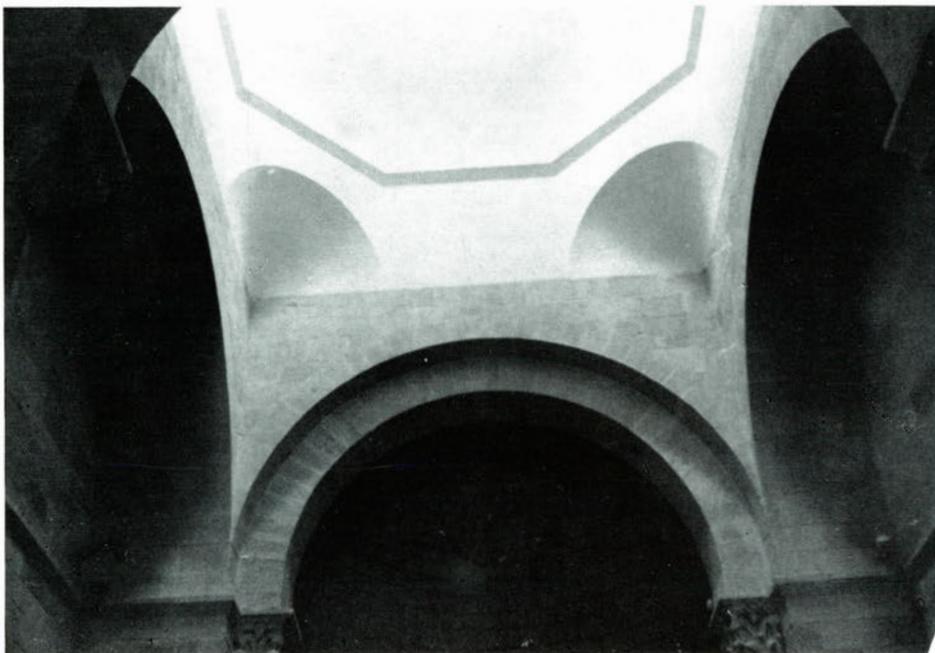
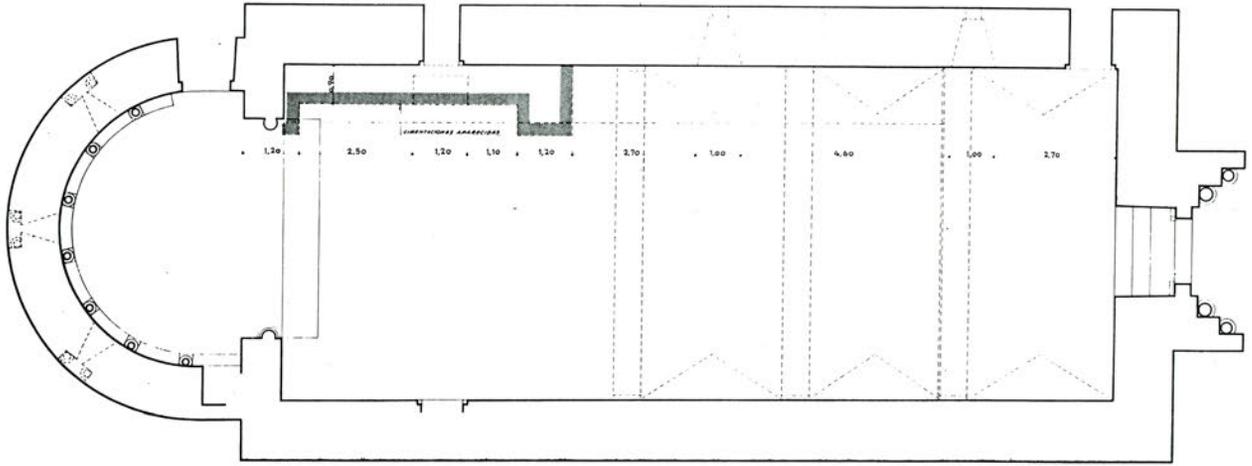


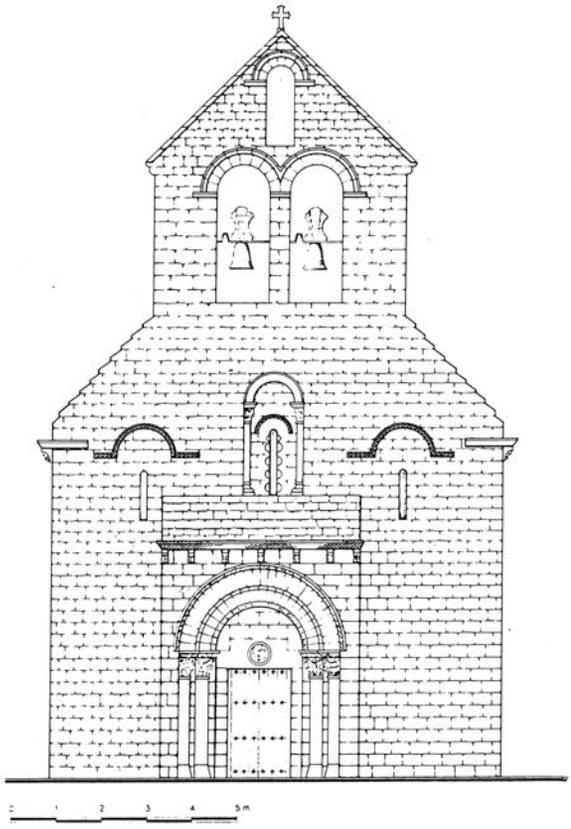
Fig. 18. Cúpula sobre trompas, reconstruida en ladrillo.



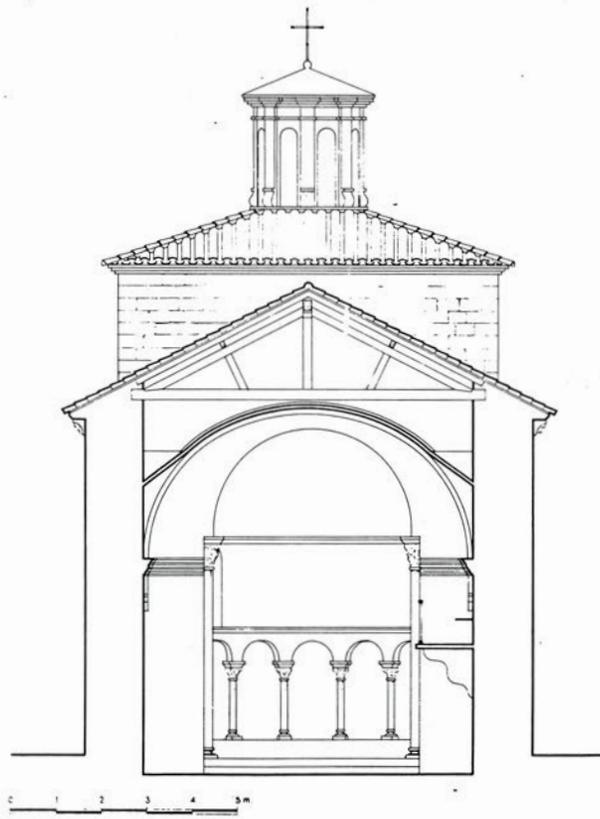
Fig. 19. Vista del interior restaurado.- Los arcos de diafragma sostienen la estructura leñosa de la cubierta.



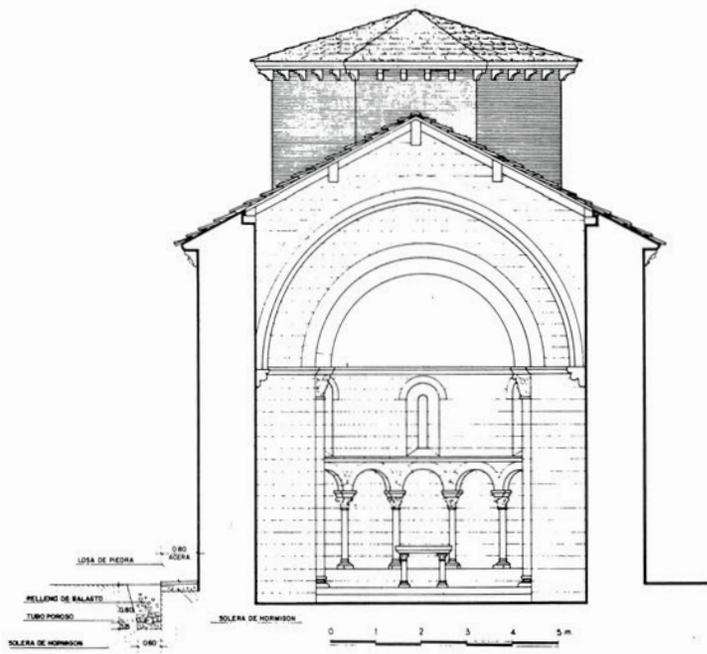
Planta (antes de restaurar)



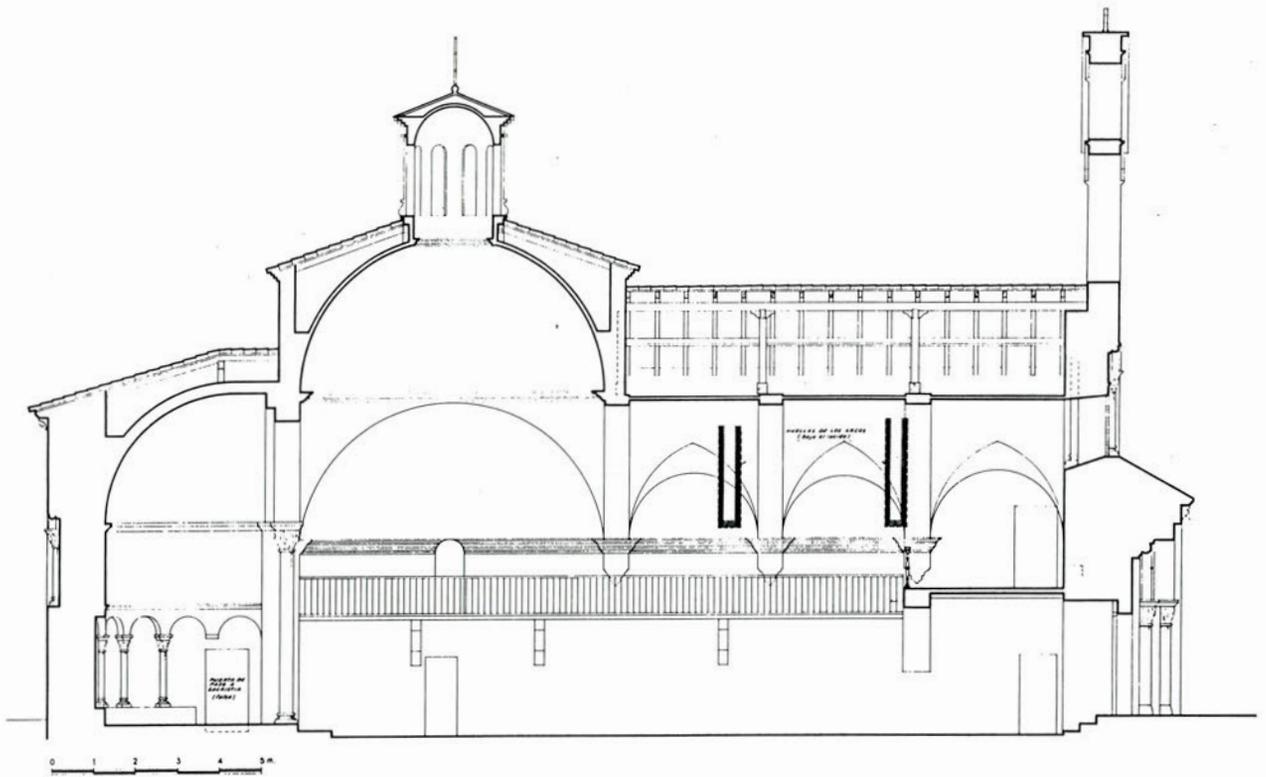
Fachada principal (restaurada)



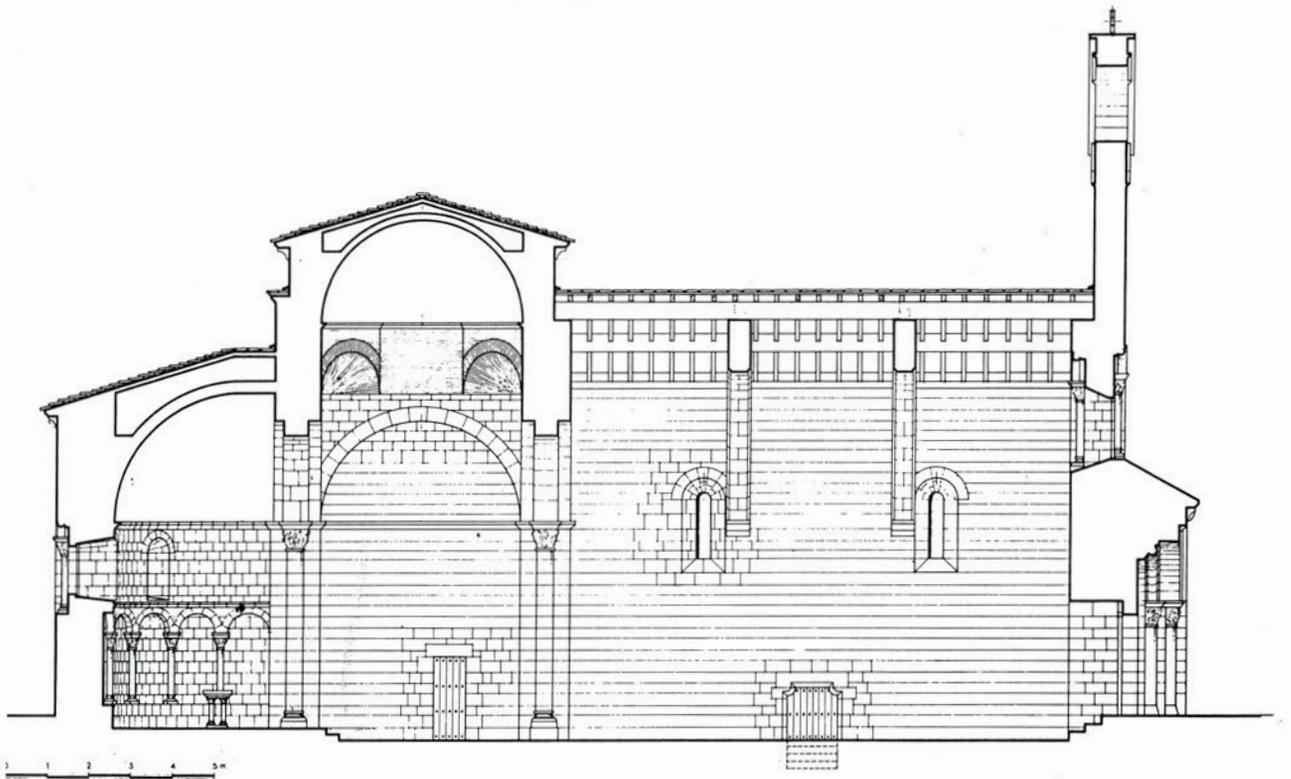
Sección transversal (antes de restaurar)



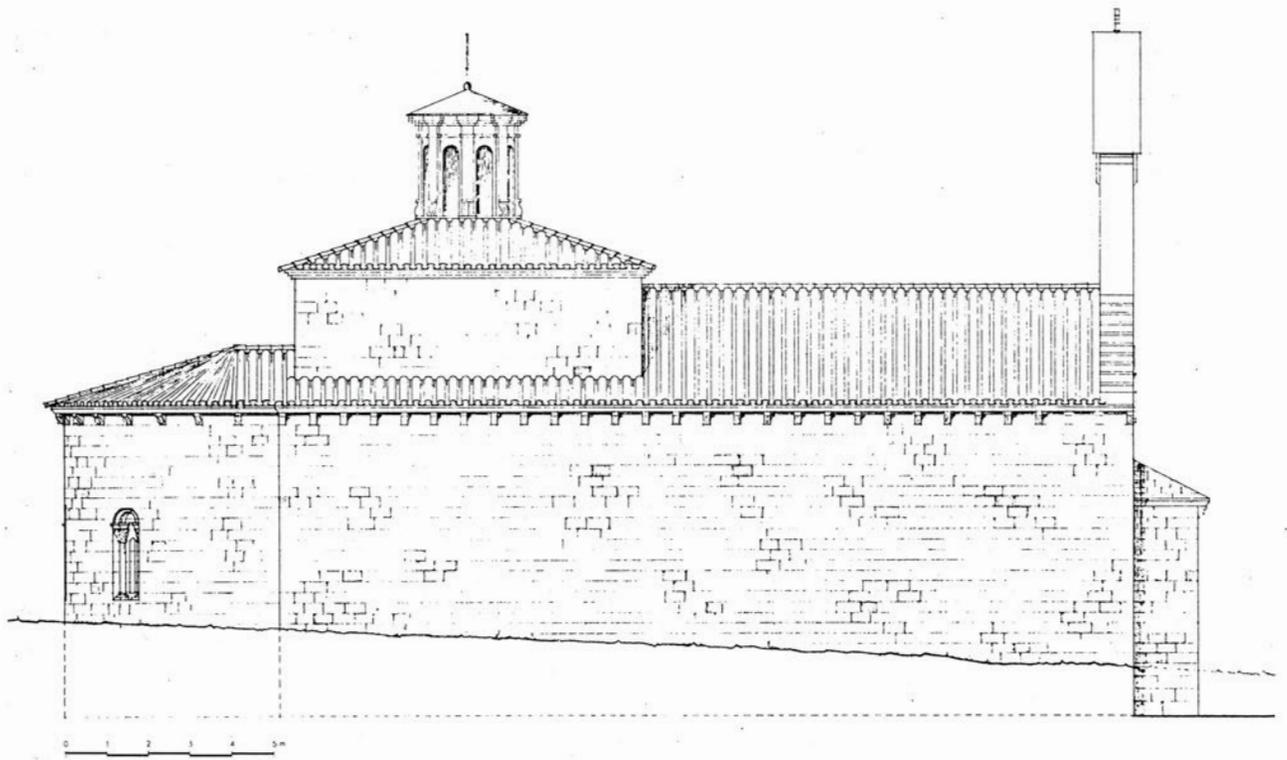
Sección transversal (restaurada)



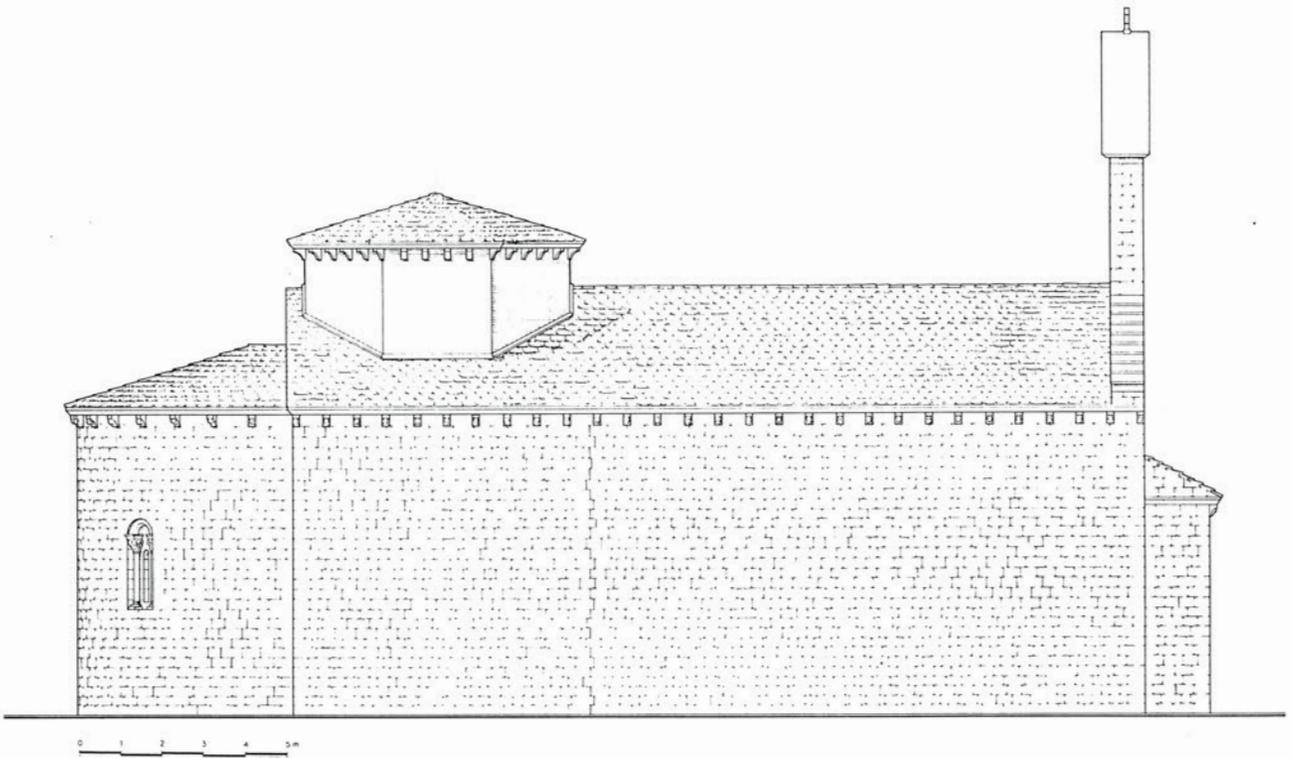
Sección longitudinal (sin restaurar)



Sección longitudinal (restaurada)



Fachada lateral (sin restaurar)



Fachada lateral (restaurada)

Tras el detenido estudio realizado (incluidas las excavaciones) y que más arriba exponemos, no nos deja lugar a duda sobre la estructura primitiva de este monumento, coincidente, en todo punto, con la resultante de la restauración. Iglesia de una sola nave dividida en cuatro tramos, con cúpula sobre trompas en el primero, el inmediato al ábside. Ábside semicircular con bóveda de horno y cubierta de madera sobre arcos de diafragma en los tres últimos tramos de la nave.

Este tipo de estructura mixta de bóvedas de piedra en el ábside y cubierta de madera en la nave se repite a lo largo de toda la arquitectura románica, tanto en pequeños templos (iglesias del valle del Bohi) como en otras de tres naves (Ste. Etienne de Caen, Jaca, etc.).

Como más arriba indicamos la influencia de Jaca en este monumento es extraordinaria, tanto en la decoración como en la estructura.

No conocemos la primitiva estructura, sin lugar a duda de madera, que cerraba la nave central de la catedral de Jaca, posiblemente con artesonado dada la facilidad de encontrar artífices musulmanes en esa época y lugar, ¿sería con armaduras apoyadas en los muros laterales? o ¿podría ser con puentes de madera apoyados sobre arcos de diafragma coincidentes en situación con los fajones de las bóvedas del XVI?. En este último caso, Cataláin, sería una copia a menor escala de la catedral de Jaca.

Muy próxima a Cataláin se levanta una pequeña ermita, Ntra. Sra. de Arrazubi de Solchaga, ya de época gótica, con la misma estructura.

El simbolismo, que no falta en ningún templo románico, también aquí lo encontramos. En los canecillos del tejado que son representación de los pecados capitales y en la cúpula del falso crucero como representación del cielo.

El eje único del templo (el mismo para el ábside y la nave) se encuentra en perfecta orientación este-oeste —como es normal en el románico, la cabecera al oriente— pero no con el polo geográfico si no con el polo magnético.

Pamplona, 1987.

NOTAS

- (1) FRANCISCO OJER Y OLCOZ: Monasterios, basílicas y ermitas Baldorbeses. “Príncipe de Viana”, núm. LXIV, p. 257.
- (2) Ibidem, p. 258. Para el Padre Moret, la donación fué de Sancho el Fuerte en 1203, Anales de Navarra, libro XX, cap. VIII. Y también Javier de Ibarra, Historia de Roncesvalles, p. 596.
- (3) Ibidem, p. 289. Y Archivo Notarial de Tafalla, sección Baldorba.
- (4) Ibidem, p. 274.
- (5) Ibidem, p. 254.— *Escritura de condiciones para la obra.*— 1.^a.— Primeramente se ha de hazer desde el púlpito hasta encontrar una columna que sostiene el arco de la capilla del St.^o Cristo, y su correspondiente hazia la tribuna desde los tejados hasta la planta del zimiento viejo; y se ha de volver a hazer según muestra la planta con color rojo, dándoles a las paredes y cimientos el mismo grueso y altura que tienen las paredes del cuerpo de la iglesia que quedan en ser, y ban demostradas con color pardo, de modo que todas ellas queden bién trabajadas y con buenos materiales de mortero y piedra; y hagan uniformidad por lo interior y exterior.
2.^a.— Ittem: Deberá el maestro construir un nuevo púlpito en una de las dos paredes, donde mejor pareciere, con puerta y escala por la misma pared para subir a él, y le echará al dicho púlpito su torna voz correspondiente, como también hara puerta regular para entrar a la sacristia y salir a la sacristia vieja que ha de quedar en ser y desde ella una escalera al quarto del hermano.
3.^a.— Ittem: Deberá deshacer el coro derribando el arco, quitando la escala que hoy tiene, y volverla a construir de pared a pared, más y desde el patio construir una escala nueva, rozando y abriendo en la pared puerta para entrar a dicho coro, enmaredándolo con bóvedas, y al suelo la echará yeso, y su ante pecho será de balaustrada, que deberá costear quien dispone hazer dicha fábrica, y desde el rellano de dicha escalera para entrar al choro deberá el maestro proseguir dicha escala más abreviada hasta las campanas, como todo el resto de la escala se le hará su cubierto.
4.^a.— Ittem: Deberá dejar puerta abierta para entrar a la tribuna, y deberá estar donde hoy está, como así mesmo los rincones arrimados a las dos columnas de la capilla, que ha de quedar en ser y sin tocarse, se harán ochavados, como se deja notar en la traza para colocar en cada uno su colateral (?) y sobre cada uno se hará una concha, y las mesas altares de piedra o ladrillo a elección del maestro y todo el maderamen, valostrado y zelosías de dicha tribuna será a costa del que dispone hazer dicha fábrica.

5º.— Item: Dicho maestro deberá zerrar la puerta que cae al patio con pared uniforme por lo interior y exterior al resto de las demás paredes que quedan en ser de la dicha iglesia y la grada que hay en el suelo donde hoy tiene el valostrado o rexa de madera se debe quitar, terraplenando hasta la puerta principal, y de modo que queden a buena proporción las que quedaren en dicha puerta y todo el suelo de la iglesia, como da la sacristia nueva, que deberá construirse, lo deberá enladrillar con valdosas.

6º.— Item: Deberá construir sacristia nueva, que está demostrada en la traza de color rojo, haciendo sus paredes de piedra picada, en sus esquinas, puertas y ventanas, y un buén la vatorio, y su resto de buena mampostería. Y uniendo dicha sacristía al resto de las paredes viejas de la iglesia y sacristia vieja con sus ligarones que requiere según arte, terraplenando si fuere preciso el terreno para que quede a pie llano el suelo de la capilla; y la bóveda de dicha sacristía será de arista de dos faldas perfiladas y concluidas como se dirá de las del cuerpo de la iglesia, y correr su cornisilla en su arranque en las cuatro paredes, y sobre dicha bóveda se le formará un tejado regular de madera y texa.

7º.— Item: Se hará también una media naranja con su linterna, como está compasada su circunferencia en la traza, y para executarse ésta según arte, se sarxearán las cuatro pechinas con ladrillo y yeso hasta coronar y reducirlo a circunferencia de la coronación de los arcos torales y formeletes de los costados, y enrasada que sea, sarpear para la cornisa que ha de ser como la del cuerpo de la iglesia y sobre dicha cornisilla volver la media naranja de ladrillo de rosca hasta formar el anillo y sobre ese se plantará su telar ochavado, y sobre él formar su linterna de ocho ventanas, dexando cerradas al mismo tiempo, las que no se tuviesen por precisas, dejándoles rexido por lo interior y exterior para que hagan juego con las que queden abiertas, y los sus ocho ángulos, formando su cornisilla, volviendo sus cascaroncillos, y sobre el dicho, cubrir con texa, poniendo una pirámide de piedra moldeada en el, acometimiento de los ochavos de su centro, cruz y bola, y en los cuatro rincones por la parte conversa se echarán lengüetas de un ladrillo, que suban éstas el alto de dos tercios de la media naranja, y levantar sus cuatro paredes hasta la altura de fuera necesario, y quede a proporción su texado desde el piso de la linterna en vaxo, y echar su cornisilla de rafe en las cuatro paredes dichas.

8º.— Item: Se hayan de echar ocho rosantes de buen cuerpo y mueban estos todo lo bajo que permitiere la media naranja, y aboquillados estos con el telar ya dicho, que es el que carga la linterna, hazer su texado sobre ello de la misma calidad de materiales que el resto de la iglesia, y al principio de la linterna se correrá su cornisilla en su anillo, e igualmente sobre los arcos de las ventanas al empiezo del cascarón, y sobre la parte interior ha de quedar todo bién moldeado a terraxa, y lo demás bién maestreado, lucido y torneado, sin que se conozca imperfección alguna, y todo esta obra, como la construcción de albañilería y lucir y blanquear por su interior toda la iglesia, capilla y sacristia nueva y vieja, se ha de hazer por persona práctica y inteligente para semexante casta de obras.

9º.— Item: Se han de hazer cuatro bóvedas de media arista en la forma que van demostradas, y las otras cinco también conforme enseña la traza, de dos faldas de grüeso, bién trabaxadas y perfiladas, dexandolas bien lucidas por las superficies y cóncas.

va y convexa, como tambien se hará el cornisamento en toda la nave, arreglada al orden toscano, y las formas mayores han de ser de ladrillo y media de rosca y los arcos de tres falfas, que la una cuelgue por la parte cóncava, y también han de ser de rosca los arcos donde cuelgue la media naranxa con medio punto de montera, y el ancho de los arcos o formaleras ha de ser de dos piés, dexando al tiempo de hazerlos mochetas por toda la circunferenia por ambos lados para que descansen las bóvedas en ellas, y para formeletas menores se hará raza (?) en las paredes, para el mismo fin que se ha dicho en las mayores.

10^o.— Ittem: Se han de deshacer los dos arcos de piedra que hay en dicha nave para recibir los texados, y se volverán a recibir los arcos nuevos y al mismo tiempo servirán de formeletas de modo que venga a quedar uniforme toda la iglesia, luciendo y perfilando dichos arcos por la superficie cóncava, y el resto de los texados de la iglesia harán uniformes, supliendo el maestro todo lo que faltare assi de maderamen como de todo genero de materiales en toda la obra, desde el principio hasta el fin, concluida bien y perfectamente a declaración de maestros perits señalados por las personas que intervienen en el ajuste de dicha obra.

11^o.— Ittem: Deberá el maestro por su cuenta reparar todas las quiebras que con el motivo del derribe, y nueva construcción se ocasionaran assi en la iglesia, capilla del St^o. Cristo, como en el cuarto del ermitaño; y desde luego por principio ha de hacer un tabique de postizo en todo lo que coge el arco de la capilla, con la puerta en el medio, bien axustado, y de modo que en el intermedio que se haze la fábrica pueda usarse y decir misa en la capilla.

12^o.— Ittem: Se asienta que a excepción del maderamen y valostrado que tiene hoy la tribuna que hay en la dicha iglesia y puertas de madera con sus marcos todas, pueda el maestro aprovecharse de todos los despojos, que sobren del derribo del texado, choro, púlpito, así de piedra como de maderamen, y igualmente se faculta para que con el menor daño y solo con respecto a dicha fábrica pueda cortar en el monte de arsuriz (Ajuriz) por maestro carpintero el maderamen que necesita, así para texados de la iglesia como maderas que faltaren para la bóveda del nuevo choro, y la conducción será tambien de cuenta del dicho maestro.

13^o.— Ittem: Se asienta también que dicha obra no avrá ni se le tomarán en cuenta en ningún caso qualesquiera mejoras que parezcan precisas, ni voluntarias y que todas serán a costa del dicho maestro, quien finalmente arreglándose a la traza y condiciones, bien escombrado y lucido todo, y si alguna se omite de explicar como el hazer una ventana en la vixara (?) que hay en el choro, sea redonda, o en cuadro, como mejor pareciere, todo sea de cuenta del maestro, sufriendo el coste, hasta darlo todo bién perfeccionado.

14^o.— Ittem: Dicha obra habrá de darse concluida para la Cruz de Septiembre de este presente año de mil setecientos cincuenta y seis. D. Juan Pedro Camón.— D. Francisco Martín de Leoz.— D. Juan Francisco de Lacarra.— Ante mi Juan Antonio de Iriarte, escribano.

- (6) FRANCISCO IÑIGUEZ Y JOSE ESTEBAN URANGA: "Arte Medieval Navarro". Tomo II. p. 210.
 (7) F. OJER Y OLCOZ: Monasterios, basílicas, etc., "P. de V." núm. LXIV, p. 250.

NOTICIAS PARA LA HISTORIA DE LA CAPILLA DEL
MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

Por

ELOISA GARCÍA DE WATTENBERG

El hecho de haberse recuperado el edificio del Colegio de San Gregorio gracias, fundamentalmente, a las obras realizadas en su conjunto monumental en la segunda mitad del siglo XIX, motivó el proyecto de recoger esta actuación debidamente documentada. Ya fue objeto de estudio la intervención en el edificio central (1), quedando pendiente el de la que se llevó a cabo en la gran Capilla erigida para enterramiento de Fray Alonso de Burgos, fundador del Colegio. Es el que hoy presentamos.

Es indudable que pocas novedades pueden aportarse en torno a esta gran Capilla. En la *Historia del Colegio de San Gregorio*, del P. Gonzalo Arriaga, transcrita y comentada por el P. Hoyos (2), se dan amplias noticias sobre ella desde su fundación. Ha de decirse, sin embargo, que estas noticias aparecen, dentro de una ordenación cronológica, entre otras muy variadas referidas al edificio del Colegio y hemos considerado oportuno entresacarlas y agruparlas para completarlas en lo posible con otras contenidas en la documentación que se conserva en el Archivo Histórico Nacional y en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, de manera que fácilmente puedan seguirse las vicisitudes del recinto hasta el momento actual, ya que, aun siendo Sala del Museo Nacional de Escultura y formando parte del conjunto del Colegio de San Gregorio, constituye unidad independiente dentro de éste, con una categoría arquitectónica indiscutible.

BREVE HISTORIA

Documentación que figura en la Sección de Clero del Archivo Histórico Nacional nos informa de la donación de la Capilla del Crucifijo que el Convento de San Pablo hace a Fr. Alonso de Burgos para fundar la del Colegio, donación que en distintas escrituras aparece juntamente con la del te-

reno para edificar el Colegio de San Gregorio y todo ello “en recompensa de los edificios que en dicho Convento hizo dicho señor fundador” (3). Estas escrituras de donación reiteradas y ratificadas. La de la Capilla, en 9 de Julio de 1488; la de la Capilla y suelo para levantar el Colegio, el día 1 de marzo de 1504.

La edificación de la Capilla aparece documentada como obra de Juan Guas y Juan de Talavera, siendo de Simón de Colonia la Sacristía, que debía construirse “apoyada en el muro frontero a la plaza, bajo el gran rosetón de la Capilla” (4). La Capilla planteó problemas ya que, una vez realizada, parece que era “mala e falsa”, con importantes defectos que fueron reclamados y subsanados definitivamente a plena satisfacción de ambas partes. Así, en la citada Historia del P. Arriaga se habla de la Capilla que el Obispo fundador labró “de las suntuosas de España”. La describe como toda realizada en piedra de sillería, con “largo de sesenta y cinco pies, el ancho de treinta y nueve y de alto setenta y cuatro; bóvedas todas hermosísimas, arcos enlazados con listas de oro, y claves cubiertas de dorados y escudados artesones (5). Hace mención de encomio para la tribuna del órgano y alude al primitivo retablo de “labor gótica” que Fr. Alonso de Burgos concertó con Gil de Siloe (el maestro Gilles) y con Diego de la Cruz, así como a la portada por la que se llegaba al recinto desde la iglesia de San Pablo “que da lustre y hermosura a su crucero”. Cita también el segundo monumento sepulcral del fundador, obra de Felipe Vigarny, que sustituyó al realizado por Simón de Colonia. Situado en el centro de la Capilla, realizado en alabastro y jaspe, lo describe como “adornado de curiosísimas medallas, así de Santos como de Virtudes en jaspes. El cuerpo del Obispo está sobrepuesto, vestido de pontifical, en alabastro; es de lo más bien obrado y de bien parecer que se conoce; cércale una reja de balaustres de hierro con bolas de bronce y escudos de armas, bien labrada y en su faja describe con letras de oro un epitafio” (6). Se recoge igualmente información sobre una hermosa barandilla del coro, de balaustres de hierro, que en las obras llevadas a cabo en 1887 fue sustituida por otra de cemento. Y se hace referencia a la desaparición de “las estatuillas de mármol de primorosa ejecución” que figuraban en la tribuna, coincidiendo con la falta de algunas estatuas de la fachada principal y parte superior de la portada del Aula denominada de Cano (7).

Distintas inscripciones figuraron en la Capilla y en la Sacristía. Se conservan las de la Capilla, pero desaparecieron las de la Sacristía. Todas ellas se transcriben con precisión por el P. Hoyos (8).

Se refiere luego a la situación del edificio pasada la ocupación francesa (9). Parece que ya antes habían desaparecido las listas de oro que enlazaban los arcos de las bóvedas, viéndose éstas dadas de cal y el resto de la Capilla sin color ni pintura alguna.

El retablo mayor “sumamente delicado en sus prolijas labores y filigrana dorada, que parecía por su delicadeza un metal sobredorado”, desapareció y sólo quedó la imagen de Cristo crucificado, que se llevó a la iglesia parroquial de San Juan.

Hacia 1780 se habían hecho nuevos cuatro retablos pequeños: el de Santo Domingo, colocado debajo del coro, todo de madera, que se conservó en San Nicolás dedicándole a San Roque. Los otros tres, de piedra, que se conservaron maltratados. Desapareció también un pequeño retablo dedicado a Cristo crucificado que estaba en el Oratorio sobre la Sacristía, así como el órgano y la sillería del coro. También, la cajonería de la Sacristía, que ocupaba el muro de las ventanas y el de San Pablo; un Crucifijo grande de marfil, con cruz y peana de ébano, legado al Colegio por la Marquesa de Camarasa; la gradería del altar mayor; el embaldosado de la Capilla, el del coro y Sacristía. Y sobre todo, el sepulcro de Fr. Alonso de Burgos. Desapareció totalmente, incluida la reja que le rodeaba. Los restos de Fr. Alonso, que estuvieron sueltos por la Capilla, se recogieron en caja de madera y se colocaron en su sepultura, que se cubrió con lápida de pizarra que se compró a las Religiosas del Corpus de Valladolid, pagándolas 300 rs. y otros 300 rs. por arreglar y grabar la lápida citada y la pila del lavatorio (10).

Desapareció igualmente la reja de separación entre la Capilla y la Iglesia de San Pablo; la barandilla y la sobrepuerta de madera fina del coro; también, piezas de la tribuna del órgano, por lo que quitaron toda la piedra y continuaron la barandilla de hierro.

Se perdieron casi todos los enseres con que había sido dotada para el culto. Al ocupar el edificio los franceses quedaban seis cálices, otro pequeño y mucha plata labrada, terciopelos, sedas, holandas y cambrays en las ropas de celebración. Todo desapareció. Se recuperó, pero se perdió de nuevo más tarde, conservándose las reliquias y la lápida de Fr. Pablo de Torres, Obispo de Panamá, en la Sacristía.

Previsto tener abierta la Capilla al culto, se planteó la apertura de puerta a la calle, dudando si se debía mantener la provisional por la que los franceses introducían la paja, situada en el lugar del lavatorio de la Sacristía, o si se debía colocar reja en la comunicación con la iglesia de San Pablo, reja que se abriría, como en un principio, en los días de misa de Capilla, desde que se entraba en coro hasta las once; el día de San Gregorio, todo el día; la víspera de Ánimas, por la tarde y el día de Animas, por la mañana, mientras la Comunidad de San Pablo acudía a cantar el responso; y siempre que hubiese entierro de San Pablo o del Colegio, o hubiesen de pasar las dos Comunidades de una parte a otra en Corporación (11).

Por fin la Capilla se habilitó definitivamente y el día 31 de mayo de 1820 se inauguró. El carpintero Narciso hizo un nuevo retablo mayor dentro del orden corintio y se retocaron los altares y retablos menores (12). En el principal se acordó poner la efigie de San Gregorio y en su remate una talla de Cristo en la Cruz. Las dos imágenes habían sido prestadas en un principio por las Religiosas de Porta Coeli y se adquirieron luego en 180 ducados (octubre de 1825).

Se hizo púlpito de hierro, sustituyendo el anterior de madera. Las gradas del presbiterio, que ocupaban todo el ancho de la Capilla, se redujeron a un derrame central con balaustres laterales de hierro.

La Capilla había sido independizada del Colegio, a la llegada de los Franceses, quitando la puerta del tabique del salón o pasadizo que la comunicaba con aquél y macizando el hueco. En la entrada misma del recinto se puso puerta que cerraba por dentro y por fuera. Quedó así aislada, sin comunicación desde el Colegio y sin comunicación desde San Pablo hasta que su iglesia se abrió al culto, ya que la mera comunicación la tenían a través de la puerta situada en el lugar de la reja divisoria. Así permaneció desde finales de mayo de 1821 hasta el 27 de enero de 1822, fecha en que solemnemente se abrió el templo de San Pablo. Se pretendió entonces tirar el tabique que le separaba de la Capilla para esta inauguración, pero no fue aceptado por la totalidad de la Comunidad del Convento y ni siquiera se abrió la puerta en esta solemnidad.

Se destinó entonces la Capilla a recinto para el Santísimo y comulgatorio de San Pablo, pero hubo cambio de Prior y se habilitó a este fin la Capilla de Santo Domingo. Se sacó entonces de la Capilla de San Gregorio el retablo de San Agustín, situado debajo del coro, para una de las capillas de

la iglesia y se retiraron todos los ornamentos. Quedó otra vez sin culto y sólo se utilizó para reuniones de los Cofrades del Rosario.

Sirvió luego para enterramiento y no precisamente de religiosos. El 17 de diciembre de 1822 se dió tierra en ella a un oficial de las Milicias Provinciales de Tuy que quiso reposar en Convento de Dominicos y se abrió sepultura al lado de la del fundador, entre la lápida sepulcral y el altar antiguo de San Gregorio, luego de Santo Tomás.

Se enterró más tarde, el 4 de febrero de 1823, a un capitán graduado de coronel, en sepultura entre la lápida de Fr. Alonso de Burgos y la puerta próxima al Colegio junto al altar que había de Nuestra Señora.

La Capilla se preparó nuevamente para el culto. Hubo que comprar un cáliz de plata que, en la almoneda del inquisidor Don Gregorio Mahamud, costó “veintiun duros”; casullas ya usadas a los Padres Mercedarios Calzados y a las religiosas de Santa Ana. Se hizo una cajonería para la Sacristía. Faltaba el púlpito y se hizo y se incorporaron seis bancos de nogal que se compraron en una onza de oro a una cofradía, todo pagado por el P. Domingo Díaz que en la fecha de la inauguración, día de San Gregorio, tenía a su cargo el sermón.

Pero el 18 de agosto de 1835 terminaba definitivamente la vida colegial mediante la Orden de expulsión firmada por el Conde de Cabarrús, tras un período lánguido de ocupación a partir del 11 de junio de 1823.

Sobre actuación en estos años se puede recoger alguna información en la documentación de la Sección de Clero del Archivo Histórico Nacional (13). Se trata del “libro de gasto general de este insigne Colegio de San Gregorio de esta ciudad de Valladolid que da principio en 11 de junio de este año de 1823 día que se comenzó a habitar de nuevo después de la expulsión ocurrida en 20 de mayo de 1821 y en virtud de Decreto dado por las llamadas Cortes del Reyno y revocado por la Regencia que substituyó a dho gobierno revolucionario”.

No proporciona datos sobre obras concretas, pero sí anota gastos por materiales de construcción, pagos a carpintero, herrero, vidriero y otros en concepto de obras.

Como pagos relacionados con la Capilla se recogen:

- En abril de 1824, 237 rs. al carpintero por el púlpito.
- En junio de 1825, 420 rs. de un cáliz.
- En noviembre de 1826, 253 rs. de dos albas.

- En enero de 1827, 12 rs. por arreglo de un cáliz y 225 rs. por ropa de sacristía.
- En febrero de 1827, 225 rs. satisfechos al Convento de San Pablo por arreglo de un cáliz y otro y 26 rs. por arreglo de casullas.
- En octubre–noviembre de 1828, 400 rs. de un copón.
- En mayo de 1830, 3250 rs. por un órgano para la Capilla.
- En junio de 1830, 120 rs. por dos casullas.

Después de un tiempo en que el Colegio estuvo destinado a Presidio y a Gobierno Civil, siendo el Gobernador Jefe Superior en la Provincia de todos los Servicios del Estado, se inauguró nuevamente el Culto en la Capilla el día 13 de abril de 1861, dándose entrada pública por la puerta del mediodía (14).

Una vez más se cerró al ser utilizado el Colegio para Instituto en 1902 y para Facultad de Derecho de la Universidad de 1909 a 1915. Pero la inquietud por el hecho de tener la Capilla cerrada se manifestaba en la Ciudad. La Comisión de Monumentos celebró reunión extraordinaria el 9 de octubre de 1914 para dar cuenta de que el Alcalde y una comisión especial de Concejales se habían dirigido al Gobernador Civil como Presidente de la Comisión de Monumentos, pidiendo que, por su conducto y previo informe, se pidiese al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes la rehabilitación al culto de la Capilla; y así, que se cediese al Cardenal Arzobispo, previas las obras urgentes de reparación a tal fin.

Por R.O. de 15 de abril de 1915 se hace cesión a los PP. Dominicos de la Capilla del Colegio de San Gregorio, que quedaría libre del Archivo de la Diputación, que la ocupaba, al ceder a la Corporación Provincial los locales que fueron oficinas de pósitos en el mismo Colegio (15). La entrega tuvo lugar el 3 de Julio de 1916, de mano del Cardenal Cos y, siendo esta entrega en usufructo, se mantuvo hasta el 26 de abril de 1932, fecha en que, por Decreto, se determinó la definitiva incorporación de la Capilla al edificio del Colegio, que había sido destinado a albergar las colecciones del Museo Provincial y que se inauguraría en la nueva instalación el 2 de Julio de 1933, ya como Museo Nacional de Escultura. Se tapió entonces la comunicación con San Pablo y la ventana alta que da a la iglesia, procediéndose a la integración de la Capilla como Sala del Museo.

Quedaba, naturalmente, incorporada la Sacristía, situada a los pies de la edificación, que había sustituido a la primitiva, muy reducida, del lado de la epístola, hoy zona de acceso al conjunto.

No cerramos este breve resumen sobre la Capilla del Colegio de San Gregorio sin hacer mención de la llamada Puerta de la Salve, que suscita situaciones problemáticas entre el Colegio y el Convento de San Pablo mientras, por vecindad y razones de fundación, mantienen relaciones.

La puerta se abrió a fin de tener fácil paso tanto desde el Colegio como desde el Convento. Los Religiosos accedían así al Colegio para asistir a las Lecciones, Conclusiones y Conferencias; y los Colegiales la utilizaban para asistir, en el Convento, a la Salve. De aquí el nombre.

El Convento cedió al colegio un trozo de corral a cambio de la utilización de esta Puerta, que se situaba “tras el camarín del altar mayor, donde hay una pared de mampostería, que le divide del que allí tiene dicho Colegio” (16). Debieron plantearse problemas por su utilización entre las dos Comunidades y así se hace referencia en los Estatutos iniciales del Colegio, que el P. Hoyos incluye en el Apéndice Primero de su Historia.

En el Estatuto 19 se dice: “El 19, de pasar todos los días a la Salve a San Pablo, está anticuado y derogado. Sólo ha quedado el ir a San Pablo a los entierros, a los Oficios de Semana Santa, Santo Domingo nuestro padre, y Sto. Tomás. La Dominica infraoctava del Corpus y otras funciones solemnes, las celebran en San Pablo sin asistencia del Colegio y, si algunos van de particulares y no de Comunidad, no tienen en San Pablo asiento ni lugar alguno distinguido”.

“El 68 trata de los fines y usos de la puerta de la Salve, que tanto ha dado que hacer al Colegio y ya está tapiada y, por consiguiente, todo anticuado cuanto ordena este Estatuto”.

“El 91 habla de pasar por la puerta de la Salve a los actos de San Pablo, etc. Anticuado y sin uso por haberse tapiado la puerta, a 24 de setiembre de 1539”.

“El 107 manda que se tapie la puerta de la Salve, y se tapió a 30 de Junio de 1648. Item manda lo primero, que se abra la puerta a la calle para la entrada a la Capilla y que la reja de la Capilla sólo se abra los días de misa de Capilla hasta las diez y media de la mañana y el día de San Gregorio todo el día, días de Santos y Animas para los responsos. Esto se observa, menos el abrir la puerta a la calle, que no se ha hecho hasta que no han venido los franceses y la abrieron por la Sacristía”.

“Item lo segundo manda, que los que mueran en el Colegio se entierren en la Capilla y no en el Capítulo de San Pablo. No se ha puesto en prácti-

ca. Y últimamente confirmaron el estatuto de cerrar perpetuamente la puerta de la Salve”.

OBRAS DE CONSERVACIÓN EN EL SIGLO XIX

Una vez cerrado el Colegio como tal, el mantenimiento del edificio preocupó a la Comisión Provincial de Monumentos. La recuperación de la Capilla estaba encaminada a poder devolverla el culto y la Comisión designó dos Vocales de su Junta para llevar las oportunas gestiones cerca del Arzobispado. Comienzan éstas en Junio de 1859 y con tan buen éxito que en reunión de la Comisión de fecha 21 de diciembre de 1859 se manifestó lo adelantados que iban los trabajos de restauración.

En Mayo de 1860 se aprueba el diseño de las puertas, del que era autor el arquitecto Iturralde, Secretario de la Comisión y en junio se determina el color más adecuado para el retablo y altar, fijando el de imitación a mármol blanco, que debería realizar el pintor Angel Tobalina.

En visita que la Comisión hace en febrero de 1861 da la conformidad a todo lo llevado a cabo y la Capilla se abre al culto en el mes de abril. No terminan, sin embargo, las obras de restauración y acondicionamiento. La Comisión estima que hacen falta un atril y dos jarrones para el altar y también una espadaña con su campana, para avisar a Misa y un púlpito de piedra acorde con el edificio, encargando los correspondientes diseños a Iturralde, diseños que fueron aprobados pero que no pudieron realizarse por falta de fondos.

En reunión de 14 de febrero de 1866 se trató de la sustitución del retablo “completamente extraño al género del edificio”, por otro de arquitectura acorde y se ultimó que cada uno de los individuos de la Junta presentaran un croquis para ver el que más conviniera, aceptándose en su momento el del Sr. Iturralde. Se planteó luego el problema del material en que había de llevarse a cabo, ya que la madera no se debía admitir por la disposición dada a raíz de un incendio en la Seo de Zaragoza, que determinaba que se utilizase escayola si no se programaba piedra u otro material incombustible.

Pero el edificio seguía arruinándose y son reiteradas las peticiones y las gestiones que se hacen para conseguir los necesarios medios que permitieran hacer frente a un gasto realmente considerable, encontrando el apoyo del Diputado por Valladolid Don José Muro.

Se había encargado al arquitecto D. Teodoro Torres un proyecto para la obra más urgente, proyecto que envía a comienzos de 1889 y que comprende el arreglo de la cubierta del vestíbulo, lo que evitaría otros males en la construcción.

Describe el P. Hoyos este vestíbulo, antigua sacristía de la Capilla y hoy antecapilla “del ancho de la iglesia y tiene buenos cajones. La techumbre de madera labrada en cajas y flores, vestida de azul y oro..... Otra sacristía se sobrepone a ésta, con dos capillas curiosamente adornadas para celebrar en secreto” (17).

El citado proyecto de Teodoro Torres estaba formado por los habituales documentos, memoria, planos, pliego de condiciones y presupuesto. Se reflejaban en él las circunstancias del recinto, de una altura total de 9,50 ms., dividido horizontalmente por un techo a 4 ms. del pavimento bajo. En la parte superior se había cubierto el espacio por bóveda de crucería formada “por dos arcos diagonales; por otros dos que se cruzan a ángulos rectos visecando los ángulos formados por las diagonales y ocho bragueteros según el estilo ojival de fines del siglo XV” (18). Esta bóveda aparecía en muy mal estado por causa de las aguas procedentes de la iglesia de San Pablo, que vertían, desde mayor altura, sobre ella, de forma que la mitad, a partir de uno de los arcos diagonales, se había hundido, conservándose la otra mitad precariamente. Este derrumbamiento había incidido sobre el suelo divisorio de la altura total, lo que originó también su destrozado en parte. El arquitecto Torres propuso quitar el resto de la bóveda y “cubrir todo el espacio con un tejado a dos aguas formando una lima–tesa para su división, sosteniendo este tejado por una armadura compuesta de vigas de hierro de I de veinticinco cms. de altura, de once cms. de anchura de alas o cabezas y de quince mms. de espesor en el alma, espaciadas a un metro de eje a eje, tabicadas de sencillo con ladrillo recocho y trasdosadas de nivel con yeso para recibir la teja. A la lima–tesa, también de hierro laminado en forma de I, se le dan treinta cms. de altura”.

El proyecto adjuntaba planos a 1/20 de la bóveda antigua y sección de la cubierta propuesta y los presupuestos suponían, el de ejecución, trece mil trescientas noventa y seis pesetas con cuatro céntimos; y el de contrata 15.405,44 ptas.

Las razones que el arquitecto daba para no reconstruir la bóveda eran las de su alto coste, aparte de que no se veía al entrar por el techo que dividía

la altura del recinto. La Academia de San Fernando, en informe que fecha el día 11 de marzo de 1889, no estuvo de acuerdo con la decisión. En primer lugar, por el criterio de que en un edificio de esta importancia “debe procurarse en cuanto sea posible conservar su pristino carácter, y la fisonomía particular correspondiente a la época de su construcción”; en segundo, porque, aunque el techo es posterior a la construcción del recinto, desde él, en la parte alta, se ve la bóveda, al servir de paso para la Capilla; en tercero, porque no se considera barata la solución dada ya que el metro cuadrado sale a más de 157,50 ptas.

Se da la posibilidad de reconstruir con buena piedra los nervios de crucería de la zona hundida, reparar los que quedaban y hacer los plementos “con tabicado sencillo de ladrillo o de pequeños sillarejos de toba o piedra magnesiana muy ligera”, obra que se considera no más cara que la del proyecto presentado. Sobre la bóveda reconstruida podría hacerse una ligera armadura de hierro que soporte el tejado con las debidas garantías.

El informe de la Academia recoge también unas precisiones sobre las bóvedas y bovedillas, que deberán hacerse “con buena cal hidráulica o cemento Portland, y mortero hidráulico, compuesto de esta clase de cales y arena lavada; que el hierro de “grano fino” deberá ser de “testura fibrosa”; y que se deberá determinar el grueso del plomo a utilizar en canalones y especificar la forma de colocarlo.

Transcurre un año sin que se decida intervención alguna y el 29 de marzo de 1890 los arquitectos Srs. Iturralde, Urbina y Torres emiten un informe después del reconocimiento del edificio que les había sido encargado por la Comisión de Monumentos, de la que eran miembros.

Se refieren en él al desplome de la mitad de la techumbre del vestíbulo de la Capilla, de la bóveda de piedra y del artesonado y a lo que “milagrosamente” queda de ellos, con peligro de derrumbarse en cualquier momento arrastrando todo, más teniendo en cuenta el deterioro de las aguas “que en abundancia bajan de la inmediata iglesia de San Pablo”.

En cuanto a la Capilla acusan también dos goteras en puntos que a través del tiempo y a pesar de las reparaciones llevadas a cabo, se han mantenido, además de otras alteraciones del edificio.

Se envía el informe al Director General de Instrucción Pública el 9 de abril de 1890 y el 15 de mayo se encarga a D. Miguel Aguado, Arquitecto Inspector de las obras de Construcciones Civiles de la zona del Norte, que

proceda a un reconocimiento en la Capilla e informe sobre las actuaciones que considere de absoluta necesidad para evitar su ruina.

El informe que se encuentra a continuación, dirigido al Director General de Instrucción Pública, es ya de fecha 21 de marzo de 1891 y lo firma el arquitecto Antonio Bermejo y Arteaga. Se refiere a una orden de inspección recibida por telegrama y alude al derrumbamiento de parte del muro exterior del Colegio y mal estado de armaduras y cubiertas. En cuanto a la antecapilla dice que la parte de la bóveda que subsiste está completamente ruinosa, con amenaza de desplome, arrastrando consecuentemente el trozo de techo divisorio. Recoge también las filtraciones de la Capilla y el peligro que entrañan, así como grietas y desplome en todo el edificio que, de no repararse con urgencia, ocasionarían la total ruina.

Considera de absoluta necesidad y como primera medida la reconstrucción de la armadura ruinosa de la antecapilla, el apeo de las bóvedas o su demolición, así como diversas atenciones en el resto del edificio que evitarían su destroz total.

Estimó la Comisión de Monumentos que el hecho de englobar en un solo informe las necesidades de todo el conjunto arquitectónico podía retrasar la intervención en la Capilla con la urgencia que se requería y, así, cursó un escrito al Director General de Obras Públicas el 23 de marzo de 1891, firmado por el Vice-Presidente, Antonio de Iturralde, en el que se pedía el desglose de la obra necesaria en la Capilla de la del resto del edificio para que pudiera llevarse a cabo con la posible urgencia.

La petición da resultado en parte, ya que, por comunicación de Juan Bermejo y Arteaga, arquitecto Director de las obras del ex-Colegio de San Gregorio, en este momento consta que el día 16 de mayo de 1891 se dió comienzo al descombrado de la zona exterior del edificio arruinada, cuya situación había empeorado el temporal de aguas. Se indica que deben seguir los trabajos de “apear y demoler tanto el trozo de bóveda del atrio de la Capilla como el resto, que queda de un artesonado y la armadura que aunque arruinada les cubre...”. Pero el problema económico retrasa nuevamente los trabajos.

El proyecto y presupuesto para realizarlos había sido ya, sin embargo, presentado por el arquitecto Bermejo, dentro de las obras que consideró debían ejecutarse por el sistema de administración, dada su naturaleza (19). Consistirían en “reparación de la cubierta de la Capilla, el desmonte del tro-

zo de la bóveda del atrio y el del artesonado colocado debajo de ella: cubrir con una sencilla armadura y cubierta este mismo atrio y conservar con esmero, tanto los datos que se tomen en su demolición, para cuando el Gobierno de S.M. acuerde rehacer la bóveda, como los elementos del artesonado, para que pueda en tiempo oportuno reconstruirse, si se trata de completar la restauración de tan preciado edificio". El presupuesto ascendía a 4.100 ptas. (20).

En escrito de 24 de Julio de 1891, Bermejo sigue insistiendo en la urgencia de llevar a cabo estas obras, sobre las que con posterioridad no he encontrado noticias concretas. La demolición definitiva de lo que quedaba en situación tan precaria pudo estar incluida en la realización de los proyectos fechados en mayo y julio de 1891, cuya aprobación por la Superioridad recayó en 8 de Julio y 21 de octubre del mismo año, ya que las obras que comprendían consistieron en la reconstrucción de la mayor parte de las armaduras y cubiertas del edificio, en el recalce de muros ruinosos, los cielos rasos de gran parte del piso principal, el atirantado de armadura que desapareció por el último hundimiento (21).

Lo que es cierto es que la demolición de la parte de bóveda, techo y artesonado que quedaban, se llevó a cabo, dejando un solo espacio sin división en altura, con techo plano de tarima.

OBRAS EN EL SIGLO XX

La instalación del Museo Provincial de Valladolid en el Colegio de San Gregorio supuso una serie de obras preliminares que se concretaron en dos proyectos del arquitecto Emilio Moya, presentados en marzo de 1932 y referidos fundamentalmente a obras de albañilería en todo el conjunto monumental para su adaptación a salas de exposición entre las que se contaba con la gran Capilla. Completaron estos proyectos otros tres presentados en marzo de 1933. Según el primero, en la Capilla se llevaría a cabo limpieza de muros; techo de viguería de la antecapilla; retejos, pavimentos, guarnecidos y blanqueos; armado, en el ábside, del retablo de San Andrés, de Olmedo; de parte de la sillería de San Francisco, en el coro; de los pedestales para las estatuas orantes de los Duques de Lerma, en el presbiterio; y de los arcos de Ceinos de Campos y de la iglesia de San Agustín, de Valladolid, en el jardín de acceso.

El tercer proyecto, dedicado íntegramente a la Capilla, programaba antepecho de piedra labrada en el coro, con escalón; demolición de cielo raso en antecoro y antecapilla; muros de asta en basamento del retablo y de la mesa de altar; y de media asta en hornacina de altar; techo envigado en antecoro y pavimento en antecapilla, incluyéndose la restauración del retablo de Olmedo, todo con una valoración de 48.165,26 ptas (22).

Después de la instalación del Museo en San Gregorio las obras de adaptación continuaron poco a poco. En la década del 60 las dirige el arquitecto Anselmo Arenillas Alvarez, pero sólo interviene en el edificio central y en la construcción de una nueva sala de pasos procesionales. Entre 1970 y 1979 se documenta la intervención del arquitecto Luis Cervera Vera, que actúa en la Capilla en 1974 con una total revisión de la cubierta y en 1978 llevando a cabo obras generales en el recinto que, de modo particular, afectaron a la antecapilla, ya que se levantó toda su cubierta y se bajó la pendiente a fin de dejar libre totalmente el gran óculo que se abre sobre el coro, desapareciendo como consecuencia de esta actuación el techo plano de tarima del recinto. En esta misma intervención, aunque ya en 1979, se restauró, completándola, la decoración de su fachada y se rehicieron los pináculos que la coronaban (23).

En 1985 se llevan a cabo nuevas obras de restauración en capilla y antecapilla bajo la dirección del arquitecto Ignacio Represa Bermejo y, siguiendo su proyecto, se cubrieron las rasillas del tejado de la antecapilla, que quedaban vistas interiormente, con una bóveda de escayola absolutamente ajena a la primitiva, en actuación totalmente personal, al margen de la opinión del Patronato del Museo que no aceptaba la idea sin ver previamente colocado un cuarto de la bóveda proyectada para poder emitir un acuerdo.

En esta última intervención se recuperó concretamente el trazado de la antigua escalera de subida al coro y la puerta de acceso a la misma desde la Capilla. El resto de elementos que aparecen son soluciones arquitectónicas que aportó el nuevo proyecto.

En el recinto de la antecapilla quedaron empotrados, en el muro del lado de la iglesia de San Pablo, los sepulcros gemelos en piedra procedentes de Olmedo que, al ser trasladados al Museo en 1968, se habían adosado al antiguo muro de la escalera.

En la Capilla se procedió a la limpieza total de muros y bóvedas y a la adecuada iluminación del recinto mediante lámparas halógenas dirigidas a las bóvedas, que dan una agradable luz ambiental pero que son de muy difícil acceso.

No se han terminado, sin embargo, los trabajos de restauración. Se levantó totalmente el suelo de tarima, proyectándose su sustitución por losas de mármol, una vez instalada calefacción radial que permitiera en invierno la utilización de la gran sala en actos diversos. Pero las obras quedaron suspendidas por motivos presupuestarios y así la Capilla lleva cerrada seis años, pendiente de esta instalación de calefacción y solado, si no se deciden otras modificaciones sobre la obra ya ejecutada.

Actualmente está encargado de un nuevo proyecto que pueda dar fin a la restauración del conjunto el arquitecto Juan Pablo Rodríguez Frade.

LOS ENTERRAMIENTOS DE LA CAPILLA

Cuando en 1985 se realizaron obras en la Capilla, personal del equipo que las llevaba a cabo procedió a retirar la lápida colocada en el lugar que ocupó en su día el enterramiento de Fray Alonso de Burgos. Apareció una fosa construida en piedra que debió estar cubierta con bóveda. Solamente una abertura en el cerramiento que servía de base a la lápida daba acceso al interior y por él se introdujeron en la fosa los obreros que, sin informar ni a los responsables del Museo ni al Arquitecto director de la actuación que se llevaba a cabo, sacaron del fondo una pequeña caja de plomo de 75 cm. de longitud que estaba dentro de otra de madera, ésta ya muy deteriorada, que se deshizo por el manejo hasta el exterior del enterramiento. Debajo de esta caja aparecieron restos humanos entre otros de otra u otras cajas de madera. La de plomo aparecía soldada y presentaba dos agujeros en un lateral. Un pequeño recuadro con cristal en la tapa acusaba la existencia en el interior de algún objeto que no se podía identificar sin abrirla. También de un líquido negrozco que salió en parte al exterior por los orificios y del que se tomó una muestra para el debido análisis.

Las circunstancias de este hallazgo, sobre el que no se conocían antecedentes, hicieron pensar que en este pequeño sarcófago, cuya soldadura era moderna, se hubieran recogido los restos hallados del fundador en anteriores intervenciones en la Capilla y dieron comienzo las gestiones para proceder al estudio e identificación de los mismos.

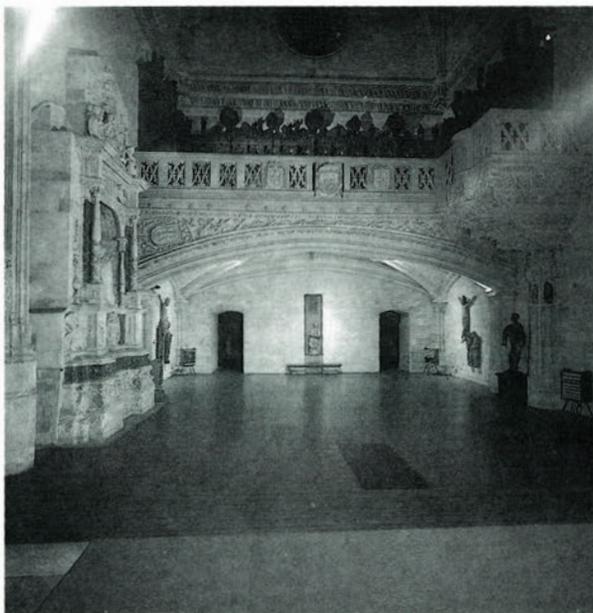
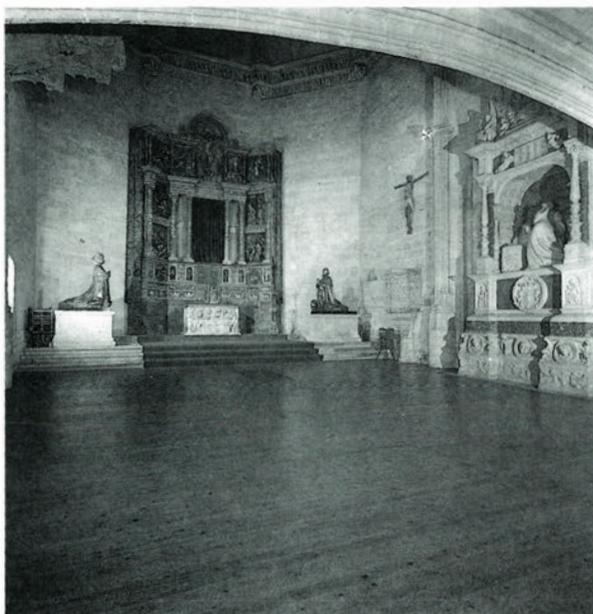
Independientemente, la Directora del Museo Arqueológico Provincial procedió a una limpieza en torno al enterramiento, por si se pudieran encontrar indicios de los monumentos funerarios que sucesivamente en su día se llevaron a cabo para albergar los restos mortales de Fray Alonso de Burgos, o estratigrafías que diesen luz sobre la evolución de la construcción de la Capilla.

Previas las necesarias autorizaciones, el estudio de los restos humanos se encomendó al Instituto Nacional de Toxicología, en Madrid y el resultado fue negativo en relación con lo esperado por lo que se refiere al contenido de la caja de plomo, que respondía a un niño de unos dieciocho meses de edad, 76 cms. de talla y unos 11 kgs. de peso, del grupo sanguíneo A y fallecido con posterioridad a 1830–1840.

En cuanto a los restos aparecidos sueltos entre otros de cajas de madera deshechas, parecen corresponder al menos a dos personas, hombres, de 40–47 años y de talla entre 1,65 – 1,68 ms. próximamente, con una data teórica entre 20 y 50 años, aunque, estimándose que, en principio, estos restos estuvieron conservados en caja hermética, la realidad de su data sea mucho mayor.

Terminado este estudio, todos los restos, debidamente acondicionados en cajas que se prepararon a este efecto, fueron depositados en la misma fosa, incluyéndose copia de la documentación generada en la investigación.

Queda, pues, evidente que no se han conservado los restos del fundador del Colegio. Los de las personas adultas a quienes hemos aludido pueden ser los de las referenciadas en el texto de este estudio como sepultadas en determinados puntos de la Capilla, que en obras precedentes llevadas a cabo se reunirían en el mismo enterramiento. Pero desconocemos totalmente la identidad del niño cuyos restos aparecen en el sarcófago de plomo (24). Y ninguna noticia sobre los posibles restos de Fray Alonso de Burgos, que quizás fueron trasladados en su día, sin que conozcamos constancia, o dispersos en los avatares por los que la Capilla pasó.



Capilla del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Estado de la misma antes de procederse a las obras en curso



Capilla del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Situación durante las obras. En el centro puede percibirse que se ha descubierto la antigua puerta que da acceso a la escalera del coro alto

NOTAS

- (1) GARCÍA DE WATTENBERG, E.— *Las obras de restauración y adaptación llevadas a cabo en el Colegio de San Gregorio, de Valladolid, hasta la instalación del Museo Nacional de Escultura en el edificio.*— Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.— Valladolid, 1985.
- (2) HOYOS, M.M.— *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid.*— Valladolid, 1928–1940.
A.H.N.— Sección Clero.— Leg. n.º 7852/1.
- (3) Escritura de donación de la Capilla del Crucifijo; tercer Tratado celebrado por el Convento en 9 de julio de 1488, en que se aprobó y ratificó la donación hecha del sitio y Capilla del Crucifijo para fundar el Colegio de San Gregorio y su Capilla.
Escritura de consentimiento, aprobación, ratificación y confirmación otorgada por el Convento de San Pablo de Valladolid de todas las escrituras antes otorgadas en favor del Ilmo. Sr. D. Fr. Alonso de Burgos en orden a la donación del sitio y suelo en que edificó el Colegio y Capilla de San Gregorio en recompensa de los edificios que en dicho Convento hizo dicho señor fundador.— Pasó ante Francisco Sánchez de Collados, Secretario y Notario público de Valladolid en 1.º de marzo de 1504.
- (4) GARCÍA CHICO, E.— *Valladolid. Papeletas de Historia y Arte.*— Valladolid, 1958, Pág. 5.
- (5) HOYOS, M.M.— Op. cit. T.I.— Pág. 87.
- (6) HOYOS, M.M.— Op. cit.— T.I.— Pág. 88.
- (7) Se da esta información en la Nota (1) de la pág. 88 del T.I. de la citada obra del P. Hoyos y en ella se alude también a la desaparición de “algunas estatuas de la fachada principal y la parte superior de la portada del Aula denominada de Cano”.
- (8) HOYOS. Op. cit. T.I.— Pág. 455.
- (9) HOYOS. Op. cit. T. III.— Relación del P. Domingo Díaz. 1820/Cap. XXIII. Págs. 249 y sigs.
- (10) A.H.N.— Sec. Clero Regular.— San Gregorio de Valladolid.— L.º 422 Libro de asiento de 1816–1831.
- (11) HOYOS. Op. cit.— T. III. Págs. 258–59.
- (12) A.H.N.— Sec. Clero.— Regular.— San Gregorio de Valladolid.— L.º 422: “2000 rs. al carpintero Narciso que hizo el retablo mayor de la Capilla”.
A.H.N.— Sec. Clero.— Libros.— Valladolid. Dominicos. S. Gregorio.— Libros 17319 *Febrero de 1820.*

- “Se paga al carpintero Narciso que hizo el retablo mayor de la Capilla, a cuenta de los siete mil en que fue ajustado 5.000’-rs.
 Se la abona todo en marzo
 Al pintor por retocar los tres retablos de piedra de la Capilla 1.500’-rs.
 A Marceliano por las vidrieras de la Capilla y tránsito con otras varias puestas en diversas celdas del Colegio 2.400’-rs.
 En Mayo de 1820 se pagan 42 rs. de tres varas y media en cuadro de piedra labrada para el cerco de la puerta de la sacristía.
 En Mayo de 1820, al carpintero 340 rs. por una mampara forrada de ambos lados de Angeo, cruces de San Gregorio y Nuestro Padre; poner varios dedos a estos y Santo Tomás, dos atriles de altar de nogal, peana de nuestro Padre y San Agustín, colocar el retablo bajo el coro y otras frioleras.
 En Mayo de 1820, al pintor, por dorar el tabernáculo y cruz de San Gregorio, platear la de nuestro Padre y pintar la peana del mismo, 174 rs.
 Dos candeleros de metal, 36 rs.
 Dos cruces para altares, 100 rs.
 Ramilletes de estaño para la Capilla, 26 rs.
 Cinco varas de Angeo, 27,18 rs.
 Cabrerillas para los altares, de tres pieles, 21 rs.
 En Junio de 1820, al vidriero, por tres vidrieras para la sacristía, 180 rs.
- (13).- A.H.N.- Sec. Clero.- Libro 17303.- Valladolid. Dominicos. San Gregorio.- Gasto General de este insigne Colegio desde 1823 a 1835.
- (14).- HOYOS, M.M.- Op. cit.- T. III.- Pág. 363.
- (15).- ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL Y DE PROTOCOLOS DE VALLADOLID. Ver documentación de la Comisión de Monumentos de Valladolid, sesión de 30 de diciembre de 1916.
- (16).- A.H.N.- Sec. Clero Regular.- San Gregorio de Valladolid.- L.º 7852 (1/2), Cajón 2: El Convento cedió al Colegio un trozo de corral a cambio de la utilización de esta puerta durante un cuarto de hora (sic) por la noche, por escritura ante Francisco de Herrera, Secretario de Su Majestad, vecino de Valladolid, el 20 de marzo de 1532.
- (17).- HOYOS, M.M.- Op. cit. T. I, págs. 92-93.
- (18).- ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN. Caja 8228.
- (19).- ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN. Obras de reparación del ex-Colegio de San Gregorio.- Arquitecto D. Antonio Bermejo y Arteaga.- Año 1891.- N. 1281.- Caja 8228?
- (20).- ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN. Doc. cit.- Desmante de las armaduras y cubiertas ruinosas del atrio de la Capilla de S. Gregorio, el del trozo de bóveda que aún subsiste y el del artesonado de madera 1.500’-
 Retejo del cuerpo alto de la Capilla 300’-
 Construcción de la armadura y cubierta de teja ordinaria del atrio de la misma, incluso su atirantado 1.300’-
 Andamiages, tornos y demás medios auxiliares 1.000’-
- (21).- ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN. Caja 8228?-Liquidación general de las obras del Ex-Colegio de San Gregorio.- Año de 1898.

- (22).– ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN. Proyecto de obras de reforma para la instalación del Museo Provincial de Valladolid en el Colegio de San Gregorio de la misma ciudad.– Legs. 13226–15.– 13227–3.
Figura ya esta información en:
GARCÍA DE WATTENBERG, E.– Las obras de restauración y adaptación llevadas a cabo.... Op. cit.
- (23).– *Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monumentos en España.*– Ministerio de Cultura. 1989.
- (24).– Informe R/21400 del Instituto Nacional de Toxicología.– V. expediente en el Museo Nacional de Escultura.

BORDADOS Y ENCAJES DE LA SALA DE
FEDERICO MARÉS DEULOVOL

Por

MARÍA GUADALUPE FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Voy a hablar de los bordados y encajes que han sido donados por el académico Ilmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol a la Academia de Bellas Artes y que están expuestos en la sala que lleva su nombre.

Es importante ver y constatar que todavía existen personas dedicadas al arte que son capaces de ver y contemplar lo que tienen unos bordados y unos encajes, hasta el punto de recogerlos, guardarlos y después donarlos a una entidad como la Real Academia de Bellas Artes, que sabrá cuidarlos y darles su valor artístico.

En este ver y contemplar, estas personas son capaces de intuir yuxtaposiciones refinadas de color, una carga simbólica de elementos compositivos y de una atmósfera general, la dosificación atrevida de efectos bidimensionales, la relación entre elementos figurativos y decorativos, como podemos contemplar en los bordados salmantinos catalogados con los números 12, 13 y 15, o los bordados en malla, como el número 3, o en los encajes, principalmente los abanicos. Todo esto nos conecta con una filosofía artística que está unida a nombres como Adrià Gualí Queralt o al francés Feure. Esta filosofía artística, propia de comienzos del siglo XX, ya existía en otros campos del arte aunque no estaba asumida como tal.

Cuando hablamos de temas como los bordados y encajes, sin darnos cuenta laten en nuestra mente aportaciones tan importantes como la de Riegl, que intenta definir términos como “voluntad artística”, es decir, nos encontramos con el mismo problema que tuvieron muchos hombres anteriores a la época del Renacimiento, que era la conciencia del artista creador y de su propio momento histórico. Concepto que todavía no existe entre bordadores y encajeros, lo cual dificulta una evolución acorde con el momento en que vivimos.

Con este artículo me gustaría ser capaz de despertar la visión y el análisis artístico de piezas como éstas, que han sido realizadas por personas con

una estética intuitiva pero, como decía antes, sin “voluntad artística”, aunque no por ello menos bellas ni menos arte.

Por esta razón el escrito va a tener un enfoque global de la sala y se compararán distintos aspectos estéticos y de perfección visual artística.

Volviendo al punto anterior, en esta sala nos encontramos con un grupo de bordados que presentan una singular fusión de elementos realistas, fantásticos y visionarios, al límite con lo subreal (como podría suceder, salvando las distancias, en obras catalanas encuadradas en el Art. Nouveau de comienzos de siglo). Me refiero, principalmente, a los bordados en malla, catalogados con los números 1, 2, 3, 6, 8, 9, 19, 23 y 24. Muchos de sus elementos conectan al mismo tiempo con los temas de grutescos, dragones, etc., nacientes en el Renacimiento Italiano, pero sin olvidar que han sido adaptados a una trama cuadrada (como son estas mallas) que debido a la técnica pierden la gracilidad de la curva y la perspectiva, pero ganan en sobriedad y en acercamiento al mundo subreal aunque sin llegar a la abstracción total, es decir, no pierden su conexión con la realidad.

ESPACIO Y FORMA EN LOS BORDADOS Y ENCAJES

No es necesario explicar que la relación que mantenemos con el mundo exterior, en cuanto que existe, es a través de la vista. Se fundamenta, sobre todo, en el concepto del espacio y de la forma. Por esto es fácil entender que el concepto espacial en general y el concepto de la forma, como espacio limitado, es importante.

Cuando analizamos un bordado o un encaje, lo que estamos haciendo es confrontar el objeto o su concepto espacial y su apariencia, que en el fondo no es más que una expresión de nuestro concepto espacial. El valor de la apariencia se medirá según la calidad de la expresión que parte de la imagen de nuestro concepto espacial. De aquí que al encontrarnos con unos bordados y encajes que salen de la mediocridad, hay personas que son capaces de apreciar que tienen algo más, o dicho de otro modo, que al haber conjugado los conceptos de espacio y forma se hacen propagandistas de un hecho artístico.

Para concretar lo dicho voy a analizar algunas piezas de la sala del Ilmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol, catalogadas con los números 25, 26, 30 y 33.

Son cuatro piezas de bordados populares segovianos que cumplían un mismo fin. Según el libro *Los Bordados Populares en Segovia* esos borda-

dos negros eran “piezas destinadas no sólo a cubrir el añal (1), sino que se emplean durante los rosarios y rezos de funeral en las casas del difunto”. Son trabajos realizados en un espacio rectangular, distribuido el bordado en una estructura simétrica; aunque sólo una pieza, la número 30, es plenamente simétrica, las otras tres no lo son.

Los bordados números 26 y 30 están firmados, por lo que probablemente se realizaron en el siglo XIX, ya que en dicho siglo es cuando en España comienzan a firmarse algunas piezas.

Si contemplamos con detalle estos cuatro bordados nos damos cuenta de hechos técnicos como:

– La no existencia de esquinas, aunque el efecto visual es de la existencia de las mismas.

– En la pieza número 33 se fomenta el aspecto rectangular debido a la colocación de las dos cenefas principales, mientras que en las otras se tiende a fomentar la aproximación al cuadrado. Si las pusiéramos juntas comprobaríamos con más claridad la tensión interna de esta composición.

– En la pieza número 25 vemos que se ha respetado la simetría estructural, pero no la decoración de la misma.

Estas piezas están realizadas en lana negra, con unos bordados geométricos muy característicos de Segovia, excepto una de ellas, la número 33. Esta última, por la técnica, habría que considerarla como bordado de Avila, pero debido a los materiales utilizados, a la estructura y la utilidad me inclino a considerarla como una pieza segoviana típica y tradicional.

El concepto de la forma es un resultado que se ha sacado de la comparación de las diferentes apariencias y de la abstracción de lo necesario de lo casual. Así, no se trata sencillamente de una percepción, sino de una asimilación de percepciones, que se desarrolla en cada uno de los objetos comunicando con el mundo exterior y creando formas comunes, pero diferentes por la técnica utilizada, como se puede ver en las piezas números 10, 11 y 17. Las piezas 10 y 17 son bordadas. La número 11 es una composición de telas recortadas con una estructura simétrica y con una dirección hacia el centro, creando un elemento principal y más importante dentro de la composición. Lo mismo sucede con las piezas números 10 y 17, la composición

(1) Especie de túmulo funerario, con ceras hiladas, que se colocaba en la iglesia durante la misa del primer año de luto.

es idéntica a la anterior. Se crea un elemento central importante y simétrico. Las tres son piezas de cama, que es otro elemento común, y al mismo tiempo sus formas y composiciones son plenamente salmantinas.

Cuando contemplo las piezas de malla números 2, 9, 19 y sobre todo la 24, dejando a un lado todo el aspecto iconográfico y simbólico, me hacen recordar esas palabras de Pater que dicen que la filosofía es el microscopio del pensamiento, es el instrumento de crítica y al mismo tiempo nos ayuda a ver lo que de otra forma pasaría inadvertido.

Si seguimos mirando esas piezas, sin un orden aparente unas, recargadas otras, que recuerdan al “horror vacui”, y técnicamente con muchas improvisaciones, lleva a recordar otras palabras de Charles Blanc en las que dice que no es más bella la ornamentación por el hecho de que falten los conceptos de orden, proporción y unidad. Con esto quiero decir que en la sala existen piezas que no están sometidas a una estructura interna clara, existiendo en éstas una sensación de desorden en general.

LA ORNAMENTACIÓN

Los elementos de la ornamentación de todas estas piezas son muy difíciles de centrar en una determinada época de la historia, pues muchos de ellos son síntesis evolucionadas a través del tiempo. Para puntualizar esto vamos a ver la pieza número 21. Tiene un entrelazado que se utiliza para crear unos rombos. Este elemento decorativo se puede ver en el arte asirio, más concretamente en Nínive, en el palacio de Korsabad; en los entrelazados romanos de Herculano y Pompeya; en relieves árabes; en marqueterías de los siglos XIV y XV.

Siguiendo con esta misma pieza se observa un elemento en forma de estrella, que nos lo encontramos en las pinturas de vasos griegos y en mosaicos bizantinos, como los que hay en la Capilla Palatina de Palermo.

En la pieza número 15 se observan elementos comunes con los mosaicos moriscos; me refiero más concretamente a la cenefa deshilada. Los peces de esta pieza se encuentran también en los vasos griegos de figuras rojas.

En la pieza número 2, los dragones recuerdan a las miniaturas del misal del cardenal Cornasi, atribuido a Rafael, o al friso de la iglesia de San Juan de Poitiers, del siglo XI.

También se puede comprobar que la dificultad técnica a la hora de resolver la realización de una esquina no es sólo problema exclusivo de algunos bordados, deshilados o encajes, sino también de algunas ornamentaciones bizantinas del siglo XI.

No obstante podemos generalizar varios aspectos:

– La ornamentación basada en la cenefa o greca, que tiene un origen griego. Es la organización estructural más antigua. Esta greca puede tener una organización interna variada que utiliza el cuadrado, el rombo, la diagonal o a la decoración modular repetitiva.

– La ornamentación basada en los elementos vegetales geometrizados y sometidos a la estructura de la trama cuadrada (piezas números 28 y 29).

– La ornamentación basada en animales y vegetales con una fuerte influencia árabe, en la que se fomenta o tiene una gran fuerza la línea, quedando, además, potenciada por el color y su ornato interno (piezas números 12, 13 y 15).

– La ornamentación geométrica en sí misma, con elementos como la rosa, los lazos, los morteros,... (piezas números 13, 15, 21, 29 y 32).

– La ornamentación fruto del Renacimiento, por la cual los bordados y los encajes, dentro de sus limitaciones técnicas, adoptan o asimilan formas y temas propios de la pintura (piezas números 1, 2, 5, 6, 7, 8 y 20).

– La ornamentación basada en la línea curva. En este apartado es donde se deben incluir los encajes que existen en la sala, unos de bolillos, otros de aguja y otros mecánicos. Estas piezas tienen una estructura modular que conlleva la idea de movimiento (piezas números 27, 31 y los seis abanicos de la vitrina). Los abanicos tienen una idea compositiva moderna, el espacio queda plenamente definido y acotado. La técnica de estas piezas es una de las más modernas y típicas del siglo XIX.

EQUILIBRIO Y MOVIMIENTO EN LOS BORDADOS Y ENCAJES

Cuando miramos unos bordados o unos encajes no sólo percibimos una disposición de objetos, colores, formas, movimientos y tamaños, es principalmente un juego de tensiones y fuerzas dirigidas. El equilibrio que percibimos lo consideramos logrado cuando las propiedades de estas fuerzas están compensadas, es decir, dirección, intensidad y punto principal. Todo esto se puede ver con claridad en el bordado de Salamanca número 12. Es una pieza rec-

tangular con una estructura interna concéntrica, todo gira alrededor de un elemento, el jarrón. La primera cenefa, que está formada por figuras de animales y flores, nos marca la dirección de la mirada al centro de la pieza.

Otro factor que ayuda a este equilibrio es el peso de algunas figuras, las principales son de gran tamaño.

La ubicación de los elementos principales coinciden con el esqueleto estructural de la pieza, ayudando, por tanto, a la estabilidad general.

Si todo lo dicho hasta ahora intentamos llevarlo a la pieza número 15 encontramos algunas variaciones que provocan otro equilibrio reposado distinto. La composición también es concéntrica, pero no tan clara porque introduce una diagonal marcada por la dirección de los peces.

La segunda cenefa que también es concéntrica queda rota por los vanos que se han introducido, hecho que da al mismo tiempo una movilidad que no tiene la otra pieza.

La forma geométrica de la tercera cenefa, a pesar de su tamaño, parece más pesada de lo que en realidad es.

Por último nos centramos en el elemento principal, el porrón. Es más pequeño, su peso es inferior, y por tanto pierde preponderancia.

Las fuerzas circulares y diagonales de este bordado se equilibran unas con otras y, por tanto, la composición central es reposada y tranquila.

Cuando miramos los paneles de los encajes (números 27 y 31) y los abanicos, se introduce un nuevo concepto: el movimiento. Los elementos que los forman incitan a la mirada en un movimiento perceptual ondulatorio que no se acaba, es infinito. Se siente como la figura tiende a moverse y el fondo se queda quieto.

En el caso de los abanicos se crea la necesidad de volver al punto de partida en el que se ha comenzado a mirar, y así repetirlo varias veces; es un movimiento circular.

Existe otro movimiento más lineal, en zigzag, que incita a seguir un camino en el que no se encuentra el final. Esto sucede en las piezas números 2 y 28. En ellas está influyendo la colocación de los elementos en diagonal por el mismo hecho del bordado, o esa diagonal oculta que queda fomentada por la alternancia de los elementos.

Con esto doy por terminado este primer encuentro global de la sala. Más adelante se concretarán aspectos más puntuales, no sólo conceptuales sino también técnicos y simbólicos, que en este artículo no han sido tratados.



Fig. 1.



Fig. 2.

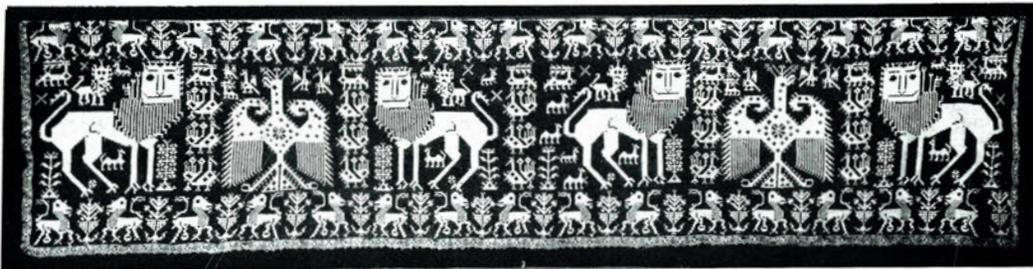


Fig. 3.

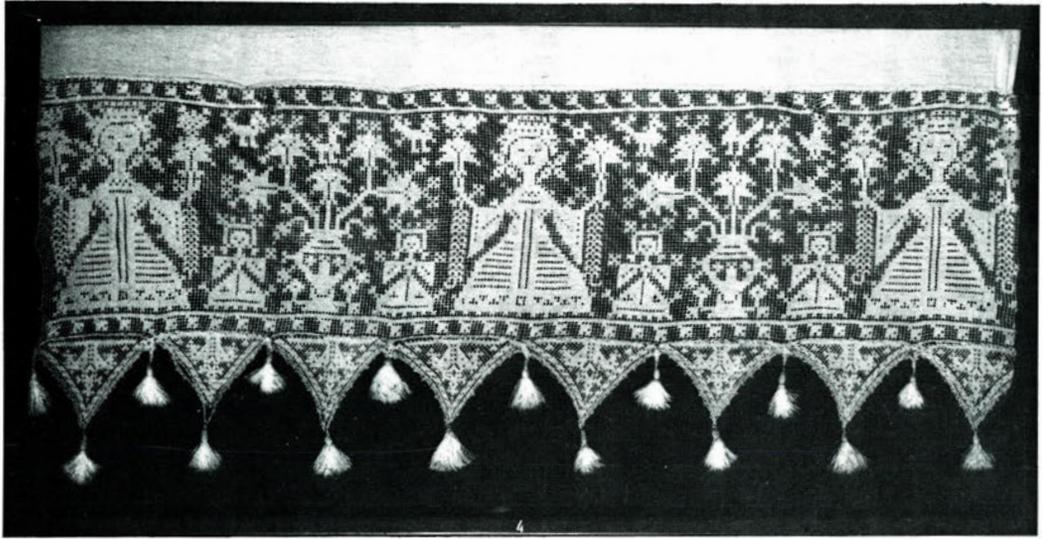


Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.

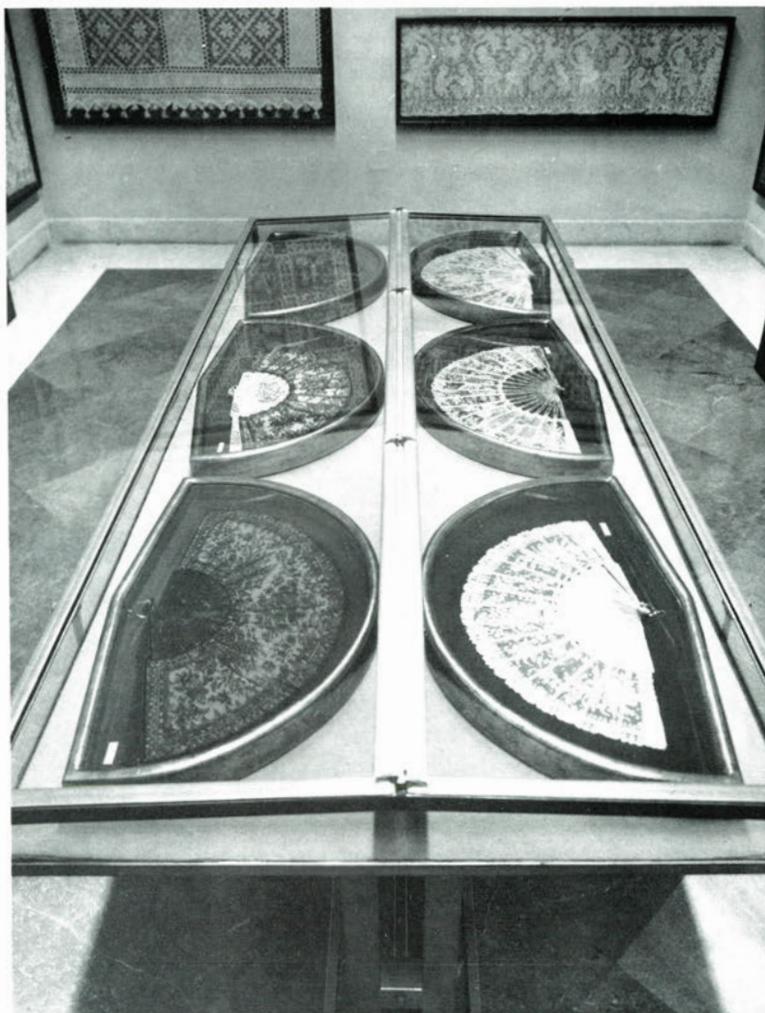


Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.

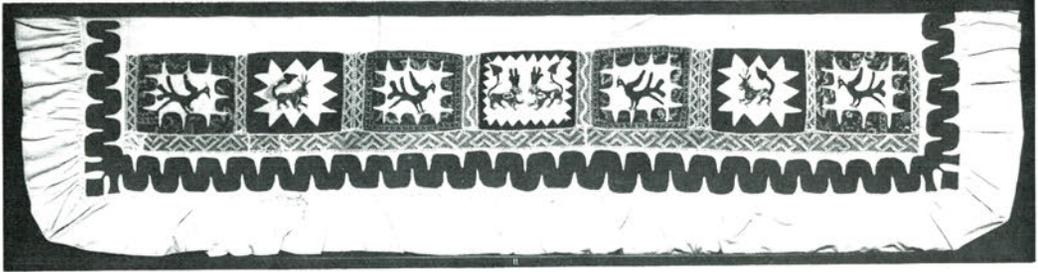


Fig. 11.



Fig. 12.

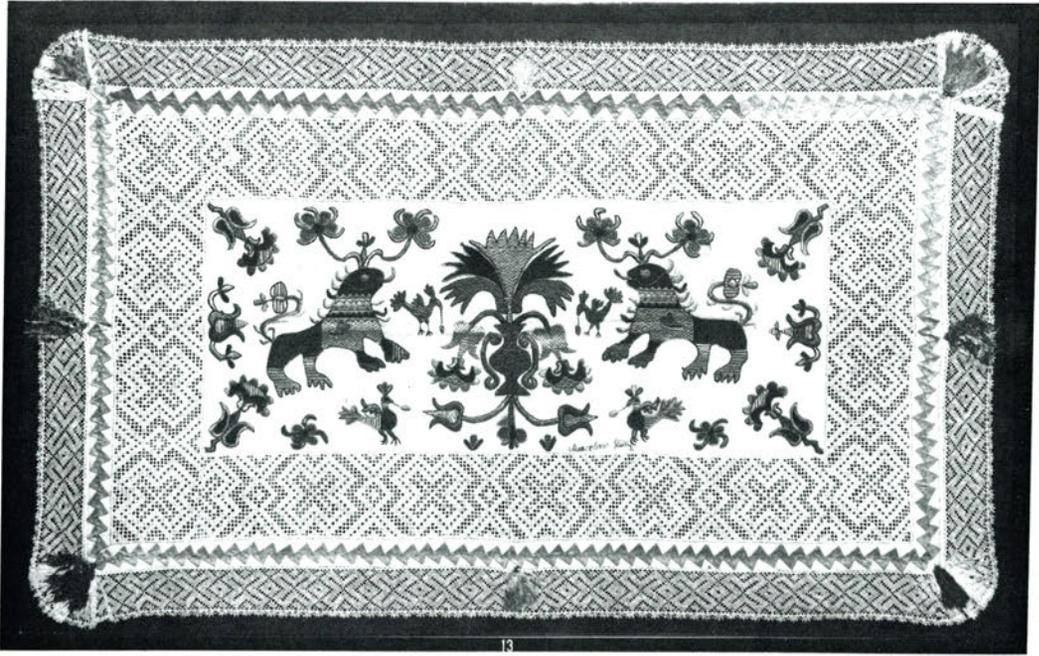


Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16.



17

Fig. 17.



18

Fig. 18.



Fig. 19.



Fig. 20.



Fig. 21.



Fig. 22.

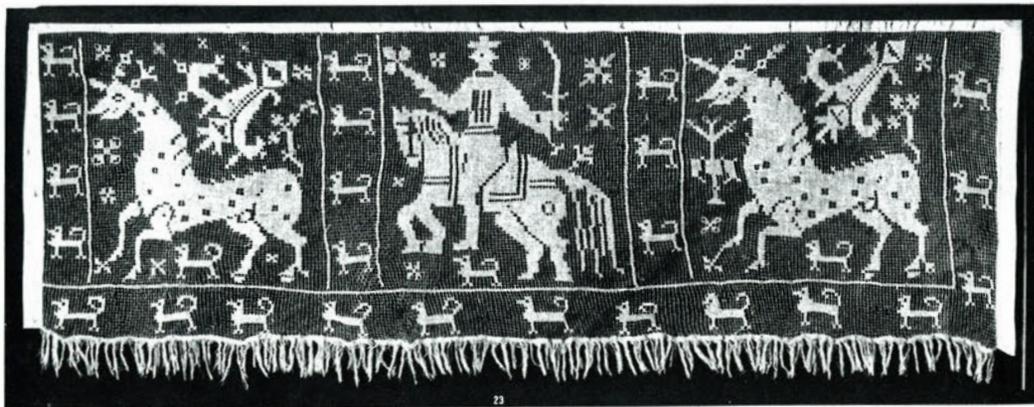


Fig. 23.



Fig. 24.

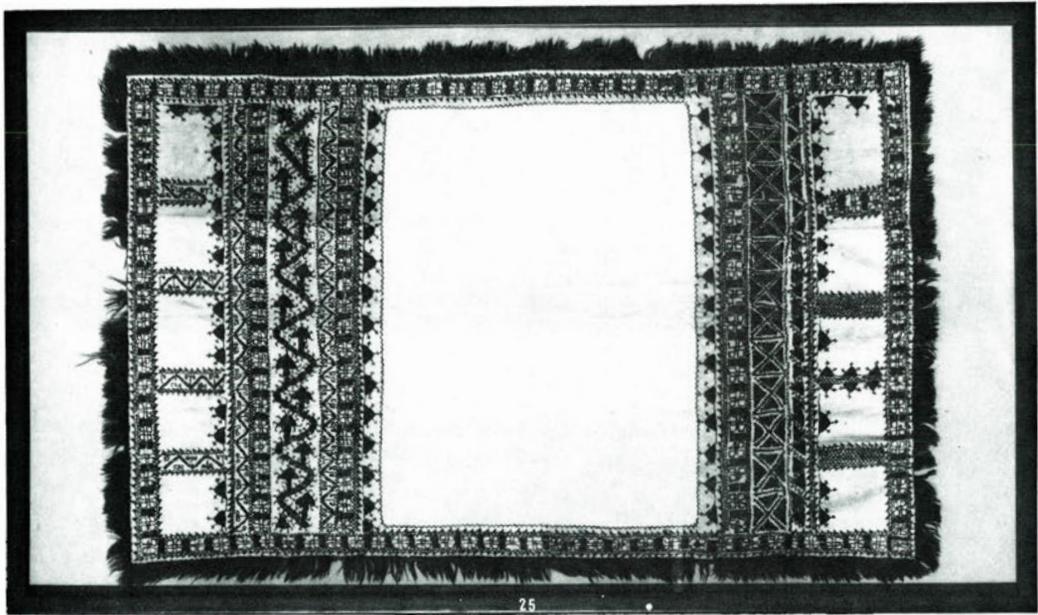


Fig. 25.

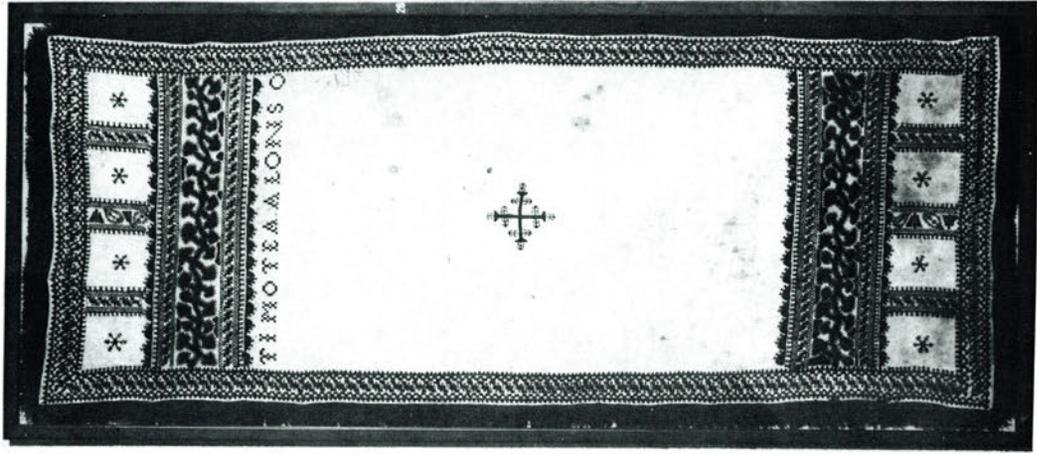


Fig. 27.



Fig. 26.

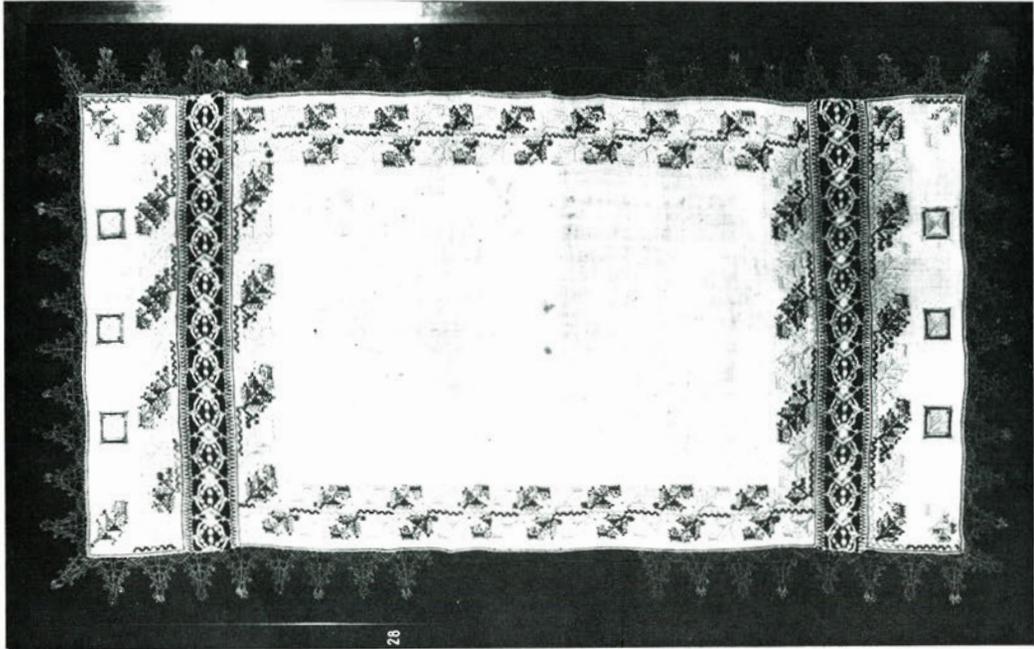


Fig. 28.

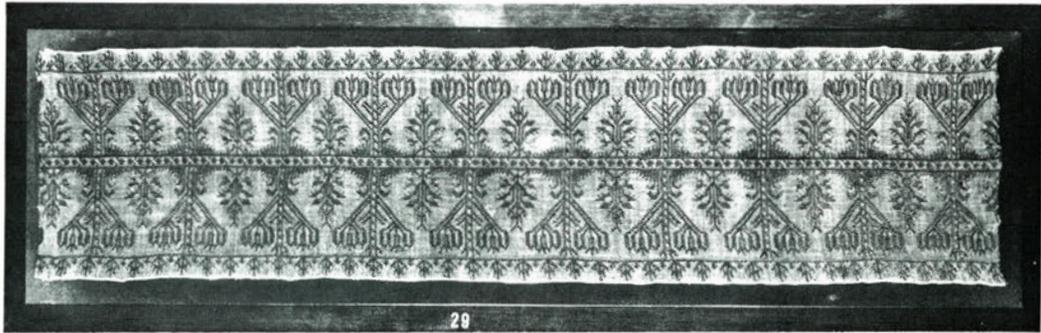


Fig. 29.



Fig. 30.



Fig. 31.



Fig. 32.

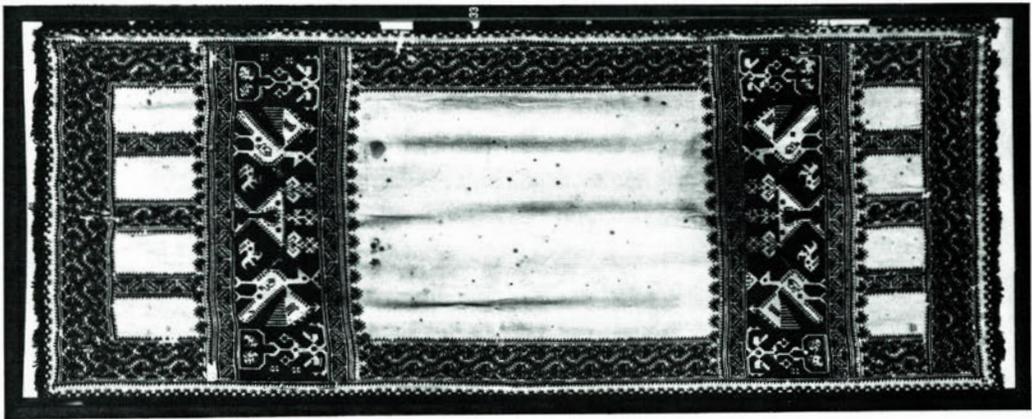


Fig. 33.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIN, RUDOLF. *Arte y percepción visual*. 1985.
- FREIXA, MIREIA. *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Las vanguardias del siglo XIX*. 1982.
- ALFAYA Y LÓPEZ, M.^a CONCEPCIÓN Y M.^a PAZ. *Los bordados populares en Segovia*.
- *Ornamente, Aus dei Jahrtausenden*. 1978. 4 tomos.
- LAPOULIDE, J. *Diccionario Gráfico de Arte y Oficios Artísticos*. 1945.
- MINISTERIO DE INDUSTRIA Y ENERGIA. *Diseño, Diseño. Pasado y presente del diseño*.
- FANELLI, GIOVANNI. *El diseño Art Nouveau*. 1982.
- SEGURA LA COMBA, MARAVILLAS. *Bordados populares españoles*. 1949.

CELEBRACIÓN DE REUNIONES SOBRE LAS
CATEDRALES EUROPEAS

Por

MARCOS RICO

Convocado como miembro directivo de la Junta Tripartita de la Asociación de Catedrales Europeas, a la Junta anual estatutaria, nos reunimos en Colonia el día 24 de septiembre 1990, con una duración de tres días programados.

La reunión ha sido conjunta para las cuatro secciones y han asistido los siguientes miembros:

Arq. Arnold Wolff de la Catedral de Colonia (Alemania). Lugar de la recepción para la celebración del Congreso.

Arq. Ernesto Brivio, director de la Asociación con la representación del presidente Arq. e ingeniero Carlo Ferrari da Passano de Milán.

Rev. Peter Brett, Deán de la Catedral de Canterbury que llevaba la representación de su arquitecto Mr. Peter Marsh.

Rev. David Stancliffe, Deán de la Catedral de Porsmouth y vicepresidente de la Asociación.

Arq. Michael Sussman de Magdeburg, de la todavía República Democrática Alemana.

Arq. Friedhelm Hofmann de Colonia.

Rev. Lars Osterlin, de Linkoping (Suecia).

Y por fin el autor de este artículo, que llevaba también la representación de D. Pedro Rubio Merino, archivero de la Catedral de Sevilla.

La Asociación pretende fomentar el conocimiento mutuo, el intercambio de experiencias, el estudio y profundización de las diversas problemáticas relativas a la vida de las catedrales de Europa, a fin de volarizarlas con una acción continua y progresiva en sus cuatro secciones, cuyos fines señalamos y definimos y que son:

Sección A: *Restauración y conservación.*

Comprendía el estudio de los criterios europeos utilizados en la restauración de las catedrales; para rehabilitación, para su terminación o para su conservación, señalando prevenciones para retrasar su deterioro.

En estas reuniones se trata de conocer las opiniones de los técnicos que tenemos la responsabilidad de la restauración, que a veces difieren de los criterios impuestos por las autoridades encargadas del patrimonio artístico.

Sección B: *Aspectos jurídicos, institucionales y administrativos.*

Esta sección trata de que la vida de las catedrales sea intensa y que el trabajo de los “Cabildos”, “Fábricas” u “Obras”, que velan por su conservación, sea compartida no sólo por los fieles, sino por toda la población para perpetuar el arte que encierran.

En segundo lugar el inmenso patrimonio ancestral de fe y de arte de las catedrales, no puede conservarse y valorizarse adecuadamente con los medios de que se dispone y a veces ni con la intervención de las autoridades, ya que en todos los países son muchísimos monumentos a conservar, por lo que es necesario concienciar a la población y fuerzas económicas y empresariales.

Las instituciones que gestionan en Europa la correcta mantención de las catedrales, son tanto más eficaces cuanto más pueden gozar de una suficiente autonomía operativa, garantizada por un mínimo pero estable aparato técnico y administrativo, como Milán, Estrasburgo, Basilea, y todas y cada una de las catedrales de Inglaterra.

Sección C: *Presencia cultural.*

Archivística, editorial, museística, musical y turística; para que todos estos tesoros formen parte de la vida de la catedral, y de cultura para el hombre de hoy.

Para promover las relaciones de estudio e investigación entre las autoridades culturales de las catedrales y las instituciones seculares: Universitarias y de las entidades locales, regionales y nacionales.

En cuanto al sector editorial y de audiovisuales se considera oportuno que sus contenidos estéticos se vean enriquecidos con el asesoramiento catedralicio para aunar los valores de la fe y del espíritu con el arte de cada catedral.

Sección D: *Actividad religiosa.*

Para que en una Europa, tan secularizada hoy, el mensaje de fe que encierran nuestras catedrales compla unos fines: Como sede del obispo y de la comunidad diocesana y como punto de referencia civil y cultural. Y también para el turismo, como apertura hacia los valores humanos más elevados.

Estos son los cuatro fines que fundamentan las cuatro secciones descritas.

– En la Junta se analizó la posibilidad de celebrar reuniones más frecuentes de las Juntas Directivas, pero la falta de medios financieros lo impide, ya que hasta ahora cada uno de los miembros pagamos todos los viajes y gastos para la asistencia a dichas reuniones. Por otra parte contamos con la generosidad del Cardenal Martini de Milán, ciudad sede de la Asociación Europea, que presta graciosamente el domicilio social, con secretaría, teléfono, fax y demás gastos, y cada miembro trabajamos e informamos puntualmente guiados tan sólo por un gra espíritu altruista.

Entre lo más importante que se trató fue la situación de las *catedrales en la nueva Europa unificada*, para que sigan siendo el elemento culto aglutinante y unitario por el arte de todos los países, ya que estamos seguros de que en la Edad Media para la construcción de catedrales hubo un lenguaje común, con una libertad de movimientos por Europa de los maestros que realizaron estas magníficas obras, cuya autoría quedó desgraciadamente en su mayor parte en el anonimato.

En este movimiento hacia el arte como meta, tienen también cabida los países del Este, que acudieron en 1986 con pequeñas representaciones al Consejo fundacional de Milán, lo que supondrá un granito de arena para el mejor entendimiento con estos países. En su intervención el Arq. SUSSMANN de la Alemania Oriental hizo alusión al gran problema de conservación en su país, donde las catedrales están generalmente muy deterioradas, ya que oficialmente sólo un diez por ciento de la población es católica y el resto aconfesional y muy indiferente a estos problemas.

Ante esta nueva situación queremos reorganizar desde la base este movimiento asociativo agrupando países afines, que estén unidos por lazos de idioma, o que al menos entenderse no resulte una barrera infranqueable. Así España estará constituida en el mismo grupo que Italia y Portugal. Se ha tomado el acuerdo de nombrar un coordinador a este fin; se ha elegido a España en mi persona.

Esta tradición asociativa es muy fuerte en Inglaterra y también en Alemania y Suiza, donde realizan reuniones anuales o bianuales para la puesta en marcha de programas y realizaciones contando además con unas Asociaciones de Amigos de la catedrales respectivas, que ayudan moral y económicamente al buen fin de los proyectos.

El representante de Suecia habló del movimiento asociativo que existe desde siempre en Europa, del hermanamiento entre catedrales e iglesias consagradas bajo la misma advocación, o bien por haber tenido el mismo maestro constructor en la Edad Media. Más aún ese hermanamiento continúa hoy con las iglesias modernamente consagradas que mantienen vivo el respeto por las advocaciones y las reliquias incluidas en las aras de los altares. Así por ejemplo hay varias dedicadas a Santo Tomás de Canterbury y hermanadas después.

Como representante de España informé de la exposición en los Claustros de la Catedral de Burgos de los Libros y Documentos de la Iglesia de Castilla y León, como segunda parte del magno proyecto de las Edades del Hombre, y quedaron admirados a la vista de los catálogos, de la riqueza documental y bibliográfica que poseemos. España sigue siendo todavía en el exterior la gran desconocida.

Se han fijado grandes metas de trabajo y esperamos reunirnos la próxima primavera para la revitalización y total consolidación en Europa de la Asociación, que ampliará su ámbito no sólo a las catedrales sino también a las abadías, monasterios y basílicas que tienen problemas semejantes a los nuestros.

Viaje a Maguncia

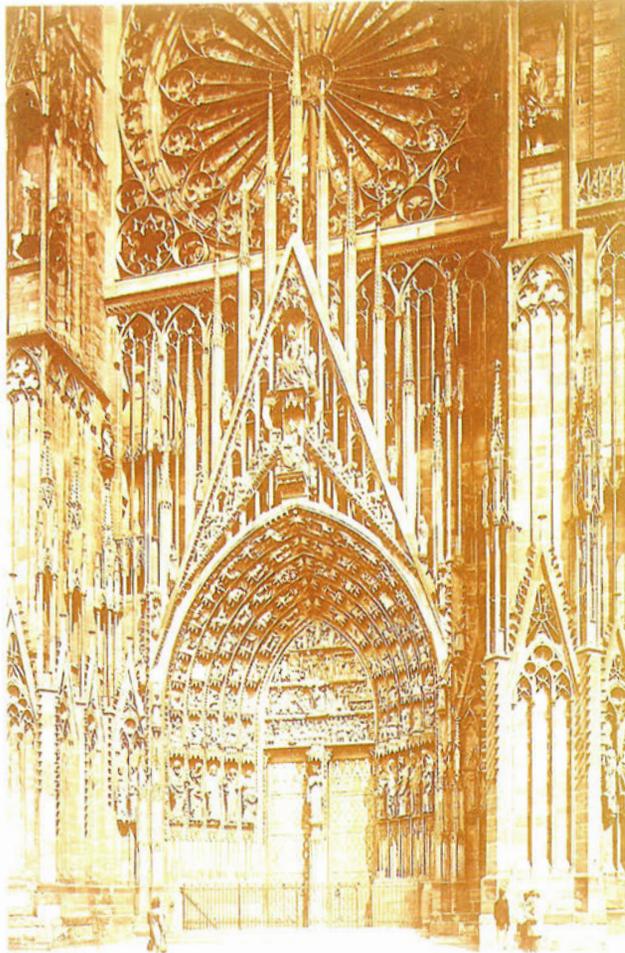
Antes de emprender viaje a Colonia había recibido la invitación para acudir a Maguncia, en cuya ciudad se iba a celebrar a continuación la reunión anual de los arquitectos restauradores alemanes y suizos, y los muchos amigos y compañeros que allí tengo insistieron en que acudiese. Me decidí a enlazar con aquélla, pero la programación del viaje cambió; en lugar de utilizar el avión, decidí hacerlo por carretera. Eran más de cuatro mil kilómetros pero se nos brindaba una ocasión excepcional, unas vacaciones de trabajo, un auténtico “hobby” profesional, por lo que pasadas las reuniones del Consejo de la Asociación Europea, viajé a Maguncia.



- La catedral de Colonia.



- La Catedral de Maguncia.



- Portada de la basílica catedralicia de Estrasburgo.



- La Catedral de Worms.

Fué un placer el encuentro con arquitectos con los que había coincidido en Milán y Polonia y que con gran parte de ellos mantengo regular correspondencia para el intercambio de experiencias.

Como era una reunión exclusivamente en idioma alemán, fueron tan amables de invitar al español don Marcial López, escultor jefe del taller de restauración de la catedral de Basilea en Suiza, que deja muy alto el pabellón de España en el mundo, ya que su taller es modélico y es visitado por restauradores de toda Europa. Don Marcial López me ha servido de intérprete en las conferencias, intervenciones y visitas a monumentos del Congreso con una gran gentileza por su parte sin dejarnos un solo momento.

Fuimos cariñosamente recibidos con efusivos abrazos de amistad cultivada hace ya muchos años con compañeros arquitectos. Allí nos esperaban J. Richard Heusser de la Catedral de Estrasburgo, Peter Hillebrand de la de Friburgo, Theodoro Beck y Peter B. Burckhardt de Basilea, Jacob Stockinger de Maguncia, y en un refrigerio de trabajo cambiamos impresiones sobre los achaques que aquejan a nuestras catedrales y sus remedios, con muchos puntos de coincidencia, que nos afianza en la eficacia de los procedimientos empleados, los materiales de que se componen, el estado relativo de cada una, el momento en que se encuentran las restauraciones y otros pormenores prolijos.

El programa incluía la visita a Maguncia, patria de Gutenberg que merece el reconocimiento sin límites de la humanidad por su invento de la imprenta que contribuyó al gran avance en el conocimiento de las ciencias, las artes y las letras. La ciudad, muy notable en la Edad Media y tras la reforma protestante, encierra también importantes valores arquitectónicos actuales, como el Ayuntamiento del arquitecto danés Jacobsen.

Su catedral comenzada en el año 975, consagrada a San Martín y San Esteban constituye el centro de las cuatro Vici, colonias construidas en el siglo III por los romanos a las orillas del Rín.

En su forma actual es una basílica románica con tres naves sostenidas por pilares y con doble coro. Los muros románicos de la nave central fueron perforados más tarde para cobijar una fila de capillas góticas a cada lado.

El brazo Oeste del crucero tiene anexionado un coro que forma una triple hornacina. El brazo Este está constituido por un coro cuadrado con ábside semicircular al que flanquean dos torres cilíndricas con sus escaleras.

Tiene la peculiaridad de tener dos altares, uno en la cabecera y otro en los pies de la nave mayor. Parece ser que respondía a las exigencias litúrgicas del ceremonial de la corte imperial.

Su sala capitular es románica de planta cuadrada y el claustro en el lado Este es gótico.

Es una catedral muy rica en monumentos funerarios esculpidos por los mejores artífices de la época. Aquí pueden seguirse la sucesión de estilos desde 1.200 al siglo XIX como un verdadero espejo.

Por el exterior pueden apreciarse los restos románicos en paredes y torres del tipo lombardo, sobre todo en la fachada Oeste.

En las últimas restauraciones se ha acordado guardar el tono natural de su piedra arenisca contribuyendo a su unidad. Sólo una capilla ostenta una representación pictórica del juicio final de alrededor de 1.600.

También se han restaurado los aplacados dorados con panes de oro y pinturas del Renacimiento y del Barroco.

El entorno exterior está muy cuidado y ayudan a destacar su aspecto monumental dos placitas, la Markt y la Höfchen: la primera adornada por un pozo monumental encargado por un arzobispo a un gran escultor en el año 1526.

El congreso ha visitado dos basílicas románicas en las que se están realizando trabajos de restauración y consolidación, en Seligenstadt y Steinbach.

– La visita a la catedral de Worms fue muy interesante con dos conferencias acerca de los trabajos e historia de la Catedral, por el Dr. Schotes y el Arq. Humpl.

Está construida sobre la más alta colina de la villa fundada por los romanos, como lugar seguro en caso de crecida del río Rhin. Fue una ciudad próspera en la Edad Media que fue perdiendo privilegios después, hasta convertirse hoy en una ciudad tranquila y cuidada lejos de la antigua Villa Libre de Worms por razones políticas. Alcanzó notoriedad porque el Concordato o Dieta Imperial de Worms firmado en 1122, puso fin a la guerra de las investiduras entre el emperador Enrique IV y el Papa Gregorio VII.

La fundación de la catedral data del reino francmerovingio en el año 600. En el año 1000 se convirtió en cabeza de diócesis y se ampliaron mucho sus construcciones. Se trata de una basílica de planta de cruz con una

torre octogonal en el crucero. El ábside está flanqueado por dos torres e igualmente la fachada principal tiene otras dos torres que no se corresponden a un único estilo, ya que esta catedral ha sido construida en varias ocasiones y consagrada tres veces.

La entrada Sur gótica es muy bella con figuras perfectamente talladas y conservadas. Existe en ella una figura que se cree única en su género: una mujer cabalga sobre un animal de cuatro cabezas y cuatro pies diferentes. Las cabezas y los pies corresponden a los símbolos de los cuatro evangelistas (tetramorfos) y la mujer representa a la iglesia.

En la galería bajo las ventanas de la fachada Este existe otra curiosa figura. Es un hombre que tiene sobre la espalda un mono que le agarra los cabellos. Parece ser que representa al escultor de esta entrada, y el mono sería la expresión de lo insólito, un ataque al orgullo y a la tentación de la vanidad.

Tras las excursiones descritas y la obligada visita al Museo Gutemberg con sus prensas primitivas precursoras, nos acercamos dada su proximidad a Franfort, Bonn y Damstard, para admirar sus monumentos y sus recientes construcciones y traernos su recuerdo.

Hasta llegar a Colonia a través de las magníficas autopistas europeas he tenido ocasión de visitar Burdeos cuyas construcciones recientes encierran algunas modélicas. Arribamos a París y tras las visitas obligadas a los lugares de siempre y siempre admirables por el magnífico planteamiento de Napoleón, dedicamos más tiempo a las obras nuevas, como el Museo del Louvre con su ampliación subterránea a la que se accede por la discutida pirámide de cristal; el barrio de la Defensa inaugurado como conmemoración de la Revolución Francesa y el nuevo museo de la Técnica, que hoy resaltan sobre la uniforme y tranquila urbanización del XIX. Nuestras máquinas fotográficas apenas si han descansado sobre nuestro cuello.

Dejamos Francia para llegar a Bruselas y recordar su Atomium y su Grand Place, una, la Bruselas de siempre y el otro, símbolo de la grandiosa exposición de hace una treintena de años; su grandiosa Catedral de San Miguel y Santa Gúdula en plena restauración exterior e interior, en la que se han volcado recientemente con profusión de fondos y medios. Una obra magnífica con una enorme inversión que dejará esta Catedral perfectamente consolidada y embellecida. Nunca anteriormente tuvo un presupuesto tan grande ni un proyecto tan completo como el que hoy se realiza.

Seguimos el regreso parando un día en Estrasburgo. Su catedral rodeada profusamente de andamiajes, pero esbelta, monumental, con unas esculturas en su frontis principal y en su exterior verdaderamente envidiables y su antigua Torre de Cloth en plena reconstrucción de los grandes daños de la guerra. Saludamos a nuestro querido amigo y compañero Richard Heuser, su arquitecto restaurador.

Admiramos de nuevo su singular y grandioso reloj astronómico y nos recreamos también con sus modernos edificios de técnicas y formas novísimas.

Con otra parada en Lyon y la visita a Nimes dimos por terminada nuestra excursión profesional. En Nimes es obligada la visita al tan renombrado Coso de Las Arenas, el circo romano elíptico que evoca los tiempos de los gladiadores, y la Maison Carré, hoy en plena restauración.

Al día siguiente llegamos a Burgos. Misión cumplida y con los mejores deseos para nuestra Catedral.

Cuando he visitado todos estos magníficos monumentos he meditado sobre lo que son y representan, ya que desde la Edad Media, las Catedrales no sólo dan testimonio de fe sino también de amor por el arte y prueba de la imaginación creativa del hombre. La inteligencia unida a la ambición por el poder ha dado sin embargo lugar a luchas y guerras que han originado la mutilación e incluso la destrucción de las catedrales. Sus cicatrices pueden verse en todas ellas; pero la supervivencia ha sido posible gracias a que la capacidad destructiva del hombre ha sido inferior a la ilusión de sus facultades constructivas.

Por ello las catedrales representan tanto un testimonio de historia del arte, como de esperanza, amor, perdón y confianza en el futuro.

LA CARRETERA DE CIRCUNVALACIÓN DE SORIA:
POLÉMICA NACIONAL, CULTURAL Y POLÍTICA

Por

JOSÉ ANTONIO PÉREZ-RIOJA

Editada en 1990 por el MOPU, es una extensa recopilación de los artículos y noticias aparecidos en la Prensa local y nacional (1978-82) en torno al Proyecto de accesos a Soria –la Variante Sur–, que suponía levantar un puente de hormigón sobre el Duero, entre San Polo y San Saturio, el Camino evocado por Bécquer y luego inmortalizado por Antonio Machado.

Esta recopilación permite sintetizar esa larga polémica, iniciada, muy a pesar nuestro, por la actitud de total incomprensión de los medios oficiales de Madrid y Soria, cuando envió el Centro de Estudios Sorianos al Ministro del Departamento una solución alternativa, la llamada Variante Norte, que no degradaba ese paisaje y suponía a la vez la circunvalación adecuada.

El Anteproyecto Variante Norte lo realizó el ingeniero de Caminos soriano Clemente Saenz Ridruejo, gran conocedor de Soria, y lo enviamos al MOPU dos Correspondientes de esta Academia: Heliodoro Carpintero, como Secretario del Centro de Estudios Sorianos, y yo, con el V.º B.º, como Presidente. Desde ese momento se nos consideró enemigos por el MOPU y las Autoridades locales y se hizo muy difícil la pervivencia del Centro de Estudios Sorianos.

Se imponía, pues, hacer prosperar la Variante Norte no dentro, sino fuera de Soria. Y nos apresuramos a enviar copias de la misma a esta Academia, a la de Historia y al Instituto de España. Muy pronto, los Colegios de Arquitectos y de Ingenieros de Caminos, “Hispania Nostra” y diversas asociaciones de toda España se inclinaron a favor de la Variante Norte, y en los medios de comunicación Manuel Manzano Monís (“ABC”, 24-6-79) y Julián Marías (“El País”, 10-8-79) iniciaron una positiva campaña secundada por otros muy conocidos académicos, escritores, artistas y periodistas.

Decisiva fué la actitud de esta Academia de Bellas Artes, expresada en escrito firmado por su Secretario, Pardo Canalís, y dirigido al Ministro de Cultura (14-3-80), pidiendo se rectificara o suspendiera la Variante Sur, actitud a la que se sumaron la Academia de la Historia y la Española; en otro escrito de 6-10-80, esta Academia de San Fernando insiste de nuevo en que sea declarado conjunto histórico-artístico la ribera del Duero en Soria, acuerdo al que se adhiere la de Historia. Fueron también varios los miembros de esta Academia de Bellas Artes que defendieron con tesón la Variante Norte, fuera incluso de la Academia: Lafuente Ferrari, Fernández Casado, García de Paredes; Marés, González de Amezúa; Cervera, Azcárate, Chueca Goitia, Martín González, Pita Andrade, Bonet Correa, Fernández Ordóñez y Pérez de Armiñán, quien, como Azcárate de la presidencia de la Comisión Nacional de Monumentos, hubo de dimitir el cargo de Subdirector del Patrimonio Artístico: en Soria intervino –junto con Ordóñez y Manzano Monís– en un acto (6-7-80), que hubo de celebrarse en un hotel porque, por orden del Gobernador Civil se nos cerraron los centros oficiales.

Tras de mil vicisitudes, en octubre del 89, terminaron las obras de los accesos a Soria: se había realizado, en esencia, la Variante Norte, salvándose el Camino del Duero, entre San Polo y San Saturio.

La lectura de este libro permite llegar a esta reflexión final: si, gracias a Bécquer, Antonio Machado y Gerardo Diego, ocupa un lugar privilegiado en la geografía literaria, la casi siempre olvidada Soria nunca se había visto defendida, reivindicada, como a lo largo de esos cinco años de polémica: más aún que en la mejor orquestada campaña turística, los valores permanentes de Soria aparecieron, día tras día, en la Prensa, en la Radio, en la Televisión. Todo ello, casi como un milagro, se debió al espíritu solidario de unos cuantos hombres de sensibilidad, y muy singularmente, a esta Academia. Creo que es ésta ocasión oportuna para que en nombre del Centro de Estudios Sorianos, y por qué no también, de los sorianos de a pie, reitere a todos, aquí y ahora, las gracias.

En Madrid, a cuatro de Febrero de mil novecientos noventa y uno.

EJEMPLOS DE SUZURIBAKO EN ESPAÑA

Por

FEDERICO TORRALBA SORIANO

No es frecuente, ni mucho menos, en España hablar de lacas u objetos lacados y menos todavía si se trata de piezas absolutamente orientales, como ocurre en el caso de las que aquí voy a presentar.

En España se encuentran con frecuencia determinados tipos de piezas lacadas. Lo filipino es muy abundante, pero las obras de este origen son casi siempre imitación o sucedáneo, y por lo común de calidad mediocre y técnicas simplificadas, cronológicamente recientes, al menos relativamente. En el comercio es también abundante el encuentro de algunas especies chinas, sobre todo la llamada laca de cinabrio tallada y los biombos –sobre los cuales se ha escrito en bastantes ocasiones– elaborados para la exportación a Europa, casi siempre en la técnica llamada “de Coromandel”, no siempre refinada y estrictamente sometida a la ejecución tradicional.

Así pues las más conocidas son las técnicas chinas, pero mucho menos las, más refinadas, japonesas. Por lo poco habitual del tema voy a permitirme algunas indicaciones de carácter histórico y técnico de éste material.

El material laca es de belleza singular y puede alcanzar calidades de primorosa y rica joya, pero es al mismo tiempo un indudable carácter utilitario. Su calidad es muy variable, dependiendo de la más o menos cuidada elaboración. Llegaran en los tiempos más próximos a nosotros a decidido carácter industrial. En todos los casos es sumamente útil para resguardar los materiales de base que son destructibles fácilmente, como es el caso sobre todo de la madera, que bien protegida por sus capas de laca, pierde su porosidad y la protege de modo absoluto, permitiendo recibir en sus recipientes toda clase de líquidos y sólidos, conservándolos bien, aislándolos y haciéndola fácilmente fregable.

Lo antes dicho explica que su uso fue muy temprano en el mundo extremo-oriental, como lo confirman las excavaciones arqueológicas que pro-

porcionan hallazgos que obligan a llevar la antigüedad e historia de la laca cada vez a tiempos más remotos. Este material tiene dos clases de origen: uno procede de un tipo de insectos que segregan una especie de cola; otra es de origen vegetal, la resina del “Rhus Vernizifera”, sustancia que es necesario reelaborar cuidadosamente. Esta clase vegetal es la más comúnmente empleada, incluso en los tiempos actuales con elaboraciones más simples, dando lugar a barnices empleados con cierta habitualidad. La elaboración de la resina del “Rhus” para transformarla en el material adecuado y para poderla aplicar en las capas protectoras, es de muy larga elaboración, precisando que, seca, sea después molida y se verifiquen una serie de filtrados, transformándola en líquido, añadiéndole aceite o cosas similares, para volver a dejarla seca y licuarla de nuevo y así sucesivamente. Una vez definitivamente preparada se la puede utilizar como simple capa transparente protectora o añadiéndole minerales y pigmentos de color, utilizarla como capa densa, no transparente, de color. Las propiedades de esta cubierta son admirables; su dureza e impermeabilidad le permiten resistir temperaturas y cambios térmicos. El soporte para la laca puede estar constituido por toda clase de materiales, así el metal, marfíl, vidrio, cerámica, telas, papel y más habitualmente la madera. Es muy interesante el procedimiento de laca seca que permite construir objetos y esculturas de peso leve, combinándola sobre armazones modelables de papel o de tela. Pero esto ya es otra cuestión.

De lo antes dicho se deduce que el procedimiento de lacar se realiza extendiendo la laca en capas, generalmente a pincel, sobre el soporte, añadiendo en ocasiones elementos incrustados o que sirvan de base para producir relieves en la decoración. Los procedimientos para realizar todo esto son muy variados y no procede ahora explicarlos minuciosamente, pero si es necesario indicar que para dar nuevas capas, que enriquezcan la superficie decorada, es preciso que la capa inferior de laca haya secado, pero esto añade laboriosidad al procedimiento puesto que el secado debe realizarse en ambiente húmedo (los artesanos y artistas emplearán para esto armarios preparados) pero además será preciso el pulimentado de cada una de las capas. Es esa sucesión de aplicaciones de cubiertas de laca lo que hace laboriosísima la realización de las piezas de categoría, con la minuciosidad de su trabajo desarrollado a lo largo de gran cantidad de tiempo. Una laca re-

finada japonesa puede llegar a tener más de treinta capas superpuestas y así ocurrirá en algunas de las piezas que aquí voy a comentar.

En la China se utilizó desde los tiempos prehistóricos una decoración en laca, de superficie, relativamente simple, y en la que se empleaban habitualmente sólo el negro y el rojo. Pero más tarde se empezó a usarla en el sistema antes indicado de la laca seca y luego se hizo habitual el tallado de la materia gruesa conseguida, después de haber dado capas de distintos colores, procedimiento que es habitualmente empleado en la llamada laca de Pekín (laca de cinabrio) donde se emplea fundamentalmente el rojo. Otra manera de tallado de la laca será el empleado en la llamada de Coromandel, tan conocida en Europa; pero otras técnicas serán más simples empleando solamente el pintado con material laca pigmentada y será de este último procedimiento del que procederán todas las versiones más o menos industriales, que se realizarán sobre todo en Filipinas y otros lugares del Asia Meridional.

Es necesario hacer notar que es obligatorio que la laca recubra la madera por ambas caras, exterior e interior, para así preservar el material de base de una manera absoluta. Generalmente los interiores no estarán decorados con la misma riqueza y minuciosidad, aún cuando en las piezas refinadas también el interior reciba cuidada decoración, caso este que se da con habitualidad en las piezas japonesas, como las que aquí se presentan.

Los tipos de técnica y decoración chinos pasaron al Japón, donde se llamará a éste trabajo Urushi. Y también pasarán los temas y símbolos. Pero no hay duda ninguna de que esas técnicas chinas iban a complicarse y refinarse más todavía en un número casi inagotable de variedad, tanto que algunos de los estudios especializados sobre laca pueden dar números tan considerables como treinta y siete variantes citados por Lorac y Bushell, sólo para el trabajo en los inros (y podría extenderse también esto a los suzuribaco) treinta y ocho variedades técnicas, más veintitres subvariantes. Cada una de esas técnicas combina la laca con distintos pigmentos y con oro o plata molidos, con incrustaciones de materiales tales como el oro y la plata propiamente dichos, el márfil y sobre todo la madreperla; en ocasiones se enriquecerá la decoración no sólo con las incrustaciones sino también con el relieve conseguido por pastas especiales, dadas sobre el soporte y recubiertas después por la laca. Habitualmente una vez terminada la decoración será recubierta después por una capa o varias de laca transparente.

La historia de la laca japonesa empieza por la imitación de piezas chinas, de las cuales se conservan varias maravillosas en el tesoro del Shosoin, piezas que son anteriores al siglo octavo y cuentan entre lo más valioso de la historia del arte extremo-oriental. A la imitación de lo chino sucederán una serie de tanteos que comienzan a innovar ya en los siglos de la Edad Media y sobre todo a partir del siglo XVI y comienzos del XVII al que pertenecen las espléndidas obras del estilo llamado Namban del que España guarda piezas muy hermosas, importadas por los misioneros y hechas para iglesias y órdenes monásticas, de las cuales me he ocupado en alguna otra ocasión (1). Posteriormente el éxito de la laca, ya más netamente japonesa, se desarrollará a lo largo de los siglos XVII y XVIII, con gran abundancia de producción y alcanzando un primor técnico insuperable, tanto en la decoración de muebles como en las piezas dedicadas a las ceremonias del té o a los juegos como el del incienso, así como en las múltiples variedades de los objetos domésticos y suntuarios, entre los cuales pueden estar los inro y los suzuribaco. Es entonces cuando la laca alcanza esa calidad deslumbradora de joya, que tanto debió de impresionar a los holandeses en el siglo XVII, y llegó después a integrar colecciones bellísimas, como las que reunieron personajes ingleses y franceses, y como la reina María Antonieta, de cuya colección subsisten piezas en el Pequeño Trianon y en los museos parisinos.

La variedad de lacas japonesas fue matizada por múltiples escuelas y talleres, que vamos conociendo en el momento actual y apreciando las variadas clases de objetos y los sistemas de decoración característicos de distintos artistas. Es tal la importancia que a esto se atribuye lo que hace que muchos de estos artistas firmen las obras; es hecho éste que nos ayuda a la clasificación y cronología, pero que a veces también desorienta pues estas firmas, en ocasiones, son falsas, demostrando así la valía que se concedía a estas obras, especialmente en los siglos XVIII y XIX; por eso la firma en ocasiones será garantía de un estilo más que de la realización directa por mano del firmante, sobre todo si se tiene en cuenta que muchas de esas firmas las repetirán los discípulos del maestro y los continuadores de esos discípulos.

Este arte continuará con gran calidad hasta fines del siglo XIX e incluso hoy continúa siendo importante el trabajo de algunos maestros.

No es abundante en España el número de objetos lacados de los siglos XVII a XIX y es muy difícil encontrar también piezas de esta clase en el comercio habitual español de antigüedades y bien raro también en los museos y colecciones. Sin duda la colección más abundante de arte extremo-oriental en piezas de laca (y también de otras artes) es la que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao, que fue donada por un singular coleccionista, el señor Palacio, que se interesó por este arte. Gracias a él en Bilbao pueden verse piezas muy interesantes, entre las cuales he seleccionado algunas de las que muestro en este artículo y a las que se unen otras cuantas conservadas en una colección particular de Zaragoza.

El suzuribako, o caja escritorio, es un precioso objeto que no suele faltar en las casas japonesas de un cierto nivel y que se considera ejemplo del buen gusto de las personas y muy apto para servir como regalo. En las pinturas y grabados japoneses con frecuencia los vemos aparecer como uno de los elementos del hogar o precisamente usándolo.

Habitualmente la caja escritorio está hecha en madera, ricamente decorada con laca, incrustada con metales, piedras semipreciosas, madreperla, etc., y la variedad de temas empleada en la decoración es inagotable, aún cuando evidentemente hay predilección con visiones paisajísticas o interpretaciones vegetales; los temas, como siempre en lo japonés, parecen guardar relación con la persona que lo ha encargado o a la que se hace el regalo. La decoración es siempre muy rica. En general la decoración se manifiesta en todo el exterior, salvo en el reverso que suele ir decorado con técnicas más simples, como puede ser el ro-iro (negro), o el nashi-ji (aventurina o espolvoreado de oro); el interior ya también completamente decorado, tanto el reverso de la tapa, como el fondo superficie de la caja y las bandejitas para los pinceles, que pueden ir sueltas o formando un simple compartimento interior. La piedra para elaborar la tinta va encajada en ese interior, encuadrada por laca y hay también un pequeño recipiente para el agua, para irla vertiendo para elaborar la tinta sobre la piedra, recipiente habitualmente realizado en metal, incluso en plata y otras aleaciones, presentando formas que van de lo simplemente funcional a la caprichosa interpretación de frutos, flores, animales, etc.. El utillaje para la escritura incluido en el suzuribako también va decorado, generalmente a juego con la decoración de la caja.

Es bastante frecuente, casi habitual, que los *suzuribako* conserven la piedra para elaborar la tinta y el “*mizu-ire*” o recipiente para el agua; seguramente la razón es que estos dos útiles pueden ir encajados en el fondo de la estructura de la caja. Pero no ocurre lo mismo con el resto del utillaje, o sea los pinceles, cuchillo raspador, punzón y mango para sujetar y manipular la pastilla de tinta. Es muy raro que un *suzuribako* conserve ese utillaje suelto. Incluso es difícil encontrar algunas de estas piezas sueltas, especialmente los pinceles. Y también ocurre a veces que esas piezas sueltas aparezcan independientemente de las cajas, pudiendo darse el caso –raro– de encontrar un conjunto completo de cinco piezas, sin la caja correspondiente. Es el caso de las aquí presentadas (fig. 1).

Son cinco piezas: el mango para la pastilla de tinta, cuchillo raspador, punzón y dos pinceles de distinto grosor, con su caperuza. Van lacados en *roi-ro* (negro) con decoración en *maki-e* (oro), formada por volutas y por la reiteración en cada pieza de dos *Mon* (blasones), que indudablemente no son puramente decorativos puesto que se reiteran ambos en todas las piezas y ha sido posible identificarlos como pertenecientes al blasón principal y al secundario de *O-kö-chi* de *Yoshi-da*: capital de *Mikawa* (cerca de *Nagoya*), hecho que permite establecer su fecha como anterior al año 1867, fecha en que desapareció ésta geografía de la aristocracia japonesa. En colección zaragozana como el siguiente.

Para un observador superficial (o no habituado a lo japonés) parece que el concepto y esquema decorativo es repetitivo y siempre el mismo en las distintas obras y en el paso del tiempo; pero contemplado las cosas con atención nos damos cuenta de que no es así. Y en los ejemplos que presento a continuación se aprecia claramente esta sutil variación.

El primer ejemplo de *suzuribako* es una caja de considerable tamaño, casi cuadrada, con cubierta notablemente abombada, (Fig. 2 y 3). La laca es el fondo *roi-ro*, con láminas incrustadas de plomo, bolitas de plata, imitando gotas de lluvia o de rocío sobre las hojas de yerba y se completa con lacado de oro en el dibujo. En la cubierta en su exterior grandes camelias y en el interior –tapa y fondo de la caja– yerba con gotas de rocío. El recipiente para el agua, de metal, muy sencillo y geométrico, decididamente funcional. Indudablemente es el estilo de *Koetsu* y correspondería al siglo XVII. La decoración exterior es barroca y apretada y como un poco rústica; en contraste el interior es de una severa y lírica sencillez, de sutil poe-



Fig. 1. Utillaje de un suzuribako. Primera parte del S. XIX. Col. particular. Zaragoza.

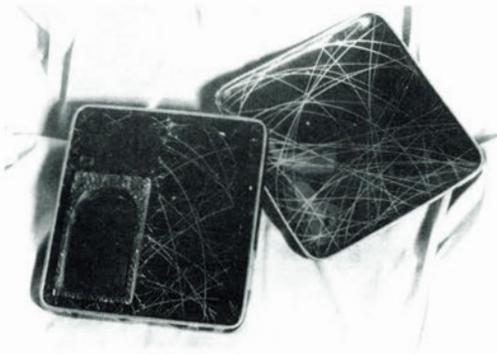


Fig. 2. Cubierta suzuribako ¿Koetsu?. S. XVII. Col. particular. Zaragoza.



Fig. 3. Interior. Estilo de Koetsu. Col. particular. Zaragoza.

sia en que se juega de un modo delicado y poético con los elementos, las finas yerbas lacadas y las gotitas semiesféricas de plata incrustada, que se agarran y resbalan sobre los tallos, detalle bien japonés y que muestra ese gran cuidado por el trabajo completo y bien hecho, pues esta decoración es continua, incluso en la parte cubierta por el recipiente para el agua y la piedra para desleir la tinta.

Esta pieza plantea el problema de la atribución y la cronología. Las lacas Koetsu fueron copiadas en ocasiones por Korin (incluso firmadas como tal) y también fueron copiadas para Hara Yoyusai y por Koma Kansai, del siglo XIX, pero sobre todo por Shómin, (1847–1891) que las reprodujo de un modo perfecto, pero siempre las firmaba con su nombre (2). Esto de la firma (como copia) podría ser un punto a favor de que esta pieza conservada en Zaragoza es de Koetsu, precisamente por el hecho de no ir firmada. Hay sin embargo un problema y es que según la hipótesis de Ch. Shimizu que opina que Koetsu proyectó lacas pero no las realizó, ya que no se dedicó a ese trabajo, sino que lo realizaron sus familiares y discípulos; la hipótesis es plausible y seguramente esta investigadora tiene sus razones para formularla, pero ¿por qué el inquieto Koetsu no podía haber ensayado también la técnica de las lacas? (3).

Pieza muy elegante y bella y en la que ya se manifiesta el formato que va a ser más corriente en la historia del suzuribako, es otro ejemplo conservado en Zaragoza, que está completo con su piedra y cuentagotas de metal, que ofrece la forma de una peonía. Por su estilo y concepto decorativo es absolutamente similar a piezas del siglo XVII conservadas en el Museo de Tokyo y en otras colecciones. La cubierta en su exterior es de muy sencilla composición, bien en contraste con lo que hemos visto en el ejemplo anterior y además completamente plana como va a ser habitual después, esa composición está constituida por dos instrumentos musicales cruzados (Koto y Biwa) con curiosa alteración de formas –a pesar del realismo de la interpretación– para lograr una a modo de perspectiva (fig. 4); la colocación centrada, pero en la mitad inferior de la superficie, deja vacía la mitad superior, concediendo indudable importancia al vacío (en el que tanto se insistirá dentro del modo característico chino–japonés); ese sistema se desarrolla aún más completamente en el reverso de la tapa, con un paisaje bien característico, cuya estructura apiramidada acusa claramente las líneas de la composición que marca un eje diagonal (parte superior de la cerca y árboles) que atraviesa claramente del ángulo inferior izquierda al superior derecha (fig. 5). No hay duda de que está tomado de la pintura de paisaje, siguiendo un modelo que aún se define más en la bandejita para pinceles, que por su forma y disposición del espacio recuerda bien claramente la forma de los kakemonos, con la pintura en la parte baja dejando vacíos los dos tercios superiores del alargado rectángulo vertical. La ejecución es muy fina

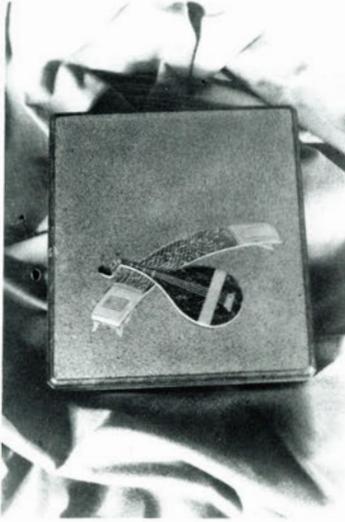


Fig 4. Cubierta. S. XVII. Col. particular.
Zaragoza.



Fig. 5. Interior. S. XVII. Col. particular.
Zaragoza.

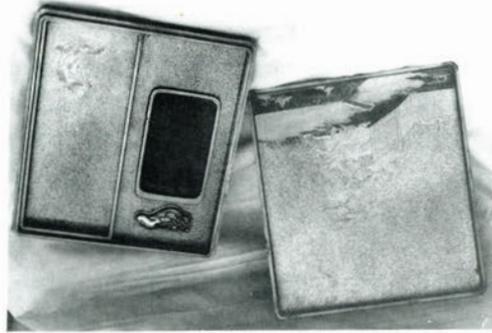


Fig. 5a. Interior. S. XVII. Col. particular.
Zaragoza.

y rigurosa, con bello empleo de los distintos tonos del oro y el habilísimo empleo de la técnica imitativa en la reproducción de las maderas de los instrumentos musicales. Los fondos emplean distintas variedades de la técnica del Nashi-Ji.

Otro suzuribako completo, con su piedra para hacer la tinta, cuentagotas y bandeja para pinceles, ya del siglo XVIII y decoración más efectista se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (fig. 6 y 7). El cuentagotas ofrece la forma de un abanico de pala. En el exterior de la tapa se presenta una reproducción vivaz de codornices arropadas por mijo y crisantemos, todo el oro y plata sobre fondo ro-iro; la composición es decididamente apiramidada y nada fortuita, siendo mucho más libre en la de-

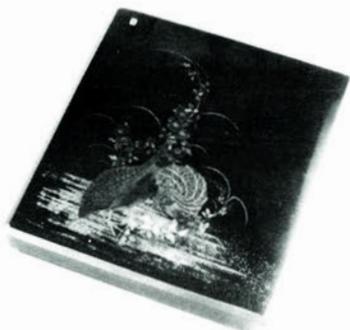


Fig. 6. Cubierta. S. XVIII. Museo de Bilbao.

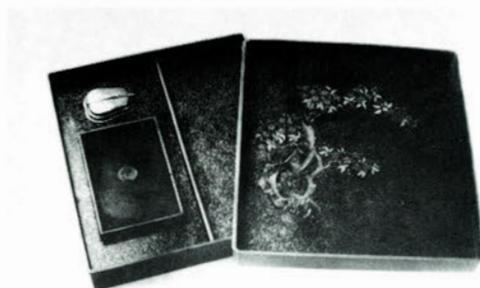


Fig. 7. Interior. S. XVIII. Museo de Bilbao.

coración interior de la tapa con un árbol florido bajo luna de oro sobre nashi-ji. La bandeja para los pinceles lleva decoración floral. En el interior hay pegado un sello rojo, que corresponde a la colección inglesa Ray, pero fue reproducida en el catálogo de la venta Corbin, con el número 23, realizada en subasta celebrada en el Drouot, en Febrero de 1926 y allí debió adquirirla el Sr. Palacio.

El ejemplo siguiente es muy característico de las dificultades para establecer una cronología exacta en estas obras de arte japonés, ya que corresponde al estilo decididamente clásico, que se realizará en la misma forma, tanto en el tema como en la técnica a lo largo de varios siglos, pudiendo ser de estilo del siglo XVII pero realizada incluso posteriormente; el empleo de similares técnicas y materiales establece esta dificultad. La madera va lacada con nashi-ji, en su conjunto (fig. 8 y 9). La cubierta en su exterior se decora con un paisaje en el que cuenta más el valor simbólico que el puramente paisajístico; la aparición de grandes ramas de pino, del bambú y de dos tortugas expresa bien claramente un símbolo de longevidad, de perduración; más libre y pictórica resulta la decoración interna de esa tapa con ramas floridas y pájaros sobre un rico fondo de nashi-ji recubre también los fondos de la caja y las bandejas para los pinceles. No hay duda que la ejecución es más seca en el exterior y más jugosa, más luminosa, en el reverso, con más variación cromática y con un tono que se aproxima más a las cosas más recientes, como ya apuntaba al comenzar el comentario de esta pieza conservada en Zaragoza.



Fig. 8. Cubierta. S. XVII?. Col. particular.
Zaragoza.



Fig. 9. Interior. S. XVII?. Col. particular.
Zaragoza.

El ejemplo siguiente –perteneciente a la colección del Museo de Bilbao– es una pieza considerablemente diferente de las anteriores y que además tiene el interés de estar firmada y fechada, (fig. 10 y 11). Su formato rectangular, lacado en negro (ro-iro) en su tapa ofrece una decoración, formada por un melón con sus hojas y un saltamontes y en el interior con crisantemos y dos mariposas, tiene una calidad considerablemente distinta de cuanto he comentado y voy a comentar. En la decoración son fundamentalmente elementos no lacados que barroquizan el conjunto, sobre todo por las calidades, y acentúan el efecto cromático; la composición es más independiente del formato y dá un poco la impresión de que se copiase de manera estricta un modelo. En el reverso de la tapa lleva una marca y una inscripción en que consta el nombre de Hanzán y el periodo de 1740–1790. Hanzán fué discípulo y continuador del estilo de Ritsuo (1663–1741), desarrollando ese característico estilo que añade a la laca incrustaciones de diversos materiales, como la cerámica; será así un estilo distinto e innovador que por otra parte no tendría después muchos seguidores, pero que es bien significativo de mediados del siglo XVIII. Vemos así otro procedimiento y que parece derivar hacia otros caminos pero que tendrían sobre todo efectividad en etapas más recientes del trabajo de la laca, sobre todo a mediados del siglo XIX.

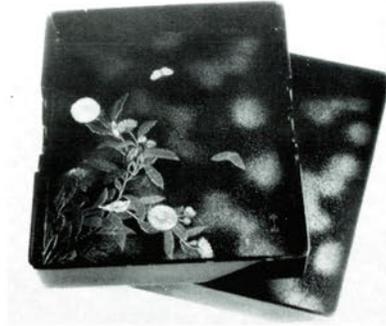


Fig. 10. Cubierta. 1740-1790. Museo de Bilbao. Fig. 11. Interior. 1740-1790. Museo de Bilbao.

Estilo innovador también ofrece otro ejemplo, también del Museo de Bilbao (fig. 12 y 13), que se decora en la cubierta con la efigie original y pintoresca del popular dios Hotei, con su saco característico que tiene singular importancia en la composición, decorándose el interior de la tapa y también la bandeja de pinceles con el tema de plantas y pájaros acuáticos, junto a un río, todo bien realizado con laca dorada y plateada, que acentúan el volumen, el relieve, aún timidamente, el resto de las superficies interiores y exteriores en nashi-ji de distintas gradaciones.

Tanto el exterior como el interior define bien claramente el carácter compositivo a lo japonés; en el exterior, lo figurado es casi solamente un cuarto de la superficie, figuración muy polícroma sobre el fondo. Y en el interior el paisaje se distribuye bien claramente, en un triángulo sobre el vacío y en cuanto a la bandeja, aún con más libertad, siempre dentro de una intención similar. Y siempre concediendo evidente importancia a las partes en relieve que se acusan y ofrecen buen campo a los reflejos posibles de la luz, que insinúan un aspecto nuevo que vamos a encontrar enseguida en el ejemplo siguiente.

Ese ejemplo, de difícil ubicación entre el siglo XVIII y los comienzos del XIX es una pieza de gran suntuosidad y en que el relieve alcanza una importancia decididamente notable (fig. 14 y 15). La caja de madera va en-

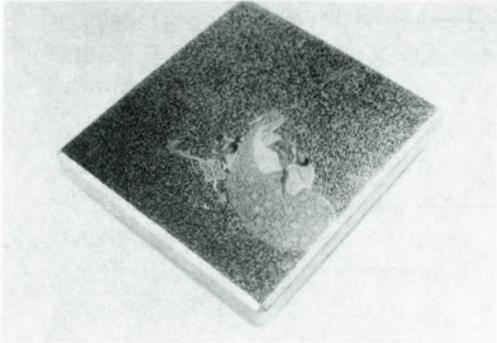


Fig. 12. Cubierta. S. XVIII. Museo de Bilbao.



Fig. 13. Interior. S. XVIII. Museo de Bilbao.



Fig. 14. Cubierta. Fines S. XVIII. Museo de Bilbao.



Fig. 15. Interior. Fines S. XVIII. Museo de Bilbao.

riquecida con laca aplicada fundamentalmente con la técnica *kiri-kane* o mejor dicho “*nashi-ji ishi*”, de una suntuosidad que parece contrastar con los elementos figurativos. En el exterior lo fundamental es una gallina y un gallo, con sus crestas rojas, que contrastan vivamente sobre el oro del conjunto, sobre todo valorando también el acusado relieve tan importante para la caracterización de la pieza; en el interior los crisantemos, también dorados siguen concediendo importancia al relieve aún cuando no tanto como en el exterior. No hay duda de que la decoración de la caja quiere sobre todo ser un símbolo del valor y la potencia. La ejecución es realmente magnífica, sobre todo en la figura del gallo y en que cuenta mucho el primor del tratamiento del plumaje, hecho más ostensible por el abultado relieve. Es también necesario darse cuenta como el autor ha valorado –tanto dentro como fuera– los grandes espacios vacíos que el relieve contribuye a acentuar. Lástima que esta pieza de categoría –en el Museo de Bilbao– esté mal conservada y haya perdido uno de los laterales de la caja.

Quizá la pieza más hermosa de la colección de Bilbao, o por lo menos la más efectista en cuanto a la cubierta es un *suzuribako* seguramente del siglo XIX (figuras 16 y 17) y que está decorado en el exterior, con un casco de guerrero, de máscara, espada y un abanico, de guerra, empleando combinada con la laca fragmentos de hoja de oro y hoja de plata e incrustaciones de cobre y otras aleaciones del mismo metal, que conjugan de modo admirable con la laca roja y marrón; el interior de esa tapa se decora con una silla de montar y estribos, en laca de oro y plata y negra que ocupa una cuarta parte –un ángulo– del fondo de *nashi-ji*, muy fino. La misma técnica se emplea en el interior para decorar los compartimentos, incluso el que contuvo la piedra de tinta y el cuentagotas, perdidos. Esta cubierta fastuosa está realizada con un criterio mucho más barroco que en los ejemplos inmediatamente anteriores y posteriores, haciendo verdadero alarde en el manejo de las técnicas del lacado, contrastando con la severidad del interior, tan típicamente japonesa en el sentido *shoin*; parece como si el artista hubiera querido que aquí se diesen cita esos dos tonos característicos –y bien contrapuestos– del arte japonés que pueden tener como símbolo significativo los edificios de Nikko y de Katsura.

Esa pieza está reproducida –sólo la cubierta– en el catálogo de una subasta de 1925 en el Hotel Drouot de París, haciendo referencia de que perteneció a la colección Charpenay. Fué sin duda entonces cuando la compró

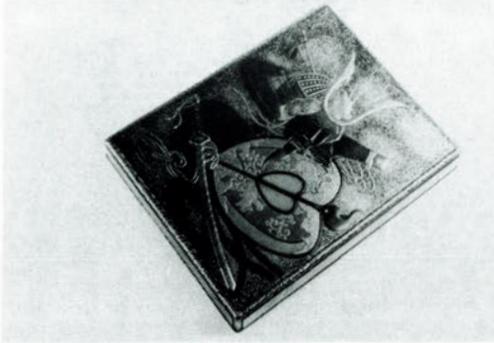


Fig. 16. Cubierta. S. XIX?. Museo de Bilbao.

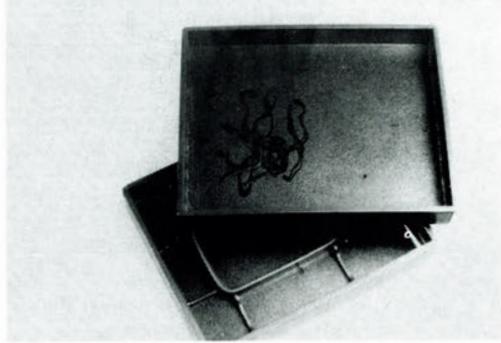


Fig. 17. Interior. S. XIX?. Museo de Bilbao.

el Sr. Palacio, que justamente en esos años incrementaba su colección japonesa. Parece normal que ésta pieza hubiese sido hecha para un samurai o personaje de la guerra.

De singular elegancia es otra pieza, también de la colección Palacio en el Museo de Bilbao (fig. 18 y 19), muy decididamente encajada dentro de los estilos japoneses de las lacas del siglo XIX, que emplea sobre todo el *roi-ro* y el *maki-e* (dorado), siempre aplicando el *nashi-ji* para los fondos. El exterior presenta tres caballos en oro y colores y el interior de la tapa un conjunto de puente de tablas, plantas y orquídeas y mariposas volando sobre las flores de un decidido estilo pictórico japonés, que incluso acentúa la importancia de colores poco habituales como el azul combinado y hermanado con la plata. La pieza es muy refinada, sobre todo por su decorativo interior; es muy bello el contrapunto de los elementos exteriores, pero mucho más delicado todavía el interior de la tapa con sus brillante manejo de color, donde incluso alcanza gran importancia, como antes he indicado el azul y la sutileza del *nashi-ji*. Es curioso que no se presente aparentemente preocupación por la composición pictoricista, sino más bien –en el interior– como si fuese como una parte de una composición que se extendiese en sentido horizontal y como si quisiera romper con los anteriores estilos establecidos.

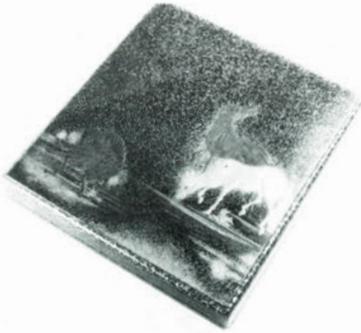


Fig. 18. Interior. S. XIX. Museo de Bilbao.

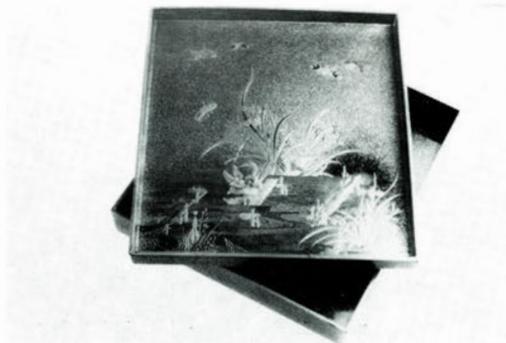


Fig. 19. Interior, S. XIX. Museo de Bilbao.

Ese concepto de lo establecido nos lleva decididamente a una ruptura en la pieza siguiente, en que la delicadeza desaparece sustituida por el lujo y el color, en el *suzuribako* (fig. 20), también del Museo de Bilbao, y con toda seguridad pieza de fines del siglo XIX y que se decora con un *Shisi* con peonías, mariposas y el sol, en cuya labor tiene mucha importancia la incrustación, sobre la laca, del nacar y la concha. La obra tiene un carácter decididamente distinto de todo lo presentado anteriormente y corresponde a un momento muy diferente del gusto; coincidiendo con esa diferencia nos lleva a pensar que se trata de una obra relativamente reciente, hecho que apoya el que en el interior lleva pegada una etiqueta donde consta “People Palace. Japanese Exhibition, 1905”, que podría ser efectivamente la fecha aproximada de la pieza.

Como una alianza con estas últimas piezas comentadas y como un retorno, puede considerarse a otro *suzuribako* (este en colección particular *zazagozana*), rectangular pero casi cuadrado, con exterior de árboles dispuestos como cortinas sucesivas, en oro y plata, sobre fondo *roi-ro* (fig. 21), y en el interior, sobre el fondo tan habitual del *nashi-ji* un ramillete de crisantemos en oro (fig. 22). El interior compartimentado normalmente con su piedra y cuentagotas decorado oval, siempre sobre *nashi-ji*. Es difícil de fechar por su estilo general –y aún incluso por la diferencia de estilos– entre el exterior más moderno de concepto decorativo y ejecución y el interior con su tradicional fondo de *nashi-ji* sobre el que destaca el ramillete de crisantemos dorados, bien clásicos en *kirigane* que pueden emparentar con al-



Fig. 20. Cubierta. Fines S. XIX. Museo de Bilbao.



Fig. 21. Cubierta. S. XIX?. Col. particular. Zaragoza.



Fig. 22. Interior, S. XIX. Col. particular.
Zaragoza.

gunos otros de las piezas antes comentadas. Parece como si un lacador moderno se lanzase a una modernidad pictórica en el exterior, pero recogiese velas en el interior. También tiene cierto parecido con otro suzuribako de la colección Baur, de Ginebra (más “clásico” de todas formas), no fechado pero firmado por Koma Kyühaku, pero esto nos llevaría a una cronología del primer cuarto del siglo XIX, que no parece tan plausible para el estilo de la tapa, que, por otra parte, ofrece grandes concomitancias con obras de maestros contemporáneos japoneses del arte de la laca.

La serie de piezas comentadas sin duda en buena parte inéditas, nos ofrecen un recorrido bastante completo por los estilos de los suzuribako, aún cuando entre ellas no aparezca ningún ejemplo de otras tipologías formales, ninguno circular –que los hay– o de los que van acoplados a pequeños “cabinets” o a voluminosas cajas para papel. No recuerdo que en colecciones públicas o particulares españolas existan otro ejemplares de suzuribako, hecho que hace considerar a los comentados con verdadero interés.

NOTAS

- (1).– Arcas Namban en la catedral de Pamplona “Revista Príncipe de Viana” 1990.
- (2).– JAN DEES: “Chrysanthemums under the eastern Heoje”. Andon, n.º 32. Amsterdam.
- (3).– CHRISTINE SHIMIZU: “Urushi, Les laques du Japon”. Flammarion. París, 1988.

PINTORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX EN LA
ESCUELA DE BELLAS ARTES DE PARÍS: ENTRE
EL APRENDIZAJE COSMOPOLITA Y EL
MÉRITO CURRICULAR *

Por

CARLOS REYERO

Las relaciones de la pintura española del siglo XIX con el academicismo francés contemporáneo suponen un problema básico de nuestros estudios decimonónicos prácticamente desatendido a causa de la marginación estética e historiográfica sufrida por los maestros galos y cuyo papel sólo empieza a ser considerado entre nosotros recientemente. Mientras las filia-ciones existentes entre los artistas de cualquier época con las grandes figuras de su tiempo constituyen un lugar común de la bibliografía menos es-pecializada, la historiografía del siglo XIX español, ante la dificultad de en-contrar modelos en las corrientes renovadoras de la pintura francesa, se ha visto casi obligada a defender la originalidad o a reconocer el alejamiento de nuestra pintura de los modelos que más interesaban a los críticos de otros países, eso cuando se lograba evitar la aplicación simple del esquema de la vanguardia francesa, lo cual desgraciadamente no siempre ha sucedido.

Sin embargo, uno de los puntos de partida que condicionan a cualquier pintor en la España del siglo XIX es el modelo francés contemporáneo con el cual se mantiene siempre una relación que va desde el deseo consciente de parecerse a la imposibilidad de sustraerse a su influencia. Aunque de uno u otro modo ya se da por hecho esta relación tanto en aspectos sociales co-mo estilísticos o iconográficos, no se ha calibrado nunca el argumento que debiera constituir, por su aparente obviedad, la causa más significativa y

* Este trabajo ha sido realizado con una ayuda de la Dirección General de Investiga-ción Científica y Técnica.

mensurable de esta influencia: un cierto número de pintores españoles del siglo XIX se formaron en París.

El crecimiento del número de extranjeros matriculados en la escuela de Bellas Artes de París, atraídos por el aumento de su fama a lo largo del siglo XIX, es tan grande que los alumnos franceses se sienten invadidos y llegan a protestar sobre la falta de plazas. En este sentido, un panfleto aparecido en 1886 titulado *De l'envahissement de l'Ecole des Beaux Arts* recoge un buen número de reclamaciones, especialmente contra los alemanes. Aunque el opúsculo está impregnado de esa animadversión germánica que se respira en la Francia de la III República, y no dice nada de los españoles, sirve para constatar el carácter internacional del principal centro francés de formación de artistas plásticos.

Los primeros pintores españoles del siglo XIX formados en París son, como se sabe, los llamados davidianos, a los que siguen los de la generación romántica, con Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera a la cabeza, importadores del arte de Ingres y Delaroche, sobre todo. Pero la existencia de una colonia relativamente numerosa de españoles vinculados al aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de París data de mediados de siglo y se mantiene con independencia del alejamiento de la institución de las directrices renovadoras. Por eso parece conveniente disponer de una relación de estos artistas que sirva para empezar a calibrar unas relaciones artísticas que, pese a su indudable importancia, nos son todavía muy desconocidas.

Respecto a las fuentes utilizadas hay que hacer unas precisiones con objeto de justificar las conclusiones que aquí se avanzan, que a su vez deberán matizarse con nuevos estudios monográficos. Se manejan dos tipos de fuentes, las documentales y las bibliográficas contemporáneas. Las primeras proceden de los Archivos Nacionales de Francia de donde se han extraído tres relaciones: 1) Los registros de matrícula de alumnos españoles en la Academia de Bellas Artes de París entre 1807 y 1894; 2) Los alumnos españoles que figuran inscritos en talleres de artistas franceses; y 3) Los expedientes individuales de alumnos españoles en la Academia de Bellas Artes de París a lo largo del siglo XIX. Estas tres relaciones presentan omisiones de una a otra, pero la mayoría de los datos que ofrecen son coincidentes. La fuente bibliográfica contemporánea utilizada para conocer la relación de pintores españoles formados en París es la *Galería Biográfica* de

Ossorio y Bernard. Si se compara esta relación con las anteriores no sólo se observa que el maestro francés que Ossorio relaciona con el pintor español es en ocasiones distinto al que ofrecen los archivos académicos, sino que, en general, la fuente española incluye un número superior de artistas formados en Francia. Ello no tendría mayor importancia si los datos de Ossorio y Bernard no se hubieran aceptado como generalmente válidos y punto de partida a su vez de hipótesis más atrevidas en las monografías realizadas con posterioridad sobre los artistas. Por todo, algunas de las conclusiones han de llevarnos a cambiar lugares comunes.

En primer lugar, es evidente que en la Escuela de Bellas Artes de París existe un grupo significativo, al menos en cuanto a número, de artistas españoles que a lo largo del siglo XIX tuvieron un conocimiento directo de los maestros académicos franceses y de su sistema de formación y creación artística. Aunque algunos de ellos son nombres virtualmente desconocidos en España y otros continuaron ejerciendo su actividad en Francia, una parte aparecen vinculados a la trama socio-artística española (exposiciones nacionales, clientela, centros de enseñanza...) por lo que su contribución en esos casos, aunque sólo en esos, al afrancesamiento de nuestra pintura puede considerarse directa.

Por lo tanto es posible establecer filiaciones concretas que explican no sólo la orientación estilística de tal o cual pintor español, sino también la existencia de prácticas artísticas internacionales, algunas significativas tanto por la importancia del maestro francés como por la de su seguidor español. A destacar, Gerôme (maestro de Ignacio León y Escosura, entre otros), Couture (de Sans y Ferrán), Cogniet (el más importante, de Esquivel, García Martínez, Roca, Valldeperas, entre otros), Meissonier (de Ruipérez y Zamacois), Gleyre (de Caba y Herrero), Picot (de Manzano e Hiráldez Acosta), Cabanel (de Martínez del Pozo y Gessa), y otros más, relacionados en mayor o menor medida con discípulos españoles.

Sin embargo, están ausentes de esta lista nombres tanto muy significativos de dirigentes de las instituciones artísticas españolas como de los que la historiografía posterior ha considerado más representativos y originales del arte español decimonónico. Es verdad que se sabe que casi todos ellos tuvieron contacto con París en algún momento de sus vidas y que se expuso y se vendió allí obra suya. Pero a pesar de que en los datos biográficos de algunos se hace constar incluso que son seguidores de tal o cual maes-

tro, no puede confirmarse una disciplina continuada en el seguimiento de cursos de formación en la escuela de Bellas Artes de París ni en los talleres abiertos de los principales maestros. Esto supone que no hay que atribuir, en general, una dependencia directa de la escuela española del siglo XIX de la francesa, al menos más allá de un gusto unificado al que nadie podía sustraerse.

Por otra parte, son pintores catalanes los que en número mayor que los de otros lugares de España acuden a París. Dada la relativamente menor importancia que tiene Barcelona como centro artístico frente a Madrid, e incluso frente a Valencia o Sevilla, es probable que, obligados a desplazarse, los catalanes prefiriesen un centro más prestigioso internacionalmente que todos ellos. No pueden argumentarse razones de proximidad geográfica pues resultan irrelevantes ni tampoco de búsqueda de novedades porque todos practican el arte unificado al uso, ni menos un distanciamiento político con respecto a la capital del Estado puesto que casi todos los pintores, una vez formados, tienen relaciones artísticas, sociales y económicas con Madrid.

Los años del II Imperio constituyen los de mayor afluencia de pintores españoles a París. Ello se debe tanto al esplendor del arte oficial francés que atraía a la capital a gentes de todo el mundo como, sobre todo, a las buenas relaciones artísticas y políticas entre la corte de Isabel II y la de Napoleón III: la recuperación de la vida española —y también de la pintura— que se produce tras los turbulentos años veinte y treinta coincide con un acercamiento en todos los órdenes a Francia.

Este esplendor convierte a París en un mito. A esta mitificación se une la habitual reacción de quien necesita el mito para prestigiarse. Ciertamente no es lo mismo que en el curriculum vitae de un pintor, cuyas obras están sujetas al precio de un mercado, figure que se formó en París o que lo hiciera únicamente en Cádiz o en Zaragoza. Las relaciones que se aportan ponen en entredicho una realidad a menudo incuestionable: ¿hasta que punto los pintores españoles del siglo XIX se inscribían como alumnos de la escuela de Bellas Artes de París no tanto para seguir las directrices concretas de un maestro que admiraban, sino para prestigiar su curriculum personal?. De sobra se sabe la necesidad que impuso el siglo XIX de presentarse en nombre de un maestro y no deja de resultar curioso que los nombres de maestros franceses no sólo haya veces que no coincidan de unos datos

biográficos a otros sino que no explican siempre la dependencia estilística. Es más, el hecho de que la relación de Ossorio, siempre elogioso para sus biografiados, sea mucho más numerosa que la ofrecida por las fuentes originales demuestra, por más que haya datos perdidos o no localizados, que existe un interés propagandístico a la hora de hacer constar la vinculación con Francia.

DOCUMENTOS

I

REGISTROS DE MATRÍCULA DE ALUMNOS ESPAÑOLES EN LA
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE PARÍS DE 1807 A 1894

Nombre	Procedencia/Dirección	Presentado por/Fecha	Documento
ACOSTA Marco C.	Sevilla R. St. Lazare 60	Picot 3-Abril-1856	A.N.F. AJ/52/235.
ARBOS, Manuel	Madrid R. des Sts. Pères 48	Gros 8-Abril-1826	A.N.F. AJ/52/234.
BARLES, Ildefonso	Barcelona R. de la Seine 24	Cabanel 14-Marzo-1862	A.N.F. AJ/52/236.
BLASCO, Aurelio	Valencia	Cogniet 31-Marzo-1863	A.N.F. AJ/52/235.
BROCOS, Modesto	Santiago de Compostela R. des Missions 15	Lehmann 19-Marzo-1878	A.N.F. AJ/52/236.
CABA, Antonio	Barcelona R. de la Seine 11	Gleyre 31-Marzo-1863	A.N.F. AJ/52/235.
DAUNAS, Hermenegildo	Barcelona Bourbon le Chateau 1	Cabanel	A.N.F. AJ/52/235.
DIAZ, José M.	Sevilla R. Hautefeuille 32	Laemlein 6-October-1859	A.N.F. AJ/52/235.
ESQUIVEL, Carlos María	Sevilla R. des p. Agustins 22	Cogniet 7-October-1852	A.N.F. AJ/52/235.
ETCHETO, Juan F.M.	Madrid Caserne Babylone	Jouffroy 23-Agosto-1875	A.N.F. AJ/52/236.

Nombre	Procedencia/Dirección	Presentado por/Fecha	Documento
EUSEBI HUBER, José César	Madrid R. du Dragón n. 19	Gros 6-Septiembre-1819	A.N.F. AJ/52/234.
FERRAN, Manuel	Barcelona R. N.D. des Champs 582	Dumas 5-Abril-1860	A.N.F. AJ/52/235.
FERRANDIZ, Bernardo	Valencia R. d'Erfurth 3	Dumas 5-Abril-1860	A.N.F. AJ/52/235.
FRANCH, Ricardo	Valencia R. des Beaux Arts 3 (bis)	Heinrig-Dupont 21-October-1867	A.N.F. AJ/52/235.
GARAY Pablo de	Madrid Marais St. Gn. 20	Garriot 7-October-1863	A.N.F. AJ/52/235.
GOMEZ, Simón	Barcelona	Garriot 3-Abril-1864	A.N.F. AJ/52/235.
MANZANO, Victor	Madrid R. des Mathurins 86	Picot 6-Abril-1855	A.N.F. AJ/52/235.
MAURETA, Gabriel	Barcelona Oliver 14	Dauzats 11-October-1855	A.N.F. AJ/52/235.
MENDEZ, Manuel	Las Palmas de G.C. R. Rousselet, 23	Gérôme 19-Marzo-1872	A.N.F. AJ/52/236.
NICOLL, Rafael V.	Madrid R. Poultain n. 9	Picot 4-Abril-1850	A.N.F. AJ/52/235.
OLAVIDE, Rafael	Sevilla Croix des p. Champs 18	Cogniet 8-Abril-1852	A.N.F. AJ/52/235.
PASCUAL VALLS, José	R. Buffand n. 5	Alcoy 10-October-1851	Picot A.N.F. AJ/52/235.
ROJAS, Felipe	Manila Chaussée d'Antin 56 (bis)	Picot	A.N.F. AJ/52/235.

Nombre	Procedencia/Dirección	Presentado por/Fecha	Documento
PEREZ, José	Madrid R. d'Enfer n. 40	David 7-Abril-1838	A.N.F. AJ/52/234.
ROCA, Mariano de la	Sevilla V[ilegible] n. 58	Cogniet 6-Abril-1854	A.N.F. AJ/52/235.
RODRIGUEZ, Ramón	Cádiz La Poissonière	Cogniet 7-October-1852	A.N.F. AJ/52/235.
ROSSELLO, José	Mallorca	31-October-1864	A.N.F. AJ/52/235.
ROY, Félix M.J.C.	Madrid	Bouguereau y Ferrier 16-Marzo-1894	A.N.F. AJ/52/236.
SOLIS, José J.	Cádiz R. Villedur 9	Setis 9-Febrero-1818	A.N.F. AJ/52/234.
SOLIS, Francisco J.	Cádiz R. Villedur 9	Setis 9-Febrero-1818	A.N.F. AJ/52/234.
SOLIS, Joaquín A.	Cádiz R. Villedur 9	Setis 9-Febrero-1818	A.N.F. AJ/52/234.
UDIAS, José	Madrid R. neuve St. Sauveur	Gros 6-Diciembre-1819	A.N.F. AJ/52/234.
URQUIA, José María	Tolosa R. Jacob 44	Dumont 20-Marzo-1866	A.N.F. AJ/52/235.
VALDEAVELLANO	Montenegro de Camos	Gleyre 8-October-1862	A.N.F. AJ/52/235.
VALLDEPERAS, Eusebio	Barcelona Poissonière 6	Cogniet 31-Marzo-1853	A.N.F. AJ/52/235.
VALLEJO, José	Málaga Bd. Lille	Dauzats 10-October-1851	A.N.F. AJ/52/235.

II

ALÚMNOS ESPAÑOLES EN TALLERES DE ARTISTAS
FRANCESES.

Nombre	Procedencia/Dirección	Taller/Fecha ingreso	Documento
BARLES, Ildefonso N.	Barcelona M. Jacob 25	Cabanel 11-October-1880	A.N.F. AJ/52/248.
BLASCO, Aurelio Marcos	Valencia R. de Venthievre	Gerôme	A.N.F. AJ/52/246.
BROCOS, Modesto	Santiago de C. R. des Missions	Lehmann 3-Diciembre-1877	A.N.F. AJ/52/248.
BUXO, Luis	Barcelona R. d'Arras	Gerôme 14-Marzo-1876	A.N.F. AJ/52/248.
CASTELUCHO, Antonio	Barcelona Av. de Villars 2	Pils 8-October-1866	A.N.F. AJ/52/246.
DAUNAS, Hermenegildo	Barcelona Bourbon le Chateau 1	Cabanel	A.N.F. AJ/52/246.
GESSA, Sebastián	Chiclana	Cabanel	A.N.F. AJ/52/246.
GOMEZ, Simón	Barcelona	Cabanel	A.N.F. AJ/52/246.
GONZALEZ, Juan Antonio	Cádiz R. de Douai 39	Pils	A.N.F. AJ/52/246.
JUNYENT, Sebastián	Barcelona Q. d. G. Agustins 13	Gerôme 27-October-1891	A.N.F. AJ/52/246.
MARTINEZ POZO, Juan	Murcia R. de la Seine 67	Cabanel 28-October-1867	A.N.F. AJ/52/246.

Nombre	Procedencia/Dirección	Taller/Fecha ingreso	Documento
M. VALDIVIELSO, Nicolás	La Habana Ancienne Comedie 6	Pils 17-Febrero-1840	A.N.F. AJ/52/246
MENDEZ, Enmanuel	Las Palmas de G.C. Bt. d'Enfer 25	Gerôme 8-Abril-1870	A.N.F. AJ/52/246.
M. CARBONERO, José	Málaga Square Messine 3	Gerôme 20-October-1876	A.N.F. AJ/52/248.
OCHOA, Rafael	Madrid R. de Berry	Gerôme 14-Marzo-1874	A.N.F. AJ/52/246.
PATERNINA, Enrique	Haro R. St. Hyacinthe 5	Gerôme 19-Enero-1893	A.N.F. AJ/52/248.
REGUER, Eduardo	Barcelona R. d'Arras 5	Gerôme 10-Abril-1878	A.N.F. AJ/52/248.
RIOS, Ricardo de los	Valladolid R. St. Martin 320	Pils	A.N.F. AJ/52/246.
ROCA, Leopoldo	Barcelona R. d'Arras 5	Gerôme 18-October-1878	A.N.F. AJ/52/248.
ROSSELLO, José	Mallorca	Cabanel	A.N.F. AJ/52/246.
SERRA, Ramón	Barcelona R. de la Seine 63	Lehmann 20-Noviembre-1894	A.N.F. AJ/52/248.
SOUVIRON, Juan Pedro	Barcelona	Lehmann 27-October-1892	A.N.F. AJ/52/248.
TENORIO, Miguel	Málaga Hôtel de l'Alma	Gerôme 18-Abril-1883	A.N.F. AJ/52/248.
TIRADO, Fernando	Sevilla R. Nitot 14	Gerôme 5-Julio-1878	A.N.F. AJ/52/248.

Nombre	Procedencia/Dirección	Taller/Fecha ingreso	Documento
VAZQUEZ, Carlos	Ciudad Real R. Vaugirard 203	Lehmann 1-Febrero-1893	A.N.F. AJ/52/24.

III

EXPEDIENTES INDIVIDUALES DE ALUMNOS ESPAÑOLES EN
LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE PARÍS

Nombre/F. Nac.	Premios Obtenidos	Otras observaciones	Documento
BLASCO, Aurelio 3-Febrero-1838	10-Diciembre-1866 Medalla de segunda clase Concurso de Figura.		A.N.F. AJ/52/252.
BROCOS, Modesto 9-Febrero-1852.		Carta del vicecon- sulado español al Director de la E. de BBAA solicitando permiso para seguir los cursos (4-Diciembre-1877)	A.N.F. AJ/52/254
BUXO, Luis 8-Febrero-1858		Partida de Bautismo N.S. de Belén, Barna (10-Febrero-1858)	A.N.F. AJ/52/254
CABA, Antonio 16-Abril-1838		Partida de Bautismo Sta. Ana, Barna (17-Abril-1838)	A.N.F. AJ/52/254
DAUNAS, Hermenegildo		Partida de Bautismo (24-Julio-1842)	A.N.F. AJ/52/257

Nombre/F. Nac.	Premios Obtenidos	Otras observaciones	Documento
ESQUIVEL, Carlos María 25-Marzo-1830		Partida de Bautismo S. Vicente, Sevilla (28-Marzo-1830)	A.N.F. AJ/52/259
FERRAN, Manuel 7-Diciembre-1830		Partida de Bautismo Catedral, Barna (8-Diciembre-1830)	A.N.F. AJ/52/259
GARRIDO, Leandro Ramón 28-Septiembre-1868		Carta de la Embajada de España en París al Dr. de la Esc. de BBAA presentando al alumno (27-Noviembre-1890) Carta de presentación de Delaunay	A.N.F. AJ/52/280
GOMEZ, Simón 1-Marzo-1845		Partida de Bautismo S. José, Barna (3-Marzo-1845)	A.N.F. AJ/52/261
GONZALEZ, Juan	19-Enero-1865 Medalla de tercera clase Concurso de Figura		A.N.F. AJ/52/261
GLEZ. MENDEZ, Manuel 23-Abril-1844	17-Noviembre-1871 Medalla Anatomía	Autorización del Jefe de Bellas Artes para seguir cursos en la Escuela (12-Abril-1870)	A.N.F. AJ/52/262
GUIAR, Adolfo		Carta del Ministerio de Instrucción Públi- ca al Dr. de la E. de BBAA presentando al alumno (9-Abril-1880)	A.N.F. AJ/52/262
MADRAZO OCHOA, Federico C. 21-Junio-1875		Certificación del consulado de la nacionalidad española (12-Mayo-1891) Carta de la Embajada	A.N.F. AJ/52/294

Nombre/F. Nac.	Premios Obtenidos	Otras observaciones	Documento
MANZANO, Victor 11-Abril-1831		de España presentando al alumno (13-Mayo-1891) Carta de presentación de Gerôme (12-Mayo-1891)	A.N.F. AJ/52/266
M. VALDIVIELSO, Nicolás 17-Febrero-1840		Cédula de vecindad en la calle de la Zanja número 20, Cádiz (30-Marzo-1864) Certificación de haber sido redimido del Servicio Militar por entrega de 8.000 reales	A.N.F. AJ/52/273
PASCUAL VALLS, José 1-Marzo-1823		Partida de Bautismo Sta. María Alcoy (1-Marzo-1823) Carta de presentación [firma ilegible]	A.N.F. AJ/52/273
RODRIGUEZ, Ramón 13-Enero-1827		Partida de Bautismo S. Lorenzo, Cádiz (14-Enero-1827) Carta de presentación de Cogniet	A.N.F. AJ/52/270
ROSSELLO, José 15-Diciembre-1841	10-Diciembre-1867 Medalla de tercera clase 13-Enero-1869 Medalla de tercera clase 19-Mayo-1868 Medalla de segunda clase Concurso de Figura.	Carta de presentación [firma ilegible] (25-Abril-1872)	A.N.F. AJ/52/270
VALLDEPERAS, Eusebio 5-Diciembre-1826		Partida de Bautismo S. Justo y P., Barna (6-Diciembre-1826)	A.N.F. AJ/52/273

Nombre/F. Nac.	Premios Obtenidos	Otras observaciones	Documento
			Carta de presentación de Cogniet (25-Febrero-1855)
VAZQUEZ, Carlos 30-Diciembre-1869		Carta de Consulado de España en París al Dr. de la Esc. de BBAA presentando al alumno (31-Enero-1893) Carta de presentación de Bonnat	A.N.F. AJ/52/286
ZAMACOIS, Miguel L.P. 8-Septiembre-1866		Certificado de nacionalidad del Consulado de España (10-Marzo-1886) Cartas de presentación de Lefevre (3-Febrero-1886) y Gerôme (30-Marzo-1886)	A.N.F. AJ/52/286

IV

PINTORES ESPAÑOLES FORMADOS EN PARÍS SEGÚN OSSORIO
Y BERNARD

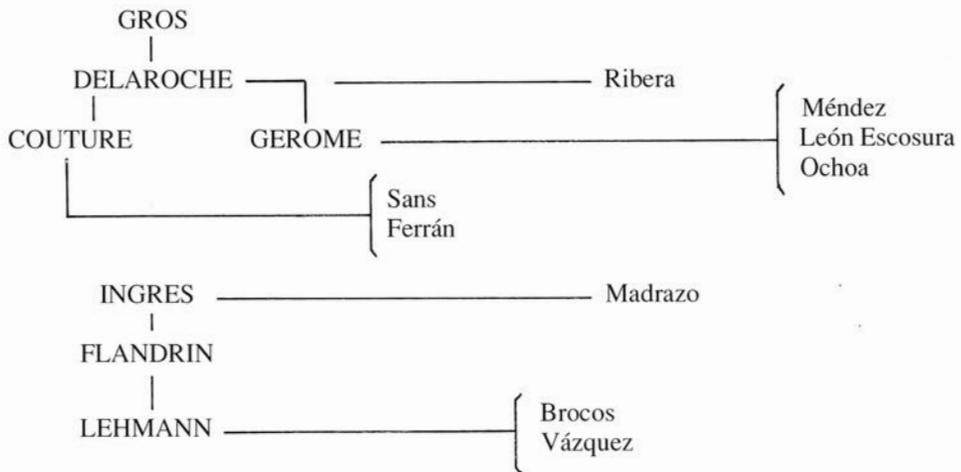
Nombre del pintor español	Nombre del maestro francés	Página
ARAUJO RUANO, Joaquín	Bonnat	47
BELLI, Benito		73
BLASCO, Aurelio	Gerôme	87
BRUGADA, Antonio	Gudin	105
BUSHELL, Francisco	Le Poitevin y Dumas	108
CABA CASAMITJANA, Antonio	Gleyre	111
CAPPA Y MANESCAO, José	Ribot	128
CASTRO, Carlos	Tiger	151

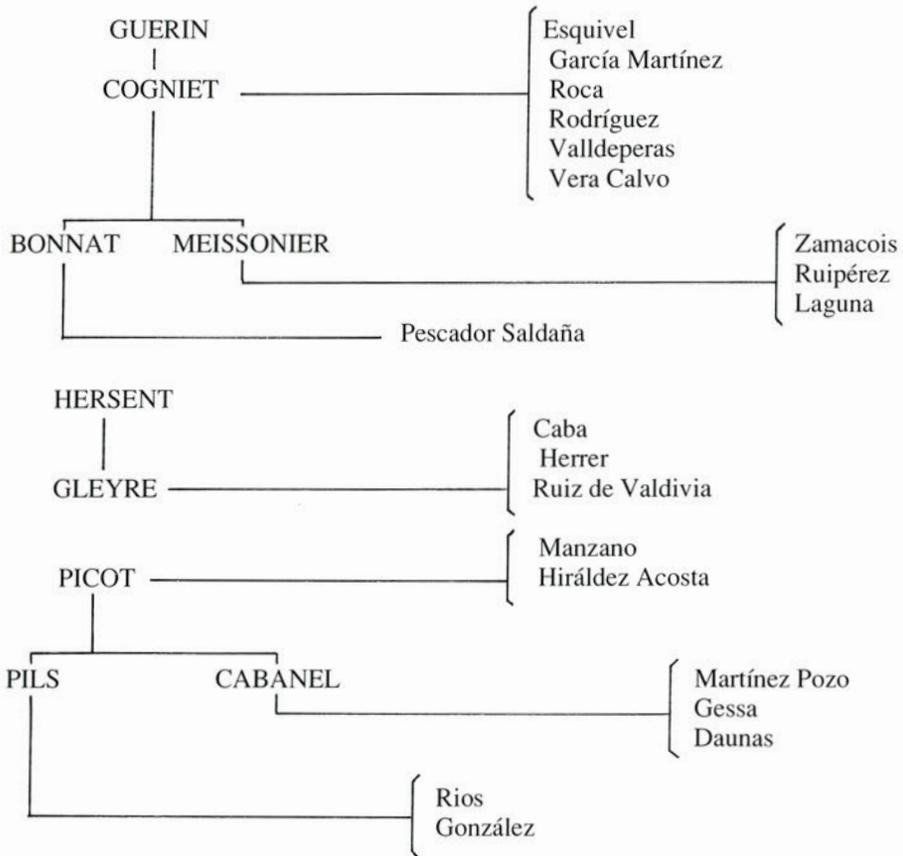
Nombre del pintor español	Nombre del maestro francés	Página
CASTRO ORDOÑEZ, Rafael	Cogniet	151
DAUNAS, Hermenegildo		178
DIAZ VALERA, José		183
DOMINGO MARQUÉS, Francisco		184
ESQUIVEL, Carlos María	Cogniet	207
FABIEN BERNIER, Isabel	Flandrin	223
FERRAN, Manuel	Couture	235
FERRANDIZ BADENES, Bernardo	Duret	235
GARCÍA, Gabino		273
GARCÍA GUERRA, Eduardo	Gleyre	275
GARCÍA MARTINEZ, Juan	Cogniet	276
GESSA ARIAS, Sebastián	Cabanel	285
GONZÁLEZ TAVE, Federico		301
HERNANDEZ AMORES, Victor	Gleyre	330
HERRER RODRIGUEZ, Joaquín M.	Gleyre	332
HIRALDEZ ACOSTA, Marcos	Picot	334
LAGUNA PÉREZ, José	Meissonier	361
LARRAZ, Carlos	Couture	364
LARROCHETE, Eduardo	Gigoux	365
LEÓN ESCOSURA, Ignacio	Lazergues y Gerôme	370
LÓPEZ DEL PLANO, Eduardo		384
LLORENS, Eduardo		378
MALO SMIT, J. Manuel	Cogniet	413
MANZANO MEJORADA, Victor	Picot	413
MARTINEZ POZO, Juan		427
MAURETA ARACIL, Gabriel	Dumas	436
MERCADE FABREGAS, Benito		445
MESEGUER ALVAREZ, Antonio		447
OCHOA MADRAZO, Rafael	Gerôme	489
OLLER CESTERO, Francisco	Courbet y Couture	491
PASCUAL, José	Picot e Ingres	516
PEÑUELA, Matilde de la	Scheffer y Bonheur	522
PESCADOR SALDAÑA, Félix	Bonnat	532
RIBERA FIEVEE, Carlos Luis	Delaroche	576
RÍOS, Ricardo de los	Pilis	582
ROCA DELGADO, Mariano de la	Cogniet	584
RODRIGUEZ, Ramón	Cogniet	588
RUIPEREZ, Luis	Meissonier	602
RUIZ DE VALDIVIA, Nicolás	Gleyre	604
SANS CABOT, Francisco	Couture	629
SIGÜENZA CHAVARRIETA, J.	Cogniet	644

Nombre del pintor español	Nombre del maestro francés	Página
SORIANO MURILLO, Benito	Dumas	650
VALDIVIESO HENAREJOS, Domingo		680
VALLDEPERAS, Eusebio	Cogniet	681
VERA CALVO, Juan Antonio	Cogniet	693
ZAMACOIS ZABALA, Eduardo	Meissonier	707

V

FILIACIONES DE LOS PRINCIPALES PINTORES ESPAÑOLES
FORMADOS EN PARÍS EN RELACIÓN CON LA
ESCUELA FRANCESA





LA RELOJERÍA EN GALICIA

Por

JOSÉ LUIS BASANTA CAMPOS

El noble arte de la relojería, que es como decir la ciencia de medir el tiempo, esa cuarta dimensión que tan importante papel desempeña en las teorías relativistas de Eistein, tiene un origen remoto que se hace llegar hasta Egipto, durante las IV y V dinastías (2.900 a 2.600 A.C.) cuando aparecen los primeros obeliscos, que se supone eran utilizados para que el movimiento diurno de su sombra indicase el paso de las horas; este tipo de medidores de tiempo, los relojes solares, han llegado hasta nuestros días, con sustanciales perfeccionamientos dentro de su sencillez.

Por otra parte, de forma independiente, hacia el último tercio del siglo XIII, en centro europa y apoyada en los perfeccionamientos de la mecánica, dentro de su simplicidad, aparece la relojería mecánica, lo que significa ya se ha llegado a inventar un mecanismo de marcha uniforme durante un largo periodo de tiempo (que al principio no pasa de las 12 horas) y que puede emplearse para medir el tiempo, ahora también durante la noche, o en los días nublados.

De la evolución de estos dos tipos de relojería, la mecánica y la solar, en Galicia, y de sus relaciones o interdependencias con la restante relojería española y europea, es lo que trataremos de exponer a continuación.

RELOJERÍA MECÁNICA

Edad Media-Siglos XIII y XIV.— Conviene indicar que en fechas anteriores al propio invento de los relojes mecánicos, existían en las principales iglesias de las poblaciones importantes unos relojes de arena (ampolletas) que a cargo de un “relojero” o más bien “campanero”, medían las horas, que el hombre hacía llegar a los habitantes a golpe de campana. Estos falsos relojes mecánicos dan lugar a ciertas confusiones al interpretar docu-

mentos de la época, ya que pueden confundirse con los propiamente mecánicos y dar lugar a una “guerra santa” de prioridades entre ciudades.

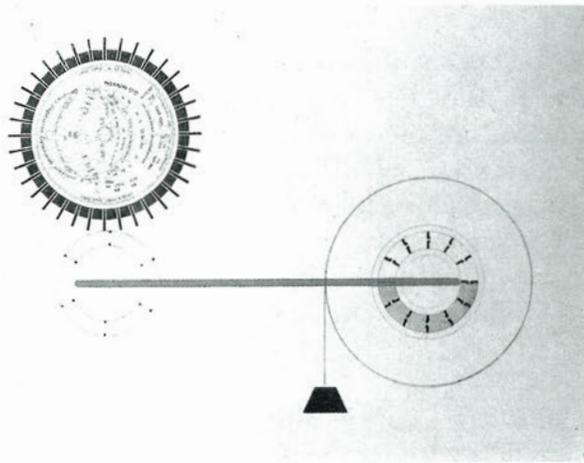
Los verdaderos relojes mecánicos de esa época eran de una simplicidad extraordinaria, lo que traía como consecuencia una gran falta de precisión, sin embargo ya contenían los tres elementos esenciales de todo reloj, una fuente de energía (un peso que se eleva a mano y desciende por gravedad) un mecanismo de velocidad constante (lo que hoy es péndulo, volante o cuarzo, y que empezó siendo una cuerda enrollada a un eje y tensada con dos piedras, y después llegó a ser durante siglos un “foliot” o volante simple con dos brazos) y el indicador de las horas (esfera y aguja, que después fueron dos). El error de estos relojes superaba los 17 minutos por día.

Galicia.— Nada sabemos de la relojería gallega en el S. XIII, ninguna referencia sobre el tema ha aparecido en nuestros archivos, sin embargo cabe pensar que si en Europa y en España aparecen referencias al finalizar el siglo, la ciudad más europea de España, la Compostela de las peregrinaciones, no quedaría fuera del progreso que supone esta novedad del reloj mecánico para servicio público del vecindario.

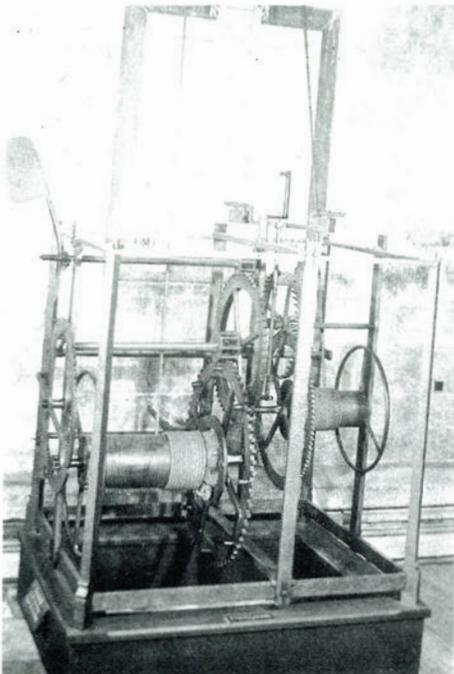
En el Siglo XIV aparece la primera referencia a un relojero en Compostela; se trata de Juan Avarquas, que figura como testigo de un foro en 1395 (Tumbo E, fol. 29), de él se sabe que, en el XV, hizo obras de relojería. Nada más conocemos de la relojería gallega en estos siglos.

Resto de España.— También aquí, como en el resto de Europa, es en el XIII cuando aparecen las primeras referencias acerca de relojes mecánicos. Como más antiguos cabe citar lo que se indica en su inventario de la Catedral de Toledo (segunda mitad del XIII) sobre “Un Orologio desbaratado”, que por ello puede deducirse era mecánico; también, por 1283, se supone que un monje de la Seo, Guillen de Bellestar, construye un reloj para una iglesia de Vich.

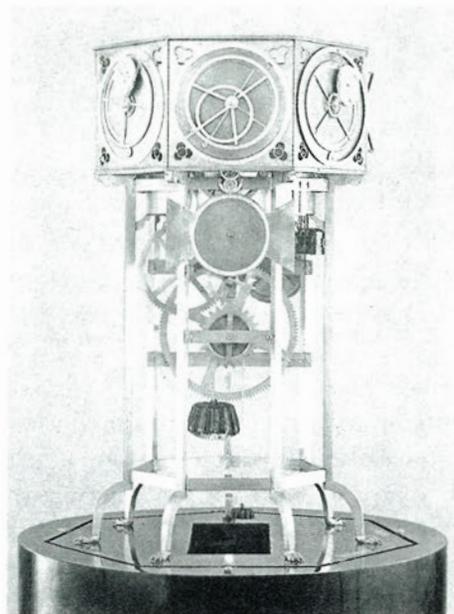
Datos más abundantes aparecen ya en el XIV, la proliferación de ciudades con reloj público es grande, y varios se disputan la primacía. De 1378 parece son los relojes de la Catedral de Valencia y de Tortosa, obra de Johannes Alemanus, Toledo en 1366 por Gonzálo Pérez, Juan Parrequín hace el de Olite para el Palacio de Carlos en Noble, Catedral de Burgos en 1384, Antonio Core de Bolonia construye el de la Catedral de Lérida, en



1. Reloj de mercurio-Alfonso X - S. XIII.



2. Catedral de Salisbury. - S. XIV.



3. Giovanni Donde (reproducción) S. XIV.

1393 lo tiene la catedral de Barcelona y en 1396 la de Sevilla. En esta centuria ya aparecen datos sobre los clásicos relojeros ambulantes, franceses o alemanes, que con un taller portátil acudían a la llamada de cabildos o concejos, para construirles, sobre el terreno, el reloj que necesitaban. También se encuentran reseñados árabes y judíos en la nómina de relojeros, estos más expertos en gnomónica y astrolabios.

La obra de Alfonso X El Sabio, “Libro de los Relojos”, dentro de la obra general “Libros del saber de Astronomía” resúme los conocimientos de la época.

Resto de Europa.— Como ya dijimos, son estas centurias las del inicio de la relojería mecánica. Reseñamos las citas generalmente admitidas, por autores extrajeros, con la satisfacción de que la implantación de la relojería mecánica en España puede codearse en fechas con la europea, así vemos en el XIII.

1284.— Catedral de Exeter

1286.— San Pablo-Londres

1292.— Catedral de Canterbury

y las primicias, en diferentes naciones, para el siglo XIV.

1300.— Catedral de Beauvais (Francia)

1303.— San Eustargio, Milán (Italia)

1320.— Abadía de San Alban, Nuremberg (Alemania)

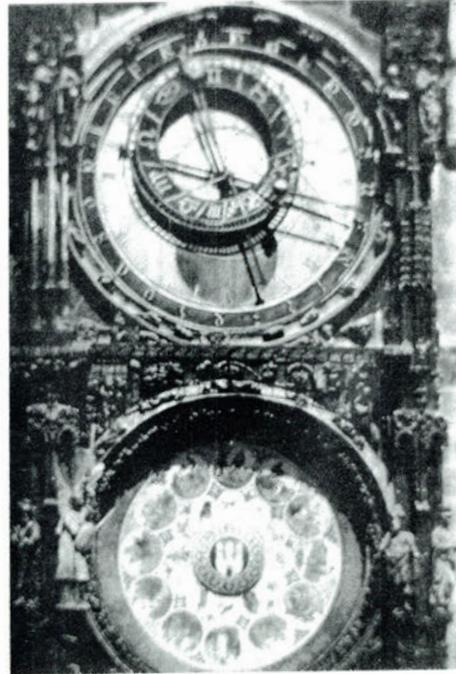
1365.— Catedral de Basilea (Suiza)

1372.— Catedral de Malinas, (Bélgica)

Gótico y Renacimiento.— Siglos XV y XVI. Los relojes del XV (que identificamos con el gótico) son algo más perfeccionados, en sus mecanismos, que los del siglo anterior, aún conservando una extremada sencillez en sus rodajes, la estructura es abierta por laterales y parte posterior, presentando al frente esfera circular, generalmente de una aguja, y mostrando un aspecto semejante a una pieza arquitectónica de la época; aparecen ya abundantes representaciones gráficas de estos relojes, en grabados de libros religiosos, miniaturas, etc. Continúan los relojes de torre y aparecen peque-



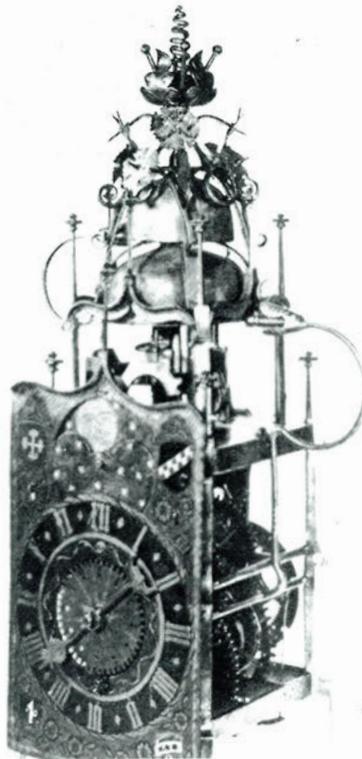
4. El reloj de la sabiduría (miniatura) S. XV.



5. Ayuntamiento de Praga - 1486.



6. Alemán, de sobre mesa - 1575.



7. Suizo, de pared - 1572.

ñas piezas de uso doméstico, para colgar; la fuerza motriz continua siendo la pesa y contrapesa.

Los relojes del XVI (Renacimiento). En este siglo la relojería da un gran paso, aparece como fuerza motriz el muelle o resorte de acero, con ello se logra hacer relojes de sobremesa portátiles y de bolsillo (aún de gran tamaño). Las piezas más significativas, de sobremesa, tienen forma de torre cuadrangular, con campana oculta en la parte superior, exterior con columnas y ornamentación incisa, los materiales son el latón, y latón dorado con algún esmalte; otro tipo tiene forma de un pequeño cilindro, con la esfera de una aguja horizontal, a diferencia de los anteriores que la tienen vertical.

Galicia.— Como en el siglo anterior, también en el XV todas las noticias relojeras y nombres conocidos de relojeros se refieren a Compostela, que durante siglos es el centro cultural y artístico de Galicia, a la sombra del Apóstol y bajo el patrocinio de los influyentes Arzobispos. Citaremos en primer lugar a Juan Avarquaa (o Johan Avarca) que continúa trabajando de relojero, desde años antes, y aparece nombrado en un Acta del Cabildo, de 1406, donde le encargan concertar el reloj de la Catedral, “em maneira que el faca viinte et quatro oras continuadas entre noyte et día, segund curso de tal Relogeo”, pagándole 500 maravedíes. Aparece posteriormente citado como cuidador del reloj de la catedral (pero costado por el Concejo) por los años 1417-18, el clérigo compostelano Juan de Boado. Este reloj ya era cuidado, hacia 1477, por el también barbero Alonso de Aguiar; finaliza el siglo (1499) con el relojero cuidador Juan de Buys.

En el siglo XVI aparecen en Compostela dos figuras de la relojería, muy interesantes. Uno es el Maestre Guillen Bourse o Bolsa, francés establecido en Compostela, y no sólo relojero, sino también rejero, ya que construye las del Hospital Real. Desde 1522 era “relojero de la Ciudad” y en 1525 se le encarga un nuevo reloj para la Catedral, en 1529 uno para el Gran Hospital por 75 ducados; su fama le lleva a construir el reloj del monasterio de Monfero en 1535, diciendo el Abad “que no allaba en esta Ciudad y reino de Galicia persona que supiese del dho. oficio de relojero sino Maestre Guillen”. También en 1540 el Conde de Monterrey le encarga un reloj “con sus ruedas campanas, pesas, cordeles, caja y mano, del tamaño y manera que el que está en la Sala de la Audiencia Real de este Reino”. Fallece en

1558. En 1540 y después de su muerte, le sustituye como relojero de la ciudad Jaques Obones, Oboineo, ó Ambuneo.

La otra figura señalada es Baltasar Ruz, Ruíz o Roís, que parece de origen francés; construyó relojes de sobremesa, según se desprende de una reclamación en 1561 al Prior Bernardino de Salazar, vecino de Mondoñedo, "... por el adereço de un relox de mesa e cámara que le hize e aderecé". Por 1570 está trabajando en Lugo y en 1576 se compromete a construir un reloj para la Catedral en 300 ducados, obra que al parecer no se construyó.

Siguiendo en Compostela, podemos citar como relojeros en esta centuria, en primer lugar los operarios de Bourae; Arnao de la Sierra, Meri Francés, Mateo, Juan Estevez, Juan de Bruselas, Pedro de Amboera y Sardoin Fernández. También se encuentran referencias a Juan Tonelero, flamenco al que en 1502 se le expide título de relojero de la ciudad. Alonso Tounon 1512. Pedro Lorenzo relojero y platero, 1518. Alonso Coton relojero de la ciudad en 1513. Macías Lozano, también cerrajero que en 1576 tenía que descomponer y reedificar las ruedas y artificios del reloj de la Catedral. Alvaro de Colazo, que atendía al reloj entre 1583 y 1587. De 1587 a 1600 lo cuida Jacomé Botana. Pedro de Castro, que con Juan González contratan en 1585 la construcción de un reloj para el monasterio de San Lorenzo de Santiago y en 1600 construyó el del Colegio de Fonseca, que funcionó hasta 1850.

En otras ciudades de Galicia también aparecen escuetas citas de relojeros. Así el vecino de La Coruña, Juan Rodríguez de Corte, convino en 1577 con el Obispo y Cabildo de Lugo hacer un reloj para la Catedral (quizás tras el fallo de Ruz) "con todos sus artificios y ruedas". En Orense cuidaban el reloj de la Catedral, Lopo Rojas, en 1504 y Pedro Gómez de Sant en 1511. En Pontevedra el Ayuntamiento le paga en 28-Mayo-1597, 213 reales y 22 maravedís, como relojero de la villa, a Francisco González; consta que tenía asiento para el arreglo del reloj, de la artillería y de la fuente nueva de la Herrería. También en ribadeo figuran Julian Chariot (1536) como relojero de la iglesia de la Atalaya, y Beltrán Paroch relojero de la villa en 1541. Finalmente Maestre Jerónimo, relojero y cerrajero de Puentedeume, recibe en 1569 el encargo de los regidores de Betanzos de construir en 4 meses, un reloj para el monasterio de San Francisco; y sucede en 1578 a Alonso Yañez como relojero de la Villa.

Cabe destacar la presencia en Galicia y particularmente en Compostela de relojeros con nombre y origen extranjero, buena muestra de la eterna internacionalidad o ecumenismo de Santiago.

Resto de España.— En el XV continúa una sana emulación entre las distintas ciudades para montar relojes públicos, ninguna quiere quedarse retrasada y todas procurarán tener un buen reloj que ordene la vida en la ciudad. Destacan, entre otros, el construído en 1422 por Roberto de Cami para el Miguelete de Valencia. El de la catedral de Huesca, por Juan Esteban en 1424. Pedro Vetcho en 1437 el del Palacio Real de Valencia. Famoso el de la Catedral de Vich, que marcaba las horas y las fases de la Luna, construído en 1444 por Juan de la Pedra.

El siglo XVI está marcado por el final de la reconquista, la unificación de España por los Reyes Católicos y el descubrimiento de América, acontecimientos que repercuten en todos los aspectos de la vida española, y naturalmente en la relojería, impulsando la construcción, o sustitución por otros modelos más modernos, de relojes en todas las ciudades y villas más importantes, de tal manera que pocas torres de iglesias o municipios deben de quedar sin este medidor del tiempo. El de la Catedral de Tarragona es de 1510. Joan Anés realiza el de la Seo de Gerona en 1568. Uno “muy curioso” para la sacristía de la Catedral de Huesca, por Pedro Abadia, en 1585. Hasta nuestros días ha llegado una magnífica pieza gótica, en hierro, construída en 1576, para la Catedral de Barcelona y que se guardó en el Museo de la Ciudad. Es en este siglo donde trabaja y es famoso el ingeniero y relojero de origen italiano, Juanelo Turriano, relojero del Emperador Carlos I. La bibliografía se refiere a relojes solares, así: Hugo Helt, 1549 “Declaración y uso de relox español”. Pedro Roíz. “Libro de relojes solares” 1575.

Resto de Europa.— Durante el XV, identificado con el gótico, la relojería europea produce relojes domésticos, de colgar, con pesas y relojes públicos, de entre estos destacan:

1400.— Ayuntamiento de Compien (Francia)

1408.— Catedral de Münster (Alemania)

1417.— Catedral de Aviñon (Francia)

1434.— Palacio de Padua (Italia)

1480.– Catedral de Exeter, astronómico (Inglaterra)

1499.– Torre del reloj, Venecia (Italia)

En el XVI se generaliza el uso del muelle como fuente de energía y proliferan los relojes portátiles, de viaje y de sobremesa, estas máquinas además de maravillas mecánicas, son auténticas obras de arte; son nombres famosos, que firman piezas excepcionales, Gilbert Martinot, Nicolás Plantard, Lemaindre, Kreitzerer, Hans Gruber y un largo etc.

Los principales relojes públicos, pueden ser:

1500.– Catedral de Mans (Francia)

1505.– Ayuntamiento de Ochsenfurt (Alemania)

1525.– Torre del reloj, con autómatas, Berna (Suiza)

1540.– Castillo de Hampton (Inglaterra)

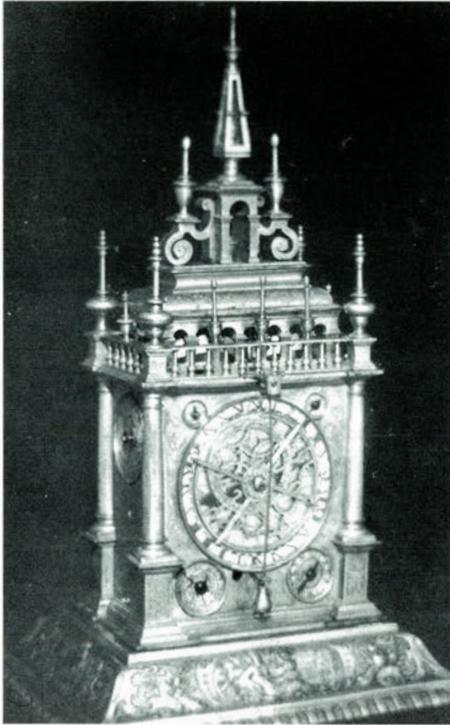
1546.– Loggia de Brescia (Italia)

1577.– Catedral de Clermont-Ferrand (Francia)

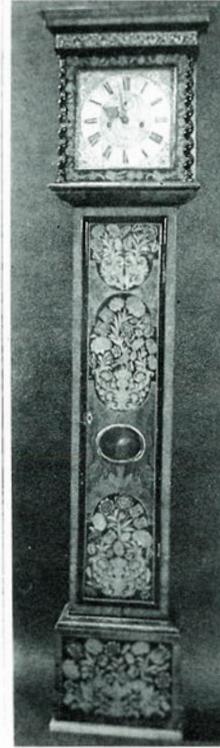
Como hecho digno de recordarse, tenemos en este siglo el descubrimiento por Galileo del isocronismo del péndulo (1581-83).

Siglos XVII y XVIII.– La evolución de la relojería en el XVII está marcada por una amplia utilización del péndulo, cuyas leyes encontró Galileo y su aplicación práctica a la relojería fué obra de Huygens, se generaliza el uso de las dos agujas y aparecen los relojes del bolsillo esmaltados, con cajas de plata, latón dorado y más raramente oro. En este siglo nace realmente la relojería moderna y la relojería de precisión, con los primeros péndulos ya se logran variaciones del orden de los 10 segundos día. Se inicia la aplicación a los relojes de bolsillo de la espiral de acero y el volante que oscila y hace las veces de péndulo.

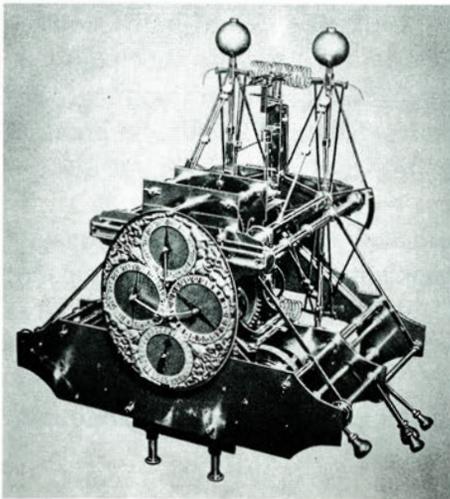
La relojería del XVIII es tan perfeccionada, que prácticamente llega hasta nuestros días con las mejoras necesarias para obtener mayor precisión. Se generaliza los esmaltes en los relojes del bolsillo y aparecen las piedras duras perforadas en donde giran los ejes con el mínimo rozamiento, se perfeccionan los escapes y aparecen los cronómetros de marina, piezas sublimes de una precisión tan grande, aún a bordo de un navío navegando, que



8. Anónimo - 1630.



9. Inglés - 1690.



10. Primer cronómetro de Harrison - 1736.

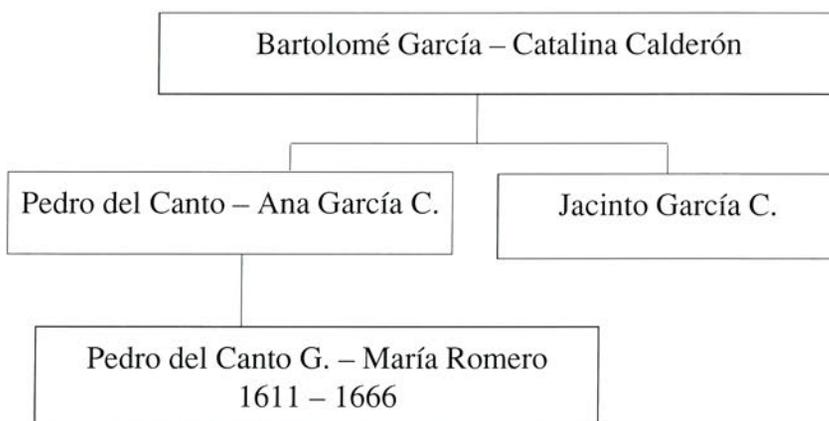


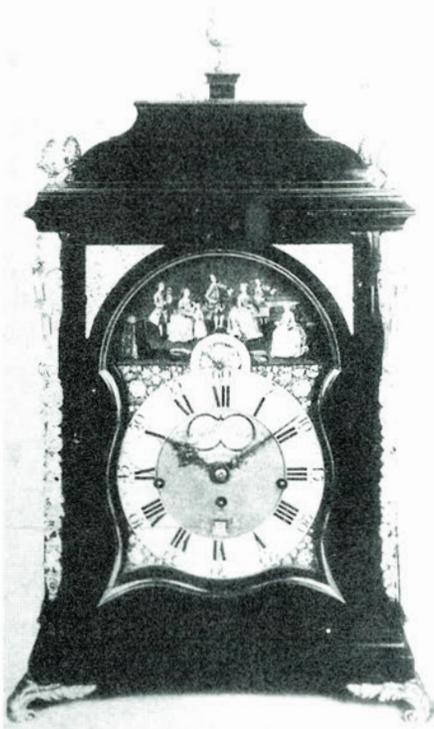
11. Dampierre - Reloj de bolsillo - S. XVIII.

permiten resolver el gran problema de calcular la situación geográfica del barco, gracias a su error menor de 0,5 segundos día.

Galicia.— Durante el XVII son prácticamente compostelanos todos los relojeros gallegos que conocemos; empieza el siglo con Pedro Freire, a quien se le contrata en 1608, el cuidado del reloj de Fonseca que había sido construido por Pedro de Castro. Pedro López, sobrino del anterior, ya cuidaba este reloj de Fonseca por 1611, quizás por muerte de su tío.

En la primera mitad del siglo, curiosamente, se encuentran en Compostela cuatro relojeros miembros de una misma familia, son estos los García y del Canto; el fundador de la dinastía Bartolomé García (casado con Catalina Calderón) ejerce de cerrajero y relojero, se sabe que por 1617-18 construyó dos ruedas de hierro para el reloj del Gran Hospital; su hijo Jacinto García Calderón cuidaba el reloj de Fonseca hacia 1645; una hija, hermana de este, casó con un discípulo de Bartolomé, llamado Pedro del Canto natural de Puentedeume, y que figura como cuidador del reloj de Fonseca en 1613; un hijo de Pedro y Ana, Pedro del Canto García, nace en Compostela en 1611, figura como relojero de la Catedral desde 1651 hasta su muerte en 1666, se sabe que antes de 1657 construyó un reloj para Villagarcía. Ofrecemos un pequeño árbol genealógico de esta curiosa familia relojera.





12. Eduard Pistor - Londres. - 1780.



13. J. Furial - Galicia - S. XVIII.



14. Caja alta - Amsterdam - 1720.



15. Antelo - Ferrol - S. XVIII.

A finales de siglo, en 1679, se le encarga un reloj para la torre de la Catedral, al flamenco residente en Compostela, Juan van Gorpe, y aparece como relojero de la misma por 1681, fallece en 1683. Termina el siglo, en Compostela, con Bernardo González de Villas que fué relojero de la Catedral desde 1683, con 40 ducados anuales; antes, en 1657 había construído para el regidor de Santiago don Juan de Mondragón un reloj del tamaño y forma del que hizo Pedro del Canto para Villagarcía, con las mismas siete ruedas; en ese año se compromete a realizar en dos meses un reloj para un convento compostelano.

Fuera de Compostela tenemos noticias de que en 1644, Alberto Formental, construye el reloj de la Catedral de Mondoñedo, y que en 1688 Fray Gregorio Bravo, fraile en San Francisco de La Coruña, se compromete a construir un nuevo reloj para la Catedral compostelana, obra que no se llevó a efecto.

Llegado el XVIII surge con verdadera fuerza la relojería gallega, es realmente el Siglo de Oro de los relojeros galaicos; en esta Centuria y principios de la siguiente encontramos unos artistas que construyen relojes modernos, los primeros que llegan a nuestros días, con técnicas y estilos totalmente comparables con las piezas inglesas de la época; principalmente son relojes tipo linterna y de sala con caja alta, de magnífica ebanistería.

Es curioso resaltar algo que ya digímos en otro lugar, y es el hecho de que la casi totalidad de los relojeros de fama en el XVIII-XIX carecieron de descendientes directos, y también que los “péndulos” y los “latines” van estrechamente unidos, así:

Fulgencio Antonio de Castro: Canónigo de Compostela

Manuel del Río: Franciscano en Compostela

Fco. Xabier Mendez Neira; Párroco en Ladrado

Fco. Xabier Velez; sobrino del anterior; Canónigo en Mondoñedo

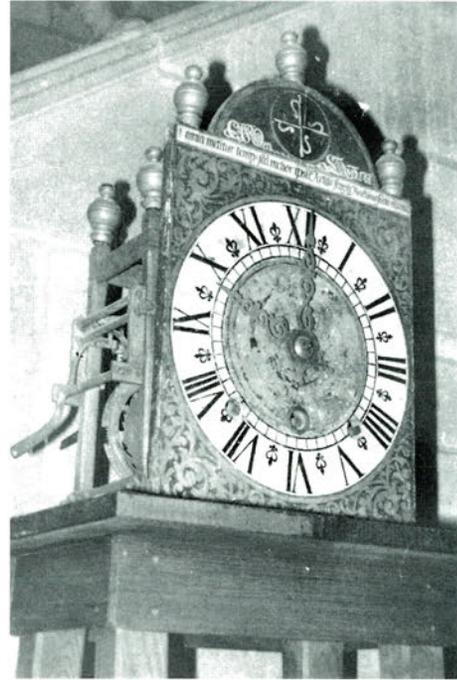
José Nicolás Rouco: Falleció soltero en Vivero

José Díaz Roson: con un solo hijo que no dejó descendencia.

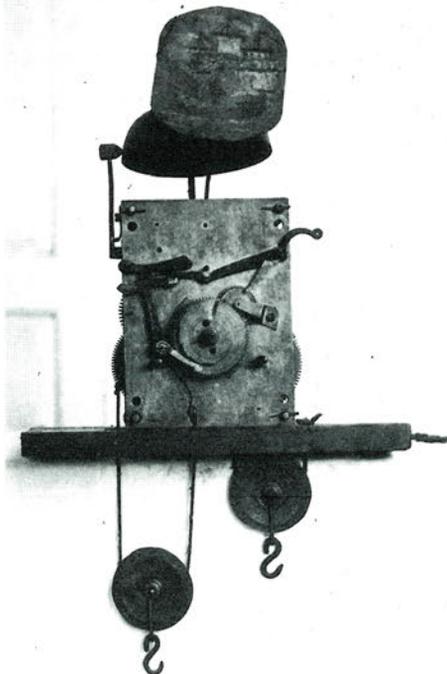
Como más importantes, y cronológicamente, citaremos en primer lugar a José Díaz Roson: Nace este en San Juan de Arroxo (Becerreá) el 8 de Noviembre de 1736, hijo de Domingo Roson y Josefa Díez, nieto de Diego Díaz Roson, Mariana Saco y Quiroga, y Pedro Díaz Balboa, Angela López.



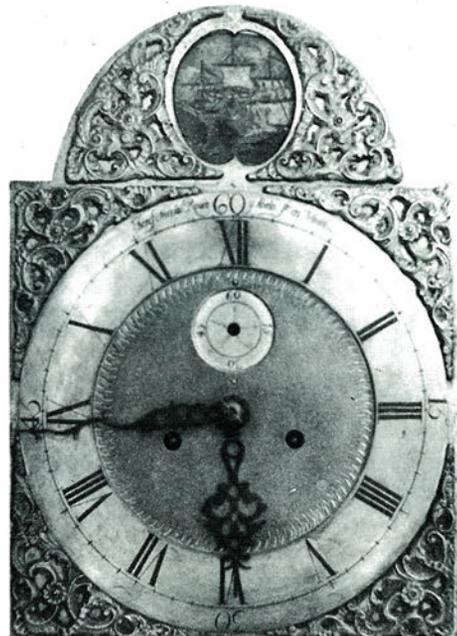
16. Arte de Reloxes - P. Río - 1759.



17. Fr. A. de Castro - 1761.



18. Rouco - S. XVIII.



19. Rouco - S. XVIII.

en 1834 la Reina en premio a sus largos servicios, le concede la graduación de Teniente de Fragata; desconociendo la fecha de su fallecimiento, que parece fué entre 1837 y 1840. Este experto profesional, según las crónicas, fabricó mesas musicales, electróforos, quinqués, se dice "... y llegó a disponer un autómeta de tal suerte que recorrió las calles de El Ferrol con no poca maravilla de las gentes", y naturalmente construyó relojes; conocemos uno de sobremesa, péndulo corto, y otro de caja alta con fases de la luna, extraordinarios, realmente obras maestras a la altura de lo que realizaban los maestros europeos de la época. De torre construyó en 1817 el de la Catedral de Lugo, que lleva en N.º 3, y en 1831 el famosísimo de la torre del reloj, en la Catedral compostelana, que aún funciona a la perfección; también se supone construyó los de los Monasterios de Celanova, Betanzos, y Sobrado de los Monjes y el que procedente del Hospital de Marina, está hoy en la iglesia de San Julián.

Otro notable mecánico que merece citarse, aunque no sepamos construyese relojes, es José M.^a Baleato, nacido en 1743, que en 1785 es enviado a Londres para estudiar los instrumentos náuticos, matemáticos y astronómicos, adquirir máquinas y utensilios e instalar un primer obrador de tan delicados ingenios en el Arsenal de Ferrol. Según un documento de 1792, "Baleato, ya Director de dicha fábrica y maestro de los obradores de cerrajería y fundición, ha logrado saber fabricarlos de todas especies con igual exactitud y perfección que en el día se construyen en Inglaterra". Como ya se dijo este fué, en cierta época maestro de Antelo.

Cabe citar, también, a otros relojeros de los que casi nada se sabe, alguno con una sólo obra firmada y fechada, otros solamente un reloj con firma, que por su construcción parecen de este siglo, y otros con referencias pero sin piezas conocidas.

Fray Fulgencio Antonio de Castro, franciscano en Compostela, hace reparaciones en el reloj del Hospital Real en 1740, y suyo es un reloj que se conserva en el Museo de la Catedral, firmado "Castro en Santiago 1761". En el santuario de Nuestra Sra. del Cristal, en Celanova (Orense), el reloj de la torre dice "Un devoto ofrece a Nstra. Sra. del Cristal su corazón, año 1798, Juan González lo hizo en Samos, siendo don Manuel Quiñones...".

Baltasar Barreiro, a quien en 25 de Septiembre de 1729 se le pagan 1.500 reales por dos meses y medio de trabajos para poner la armazón de los mazos del reloj de la Catedral de Santiago, y 1.100 reales por el martillo de los

cuartos, de su mano es el reloj que de Osera fué trasladado al Ayuntamiento de Maside (Orense) y que dice “En La Coruña el M.^o del Rey Baltasar Barreiro de Andrade siendo Abad de este monasterio de Nstra. Sra. Santa María de Osera en Rnd. P.^a M.^o Genrl. Fr. Esteban Balmaseda año 1732”.

Bartolomé Sierra pide en 15 de Mayo de 1796 los salarios que se le adeudan como relojero de la villa de Pontevedra. Matías Fernández de Soroya, en 1798, recibe el encargo de construir un reloj para la Catedral de Lugo. José P. Fernández, franciscano que hace un complicado trabajo en el reloj de Rianjo (La Coruña) en 1740 y cobra por ello 400 reales.

Conocemos una serie de piezas, únicas, en colecciones particulares firmadas, pero de cuyos autores no se sabe absolutamente nada. Esta es la relación de estos maestro relojeros de los que solamente se conoce una pieza.

Baltasar Fernández de Mox, caja alta fechado en 1766 y que dice “retocado en 1853”. Reloj linterna firmado “Franco Martínez me hizo en Foz 1745”. Reloj de sobremesa, con sonería y autómatas, figuras de músicos del XVIII, firmado “En Galicia Josefus Furial fecit”, conservado en el Instituto de Estudios Gallegos de Compostela. Un reloj de bolsillo, oro y esmaltes, en el Museo de Arte Antiga de Lisboa, “Ignacio Peñafior La Corogne”. Reloj enano de colgar, y otro de caja alta, “Agustín Peña”. Reloj de pared tipo inglés; “Hizolo D. Diego Pardo en Recesende de Picato” (Lugo, cerca de Becerreá). Tipo cocinero con esfera tipo inglés, “Suarez, en Santiago”, este autor parece fué franciscano y del el hablaremos al tratar de los relojes solares. Reloj cocinero, de colgar “F.Ml. Bamante. Samos”.

Y también citamos unos nombres que “dicen” estaban en piezas un tanto fantasmagóricas y desaparecidas, pero a pesar de todo queremos dejar constancia de ellos, son “Antonio d’o Couto. Foz”, “Ricardo Ribas”. “Jorge de Bescobo”. “Cayetano. Mondoñedo”. “Hl. Lorenzo R^z en Monforte”.

Un último y famoso nombre, nos referimos al franciscano Manuel del Río, que escribe la única obra de relojería, conocida, por un gallego y editada en Galicia; “Arte de relojes de ruedas para torre sala y faltriquera...”, Santiago, Ignacio Aguado, 1759, dos tomos con láminas (su discípulo Ramón Durán, publica en Madrid una segunda edición en 1798). Parece nació, el franciscano, en San Les, fué discípulo de Tomás Luis de Saa en Oporto y de su mano no se conoce ningún reloj.

Con estos nombres damos fin a esta rápida reseña de los abundantes relojeros gallegos del XVIII, algunos de ellos extraordinarios maestros en el arte de la relojería.

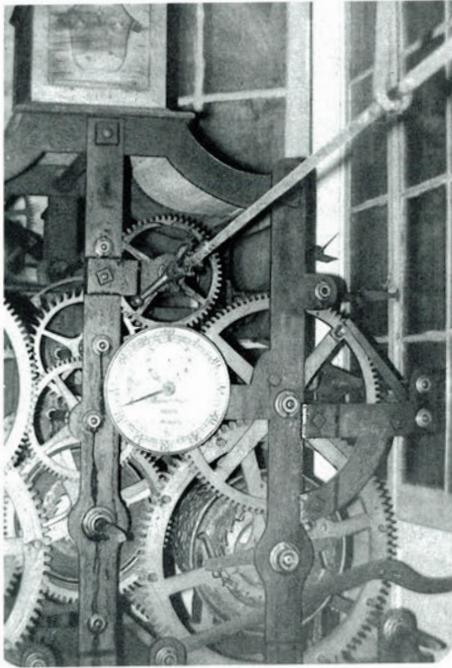
Resto de España.— En el XVII, que es el siglo de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, con Cervantes, Velázquez y Murillo, pensamos que ya se hayan construido relojes de sala, pero desgraciadamente no han llegado hasta nuestros días, ni siquiera noticias o referencias de su existencia. Sí se conocen nombres de constructores de relojes de torre, con Enrich Santacoloma (1609), Martín Sison (1625) en Madrid, Juan Morales (1628) en Huesca, etc. La bibliografía se refiere exclusivamente a relojería solar, como el “Breve compendio de la carpintería de lo blanco... 1633, de Diego López de Arenas, o también “Tratado de los relojes solares” 1698 de Pedro de Enguera. En el XVIII, a semejanza de lo que ocurre en Europa, con la enorme fuerza de la relojería inglesa y francesa, también en España tiene lugar un verdadero renacer y florecer de la relojería, todas las grandes obras que llegan hasta nosotros son de este siglo. Son los años en que españoles salen pensionados al extranjero, por el estado y propios medios, como Agustín Albino, Tomás Lozano, el conocido José Rodríguez Losada, José López de Villa, etc. Otros relojeros extranjeros se establecen aquí, tal como ocurre a Juan José Woolls, Guillermo Poulton, Fernando Van Ceulen, Luis Godon y muchos otros. Es también el siglo de las escuelas de relojería, como la de los hermanos Charost en Madrid, la de Ciudad Real por Antonio Mathey y otros. También en esta época y a instancias del famoso marino Jorge Juan, se funda el Cuerpo de Cronometristas de marina, con hombres famosos como, Agustín Albino, Blás Muñoz, Antonio Bonfante, etc. Y también, como en Galicia, aparecen fuertes núcleos regionales de relojeros, con características propias; el de Madrid, con Manuel de León, Manuel de Rivas, Juan Antonio Morago, Ramón Durán y otros muchos; en Asturias los Lombardero y en Cataluña piezas abundantes en San Juan de las Abadesas, Arenys, Manresa, Moyá, Vich, Mataró, Igualada... Como relojeros de torre son famosos Bernardo Franco, que hace el de Astorga con figuras (1748), Fray José Cordero (1766) para la Catedral de Sevilla. En bibliografía aparecen las primeras obras sobre relojería mecánica; Manuel Edreulau. “Nuevo método para componer y arreglar...” 1731; Nicolás Martín de la Penna

“comprendio útil y methodo facil para cuidar...” 1760; Manuel de Zerella, “Tratado general y matemático de relojería” 1798.

Resto de Europa.— Al Renacimiento sucede el siglo XVII, también llamado “Siglo de la razón”, las cajas de los relojes de bolsillo son de plata, cobre, cobre dorado, talladas en cristal de roca, o bien esmaltadas. Galileo desarrolla la teoría del péndulo; en 1657 construye Salomón Coster, en la Haya, según instrucciones de Huygens, el primer reloj de péndulo. Posteriormente, el propio Huygens publica el famoso y clásico tratado “*Horologium oscillatorium sive de motu pendulorum ad horologia optato*” (1673), donde describe un reloj de péndulo con un artificio que hace que el péndulo describa en sus oscilaciones una cicloide, en vez de una circunferencia, mejorando el isocronismo. Aparece, también, para los relojes de bolsillo, el volante que oscila acoplado a un muelle en espiral.

El XVIII, el gran siglo, ya citado, de la relojería es pródigo en grandes y famosos artistas, principalmente ingleses y franceses. Técnicamente se mejoran los escapes, aparecen varios tipos, como el de Graham, el de cilindro, duplex, de clavijas, de áncora, etc. Se introduce la compensación de temperatura y aparecen los famosos cronómetros de marina; el más conocido fué el N.º 1 de John Harrison, construído entre 1729 y 1735; este autor logra en 1761 el premio de 20.000 libras al reloj que permitiera una determinación exacta de las longitudes en el mar. Son artistas relojeros de fama universal, además de los citados, Pierre le Roy, Ferdinand Berthoud, John Ellicot, Willian Frodsbam, Abrahan Louis Breguet, Jean Andre Lepaute, los hermanos Jaquet-Droz, y un larguísimo etc. de nombres y piezas relojeras que hoy, con su escases y perfección, llegan a alcanzar altas cotizaciones.

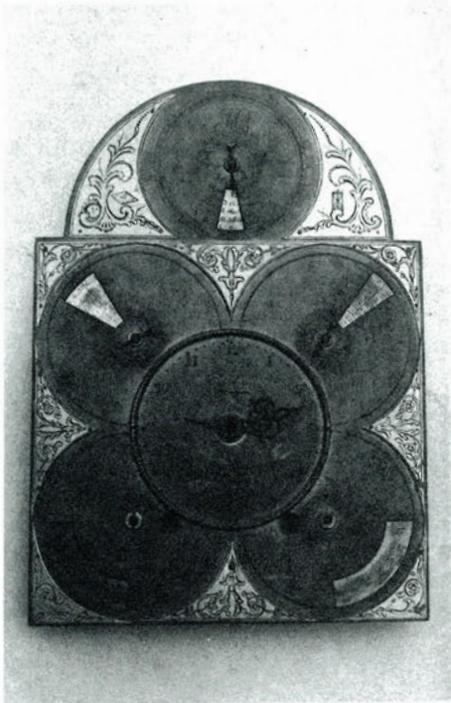
Siglos XIX y XX.— Durante el XIX continúa el normal perfeccionamiento de las máquinas de los relojes, se generaliza el nombre de “cronómetro” para los relojes portátiles de gran precisión, que ya llega a ser del orden de los 0,2 - 0,3 segundos por día, las cajas muestran las características formas según los estilos de la época y a mediados del siglo estiman los tratadistas que dejan de existir las fabricaciones manuales y personales para pasar a una construcción mecánica y en serie de las piezas relojeras.



27. Antelo - Catedral de Compostela - 1831.



28. Antelo - S. XVIII-XIX.



29. M. Franco, A. Cepeda - 1811.



30. M. Franco, A. Cepeda - 1811.

Este siglo está marcado en sus principios por la guerra contra Napoleón (1808), que hace desaparecer los nutridos e interesantes grupos regionales, y al fin por la pérdida del imperio colonial (1898), teniendo en medio las dos guerras civiles.

El actual siglo XX, es el del reloj de pulsera, de los relojes fabricados en grandes series, de la popularización del reloj; en cuanto a precisión se logra mejorar con el péndulo libre primero y apareciendo después la aplicación de la electricidad y electrónica, con los relojes de diapasón y cuarzo, llegándose finalmente a los relojes atómicos, como el de cesio, con una precisión del orden de 0,000005 segundos por día, más o menos atrasa 5 segundos en 3.000 años.

Galicia.— De nuestros relojeros decimonónicos, es el más conocido y famoso (precisamente por una obra no relojera) Ramón Antonio Iglesias Abeleira, hijo de relojero, nace en Compostela el 10 de Agosto de 1820 (otros dicen el 13), aprende con su padre y en Neuchatel, su obra más famosa fué un neceser para Isabel II, que le valió la Orden de Carlos III. Fábrica relojes de bolsillo, en La Coruña, exportando a Cuba. Su mejor pieza es un reloj de 4 esferas que se conserva en la Sociedad Económica de Santiago. Fué premiado con medalla de Oro en la Exposición agrícola, industrial y artística de Galicia (Santiago 1858) por un cronómetro o péndulo de compensación y un muestrario de relojes. Fallece en 5 de Noviembre de 1877.

Otros relojeros, menos conocidos, fueron: Francisco Lavinay, de origen francés establecido en La Coruña, casado con Francisca Mayer (relojera también). Fallece en 1821. Vicente del Valle, nace en El Ferrol en 1796, segundo marido de Francisca Mayer, por cuestiones políticas emigra a Gibraltar, construyó relojes de bolsillo, y fallece en 1861.

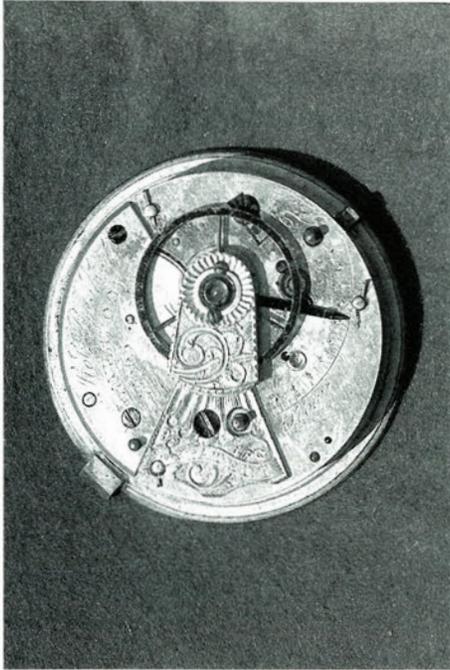
Una familia de relojeros llega hasta nuestros días, el patriarca Lorenzo Mayer Coppín, nace en Alemania en 1761 y se establece en El Ferrol por 1792, dedicándose a la importación y reparación de relojes, fallece en 1820. Francisca Mayer Furwengler, hija del anterior, viuda de Lavinay y de del Valle, se establece en Santiago por 1823, y trabaja con su hermano Manuel. Eugenio Baldomero Mayer, hijo de Manuel, nace en 1853, emigra a la Argentina, coleccionista de relojes, construye uno de 20 esferas, tipo Billeter, premiado en la Exposición de Búfalo, fallece en 1931.

Pedro Bailly, de origen francés, establecido en La Coruña, tiene un reloj en la colección Grassy (Madrid) firmado "Bailly a la Corogne". Agustín Antelo, quizás descendente del famoso Antelo, establecido en La Coruña por 1835-40, "gozando de extraordinario Crédito por la bondad de su fabricación", fué director de la escuela de torreros de faro, en la torre de Hércules, (1851-53) y escribió dos libros de texto para dicha escuela.

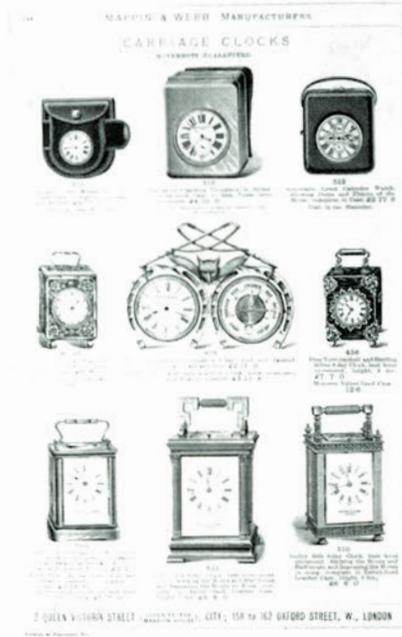
Menos conocidos podemos citar; en Orense, Juan Conde que construye reloj para el Concejo, e Hipólito García, "cuyas obras compiten con las extranjeras".

En el Museo de Lugo reloj con esfera esmaltada y firmada "Dominicus Gomez 1832". La fachada sur de la Colegiata de Vigo tiene grabado un espléndido reloj de sol firmado ". Por J. n A. gn Dom ez Reloxero de esta Ciudad. Año de 1837", este relojero Juan Agustín Domínguez construyó también el reloj mecánico de dicha Colegiata. En Pontevedra, figura José Pereira como encargado del reloj del Ayuntamiento, que lo repara en 1824 y 1825; y en 1854 este Ayuntamiento asigna a Constante Couselo 40 pesetas anuales, para cuidar y dar cuerda al reloj de la parroquia de Lérez.

El Museo de Pontevedra conserva, en las salas navales, un precioso reloj de sobremesa, péndulo corto con buena caja, y sumamente curioso; en la parte posterior de la maquinaria dice "Domingo Maier offer. Madrid", quizás este Maier sea pariente de los Mayer ya citados; El mostrador con seis esferas que son; la superior en el copete, mareas y anagramas "RVC"; arriba izquierda, salida y puesta del sol; arriba derecha, lunas del año; abajo izquierda, fases de la Luna; abajo derecha, calendario; Central, horaria que dice "Ferrol 1811", como remate de la caja un higrómetro. En el borde inferior la leyenda "Lo Ynvento F. Miguel Franco y construyó A. Cepeda". Nada sabemos de estos dos ferrolanos, mecánicos, relojeros, marinos..., de momento dos desconocidos. En la fecha del reloj, 1811, coinciden Rouco, Velez, Antelo, del Valle, Lorenzo Mayer, Lavinay, Agustín Dominguez, Rulla, etc. Lo curioso y desconcertante del caso, es que la caja y la esfera encajan bien, parecen hechas la una para la otra, pero la maquinaria no tiene ningún parentesco con la esfera, es decir que hoy en día es un postizo que sólo puede mover las agujas de horas y minutos, el resto de las esferas tienen que permanecer inmóviles, queda el gran interrogante de donde estará la maquinaria que corresponde con las seis esferas.



31. Rob Roskell - S. XIX.



32. Relojes de viaje - S. XIX.



33. Relojes de Pared - 1913.



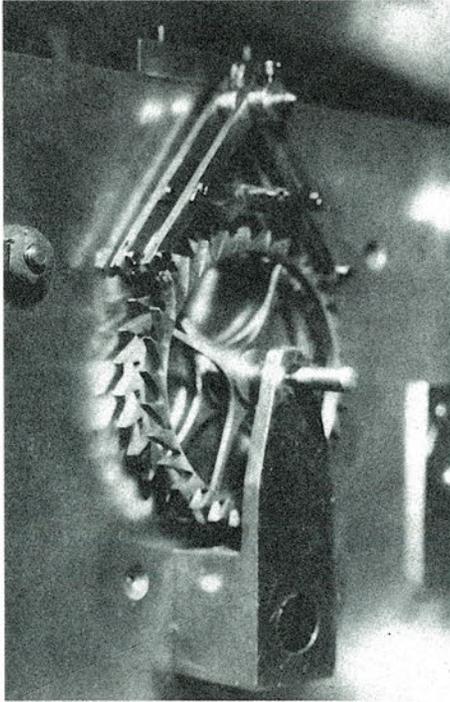
34. Relojes de Pulsera - S. XX.

El “Diario de La Coruña” de 12 de Enero de 1813 dice en los avisos; que acaba de llegar a El Ferrol, Calle Magdalena, 35, “el maestro relojero D. Gerónimo Thio Reyter, hace y compone toda clase de relojes con toda perfección...”. Otro aviso digno de reseñarse, aparece en la “Gaceta Marcial y Política de Santiago” Enero 1813 y dice “Ha llegado de La Coruña a esta ciudad (Santiago) el profesor de relojería D. Fernando de Rulla e Iturralde, el que compone toda calidad de relojes con toda perfección como lo acreditará: Vive Calle Preguntoiro en el primer piso de la casa del platero D. José Reboredo”. Este Rulla presenta obras en la Exposición Pública de las Artes en 1831, en la Exposición del Antiguo Madrid (1926) se presentó un reloj de bronce con figura de titán sosteniendo la esfera, dice “Hecho y dedicado a SS.MM. por Fernando Rulla. Madrid”; parece que había perfeccionado sus conocimientos en París, y nada más se conoce de su vida.

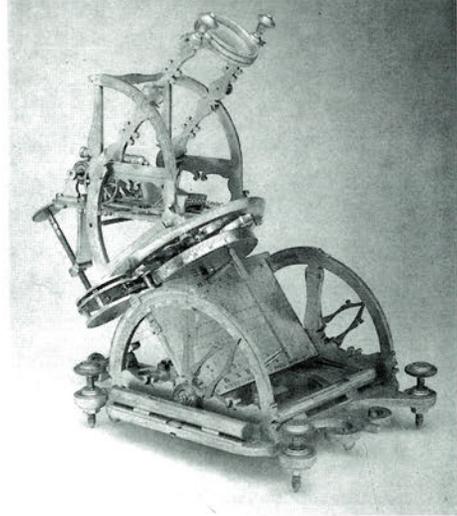
Finalizamos el siglo XIX citando a Tomás Otero y Picón, natural de Galicia, establecido en San Fernando, que se retiró por pocos conocimientos teóricos del concurso para el Observatorio, en 1876.

De los relojeros fabricantes de relojes, en el actual siglo XX poco podemos decir, solamente reseñamos dos figuras, la primera José Vázquez, de Vigo premiado en una exposición regional por la construcción de relojes eléctricos, emigra a la Argentina en 1920.

La segunda, sobrino y discípulo del anterior, Evangelino Taboada, nace en Lalín en 1898 y fallece, en accidente de moto, con su hermano Cándido, en 1954. Este relojero, ya establecido en Vigo, es encarcelado durante la guerra civil (1936-39) por sus ideas liberales y en esta situación, falto de todo, es donde con madera y una navaja construye un famoso reloj todo en madera que marca horas, minutos, almanaque y fases de la luna. Resuelta esta situación y en su taller de Vigo realiza una obra cumbre para el Observatorio de Santiago, a petición de su amigo y paisano, Ramón M.^a Aller, Director del mismo. Esto ocurría en 1945 cuando también se padecían dificultades para importar estos relojes y los materiales especiales necesarios. Taboada construyó un reloj sidereo, que aún está en marcha en el Observatorio, con ideas originales en el escape, que es algo parecido a una combinación de escapes Riefler y Strasser con dos áncoras; Aller dice de esta obra “El constructor ha realizado un trabajo muy bien acabado por lo que toca al rodaje, y original por lo que atañe al escape”.



35. Taboada - escape reloj sidereo - 1945.



36. Complicado reloj solar - 1780.



37. Reloj de sol. Pontevedra.



38. Reloj de sol - Marín.

Este relojero, que bien se merece un homenaje con exposición de todas sus obras, ha construído los relojes de importancia, que figuran, salvo error, en esta lista.

Relojes construídos por Evangelino Taboada

A.– De madera:

- 1– Para el Juez de Instrucción de Vigo (1940-41).
- 2– Despertador, para propietario aserradero de Lalín.
- 3– Llamado “El Abuelo”, construído durante la guerra.
- 4– Construído para Cándido Taboada.

B.– De sala:

- 5– Para el Banco de Bilbao, antes de 1936.
- 6– Caja alta tipo inglés, para D. Luis Suárez Llanos, Alcalde de Vigo (1948).
- 7– Para zapatería Cruces (calle Príncipe), toca “Lonxe de Terriña”.
- 8– Para D. Ramón de Castro.
- 9– Reloj sidereo, para el Observatorio de Santiago, 1945.

C.– De torre:

- 10– Ayuntamiento de Salvatierra de Miño.
- 11– Instituto masculino Santa Irene, Las Traviesas, Vigo.
- 12– Lage y Cía., calle Colón, Vigo.
- 13– Real Club náutico de Vigo.
- 14– Tranvías eléctricos Vigo-Bayona, reloj eléctrico central y los de todas las estaciones. 1944-45.
- 15– Ayuntamiento de Puente Caldelas.
- 16– Casa de Correos, Vigo, con un péndulo director y varios cuadrantes secundarios...
- 17– Iglesia de la Ramallosa (?)
- 18– La Lonja de Vigo.
- 19– Jesuítas, Vigo (?).

En bibliografía, contamos con una obra de interés práctico, se trata del curso de relojería por correspondencia, “Mawil”, editado en 1960 por Manuel Villa Becerra, en La Coruña.

Resto de España.— En el siglo XIX con abundantes guerras en España y colonias y ante los inicios de una invasión, pacífica esta vez, de los relojes extranjeros fabricados por medios mecánicos en serie, poco tiene que hacer la relojería manual española; sin embargo aún aparecen los nombres de los hermanos Tabuis y J. Mitendero con relojes de bolsillo, en Cádiz; los Alemanys que en Barcelona son especialistas en relojes de sala con grandes muebles, y el famoso Alberto Billeter, suizo establecido en España, con sus monumentales relojes de 20 esferas, en las Cortes y Academia de Ciencias de Barcelona. En relojes de torre citamos, entre muchos, al conocido Canseco, que llenó el país de sus relojes públicos.

Resto de Europa.— En el XIX se extiende el uso de los cronómetros de marina; así en 1832 la marina de guerra francesa tenía 143, sin embargo carecía de ellos la marina mercante. En la relojería de bolsillo aparece un nuevo tipo de remontaje, inventado por Adrian Philippe de Ginebra en 1842, que sustituye al usual de llave. Por 1865 Georges Frederik Roskopf lanza al mercado un tipo de reloj de bolsillo simplificado, con escape de áncora que arrincona al de escape cilindro, fabricado en serie a bajo precio y que llama “reloj del proletario”. Los relojes “decorativos” marchan al compás de la moda y de los estilos artísticos, así en Francia los relojes son, estilo “imperio”, “Luis XVIII”, “Carlos X”, “Napoleón III”, y en Inglaterra “Sheraton”, “Imperio”, “Regencia”, “Victoriano”, etc.

RELOJERÍA SOLAR

Orígenes.— Este sistema de medir el tiempo, por medio de la sombra de un objeto moviéndose sobre una superficie, es la forma más antigua que ha empleado el hombre. Sabemos que en Egipto por el 2900-2600 a. de C. se empleaban los obeliscos y su sombra para este objeto. En Grecia se introducen hacia el 600 a. de C. y en Roma alrededor del 300 a. de C. El invento genial que hace de los relojes de sol un instrumento de precisión, consistente en colocar el “gnomón” o varilla que produce la sombra, paralelo al eje de la tierra, fué realizado por los árabes alrededor del año 1.000; quizás el que más se acerca a esa fecha, de los que hoy se conservan, sea el de la mezquita de Damasco; a través de los matemáticos y astrónomos hispano-

árabes llega esta ciencia y este invento a Europa. Nuestro rey Alfonso X escribe en el Siglo XIII un libro sobre estos relojes.

Sus clases.— Los distintos tipos de relojes solares se diferencian por la situación del plano del reloj, por ejemplo:

Verticales meridianos, plano paralelo al meridiano.

Verticales ortomeridianos, perpendicular al meridiano.

Verticales declinantes, cualquier posición intermedia. Horizontales, paralelo al horizonte. Ecuatoriales, paralelo al ecuador; y toda una serie de tipos cuyo plano está situado en cualquier otra posición distinta de las definidas.

Galicia.— La abundancia de estas pequeñas obras artísticas y técnicas, unas veces bien construídas y otras fruto de una tosca artesanía local, es algo que sorprende y más en una zona de España que no se distingue por un sol radiante, y sin embargo existen más que en Levante y Andalucía.

Sus formas, siempre labradas en granito o placas de pizarra (Lugo), pueden ser cuadrangulares, circulares, semicirculares, antropomórficos, (estos recuerdan a las esculturas céltico-romanas) y cúbicos. Los más abundantes son los cuadrangulares, seguidos de los antropomórficos.

Estas piezas están situadas más abundantemente en Iglesias, seguido de los horreos y viviendas. El Museo de Lugo guarda una gran colección.

Los relojes solares fechados son muy escasos, los más antiguos son los tres del claustro de la Catedral compostelana, fechados en 1601 y construídos por el franciscano Fray Marco. La mayor abundancia de fechados se dá a mediados del XIX.

Por su construcción son más abundantes los verticales ortomeridianos, seguidos de los meridianos, ecuatoriales, y declinantes.

Pocos son los cuadrantes que presentan alguna leyenda, a modo de ejemplo vayan estos; en Loureiro dice “El niño relojero”; “1879 a Julia Malvar” en la Misión Biológica (Pontevedra); “ARDAO” dice el gnomon de la iglesia de Bastabales; uno de pizarra, “Año o 1853 Antonio Leibas”; Los tres del claustro de la Catedral de Santiago, “Elevatio poliartici G43 M30 facta anno d ni 1601”.

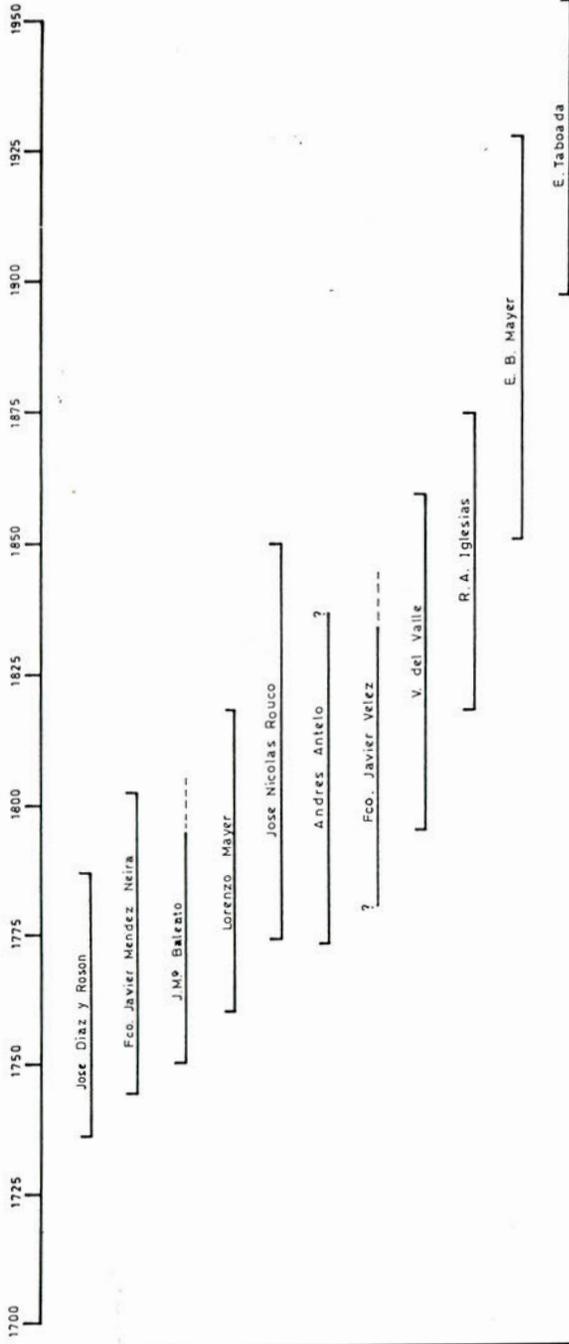
De los constructores, poco o nada se sabe, y esto de los poquísimos firmados (un 3% de los que conocemos), figuran en estas firmas los nombres

de “Fray Marcos”, “Juan Agustín Domínguez” ya citados, “Castro” firma uno en Ribadavia, “Andrés Martínez de Lema”, uno del Museo de Lugo.

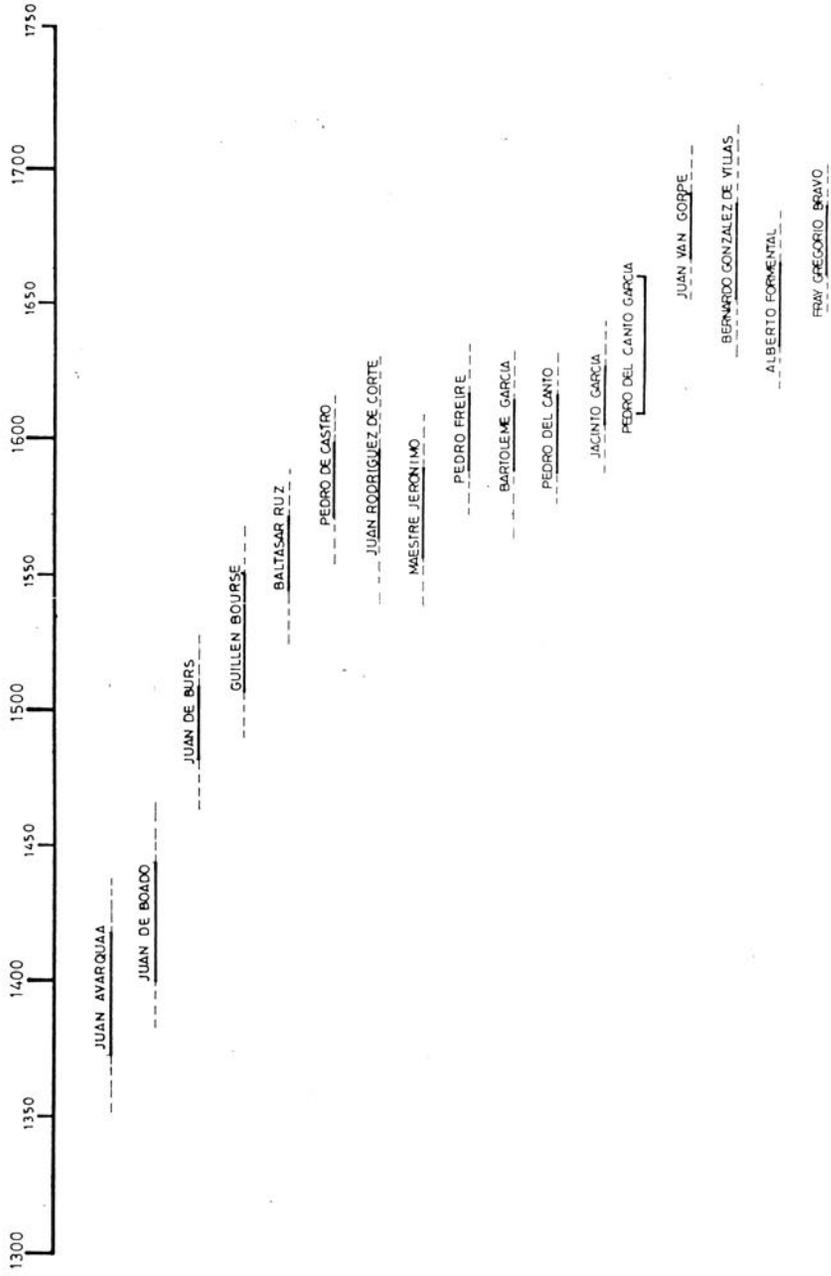
Los mejores ejemplares de cuadrantes solares gallegos son, sin duda, los tres del claustro de la Catedral compostelana; los cuatro de claustro de Celanova, monumentales; el de la Colegiata de Vigo, con ecuación del tiempo, y el de la Misión Biológica, con las líneas equinociales.

Sobre los caracteres generales de los cuadrantes gallegos, diremos que en su mayoría son obras de artesanía popular, construídos casi siempre en un bloque de granito, algunos de Lugo en placa de pizarra y pocos grabados en la propia piedra de las paredes del edificio que los sustenta. Al ser obras de granito, lógicamente abundan más en las zonas tradicionales de canteros, como Pontevedra.

RELOJEROS GALLEGOS



RELOJEROS GALLEGOS



BIBLIOGRAFÍA

Obras Generales.— Que tratando temas gallegos, citan relojeros.

A. LÓPEZ FERREIRO.— “Historia de la S.M.A. Iglesia de Santiago de Compostela”, todo lo relativo a los relojeros compostelanos.

PABLO PÉREZ CONSTANTI.— “Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII” - 1930.

M. DOMINGUEZ FONTÁN.— “La Puebla del Caramiñal” - 1961.

ADOLFO ABEL VILELA.— “El Progreso” - 6-Octb.-1968.

A. COUCEIRO FREIJOMIL.— “Diccionario bio-bibliográfico de escritores” - 1951.

F. MACIÑEIRA.— “La Voz de Galicia” - 6-Abril-1892.

Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (Leg. 149, Leg. 46).

J. DONAPETRI.— “Historia de Vivero y su concejo” - 1953.

MONTERO AROSTEGUI.— “Historia y descripción de la ciudad y departamento naval de El Ferrol” - 1859.

TEODOSIO VESTEIRO TORRES.— “Galería de Gallegos Ilustres” - 1879.

J. COUSELO BOUZAS.— “Fr. Rafael de Velez y el Seminario de Santiago” - 1928.

J. FILGUEIRA VALVERDE.— “La artesanía en Galicia”. 1953.

Fr. ATANASIO LÓPEZ.— “Artistas franciscanos españoles”. El Eco Franciscano. - 15-Dicbre-1916.

J.L. BASANTA.— “Relojeros de España”. - 1972.

J.L. BASANTA.— “Bibliografía relojera española” - 1975.

F. TETTAMANCY Y GASTON.— “La torre de Hércules” - 1920.

J. COUSELO BOUZAS.— “Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX” - 1933.

P.P. CONSTANTI.— “Notas viejas galicianas” - 1925.

PRUDENCIO LANDÍN.— “De mi viejo carnet” - 1949.

Obras particulares.— Tratan en especial de relojeros gallegos

FERNANDO LANDEIRA.— “Theatro Chronometrico del Noroeste español” - 1957.

JOSÉ GONZÁLEZ PAZ.— “Papeletas de relojes y relojeros gallegos”. ABRENTE N.º 4, 1972.

J.L. BASANTA.— “Algunas aportaciones al Theatro Chronometrico del Noroeste” - ABC 11-Mayo-1962.

- J.L. BASANTA.— “Nuevas aportaciones al Theatro Chronometrico del Noroeste”. El Museo de Pontevedra - 1965.
- J.L. BASANTA.— “Los Antelo y el núcleo relojero de La Coruña”. El Museo de Pontevedra - 1972.
- J.L. BASANTA. “Un curioso manuscrito relojero de la Real Academia Gallega”. El Museo de Pontevedra - 1978.
- J.L. BASANTA. “Exposición de Relojes de sol de Galicia del Museo de Pontevedra”. El Museo de Pontevedra - 1979.

RÓMULO CINCINATO Y EL RETABLO MAYOR DE LA
IGLESIA DE LOS JESUITAS DE CUENCA

Por

PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ

1.– *El retablo mayor de los Jesuitas de Cuenca*

En el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se exponen tres interesantes lienzos de Rómulo Cincinato, realizados para Cuenca en 1572-1573: *Circuncisión* (L. 3,70 x 2,38), *San Pedro* (L. 2,20 x 0,96) y *San Pablo* (L. 2,27 x 1,00). Integraban los tres el altar mayor de la iglesia del Colegio de los Jesuitas en dicha ciudad castellana. Pese a la predilección que por esta obra sentía su propio autor ha sido en buena parte relegada por la crítica, hasta tal punto que, por lo general, son consideradas aisladamente por los estudiosos, olvidando que primariamente formaban parte de una misma totalidad.

Esta omisión ya tiene antecedentes entre los mismos contemporáneos del artista. Cuando el padre Sigüenza se refiere a las obras de Cincinato en El Escorial, únicamente nombra como existentes fuera del monasterio sus trabajos en el palacio del Infantado de Guadalajara (1). Referido a nuestro siglo, ningún estudioso –que sepamos– analiza conjuntamente la obra conquense de Rómulo Cincinato. Ya en 1923 el erudito conquense Giménez de Aguilar se refería a que en el antiguo colegio de los Jesuitas “estuvo también el cuadro del célebre manierista Rómulo Cincinato que posee la R.A. de San Fernando” (2). Más recientemente M.^a L. Rokiski, al escribir sobre el retablo mayor de los Jesuitas, incurre en la misma confusión: “El retablo mayor de la iglesia se decoraba con una pintura de Rómulo Cincinato” (3). Mayoritariamente, no se asocia la *Circuncisión* con *San Pedro* y *San Pablo* (4).



N.º inv. 326 La Circuncisión. Rómulo Cincinato.



N.º inv. 23. San Pedro. Rómulo Cincinato. N.º inv. 302. San Pablo. Rómulo Cincinato.

Es gracias a Ponz que podemos evocar como integrantes de un mismo conjunto a los tres lienzos mencionados. Aunque la cita sea algo larga, puede resultar de interés reproducir sus palabras sobre la iglesia y retablo mayor de los Jesuitas de Cuenca:

“... es buena su fachada, como lo sería el templo, si los que lo poseyeron no lo hubieran desfigurado con indignos adornos de altares. Lo primero se ve que deshicieron el mayor, cuya arquitectura debía de ser buena, como generalmente lo es la de aquella edad y como lo son las pinturas que contenía de Rómulo Cincinato, las cuales es gran fortuna que existan.

En tiempos de Palomino, que hace mención de ellas, todavía estaban en el altar mayor. Hoy están dos: San Pedro y San Pablo en las paredes colaterales de la capilla mayor; figuras del tamaño del natural, en que se ve grandemente imitado el carácter antiguo. El cuadro principal, que representa la Circuncisión del Señor, se halla colgado hacia los pies de la iglesia, en la pared del lado del Evangelio” (5).

En realidad, Palomino solamente alude a la Circuncisión como “el cuadro principal de la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Cuenca”, sin referirse para nada a las pinturas restantes (6). Quizá, el olvido hacia lo que debieron ser lienzos laterales del retablo se deba a esa insistencia de los escritores del siglo XVIII (Palomino, Ponz) en destacar esencialmente la importancia de la *Circuncisión* sobre lo restante. Por las palabras de Palomino puede deducirse que él aún llegó a ver las pinturas en su emplazamiento original. Algunas décadas más tarde, cuando Ponz visitó la iglesia de los jesuitas conqueses ya estaban colgadas en los muros, fuera del altar mayor, ahora ornamentado con otro retablo más reciente al que con irritación califica de “conjunto de maderos sin arreglo ni artificio”. Ya entonces existiría el proyecto de trasladar las pinturas de Cincinato a Madrid (7).

Mucho más nefasto para el retablo de los Jesuitas que las reformas dieciochescas, de las que se lamenta Ponz, fué la supresión de la orden por el rey Carlos III en 1767. Abandonada la casa Colegio desde aquellas fechas sirvió de escuela, de casa de niños expósitos y de cuartel; y, a mediados del siglo pasado, el canónigo Muñoz y Soliva podía decir que “por abandono ha desaparecido, como también la iglesia..., quedan un arco toral de gran mérito que pronto desaparecerá” (8). Los restos hoy conservados albergan un depósito de agua (9), habiéndose dispersado, cuando no desaparecido, el mobiliario y adornos de la iglesia (10).

Destruída la mazonería como queda dicho, para imaginar como sería el retablo de los Jesuitas podría ser útil la comparación con otro retablo conquense, ligeramente más tardío y muy semejante por diversos conceptos. En efecto, el retablo de la capilla del Espíritu Santo de la catedral no puede ser obra sino de un artista italiano, está pintado sobre lienzo y las medidas de las tres pinturas de su primer cuerpo son casi totalmente coincidentes con las de Cincinato. También aquí aparece un gran lienzo central (con una altura que ronda los cuatro metros) flanqueado por dos lienzos menores representando a una pareja de santos. La arquitectura del retablo es monumental a base de grandes masas, totalmente opuesta a la minucia decorativa y la galanura del plateresco todavía vigente en la pintura local (puede recordarse el retablo mayor de la iglesia de Villar del Aguila, contemporáneo del de los Jesuitas). La diferencia con el retablo del Espíritu Santo es que éste tenía dos cuerpos (al que más tarde se añadió un tercero, como coronamiento); mientras del de los Jesuitas, al menos según los datos disponibles, sólo conocemos un cuerpo principal donde irían los lienzos de Cincinato. Lo que sí parece bastante probable es que, al igual que el arte de Cincinato dejó huella en el retablo de la catedral —y en otras pinturas conquenses del último cuarto de siglo—, pueda verse también en la mazonería del retablo del Espíritu Santo un reflejo de la arquitectura del retablo del colegio de la Compañía.

La obra se pintó hacia 1572-1573. La fundación del colegio de la Compañía de Jesús en Cuenca se remontaba a más de una década tiempo atrás. Ya en 1554, según Rizo, había donado unas casas para este fin Pedro del Pozo, sobrino del célebre canónigo Juan del Pozo, aunque el impulso decisivo vino de Pedro de Marquina, también canónigo como los dos anteriores y “muy particular amigo de San Ignacio” (11). Muñoz y Soliva fecha la escritura de fundación del colegio otorgada por Marquina el 13 de diciembre de 1561 (12).

Aunque no conocemos el contrato para la realización de las pinturas del retablo, Pedro de Marquina seguía llevando todo el peso de la obra del colegio. Así se deduce de una carta de finiquito del escultor Juan Luis Musante (13), fechada el 4 de noviembre de 1573 y dada a Rómulo Cincinato, en razón de ciento noventa y dos reales que se le entregan en Cuenca de contado y otros ciento y cincuenta reales que se le entregarían a su tío Juasepe Frache en Madrid. Afirma Musante que “yo (he) hecho çierta obra en

el retablo que vos, el señor Romulo Sinsinato, pintor de su Magestad, que estays absente, aveys fecho y fazeys para el ilustre señor don Pedro de Marquina, capellan de su Magestad y canónigo en esta santa iglesia de Cuenca” (14).

Un poder de Juan Luis Musante, fechado el 22 de octubre de 1573, hace clara especificación de que ese retablo que Cincinato hacía para Marquina era el propio retablo mayor de la Compañía. Y, al tiempo, revela que Musante fué el autor de la arquitectura del retablo y la naturaleza de éste: el estuco. Pide Musante al pintor Juan María, residente en la corte, que “se haga ynformacion de lo que se trato entre mi y Romulo Cinçinate, pintor de su Magestad, sobre la obra de estruco que yo e fecho en la yglesia de la Compania del nonbre de Ihesus en esta dicha çibdad de Cuenca, que es el retablo del altar mayor de la dicha yglesia” (15).

Como se ve, el 4 de noviembre de 1573 seguía trabajando Cincinato en la realización del retablo de los Jesuitas. El comienzo de la obra habría que situarlo en los últimos meses del año 1572. Precisamente, el 3 de agosto de 1572 se fecha en El Pardo una cédula por la que el rey da licencia de seis meses a Rómulo para viajar a Cuenca, sin que se le descuente su salario de veinte ducados mensuales (16). Estas fechas convierten a las pinturas de Cuenca en unas de las más tempranas, si no las primeras cronológicamente, de las conservadas de Rómulo Cincinato, que llegó a España en 1567. Son, pues, muy anteriores a los retablos de El Escorial, que se fechan ya en la década de los ochenta, y esto les presta un interés especial.

2.— *Caracteres estilísticos y repercusión del retablo de los Jesuitas en la pintura conquense.*

Aunque circunscrita a una sola obra, el retablo de la iglesia de la Compañía, la presencia del arte de Rómulo Cincinato en Cuenca debe considerarse uno de los jalones fundamentales en la evolución de la pintura local a lo largo del siglo. El panorama artístico vigente en estos momentos está dominado por la mediocridad y el acomodo a fórmulas esteriotipadas de la tradición local; incluyendo al propio Gonzalo Gómez, en estos momentos el pintor conquense más prestigioso. Gonzalo Gómez, con ser un pintor interesante no es comparable a su padre Martín Gómez el Viejo; y, aunque

incorpora elementos nuevos, el componente básico de su estilo no deja de ser el paterno.

Relativizando la importancia de Rómulo Cincinato –ni de lejos puede ser considerado un nombre sonoro dentro de la pintura europea–, no cabe dudar del impacto que alcanzó su obra en la pintura conquense y las novedades que aportaba. El arte de Cincinato suponía la llegada a la ciudad de los modelos vigentes en el arte internacional, de mano de un artista que había vivido en los ambientes que marcaban las pautas para la pintura occidental. Superando el uso indiscriminado y falto de rigor estilístico por parte de los pintores locales, que apenas si podían ser capaces de asimilar rasgos aislados de las estampas que les llegaban, la obra de Cincinato –al margen de las salvedades críticas que puedan hacerse– presentaba un rigor estilístico y una modernidad absolutamente inéditos en la pintura conquense de hacia 1570. Su influjo será claro en otro pintor italiano, Bartolomé Matarana, que llegará a Cuenca apenas colocado el retablo de Cincinato en el altar para el que iba destinado. Y lo mismo cabe decir de otros retablos conquenses del último tercio del siglo, con claras resonancias del arte de Rómulo: retablo de Tondos, entre otros.

Hay que subrayar que estas novedades que aportaba el artista italiano, en el sentido de un manierismo clasicista, se producían a través de la que él mismo consideraba su mejor realización. Palomino es taxativo en este aspecto, refiriéndose al “célebre cuadro de la Circuncisión del Colegio de Cuenca”, y recogiendo la conocida anécdota sobre Cincinato:

“celebrándole a este artífice, lo que había pintado en El Escorial, dijo: Que valía más un *Zancajo*, que había pintado en los Jesuitas de Cuenca, que todo cuanto había hecho en El Escorial” (17).

Discípulo de Salviati, Cincinato enlaza de manera natural con el desarrollo de la *Maniera* posrafaelesca. Pero es más rígido y seco que su maestro, y menos ágil y variado en la composición. Ya recogía el padre Sigüenza la opinión de sus contemporáneos en este aspecto: “dizen que no era hombre de mucha invención” (18). Siempre se le adivina demasiado obsesionado por lo formal y apremiado por un rigorismo academicista. En esto, la *Circuncisión* no es muy diferente de sus obras en El Escorial. Los rasgos preneoclásicos de los artistas de la época y formación de Cincinato, empu-

jándolos hacia lo formal y epidérmico, los llevan a olvidar el mundo interior de sus personajes.

Nos preguntamos cómo sería recibido este nuevo modelo de arte religioso, monumentalista y distante, en los adormecidos medios pictóricos conquenses de los primeros años setenta. La espectacularidad con que se presentaba la escena sagrada, en dimensiones desconocidas hasta entonces (y facilitadas por el uso del lienzo), debieron impactar en la opinión de las gentes casi tanto como años antes las obras de Yáñez de la Almedina.

La grandiosidad del escenario arquitectónico, plenamente clasicista, era novedad absoluta en la pintura local. La pintura conquense del renacimiento nunca llegó a asimilar el papel decisivo de la arquitectura pintada como engendradora de espacio, que tanto protagonismo tuvo en la pintura italiana. Los modestos, aunque hermosos y eficaces, diseños arquitectónicos de Borgoña en el retablo de Carboneras, quedaban ya muy lejos y nunca llegaron a interesar especialmente a sus seguidores conquenses. El último Yáñez –aunque no tan despegado del ambiente arquitectónico como se ha supuesto– dejó un tanto en segundo lugar esta cuestión. No digamos ya sus discípulos conquenses, incluido Martín Gómez el Viejo, totalmente ajenos a tal tipo de especulaciones.

Con estos antecedentes, cobra su justo valor el escenográfico fondo de la *Circuncisión* pintado por Rómulo Cincinato. Ya lo afirmó Ponz: “El campo es una bellísima arquitectura, en lo que se conoce que tenía mucha inteligencia y genio el expresado artífice” (19). El pintor sabía de su habilidad en este terreno, y era capaz de sacar partido de ello. El, quizá más que cualquier otro de sus compatriotas que llegaron a España en el último tercio del siglo, supo valorar el interés de los “vacíos” ambientales, de interés espacial y escenográfico, donde las arquitecturas pintadas adquieren un protagonismo de primer orden. En Italia, quizá fue Veronés el que llevó tal idea a sus últimas consecuencias, pero había ya precedentes tan valiosos como el de Rafael, que sublimó esta tendencia en la *Escuela de Atenas*.

De aquí, precisamente, proviene –simplificado– el esquema arquitectónico empleado por Cincinato en la *Circuncisión*: rotondas intercaladas entre tramos sucesivos de bóvedas de cañón. Cincinato lo repetirá más tarde, con alguna variante, en la *Ultima Cena* de El Escorial. La huella rafaelesca también es evidente en más de una figura. Tomemos como ejemplo al

lector situado en primer plano, a la derecha. Con algunos matices, es una trasposición de Tolomeo en la *Escuela de Atenas*.

Los lienzos laterales del retablo de los Jesuitas, con *San Pedro* y *San Pablo*, aportaban no menos novedades a la pintura conquense. De tamaño mayor que el natural, dominan al espectador con su monumentalidad y enfática actitud, deliberadamente distanciadora. Buendía subraya su sentido volumétrico (20).

No parece haber casualidad en la aparición de Cincinato en Cuenca, en clara dependencia con los contactos de Pedro de Marquina en la corte. La obra del italiano, tan diferente a la tradición local, era un buen vehículo de presentación para la Compañía. Ya en el terreno puramente artístico, se singularizaba un modelo de imagen religiosa que iba a tener notorios consecuentes. El retablo de la capilla del Espíritu Santo —ya lo hemos dicho— es deudor del de los Jesuitas, y con él otras obras de menor relieve. A tanta distancia geográfica y cronológica como la Valencia de hacia mil seiscientos, Bartolomé Matarana va a evocar, en su *San Pedro* de la capilla del Corpus Christi, al representado por Cincinato en Cuenca.

3.— *Documentos.*

“Sepan quantos esta carta de poder bieren como yo Juan Luys Musante, escultor, residente en la çibdad de Cuenca,... otorgo todo mi poder... a vos Juan Maria, pintor de su Magestad, resy dente en su corte real, que estays absente, espeçialmente para que por mi y en mi nonbre, e como yo mismo, podays pedir... se haga ynformaçion de lo que se trato entre mi y Romulo Cinçinate, pintor de su Magestad, sobre la obra de estruco que yo e fecho en la yglesia de la compania del nombre de Ihesus en esta dicha çibdad de Cuenca, que es el retablo del altar mayor de la dicha yglesia... Cuenca, a beynte e dos dias del mes de otubre de mill e quinientos e setenta e tres años... testigos... Pedro Nabarro, e Baptista de Guadarrama, platero, e Françisco Lopez de Chabarría, beçinos y estantes en la dicha çibdad... Jon Louise Musante (*Rúbrica*). Pedro Navarro (*Rúbrica*). Baptista de Guadarrama (*Rúbrica*). Gabriel Ruyz, escriuano publico (*Rúbrica*).

(A.H.P.C. Gabriel Ruiz, 1573, n.º 355, f. 329).

“Finiquito para Romulo Sinsinato, pintor. Sepan cuantos esta carta de pago e finiquito vieren como yo, Juan Luys Musante, escultor, estante al presente en esta çibdad de Cuenca, digo que por quanto yo he hecho çierta obra en el retablo que vos, el señor Romulo Sinsinato, pintor de su Magestad, que estays absente, aveys fecho y fazeys para el illustre señor don Pedro de Marquina, capellan de su Magestad e canonigo en esta santa yglesia de Cuenca, y de todo lo que he fecho en el dicho retablo de estruco (sic) conforme como yo estoy obligado, y de todos los maravedis que vos, el dicho Romulo Sinsinato, hasta oy dicho dia herades obligado a me pagar, me tengo y otorgo de vos por bien contento y entregado de todo ello, de todo lo que yo tengo fecho hasta oy dicho dia no me deveys, ni quedays a dever, cosa ninguna, porque con ciento e noventa e dos reales que me days de contado de que me tengo por contento de ellos, por quanto los recibi en presençia del escriuano publico e testigos de yuso escriptos, de la qual dicha paga yo, el presente escriuano doy fee que se hizo en mi presençia e de los testigos de ella, e mas que aveys de haser pagados por mi a Josepe Frache, mi tio, estante en la villa de Madrid, çiento e çinquenta reales, e con ellos me doy por contento de todo lo que vos, el dicho Romulo Synsynato herades obligado a me pagar, e de todo ello no me quedays a dever cosa alguna,... Que fue fecha y otorgada en la dicha çiudad de Cuenca, a quatro dias del mes de nobiembre... de mill e quinientos y setenta y tres años. Testigos que fueron presentes llamados e rogados Martin de Çaldibar, e Pedro Gomez, veçinos de Cuenca, que juraron en forma devida de derecho que conosen al dicho Juan Luys Musante que es el contenido en este dicho finiquito, e lo firmaron de sus nonbres, e Miguel Garçia, veçino de Cuenca. Paso ante mi, Gines de Gumiel, escriuano publico. Va escripto entre renglones o diz “herades obligado a me pagar”. Gines de Gumiel (*Rúbrica*). Por testigo Martin de Çaldibar (*Rúbrica*). Pedro Gómez (*Rúbrica*). Jon Luis Musante (*Rúbrica*).

(A.H.P.C., Ginés de Gumiel, 1573 a 1575, n.º 223, f. 126).

NOTAS

- (1) FRAY J. DE SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Gerónimo*. En F.J. SANCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español, I*. Madrid, 1923, pág. 383.
- (2) J. GIMENEZ DE AGUILAR, *Guía de Cuenca*. Cuenca, Museo Municipal de Arte, 1923, pág. 82.
- (3) M.^a L. ROKISKI, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Diputación Provincial de Cuenca, 1985, pág. 333.
- (4) Así en los sucesivos catálogos del Museo de la Real Academia de San Fernando. Citaremos algunos de los más significados: *Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la R.A. de San Fernando*. Madrid, 1824, págs. 11 y 30 (con intervención de Ceán Bermúdez). —E. TORMO, *La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, 1929, pág. 121. —A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*. Madrid, 1964, págs. 13, 34 y 36. —En el último catálogo del Museo, realizado por el profesor Azcárate, se consideran los lienzos de *San Pedro y San Pablo* como procedentes de la Casa de Jesuitas de Cuenca (J. M.^a DE AZCARATE RISTORI, *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, 1988, págs. 108-109).
- (5) A. PONZ, *Viaje de España*. Madrid, 1772-1774. (18 v.) (Reedic. Aguilar, Madrid, 1947, pág. 264).
- (6) “(Al margen: Pintó el célebre cuadro de la Circuncisión del Colegio de Cuenca). Fué, pues, Rómulo artífice de gran talento, y gracia. De su excelente pincel es el cuadro principal de la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Cuenca, que es de la Circuncisión del Señor, donde está una figura de espaldas, y arrodillada, que saca afuera un pie, y pierna, que es la admiración de todos, porque parece estar fuera del cuadro. Y celebrándole a este artífice, lo que había pintado en El Escorial, dijo: Que valía más un Zancajo, que había pintado en los Jesuitas de Cuenca, que todo cuanto había hecho en El Escorial (al margen: Dicho gracioso de Rómulo)”. A. PALOMINO, *EL Museo Pictórico y Escala Óptica, III*. (Reedic. Aguilar, Madrid, 1947, pág. 818).
- (7) PONZ llega a escribir: “Puede ser que algún día vea usted estas obras de Rómulo en esa corte” (A. PONZ, *ibidem*). El traslado sería inmediato puesto que, en nota a pie de página, se localizan las pinturas de Cincinato, junto a otra de Alonso Cano, en la Academia de San Fernando.

- (8). T. MUÑOZ Y SOLIVA, *Noticias de todos los Ilmos señores obispos que han regido la Diócesis de Cuenca*. Cuenca, 1860, pág. 116.
- (9) La casa Colegio de los Jesuitas en Cuenca estaba emplazada a media altura de la calle de San Pedro, en la parte más alta de la ciudad.
- (10) Además de las pinturas de Cincinato, se trasladó a la Real Academia de San Fernando una *Piedad* de Alonso Cano, que cuando se produjo la visita de Ponz se guardaba en la sacristía del colegio. En la capilla de San Antolín de la catedral de Cuenca se conserva una escultura de *San Ignacio venciendo a la herejía*, que Ponz vio en el nicho principal del retablo dieciochesco de los Jesuitas y atribuyó a Manuel Alvarez (A. PONZ, *ibidem*).
- (11) J.P. MARTIR RIZO, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*. Madrid, 1629, pág. 104.
- (12) T. MUÑOZ Y SOLIVA, op. cit., págs. 115-116. (La cláusula octava contemplaba que, en caso de dejar la casa-colegio la Compañía, se destinasen sus rentas a fundar un hospital, deducidos dos mil quinientos ducados para la Compañía).
- (13) Creemos que este Juan Luis Musante debe identificarse con un "Luis Usante" al que en 1573 se pagan más de treinta y tres mil maravedís en la catedral, "por mudar el retablo del altar mayor y obra que en el hizo conforme al remate" (A.C.C., *Libro de cuentas de fábrica 1547-1590*. f. 170 r.).
- (14) A.H.P.C., Ginés de Gumiel, 1573 a 1575, n.º 223, f. 126.
- (15) A.H.P.C., Gabriel Ruiz, 1573, n.º 355, f. 329.
- (16) A. PONZ, op. cit. págs. 177-178, nota 3.
- (17) A. PALOMINO, op. cit., pág. 818.
- (18) FRAY J. DE SIGÜENZA, *ibidem*.
- (19) A. PONZ, op. cit., pág. 264.
- (20) J.R. BUENDIA, *Pintura*. En *El renacimiento*, tomo III de la *Historia del Arte Hispánico*. Madrid, Alhambra, 1980, pág. 269.

EL MONASTERIO “DE PRESTADO” DE LA
VILLA DE EL ESCORIAL

Por

JOSÉ L. CANO DE GARDOQUI GARCÍA

Este artículo viene a completar desde un punto de vista documental la historia del primitivo Monasterio de El Escorial, construcción sita en la villa del mismo nombre que alberga, de 1562 a 1571, el primer aporte de frailes jerónimos –la Orden fundadora del Monasterio de San Lorenzo el Real– hasta su traslado definitivo a la nueva edificación. Asimismo se constituye en sede provisional, hasta 1569, de Felipe II en la Villa.

La historia y posterior destino del Monasterio denominado “de prestado” en la época de la construcción de El Escorial han sido aspectos estudiados profundamente por José Donate (1), quien ha desvelado numerosas incógnitas planteadas en torno a su acontecer; una verdadera necesidad, pues la fama de El Escorial ha eclipsado prácticamente la de su antecesor.

La importancia de este Convento “de prestado”, cuyo aspecto actual difiere mucho del que poseía en el siglo XVI (2) reside, entre otras cuestiones, en su indudable valor simbólico pues allí se gesta la construcción del Monasterio definitivo, en una estrecha convivencia entre el poder político, encarnado por el Monarca, y el religioso, por parte del Prior y el primer núcleo de la Comunidad Jerónima de El Escorial.

Pero hay más. El primer centro religioso jerónimo aglutina en este corto –nueve años– pero vital espacio de tiempo la infraestructura de la fábrica escorialense, localizándose en su derredor las viviendas de su aparato administrativo (las casas del contador, veedor, pagador, escribano, alguacil, etc.) y del laboral, como son las viviendas de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, las casas de artífices, como la del pintor Rodrigo de Holanda, la del aparejador del Obrador de Bordados, Murguía, etc. (3).

De forma que el Monasterio “de prestado” se constituye en núcleo generador de un ámbito poblacional, el de la aldea de El Escorial (a partir de 1565, villa), lugar fundamental de asiento de la Administración y mano de

obra de la Fábrica durante su desarrollo. Es además en la Villa donde tiene lugar la feria franca y el mercado semanal instaurado por Felipe II en 1568; igualmente allí se localizan las tiendas, bodegas, el lugar de las pagas, etc. antes de 1572.

La existencia de dicho espacio corre paralela al denominado “Sitio” o emplazamiento del nuevo Monasterio, ámbito ocupado por la propia Fábrica así como por diversas edificaciones (talleres, almacenes, cabañas para el peonaje y viviendas de destajeros a partir, en este último caso, de 1576, año de construcción de la Basílica) de tipo coyuntural en función de la edificación.

Hay, pues, dos espacios tendentes a ser ocupados al tiempo del comienzo de las obras monasteriales:

- 1.— El emplazamiento del Monasterio definitivo. El Sitio.
- 2.— La aldea de El Escorial (4).

Dichos entornos mantienen un fuerte nexo durante el periodo edificatorio del Monasterio basado precisamente en el hecho constructivo. Sin embargo, la finalización de las obras propicia una evolución contrastada.

Por una parte, el Sitio queda desembarazado de todo vestigio que hiciera recordar las labores de obra. Felipe II siempre mantuvo una opinión contraria a la creación de una nueva población civil en torno al Monasterio (5). El carácter religioso del Sitio perdurará hasta la intervención borbónica de Carlos III, cuando dicho espacio, por obra de las disposiciones urbanísticas de Juan de Villanueva se constituya en el núcleo residencial del Real Sitio de San Lorenzo, el cual ha llegado a nuestros días (6).

Por otra parte, las edificaciones de la villa de El Escorial, ya mencionadas, y los espacios adyacentes a dicho lugar, donde se trabaja y obtiene materiales para la Fábrica (canteras, caleras, dehesas donde se corta madera, etc.) sufren un abandono progresivo de acuerdo con la marcha de las obras monasteriales (7) y una reutilización de sus anteriores funciones en orden a un carácter meramente poblacional.

En fin, surgen dos espacios bien diferenciados cuya disociación se reafirma con la llegada de los Borbones, manteniéndose en nuestro siglo.

Nos interesa ahora observar el devenir del Monasterio “de prestado”, verdadero motor de la fábrica escorialense en sus primeros años y reflejo

de alguna de las características fundamentales que conforman El Escorial, entre ellas la estrecha unión entre Palacio y Convento, muy de acuerdo con el pensamiento del Monarca de vivir en permanente contacto con la comunidad religiosa, como señala Martín González (8).

Simultáneamente a la ocupación poblacional del ámbito del Sitio, en abril de 1562 (9), se procede a dar aposento a la primitiva comunidad jerónima de El Escorial. Ya a finales de 1561, el secretario real Pedro de Hoyo había pensado en tal eventualidad, puesto que se veía necesaria la presencia de un representante de dicha Comunidad en el inicio de la construcción junto con el Maestro Mayor y sus operarios (10).

Aunque en un principio se piensa en la dehesa de La Fresneda como lugar de residencia de estos religiosos (11), la mayor proximidad de la aldea respecto del emplazamiento monasterial sobre La Fresneda obra en el establecimiento de la Comunidad en El Escorial.

Las aldeas, situada a dos kilómetros del Sitio es, en 1562, un lugar pobre y deshabitado, tal como relata el padre Sigüenza (12):

“... era tan miserable que la mejor casa no valía nada, fuera de la casa del cura, que sirvió muchas veces de palacio al Rey don Felipe. No había en toda esta aldea casa con ventana, ni chimenea; la luz, el humo, las bestias y los hombres todos tenían una puerta...”.

Siguiendo la sugerencia de Hoyo se procede en primer lugar al alquiler de una casa de El Escorial (13): “... para los frailes y los criados, y parece que después de comprada, entretanto que el prior se desembara de las cosas que tiene que hacer, el vicario con uno o dos frailes entendiéndose en aderezarla y amenajarla como conviniese para que todos los frailes y mozos puedan estar en ella cómodamente...”. Para este primitivo convento debían comprarse camas y construir una pequeña cocina.

El segundo día de Pascua de Resurrección de 1562 se alquila dicha casa a la Comunidad, siendo ocupada por tres religiosos –fray Juan de Colmenar, fray Juan de San Jerónimo y fray Miguel de la Cruz– junto con el contador de la Fábrica, Andrés de Almaguer (14).

La casa habitada por los jerónimos y el contador es la vivienda estrecha y pobre de un aldeano, sin ventanas ni chimeneas, en la que se practican una serie de pequeñas celdas y un oratorio.

Muy pronto, las crecientes necesidades materiales de la Comunidad (hay que precisar que en enero de 1562 habíase programado la llegada y asiento de ocho religiosos y sus criados en la aldea; es decir, seis frailes además del prior y el vicario) fuerzan su traslado a una nueva residencia, en un principio alquilada y luego comprada. Esta se constituirá en el Monasterio “de prestado”.

Dicho traslado se efectúa probablemente en julio de 1562. En este mes, Almaguer se hallaba ya instalado en su propia casa de El Escorial, alquilada en 3.000 maravedíes anuales pagados por cuenta de la Fábrica (15). El contador, pues, había abandonado la vivienda que compartía con los religiosos, y éstos habían pasado a habitar el futuro convento “de prestado”, una vez superadas las reticencias con que los vecinos de la aldea acogieron la decisión del Monarca de que sus casas fueran ocupadas por los religiosos jerónimos y el personal administrativo y laboral de la Fábrica (16).

La vivienda de la Comunidad es comprada definitivamente en 1564 con dinero de la Fábrica para los jerónimos. Aunque ya en 1562 se habían realizado una serie de reformas en ella, como veremos luego, será a partir de 1564 cuando, una vez en propiedad de los jerónimos se practican en la casa importantes añadidos que pronto darán lugar a la constitución de un verdadero convento en el cual tendrá cabida el primitivo aposento de Felipe II en El Escorial.

Efectivamente, el 27 de junio de 1564 se hace tasación de la casa de Bernabé Rubio, vecino de El Escorial, “con sus corrales y huerto”, con vistas a la compra de dicha vivienda para acomodo de la comunidad jerónima. La tasación alcanza la cantidad de 67.300 maravedíes (17).

Con anterioridad, en 1562, para asiento de los primeros religiosos que llegan ese año al Escorial, se realizan en la casa alquilada algunas reformas arquitectónicas. Curiosamente, el primer destajo que aparece en los documentos relativos a la construcción de El Escorial es el realizado por el oficial carpintero Juan de Isla en setiembre de 1562 para el Monasterio “de prestado”, en forma de algunas puertas, ventanas y tabiques para las celdas de los religiosos (18).

De esta manera, de una exigua vivienda destinada al acomodo de tres religiosos se pasa, por medio de una primera ampliación, a un convento con una serie de celdas que sirven de albergue a ocho religiosos y a sus criados quienes, por esta época, habrían llegado a la villa de El Escorial.

Hasta 1567 no se producen al parecer nuevas obras de ampliación en el Monasterio. Es cierto que en 1564, como vimos, la casa es comprada para la Comunidad, pero tendrán que pasar cerca de tres años para que se produzcan reformas, creándose más celdas y dependencias, como el refectorio, la cocina, etc., así como el aposento “de prestado” para el Monarca, situado junto al Convento.

La causa de dicha dilación puede hallarse probablemente en los contínuos retrasos que desde 1565 tienen lugar en el destajo de de los Claustros Menores del nuevo Monasterio.

En efecto, la terminación de los claustros Segundo y de la Enfermería con sus correspondientes celdas facilitaría el traslado inmediato de los jerónimos de la Villa al Sitio, proporcionando un más cómodo y digno asiento para la Comunidad. Esta, hacia junio de 1564, se mostraba bastante preocupada tanto por el lento ritmo de las obras, concretamente las de los Claustros, como por la exigüedad del convento de la aldea (19).

Sin embargo, hasta finales de 1567 no se adjudican los destajos de ambos Patios (la obra concluye en 1571, produciéndose a continuación el traslado de los frailes al Monasterio definitivo), de forma que se acaba tomando la decisión de ampliar el Convento "de prestado" cuyas obras de reforma se habrían interrumpido en 1565 ante el “espejismo” de las luego fallidas, desde el punto de vista de la organización del trabajo, condiciones de obra de los Claustros, elaboradas en ese año por Juan Bautista de Toledo.

En 1567 se inician, pues, las obras de ampliación y reforma del Convento. En esta fecha aparecen registrados en los documentos una serie de destajos y pagos a oficiales que contratan diversas partes de dicha edificación (20). Veremos los más interesantes.

Las celdas construidas en 1562 para uso de los ocho religiosos quedan situadas presumiblemente en el lado derecho de la fachada de la vivienda por entonces alquilada a la Comunidad, que va desde la esquina de la calle de San Lorenzo hasta las proximidades de la actual calle del Alfolí (21). Las ampliaciones de 1567 se realizan en la línea de fachada a continuación de las celdas mencionadas, constando de un refectorio, la cocina y la capilla del Convento y ocho nuevas celdas encima de estas dependencias, mientras que en el lado izquierdo del edificio se sitúa el Oratorio y el Aposento “de prestado” del Rey; éste último anejo a la capilla del Convento y no debajo de aquella. Todas estas piezas se localizan alrededor de un patio (22).

Del 22 de abril de 1567 data la realización de un cuarto completo (paredes, tejados y suelos) para el Monasterio “de prestado” a cargo del carpintero Pero Gutierrez (23). Bien pudiera corresponder este cuarto a la pieza del refectorio por cuanto meses después observamos la hechura de unas mesas para dicha dependencia amén de un cuarto que viene “encima del refectorio y cocina nuevas” (24).

Las respetables medidas de esta pieza, 50 pies de largo por 20 de ancho, contradicen en parte la opinión del primer prior de El Escorial, fray Juan de Huete, acerca de la estrechez en que vivía la primitiva Comunidad Jerónima, desvelando al mismo tiempo un aumento en el número de religiosos que viven en el Convento, que de ocho en 1562 pasa a quince o dieciseis por esta época (25).

El 4 de mayo de 1567 surge un nuevo destajo de carpintería: un suelo de madera para una pieza que, por sus dimensiones reducidas, 12 pies de largo por 17 de ancho, hacen pensar en la cocina del Monasterio aneja al refectorio (26).

En julio del mismo año se concluye un importante destajo de carpintería relativo al aposento “de prestado” que el Monarca había decidido construirse junto al Convento de la Villa. La relación de dicho destajo, realizado por el oficial carpintero Blas Galletero, proporciona una idea bastante aproximada acerca de la amplitud de las dependencias reales, dotadas con cinco ventanas grandes y cuatro pequeñas, así como con un oratorio privado (27).

El aposento real contaría con vistas a la plaza de la Villa y probablemente constaría de dos pisos, uno bajo, compuesto por la cocina y el comedor, y otro alto, con la pieza principal, dormitorio y oratorio. Tal distribución se deduce de la obra que el albañil destajero Esteban Frontino realiza en julio de 1567 para estas dependencias (28). Se trata de la hechura del Aposento en sí, es decir, las paredes y atajos de la pieza, y de dos escaleras, una que subiría a la pieza principal, y la segunda que comunicaría el Aposento con el tejado, amén de un “balconcillo de madera” que da a la plaza de El Escorial.

Un nuevo destajo de Blas Galletero, de 23 de octubre de 1567, relativo a la realización de un nuevo cuarto situado encima del refectorio del Convento con la adición de ocho celdas más, revela por una parte la llegada de los ocho nuevos miembros de la Comunidad, que representarían un total de

dieciseis religiosos, una cifra que se mantiene en 1570. Por otra parte, permite observar las dos alturas de que constaría el Monasterio, acorde por tanto con el aposento real "de prestado" (29).

Completaría estas dependencias un patio o claustro, posiblemente anterior a la llegada de los religiosos al pueblo de El Escorial, es decir, el original de la casa de Bernabé Rubio, pero cuyo arreglo o acondicionamiento se produce en 1567.

Este patio vendría situado detrás de la fachada del Convento que da a la plaza. En su parte opuesta, el patio presumiblemente lindaría con las Caballerizas Reales, de cuya construcción tenemos noticias que datan de la misma época (30).

El destino del Convento y Aposento Real "de prestado" cuando el Monarca y los religiosos pasan a vivir al Sitio es más conocido por los investigadores. Hacia 1569 (31) queda allí instalado el Obrador del Bordado que, bajo la dirección de fray Lorenzo de Monserrat, integra el trabajo de unos veinte oficiales quienes realizan los ornamentos religiosos para el Monasterio.

Allí permanecía el Obrador y la residencia de su Superintendente cuando en julio de 1575 (32) se decide instalar en el antiguo Convento el Hospital de la fábrica escurialense destinado a la mano de obra.

Con este motivo, se practican en el edificio sensibles reformas derivadas de su nueva función, sin que el Obrador se mudara a otra parte (33). Hay que imaginar en consecuencia que el primitivo Monasterio sufriera por entonces ampliaciones para acoger a un número creciente de enfermos entre laborantes y personal administrativo. No hay que olvidar que a partir de 1576 y hasta 1585, con la construcción de la Basílica del Monasterio, se registran en la Fábrica los mayores niveles poblacionales de toda la historia constructiva de El Escorial.

De las obras practicadas en el Monasterio de la Villa que hemos mencionado se deduce la existencia, por una parte, de un convento eventual en la villa de El Escorial que, si bien en un principio adolecía de un carácter ciertamente precario, posteriormente iría consolidándose con progresivas reformas tanto en su estructura arquitectónica como en su función religiosa (llegada de nuevos religiosos) a medida que la habilitación del nuevo edificio se retrasaba.

Por otra parte, observamos la transformación de las dependencias reales provisionales: un humilde “aposentillo” en la casa del cura de la aldea de El Escorial en los primeros tiempos de la construcción trocado en la existencia de unas dependencias propias, amplias, bien iluminadas, anexas al Convento “de prestado”.

Este es el germen del futuro Monasterio. Humilde, si se compara con el definitivo, pero efectivo, tanto desde el punto de vista de conformador de un núcleo urbano clave en la Villa habitado por la mayor parte del personal de la Fábrica, como en su papel directivo y decisorio para con la magna obra escurialense.



Lámina II. El Sitio o emplazamiento del Monasterio definitivo y la villa de El Escorial en un plano de 1775, cuando la separación funcional de dichos ámbitos ya era efectiva. (Vid. Valenzuela Rubio, M. "El Escorial. De Real Sitio a núcleo residencial", en *A.I.E.M.*, tomo X, págs. 363-402).



Lámina III. Detalle de la figura anterior. La Villa de El Escorial y su plaza. Las edificaciones en derredor corresponden al Convento "de Prestado" y las viviendas del aparato administrativo y laboral de la fábrica del Monasterio.

NOTAS

- (1) DONATE MARTÍNEZ, J. "Fuentes para la historia del Monasterio", en *Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial. IV Centenario de la Fundación 1563- 1963. Biblioteca "La Ciudad de Dios"*, tomo X, Madrid 1964, págs. 307-332, p. 310.
- (2) Un grabado de 1863 permite hacernos idea de su aspecto mas o menos original, vid. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "Yuste y El Escorial" en *Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial. IV Centenario de la Fundación. Biblioteca "La Ciudad de Dios"* tomo X, Madrid 1964, pp. 99-123, p. 113, nota 25. El artículo mencionado de Donate analiza exhaustivamente la evolución posterior del Monasterio "de prestado" hasta nuestros días.
- (3) Vid. CERVERA VERA, L., "Juan de Herrera y su aposento en la villa de El Escorial". en *La Ciudad de Dios*, 160, 1949, pp. 527-555.
- (4) ANDRÉS MARTÍNEZ, G. de, "Descripción del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (1576), por Antonio Gracián" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo V (Provincia), pp. 55-79, p. 61, nota 6: "No se menciona al pueblo del Escorial en la Edad Media, ni en el libro de la Montería, ni en las iglesias dependientes del Arzobispo de Toledo, por lo que creo que su creación data de la primera mitad del siglo XV, ya que hacia 1450 existen documentos que citan El Escorial".
- (5) VALENZUELA RUBIO, M., "El Escorial. De Real Sitio a núcleo turístico-residencial" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo X, pp. 363-402, p. 367.
- (6) MARTÍN GÓMEZ, J.L. "La fundación y orígenes de la población del Real Sitio de San Lorenzo" en *Población y Monasterio (El Entorno). IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, MOPU, Madrid 1986, pp. 15-35, pp. 33 y ss.
- (7) Una idea acerca de este abandono es proporcionada por los datos que del *Diccionario Geográfico Universal* de Antonio Vegas de 1814 recoge P. MARTÍN GÓMEZ en "El futuro del Real Sitio de San Lorenzo", *Población y Monasterio (El Entorno). IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, MOPU, Madrid 1986, pp. 117-133, pp. 117-118: "Es de reseñar la importancia de esta población (habla del Real Sitio) -2.372 habitantes- en la comarca de la sierra de Madrid, ya que a finales del siglo XVIII, solamente Colmenar Viejo... la superaba con sus 2.989 habitantes. La villa de El Escorial tenía menos de 200 habitantes...".
- (8) MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., art. cit., p. 113.
- (9) Archivo General de Simancas (AGS), sección Casa y Sitios Reales (C y S R), leg. 258, fol. 204.

- (10) “He platicado si aquí en este lugar (la aldea de El Escorial) habría alguna casilla razonable que se pudiese comprar o alquilar para que en ellos moren (los Jerónimos), entretanto que en la casa se hace aposento y no faltará, aunque en cualquier casa que se compre o alquile se habrá de hacer algún gasto para ponerla al propósito de lo que ellos habrán menester, salvo sino se comprase desde luego la Fresneda, que, en este caso, aunque estuviere algo más lejos, podrían morar ellos y sus criados y los oficiales principales en las casas de aquellos caballeros”. (Carta de Pedro de Hoyo a Felipe II fechada el 3 de diciembre de 1561), vid. ANDRÉS MARTÍNEZ, G. de: “Toponimia e Historia de la Montaña escurialense” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XI, pp. 15-26, p. 26.
- (11) A pesar de que La Fresneda era un lugar pequeño (el año de su compra tenía tan sólo siete vecinos), existía allí el palacio de don Alonso Osorio de Cáceres, lugar destinado probablemente a constituirse en 1562 en primer asiento de la Comunidad jerónima. Posteriormente, cuando Felipe II compra la dehesa, el palacio queda convertido en convento de descanso para los religiosos. Vid. RUBIO, L., “Cronología y topografía de la fundación y construcción del Monasterio de San Lorenzo el Real” en *Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial IV Centenario de la Fundación. Biblioteca “La Ciudad de Dios”*, tomo X, Madrid 1964, pp. 11-70, p. 40.
- (12) Vid. CABRILLANA, N., “La fundación del Monasterio de El Escorial. Repercusiones económicas y sociales” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo V (Provincia), pp. 377-407, p. 379.
- (13) AGS, sec. C y S R, leg. 258 fol. 203.
- (14) RUBIO, L., art. cit., p. 19.
- (15) AGS, sec. Contaduría Mayor de Cuentas (CMC) 1.^a época, leg. 931.
- (16) AGS, sec. C y S R, leg. 258 fol. 206. “Los vecinos de El Escorial no quieren salir de sus casas ni dejar las que serán necesarias para los religiosos, maestro mayor, pagador y contador, ni aposento para los oficiales que hubieren de trabajar en la obra, y para que en esto tengan recaudo serán menester provisiones de Su Magd. que pagándoles lo que fuere justo dejen las casas que serán necesarias y den aposento a los demás oficiales”. Documento fechado en mayo de 1562.
- (17) AGS, sec. CMC 1.^a ep., leg. 931. Data de Gastos Extraordinarios. Vid. documento I.
- (18) AGS, sec. CMC 1.^a ep. leg. 931. Data de carpinteros, Vid. doc. II.
- (19) AGS, sec. C y S R, leg. 258 fol. 296. “Hogaríamos mucho que habida resolución en lo de los claustros pequeños, Su Magd. fuese servido que el uno de ellos o siquiera un cuarto diésemos orden como se acabase con brevedad por la salud de los que aquí estamos, que cierto estamos tan estrechos que padecemos mucho de calor en verano y de frío en invierno, y la obra padece gran detrimento en no estar siempre todos en ella de día y de noche...” Documento fechado en julio de 1564.
- (20) AGS, sec.. CMC, 1.^a ep., leg. 931.
- (21) DONATE MARTÍNEZ, J., art. cit., p. 310.
- (22) Ibidem.
- (23) AGS, sec. CMC, 1.^a ep., leg. 931. Data de carpinteros. Vid. doc. III.
- (24) Ibidem, Vid. doc. IV.

- (25) En efecto, el 24 de abril de 1570 se contabilizan unos dieciseis religiosos acomodados en el Monasterio de la villa de El Escorial. AGS, sec. C y S R, leg. 258, fol. 93.
- (26) AGS, sec. CMC, 1.^a ep., leg. 931. Data de carpinteros. Vid. doc. V. Las ventanas de la cocina son realizadas en julio de 1567. Vid. doc. VI.
- (27) Ibidem. Vid. doc. VI.
- (28) Id. Data de albañiles destajeros.
- (29) Id. Data de carpinteros. Vid. doc. VII.
- (30) Id. Data de albañiles destajeros. Vid. Doc. VIII.
- (31) JUNQUERA DE VEGA, P.,: "El Obrador de Bordados de El Escorial" en *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la fundación de San Lorenzo el Real. Arquitectura-Artes*, tomo II, Madrid, 1963, págs. 551-582, p. 553.
- (32) Archivo de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, carpeta III, legajo 49.
- (33) Vid. CERVERA VERA, L., art. cit., apéndice XIV. p. 553. En una relación de octubre de 1591 acerca de diversas casas de propiedad real en la villa de El Escorial se comenta: "La casa que sale a la plaça donde está el hospital y enferm.^a y el obrador de los bordadores no parece estar hecha donación al conuento".

DOCUMENTO I

“A Bernabé Rubio, vecino del lugar del Escorial, como tutor y curador que es de las personas y bienes de Alonso Rubio y Catalina Rubio, hijos de Alonso Rubio y María la Notaria, su mujer, difuntos, vecinos que fueron del dicho lugar, proveídos por la justicia según consta y parece por las dichas tutelas y curaduría, que es la fecha de la dicha tutela del dicho Alonso Rubio en el dicho lugar del Escorial a 2 días del mes de enero del año pasado del mil 561, y la curaduría de la dicha Catalina Rubio en 7 días de mes de febrero de este presente año de mil 564, 67.600 mrs. que los ha de haber como tal tutor y curador de los dichos menores por razón y precio de una casa con sus corrales y huerto que les fue tomado por aposento de los frailes del dicho monasterio y después los dichos frailes del dicho monasterio quisieron para su habitación y morada de dicha casa hasta tanto se edifica el dicho monasterio y después quede y sea del dicho monasterio y puedan hacer de ella como de cosa suya y propia. Y para tasar el precio que la dicha casa y corrales y huerto valía para lo pagar a los dichos menores, nombraron a fray Juan de Colmenar, vicario..., y Andrés de Almaguer, contador y veedor de él (fábrica del Monasterio), a Juan de Isla, carpintero; por su parte y en efecto que el dicho Bernabé Rubio como tal tutor y curador de los dichos sus menores no quiso nombrar tasador, fue nombrado por la justicia a Pero Gutiérrez, carpintero, los cuales habiéndolo visto y mirado, la tasaron debajo de juramento en los dichos 67.600 mrs., según todo lo susodicho más largamente consta y parece por las dichas tutelas y curaduría y tasación, que todo pasó y se otorgó ante Alonso González, escribano de Su Magd. y vecino del dicho lugar, que todo se dió y entregó a los frailes del dicho monasterio para que tengan por título las dichas casas... a 27 de junio de mil y quinientos sesenta y cuatro...”.

DOCUMENTO II

“... Juan de Isla, carpintero,...., dos mil y cuarenta mrs... a buena cuenta del destajo que tomó hacer de las puertas y ventanas y tabiques de las celdas de monasterio que está de prestado que se hace en la villa del Escorial para en que residan los frailes..., fecha a 5 de setiembre de mil y quinientos sesenta y dos...”.

(Este destajo finaliza el 20 de diciembre de dicho año. Juan de Isla recibe un pago total de 100 reales).

DOCUMENTO III

“A Pero Gutiérrez, carpintero, vecino de la ciudad de Avila, quince mil y quinientos y cuatro mrs. que los hubo de haber porque hizo a su costa de oficiales y peones en el monasterio que está de prestado hecho en la villa del Escorial un cuarto de 50 pies de largo y 20

de ancho, de paredes, tejados y suelos, con sus puertas y ventanas, de la forma que se le pidió y fue con él tratado, por libranza de los dichos fray Juan de Badarán y Andrés de Almaguer, fecha a 22 de abril del dicho año....”.

DOCUMENTO IV

“A Pero Gutiérrez, carpintero, sesenta y seis reales que montan dos mil y doscientos y cuarenta y cuatro mrs., que los hubo de haber porque asentó a destajo para la dicha obra las mesas del refectorio y por un colgadizo que hizo sobre la puerta de la caballeriza y por lo que se ocupó en hacer el claustro para la fiesta del Corpus Cristi, por la libranza de los susodichos, fecha a 30 de mayo del dicho año, los cuales recibió él mismo”.

DOCUMENTO V

“A Blas Galletero, carpintero, ciento y treinta y dos reales..., que los hubo de haber porque hizo a destajo en la dicha obra un suelo de madera labrada en una pieza que tenía doce pies de ancho y 16 de largo por 66 reales, y porque hizo unas puertas clavadas con un postigo por 66 reales, por libranza de los susodichos, fecha a cuatro de mayo del dicho año...”.

DOCUMENTO VI

“ A Blas Galletero, dos mil y ciento y diez y ocho reales...., que los hubo de haber porque hizo, labró y asentó a destajo en el dicho monasterio que está de prestado y en el aposento de Su Magd., 53 vigas a 7 reales cada una y porque enmaderó y tejó el dicho aposento en 30 reales y cinco ventanas con cuatro cuarterones cada una de 35 reales cada una y otras cuatro ventanas pequeñas en 70 reales y nueve postigos con media moldura a 22 reales cada uno y otros dos postigos sin moldura en 33 reales y dos puertas sin molduras en 22 reales, lo cual todo hizo a destajo en los dichos precios, y porque hizo a tasación el suelo alto y bajo del oratorio de Su Magd. y dos ventanas para dos alacenas del dicho aposento y el suelo alto y bajo del balconcillo que sale a la plaza y las cabezas del suelo del tejado y tres ventanas para las alacenas de la cocina del dicho monasterio y otras cinco ventanas para la dicha concina y refectorio y dos postigos y dos puertas y ciertas tablas y tablones que labró y asentó en diversas partes del dicho monasterio con unos remiendos, y asimismo por hacer las mesas y bancos que se hicieron para los pobres que Su M. dió de comer el Jueves Santo, lo cual se tasó fray Antonio de Villacastín y García de Quesada aparejador de carpintería en la dicha obra... a tres de julio del dicho año...”.

DOCUMENTO VII

“A Blas Galletero, carpintero, dos mil y ochocientos y cincuenta y ocho reales... que los hubo de haber porque hizo en el monasterio que está hecho de prestado un cuarto encima del refectorio y cocina nuevo con un tránsito por medio de 8 celdas y puertas y ventanas con una escalera para subir a ello hasta dejarlos todo acabado y puesto en perfección...”.

DOCUMENTO VIII

“A Miguel Sánchez, empedrador, doscientos y cincuenta y ocho reales... porque empedró a destajo de oficiales y peones la caballeriza de Su Mags. y el patio del monasterio que está de prestado hecho en la dicha villa, que tuvo 99 tapias en la dicha caballeriza y el dicho patio de 63 tapias...” (mayo de 1567).

LA CARTILLA DE ADORNO ELEMENTAL
DE MATÍAS LAVIÑA BLASCO

Por

M.^a ANGELES CAMPOS ROMERO

El término “cartilla de dibujo” queda, para los tiempos que corren, como algo anticuado y sin uso práctico, pero de la importancia y actualidad que disfrutó este sistema pedagógico para el aprendizaje del dibujo y formación del artista, en su momento, van a referirse las siguientes líneas.

Hay que remontarse a la institución de las Academias de Arte en Europa, durante el siglo XVII, para encontrar que el uso de las cartillas de dibujo era la metodología utilizada para el aprendizaje de los principiantes en el arte del dibujo (1).

No obstante, la copia por los aprendices de las obras realizadas por los maestros en el arte, fue práctica habitual desde los tiempos de Cennini, Leonardo y Alberti, en que se tienen referencias escritas de ello en sus tratados de pintura.

Pero la aparición de estas cartillas de dibujo, se debió en un principio, al propio espíritu académico de racionalizar y dirigir por cauces muy concretos la enseñanza de las Nobles Artes, y por añadidura, en su comodidad y fácil manejo tanto para el profesor como para el alumno; por decirlo en pocas palabras, las cartillas de dibujo eran el paso obligado y previo de todos los principiantes antes de pasar a la copia del yeso y del natural.

Estos manuales estaban formados por colecciones de estampas sueltas que siguiendo una numeración, su contenido iba avanzando en complejidad y dificultad, y en ocasiones acompañaban a las imágenes un texto explicativo de como realizar las copias de las láminas, así como de los conocimientos mínimos de geometría necesarios para comprender mejor el arte que se practicaba. Los autores de los dibujos eran maestros de reconocido prestigio que, empezando por dibujar principios (ojos, bocas, orejas), pasaban a cabezas, extremos (pies, manos, brazos, piernas), terminando con los torsos y figuras de cuerpo entero.

En el siglo XVIII cobra mayor importancia la difusión de las cartillas de dibujo por la multiplicación de los ejemplares que produce la imprenta, y que por tanto, pueden llegar a manos de cualquier persona aficionada al dibujo, llegando al extremo de soslayarse la presencia de un profesor para dirigir las clases (2).

Pasando a ocuparnos del aprendizaje del dibujo del ornamento, hasta finales del siglo XVIII los alumnos además de la copia de los Órdenes arquitectónicos y sus decoraciones, copiaban los grabados que formaban las colecciones firmadas por grandes maestros, que podían contener reproducciones de monumentos antiguos, o invenciones propias de estos artistas en su quehacer profesional; así existían las colecciones de Le Pautre, Steffano della Bella, Piranesi, Albertolli... Pero con la llegada del nuevo siglo, la enseñanza del dibujo de adorno se racionaliza, apareciendo como una disciplina con personalidad propia y con necesidad de conocimientos específicos para su perfecto dominio; y por lo tanto, aparecen publicaciones tratando diferentes aspectos de la ornamentación: sobre su composición, geometría, cartillas de copia y sobre su aplicación al diseño industrial.

Y es que es, precisamente la industrialización en sus diferentes vertientes, la que obliga a que el estudio del adorno sea organizado y seguido, no únicamente por los que se dedicarán a las Nobles Artes, sino también por los artesanos y artistas que se dedicarán a trabajar en las llamadas desde entonces “artes menores” (3).

Como primera cartilla de adorno, citaremos la diseñada por Giocondo Albertolli, en el año 1805, bajo el título “Corso elemental d’Ornamenti Archittonici, ideato e digsenato ad uso dei principianti”, que ha servido de tipo para las Academias europeas durante el siglo XIX, y que es la metodización por excelencia de la enseñanza del adorno: En una serie de láminas que van avanzando en dificultad de ejecución, ayuda al alumno a hacer frente al diseño del adorno de una forma gradual, casi sin tener que hacer grandes esfuerzos, hasta alcanzar una corrección aceptable, y poder por sí mismo crear unos dibujos inventados por él. Además, en las primeras láminas, Albertolli hace ver la geometrización que existe inherente a todo adorno, y que debe preceder al mismo dibujo.

En España, al igual que en el resto de Europa, la Real Academia se ocupa de preparar la disciplina del Adorno, revisando los métodos diseñados por profesores o entendidos en el arte ornamental para darles su aprobación y poder

ser publicados; ejemplos de ellos, son las Cartillas propuestas por Antonio Vázquez en 1816, por Miguel Modet en 1826, y por Valentín Urbano en 1827, (Figs. 1,2,3). Todas ellas incompletas y sin explicaciones geométricas, pues constaban sólo de una serie de láminas con dibujos de ornamento para su simple copia (4). Tenemos que acercarnos al año 1837, para encontrar la 1.^a cartilla de adorno razonada, completa y que sea española; su autor es José Arrau y Barba (Director de Ornato y Académico de mérito de la Real Academia de San Fernando), y presenta esta Cartilla bajo el título “Curso elemental de Ornato”, estando dirigida a los alumnos de la escuela gratuita de las Nobles Artes establecida por la Casa Lonja de Barcelona; consta este curso de 28 lecciones, representada cada una por una lámina para su copia, con sus pertinentes explicaciones geométricas y técnicas para conseguir un óptimo resultado, (Fig. 4).

Sería en 1850 cuando en Madrid se edita la 1.^a Cartilla de Adorno dirigida especialmente a los alumnos del Adorno de los Estudios menores dependientes de la Real Academia de San Fernando, y cuyo autor es el arquitecto Matías Laviña Blasco, [1796–1868]. (Fig. 5).

Este arquitecto natural de Zaragoza, recibió una formación clásica e italiana, obteniendo su título en la Escuela Pontificia de San Lucas de Roma en 1830. Desde muy joven se sintió atraído especialmente por la geometría y por la investigación de nuevos métodos para la resolución gráfica de problemas geométricos que se presentan en el dibujo arquitectónico (5).

En un breve repaso a su biografía, Laviña se presenta a los exámenes y obtiene el título de Académico de mérito de la Real Academia de San Fernando en 1844, lo que justificaría que en los años posteriores ocupara diferentes puestos de profesor en el seno de la Real Academia, dentro de la especialidad de dibujo y geometría, desempeñando estos encargos paralelamente a sus actividades de arquitecto y diseñador de objetos mobiliarios.

Es precisamente el 16 de Febrero de 1847, cuando recibe el nombramiento de Director de Dibujo de Adorno de los Estudios menores (6), mediante concurso entre 9 aspirantes (7); y es durante los primeros meses del desempeño de su cargo, cuando observa la escasa infraestructura de medios y el erróneo sistema pedagógico que impera en esta clase de Adorno, por lo que el avance de los alumnos en el aprendizaje era escaso.

Por este motivo, Laviña no puede por menos que dirigirse al Director General de estudios de Bellas Artes, José Madrazo, en Agosto de ese mis-

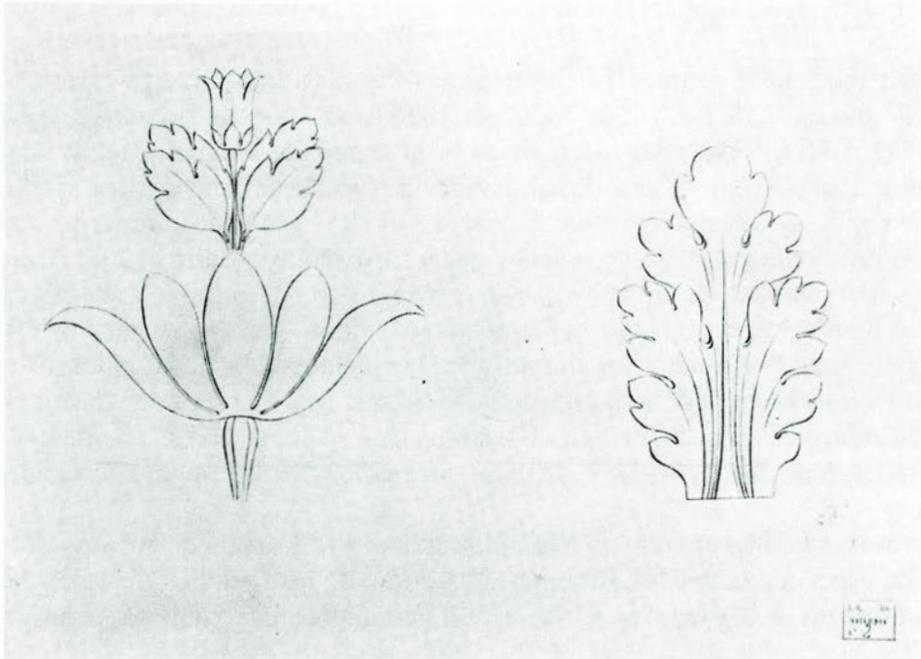


Fig. 1. Lámina nº 2 de la "Cartilla de Adorno", por Valentín Urbano.

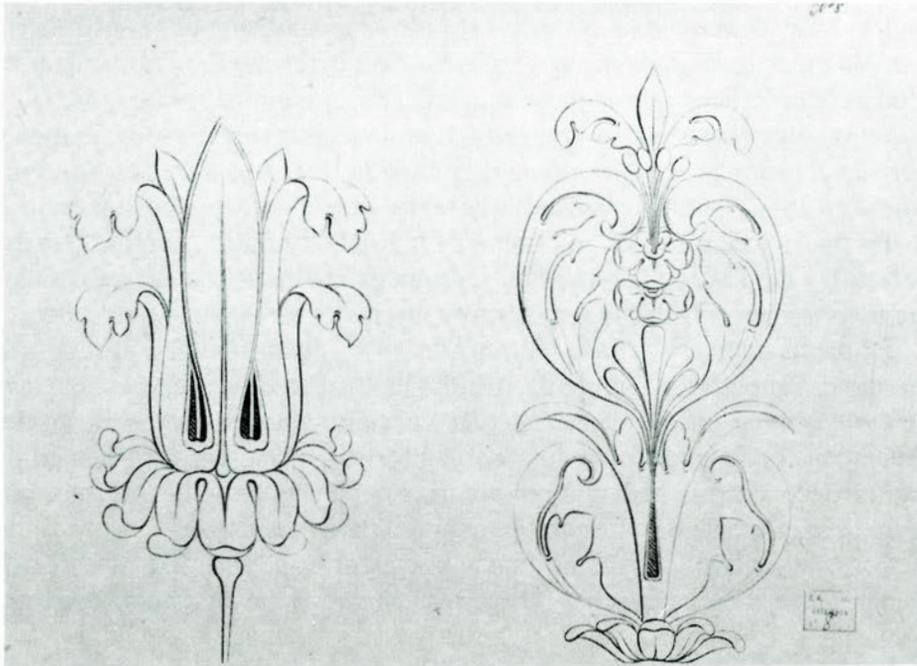


Fig. 2. Lámina nº 8 de la "Cartilla de Adorno", por Valentín Urbano.

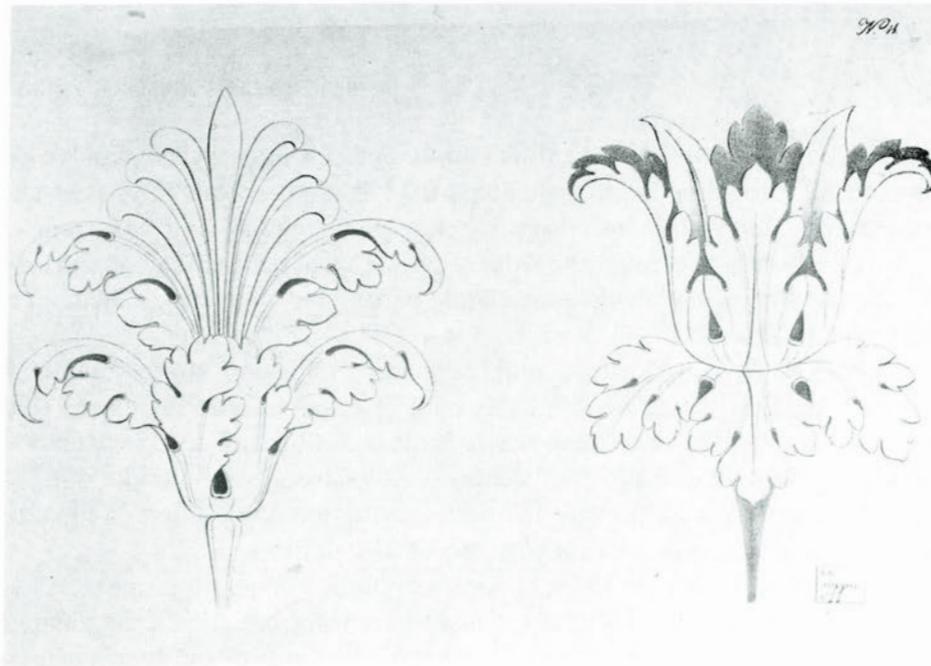


Fig. 3. Lámina nº 11 de la "Cartilla de Adorno", por Valentín Urbano.



Fig. 4. Lámina nº XVII del "Curso elemental de ornato", por José Arrau y Barba.



Fig. 5. Portada de la "Cartilla de Adorno", por Matías Laviña.

mo año, explicándole las precarias condiciones en que se desenvuelve la clase de Adorno, ahondando en la disparidad de alumnos que hay, –artistas y artesanos–, por lo que las clases deberían de adecuarse a ambos grupos, y para ello la mejor forma de abordar el problema sería mediante la utilización de una buena cartilla de adorno, que permitiese un avance adecuado a cada tipo de alumno (8).

Basándose en este escrito, Laviña presenta un presupuesto para realizar una mejoras que serían beneficiosas para el desarrollo de las clases (9). Aunque contó con el visto bueno de la Junta de Gobierno, no consta en documento alguno que se llevaran a cabo estos gastos, y suponiendo la incomodidad que sentía al impartir las clases, es lógico que gestase la idea de construir él mismo una cartilla para uso de sus alumnos.

Y es en Noviembre de 1849, cuando Laviña se encuentra preparado para presentar en la Junta de Gobierno una Memoria sobre el método con que se debe enseñar el dibujo de Adorno (10), en ella se refiere también a la provisión de modelos, los estímulos a formentar y los progresos exigibles a los alumnos según fuera su preparación para continuar en la Nobles Artes, o para dirigirse a las Artes menores; esto último es importante para Laviña, y así lo especifica claramente es esta Memoria, cuando se refiere a que para los artistas, la perfección ha de ser la meta a alcanzar; para los artesanos, con que consigan una copia aceptable aunque las formas no sean exactas, es suficiente para pasar la asignatura.

Tomando como base esta Memoria, en abril de 1850, Laviña tiene ya preparada una colección de modelos que presenta a la Real Academia de San Fernando para su aprobación y posterior publicación (11).

El informe positivo y su visto bueno por parte de la Sección de Pintura de Junio de 1850, sirve para que se adopte esta Cartilla de Adorno como libro de texto en los siguientes cursos académicos.

Pasando a analizar la Cartilla en cuestión, podemos hacerlo primeramente desde un enfoque metodológico:

La Cartilla consta de 72 láminas, con un modelo en cada una de ellas, y su desarrollo explicativo es bastante claro.

Las 14 primeras láminas contienen la geometría que conforman los modelos, explicando por escrito junto al modelo, los pasos a seguir ordenadamente para conseguir la base de la proporción del modelo. Luego, para ir acostumbrado a la mano, se van uniendo los puntos sacados de forma na-

tural, sin instrumentos auxiliares, esto es, a mano alzada. Así se consiguen los perfiles de estos modelos sencillos que se rematarán a pluma.

Desde la lámina 15, la explicación geométrica se reduce a unas cuantas láminas, espaciándolas cada vez más, [n.º 19, 22, 29 y 49]. En las restantes láminas deja al alumno que encuentre la base geométrica por sí mismo, hasta que la práctica le lleve cada vez más al dominio de la mano alzada, con lo que las líneas generadoras y de proporción le saldrán sin gran esfuerzo, pues habrá adquirido buen ojo y destreza manual (Figs. 6, 7, 8, 9, 10.)

Como crítica a este orden sucesivo y gradual en dificultad que plantea Laviña, considero que en las primeras láminas surge un desfase en su ordenación, pues por ejemplo, la lámina n.º 5 es más sencilla de la n.º 1.

Por lo tanto, creo que el orden de los diseños debería atenerse al esquema siguiente, dada la importancia de una progresión creciente en dificultad para lograr el dominio del dibujo de Adorno.

1.º –Los diseños que conserven la simetría axial, que estén de frente y sean inscribibles en polígonos regulares [cuadrado, rectángulo, rombo].

2.º –Los diseños que conserven simetría axial, que estén de frente e inscribibles en polígonos irregulares.

3.º –Los diseños inscritos en circunferencias y de frente.

4.º –Los diseños inscritos en circunferencias, de frente y con simetría axial o central.

5.º –Los diseños inscritos en polígonos regulares o irregulares, no simétricos y en escorzo.

6.º –Los diseños inscritos en circunferencias, no simétricos y en escorzo.

7.º –Los diseños inscritos en óvalos, ovoides u otras figuras cónicas, no simétricas y en escorzo.

Con este orden descrito, se va acentuando la dificultad geométrica de forma gradual y cómoda, tanto para el alumno como para el profesor, pues sus explicaciones van encadenadas, según se va avanzando en las láminas.

En cuanto al acabado en el dibujo de estos adornos, Laviña pone especial atención en el dibujo de los perfiles a pluma, lo que demuestra dedicándole un mayor número de láminas que a otros estilos de acabado: de las 72 que componen la Cartilla, 56 son a pluma.

Otras técnicas que utiliza son el carboncillo, ya sea en solo perfiles como en claroscuro, combinaciones de pluma y carboncillo con ligeros sombreados o claroscuros.

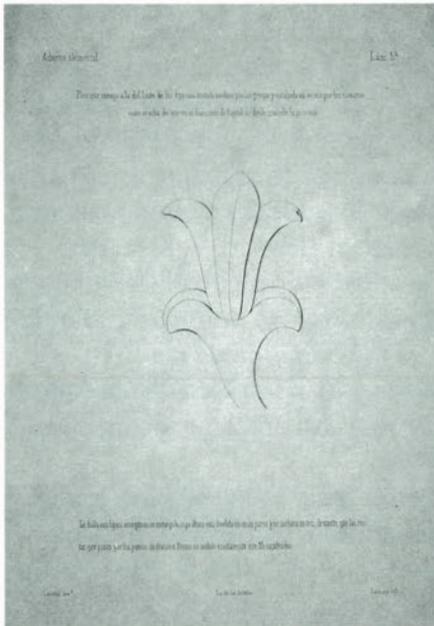


Fig. 6. Lámina nº 5 de la "Cartilla de Adorno", por Matías Laviña.



Fig. 7. Lámina nº 22 de la "Cartilla de Adorno", por Matías Laviña.



Fig. 8. Lámina nº 57 de la "Cartilla de Adorno", de Matías Laviña.

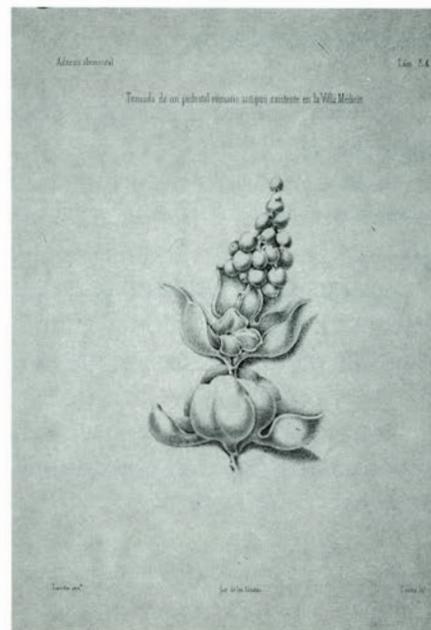


Fig. 9. Lámina nº 54 de la "Cartilla de Adorno", de Matías Laviña.



Fig. 10. Lámina nº 64 de la "Cartilla de Adorno", de Matías Laviña.

El que haya un gran número de ejercicios prácticos a la pluma, también es claro reflejo de que esta técnica es más difícil de dominar, mientras que el carboncillo es algo más fácil de manejar y de producir buenos efectos, al ser más espectacular.

También se debe tener en cuenta, que el dibujo a la pluma de los perfiles de un adorno, es la forma más precisa y clara de exponer un diseño que ha de ejecutarse en un material distinto al papel en donde se dibuja.

Respecto a la creatividad desarrollada por Laviña en esta Cartilla, a lo largo de las 72 láminas, hace un recorrido por la historia del arte del diseño ornamental, proponiendo modelos ya realizados y con su origen de procedencia, y otros ideales creados por él, y apoyados en los estilos existentes,; estos últimos los intercala con los modelos antiguos, reservando para las últimas láminas, modelos ideales mezcla de varios estilos.

De esta clasificación de los adornos, se desprende que Laviña pretendía enseñar arte ornamental al mismo tiempo que su dibujo, quizá acompañara esta enseñanza con conocimientos teóricos sobre cada estilo, para afian-

zar las ideas compositivas en los alumnos; es en nuestro juicio, lo que no debería faltar para que el aprendizaje fuera lo más completo posible, pues de nada sirve aprenderse de memoria el dibujo a copiar de un estilo específico, sin saber nada sobre el mismo; ya que a la hora de creación de nuevos diseños siguiendo ese estilo, se caería en errores por el desconocimiento de su historia.

En el recuento de láminas dedicadas a modelos ya creados y a diseños inventados por él mismo, tenemos lo siguiente:

–Modelos de diversa procedencia= 30 láminas.

–Modelos de propia invención= 42 láminas.

Se aprecia el esfuerzo de Laviña por demostrar a los alumnos que las posibilidades de creación son numerosas, y que ellos deben desarrollar esa capacidad creadora, pues de otra forma este aprendizaje del adorno caería en saco roto al no desarrollar la imaginación, ya que se están formando no para copistas exclusivamente.

La distribución de láminas por estilos en esta Cartilla es la siguiente:

1.º: ROMANO	11 láminas a modelos sacados de monumentos. 8 láminas a creaciones nuevas.
2.º: RENACIMIENTO	4 láminas a modelos sacados de monumentos. 9 láminas a creaciones nuevas.
3.º: GRIEGO	2 láminas a modelos sacados de monumentos. 7 láminas a creaciones nuevas.
4.º: VENECIANO (S. XV y XVI)	9 láminas a modelos sacados de monumentos. 1 lámina a creaciones nuevas.
5.º: BARROCO	1 lámina a modelos sacados de monumentos. 4 láminas a creaciones nuevas.
6.º: LUIS XV	2 láminas a modelos sacados de monumentos. 3 láminas a creaciones nuevas.
7.º: GÓTICO	1 lámina a modelos sacados de monumentos. 2 láminas a creaciones nuevas.
8.º: LUIS XVI	2 láminas a creaciones nuevas.
9.º: EST. VARIOS	5 láminas a creaciones nuevas.
10.º: ESTILO INDEFINIDO	1 lámina a creaciones nuevas.

Leído lo anterior, notamos la ausencia de cualquier representación del arte oriental. Deja, pues, fuera de este curso toda ornamentación de procedencia árabe, china, japonesa, rusa, hindú, así como la precolombina.

También deja fuera la ornamentación puramente geométrica y no figurativa, que tuvo su desarrollo e importante aplicación desde los orígenes de la historia del arte. Por último, también está ausente la ornamentación animal que tan buenas creaciones ha dado en el transcurso de las diferentes épocas, ya fueran en forma real o fantástica, así como de la figura humana en las mismas circunstancias.

Por tanto, esta Cartilla de Adorno Elemental está dedicada exclusivamente a la ornamentación vegetal figurativa, y a los estilos del arte occidental tal como nosotros lo entendemos. Entre estos estilos, son el romano, renacimiento y griego, en los que hace mayor hincapié, habida cuenta por el número de láminas dedicadas.

En conclusión, esta Cartilla en líneas generales, por ser para uso de alumnos que cursaban estudios artísticos, debió ser bastante útil en su momento, además fue la primera que apareció con estas características y fue considerada como libro de texto.

Pero, no obstante, cualquier alumno que se iniciara en esta práctica, debería tener unos conocimientos previos de geometría elemental, pues de otra forma, sería algo estéril y sin la obtención de los resultados apetecidos, el seguimiento de esta Cartilla.

Estos conocimientos geométricos se refieren a: Construcción de ángulos, polígonos regulares, circunferencias, inscripción de polígonos en ellas, tangencias y construcción de curvas cónicas.

Después de ello, el alumno debería ejercitarse en dibujar curvas y rectas a mano alzada, hasta que dominara el pulso y las técnicas del carboncillo y pluma. Es entonces cuando sería más provechosa la práctica de esta Cartilla.

Una vez realizados todos los modelos las veces necesarias hasta conseguir una reproducción aceptable, se obligaría al alumno a componer nuevos modelos de su invención, si no hubiera empezado ya, de forma voluntaria durante la ejecución de la Cartilla, y sabiendo a que estilo se está refiriendo en sus modelos de antemano.

Esto último, sobre todo sería importante para los futuros pintores, escultores y arquitectos, siendo, sin embargo aconsejable para los artesanos, porque, qué duda cabe, mejorarían la industria (12).

NOTAS

- (1) “Es muy probable que las cartillas de dibujo vinieran a fijar un método pedagógico que, desarrollado en la Italia del Renacimiento, se consolidó y normalizó en la Academia Francesa, y se generalizó en toda Europa.
En el estudio de CHITTIMA AMORNPICHETKUL: “Seventeenth Century Italian Drawing Book– Their origin & development”, se hace evidente la influencia de la ciudad de Bolonia, y muy especialmente de los Carracci, en la publicación de las primeras cartillas de dibujo. A finales del siglo XVI, Bolonia había asumido el liderazgo artístico en detrimento de Florencia y Venecia, liderazgo personalizado por la “Academia degli Incaminati” de los Carracci fundada en torno a 1582. De entre ellos, fue Agostino Carracci el que más vinculado estuvo con la publicación de las primeras cartillas de dibujo, pues tanto su método pedagógico, puesto en práctica en la Academia, como los modelos de ejercicios que empleaba para enseñar a los alumnos, parecen haber sido los que siguieron los distintos autores para organizar sus principios de dibujo”. [“Los inicios del artista, el dibujo base de las artes” por JESUSA VEGA, artículo contenido en “La Formación del Artista, de Leonardo a Picasso”, pág. 4. Edt. RASF, 1989].
- (2) En 1740, el editor Charles Antoine Jombert pone en circulación “Le Methode nouvelle pour apprendre a dessiner sans maître”, en donde se explicaba todo lo referente a como dibujar cualquier cosa, desde información sobre la geometría de los objetos, sobre como ejecutar el dibujo, empezando por las copias de láminas para pasar al yeso y por último al natural, acompañaban al método 120 láminas con dibujos de artistas varios.
- (3) Tal como opina N. Pevsner al respecto: “El cuerpo de profesores debería pensar siempre en la posible aplicación de la enseñanza a la industrias tales como la imprenta, tejido de tapices, impresión de papeles pintados, los bordados, la decoración de porcelanas, los cristales...” [“Las Academias de Arte: Pasado y Presente” por NICOLAS PEVSNER, pág. 110. Madrid. 1982.
- (4) La Cartilla de Antonio Vázquez obtiene la aprobación de la Academia, el autor pide a la misma dibujos de los mejores profesores para incluirlos en la Cartilla, siendo la 1.ª vez que se hace esto en España.
La Cartilla de Miguel Modet es rechazada por la Academia por su falta de calidad.
La Cartilla de Valentín Urbano, (Teniente Director del Adorno por la RASF), se titulaba “Colección de adornos”, dedicada para utilidad de “pintores, escultores, arquitectos, estucadores, fallistas, plateros, diamantistas, bronceístas, bordadoras, ebanistas y

demás artes y oficios de gusto”. Contiene esta Cartilla 12 estampas, con uno o dos adornos sacados de fragmentos antiguos y otros inventados por él mismo.

- (5) En 1825 publica en Roma la “Neografía del Lacunari”, que es un tratado sobre el dibujo de casetones en las bóvedas, a instancias de la Academia Pontificia de San Lucas. Según se desprende de su lectura. Laviña ideó un nuevo método, más sencillo, fácil y rápido para dibujar los casetones de las plantas y alzados seccionados de las bóvedas, que los que habitualmente se empleaban entonces.

En 1848 escribe una primera parte de “Instrucciones de perspectiva”, manuscrito que presenta a la Real Academia de San Fernando para su aprobación, que obtiene en 1849, estimulándole a que complete este trabajo en sucesivas partes, por ser su desarrollo geométrico sobre la perspectiva muy bueno; pero por desgracia nunca llegó a completar esta obra, de la que sólo se conserva el manuscrito inicial en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Sin embargo, Laviña presenta en 1859 otro escrito titulado “Principios de Geometría Descriptiva” ante la Real Academia de San Fernando, la cual sanciona muy elogiosamente el trabajo, por considerarlo “muy a propósito para la enseñanza y que puede recomendarse al Gobierno de S.M. para que sirva de texto de introducción al estudio de la perspectiva que se enseña a pintores y escultores de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado”. Este libro sí ve la luz por su publicación en 1859 en Imp. A. Vicente, Madrid.

- (6) Los Estudios menores deben su aparición en 1816 al Viceprotector de la Real Academia de San Fernando, D. Pedro Franco, que preocupado por lo perjudicial que era para las buenas costumbres de los jóvenes la reunión en un solo punto de muchos de ellos de diferentes clase y condición, y además en horas nocturnas en los estudios de Principios de dibujo, en la Casa de la Academia, propuso que estos estudios se estableciesen en escuelas de barrio, pues según sus palabras se producían “actos de escándalo y abusos que ni la justicia podía contener”.

Como no había presupuesto para instalar varios centros, se decidió rehabilitar una parte del Convento de la Merced, (demolido posteriormente por la desamortización de Medizabal), que comenzaría a funcionar en el curso 1816–17. En el año siguiente se abre otro estudio menor en la calle Fuencarral n.º 45 y 47, estos dos centros aún cambiando de domicilio varias veces, funcionan durante todo el siglo.

- (7) Respecto a las plazas de profesor que desempeña Matías Laviña en la asignatura del Adorno, dentro del seno de la Academia, se han encontrado las siguientes referencias en los Archivos:

En 1844, al mismo tiempo que obtiene su grado de Académico de mérito, presenta su solicitud para entrar de profesor en los estudios de Arquitectura, que al sujetarse a un nuevo Plan de Estudios, necesita ampliar su plantilla de profesores de su Escuela Especial; en esta ocasión no tiene éxito en su pretensión.

En Enero de 1847, en los Estudios menores o preparatorios, por fallecimiento de Juan Verdú, Director del Dibujo de Adorno, queda libre su plaza, por lo cual sale a concurso y Laviña presenta su candidatura junto con ocho aspirantes más. La lista de candidatos es la siguiente:

1.– Francisco Prat, profesor de Pintura.

- 2.– Basilio Anastasio Bravo, profesor de Pintura.
- 3.– Antonio Capo González, pintor.
- 4.– Francisco Belver, profesor de Escultura, Académico de mérito, y desempeñó gratuitamente durante 3 años la plaza de suplente de Adorno del Estudio de la Trinidad (antiguo estudio de la Merced).
- 5.– Matías Laviña Blasco, arquitecto y Académico de mérito.
- 6.– Francisco Elías Burgos, profesor de Escultura, Académico de mérito, de 1840 a 1842 sustituyó gratuitamente a profesores enfermos en el Estudio de la Trinidad, y desde 1842 al 1844 desempeñó la plaza de Julián Verdú.
- 7.– Antonio Bravo, profesor de Pintura.
- 8.– Leopoldo Zoilo López, arquitecto, profesor de Adorno de la Academia de Granada.
- 9.– José Rubio de Villegas, Académico de mérito por el Paisaje, sustituto de profesores en los Estudios de la Trinidad.

En las votaciones, Laviña obtiene la plaza, siendo las mejores puntuaciones las siguientes: M. Laviña=20 votos, F. Elías Burgos=16 votos, A. Capo=1 voto, F. Belver=1 voto, A. Bravo=1 voto.

Es indudable que lo que avaló a Laviña como el mejor candidato era su curriculum, y en especial su texto en italiano de la “Neografia dei Lacunari”. Le conceden la plaza el 16 de Febrero de 1847.

En Octubre de ese mismo año, queda vancante la otra Cátedra de Adorno que ocupa Benito Sáez, que a su vez también dirigía la clase de Adorno de la Escuela de niñas. Para ocupar estas vacantes se presentan 10 aspirantes:

- 1.– Antonio Mafey
- 2.– Vicente Gimeno.
- 3.– Vicente Camarón.
- 4.– José Rubio de Villegas.
- 5.– Miguel de Pineda.
- 6.– Francisco Belver.
- 7.– Matías Laviña.
- 8.– Leopoldo López.
- 9.– Francisco de Paula Van Halen.
- 10.– José Gutierrez de la Vega.

En un principio se dan las dos clases a Matías Laviña el 7 de Diciembre de 1847, pero por una Real Orden firmada por Bravo Murillo, se nombra también profesor a José Gutierrez de la Vega, que era por entonces pintor de cámara de Isabel II, por lo que a Laviña sólo se le adjudica la clase de niñas.

La protesta de Laviña es enérgica, y por escrito hace costar que debería haber sido nombrada una sola persona para ocupar las dos plazas que dejó Benito Sáez, y como él, cobrar el doble sueldo; así como, que antes de salir la plaza a concurso público, debería haberse hecho uno restringido entre los Académicos como había sido práctica habitual en esa Casa.

Ya en el año 1852, el 13 de Enero, se le expidió el título de Profesor de Dibujo de Adorno de la Escuela Especial de Bellas Artes.

El 22 de Marzo de 1857, se le nombra profesor de Estudios Elementales de la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando, y el 7 de Octubre de ese mismo año obtuvo el título de profesor de Adorno en los Estudios Elementales de Dibujo de la Escuela Superior de Bellas Artes.

En 1865, el 1 de Julio se le declaró profesor de enseñanza de aplicación, con destino a los Estudios Elementales de la Escuela Superior de Pintura y Escultura.

El 26 de Marzo de 1867, se hace cargo de la enseñanza de aritmética y geometría en la Escuela Especial de Pintura.

Si tenemos en cuenta que Laviña murió en el año 1868, con 72 años, podemos decir que su vocación docente la ejerció hasta sus últimos días, y de una forma continuada a lo largo de su vida profesional.

[Manuscrito del Archivo de la Real Academia de San Fernando, legajos 1-19/3, 1-21/3, 1-33/2]

- (8) Escrito dirigido a José de Madrazo por Matías Laviña, en Agosto de 1847:

“Como Director General que es Vd., me creo en la obligación de manifestarle lo desanimada que halle la clase de Adorno, al encargarme de ella en los Estudios de la Trinidad, y de indicarle las reformas que esta Academia debería adoptar para estimular la afición de los jóvenes y hacerles adquirir el gusto que al presente nos ofrecen los ejemplos de la moderna decoración.

Treinta y tantos alumnos aparecen matriculados en el año último y apenas concurren una tercera parte, algunos no han dibujado cosa alguna de los elementos de figura y mucho menos tienen nociones de geometría, por lo que se les hacía muy difícil trazar complicados perfiles que ofrecen los rancios ejemplares que hay en aquella cátedra, los cuales no son propios para los jóvenes y emprenden esta carrera sin previas nociones, ni sirven para desarrollar el genio e inspirar el buen gusto a los que a ella se dedican.

Hallé introducida la costumbre nada conveniente, la cual no creí deber desarraigar enteramente, habiendo entrado a regirla como suplente y a un curso tan avanzado, mucho menos no encontrando ejemplares proporcionados a las diferentes capacidades de los cursantes. Cada uno de ellos, careciendo de los principios necesarios, se desaniman fácilmente al cotejo de su copia, por faltarle aquella proporción y seguridad en su contorno, lo cual viene a descubrir al paso que la va sombreando, entonces se ve como sonrojado y procura apartarla luego de la vista para ocultar su poca destreza, y atropellando la conclusión, la da por terminada antes de tiempo sin anuencia del Director, de donde se sigue que con albedrío semejante pasa a otro cuadro de su elección que acaso es el que menos conviene a su capacidad.

Para evitar estos y otros abusos análogos, debe tenerse presente que no todos los concurrentes son artistas, sino artesanos que desean conocer esta clase de dibujo, no para inventar sobre él, sino para saber, conocer y entender mejor los ejemplos que le ofrezcan a su ejecución. En este concepto debe proporcionarse a cada cual, después que haya vencido los rudimentos generales, diferentes géneros de adorno, porque al albañil y al carpintero conviene uno muy distinto del que necesita el tallista y el pintor, o de aquél que ha menester el cincelador o el metalista.

Por tanto a los primeros ejemplares fundamentales o genéricos, deberá seguir una clasificación de colecciones propias para cada arte mecánica, y otra muy amplia y metódica que enseñe a los artistas el tipo que hizo vigencia en los diversos pueblos y en siglos diferentes, hasta fijar el gusto característico con que se distinguen entre sí, y que tan bellos ejemplos ofrecen para la imitación de los variados asuntos que se presentan.

De lo expuesto, se deduce que para reanimar la clase debería principiarse por proveerla de buenas cartillas.

En el concepto del que suscribe convendría poner un número de marcos amovibles, espaciados convenientemente, haciendo que éstos tuvieran sus respaldos asegurados con pasadores o correderas de madera para que con facilidad puedan cambiarse los originales, suprimiendo enteramente los de hoy actualmente fijos, por ser sumamente incómodos bajo todos los conceptos.

Las cartillas colocadas en tantas carteras cuantas sean las clases o estilos que se tengan, deberían estar en disposición del Director de esta cátedra, para que de esta suerte tome aquellos ejemplares que juzgue y convenga cambiar, según lo exija la necesidad.

El Director que suscribe, siempre deseoso de ocuparse en utilidad de la Academia, le ofrece su cooperación en cuanto se le juzgue útil lleva a cabo esta idea, y también presentará a su revisión la colección de los carteles elementales, que ofrece formar si se adoptase.

Las cartillas podrán contener mayor o menor número de ejemplares, según se encontraren, o según convenga, y deberán ser los tipos Egipcio, Chinesco, Griego, Etrusco, Romano, Gótico, Moresco, del Renacimiento, Churrigueresco, y de muebles, alhajas, colgaduras, y de estilo moderno.

Más como estas innovaciones y la adquisición de las cartillas podrá importar una suma de alguna cantidad, bastaría por de pronto hacer una parte de los marcos tomando sólo 3 o 4 cartillas hasta invertir unos 1.000 reales, que podrán destinarse en este primer año, para continuar en los sucesivos el surtido por completo.

Cuando por efecto de este nuevo sistema se llegaran a conocer los adelantos que son de esperar, podrá extenderse la enseñanza a la copia de los modelos de relieve y el modelado de los mismos, lo cual produciría seguramente mayor afición y utilidad a los jóvenes que son los objetos que debe procurarles la Academia para prosperidad de esta clase.

Por ahora nada más pide el que suscribe, sino que Vd. se sirva apoyar lo expuesto ante la Real Academia para que salvo las mejoras que estime oportunas puedan ponerse en práctica en el próximo curso estas reformas". [Manuscrito del Archivo de la Real Academia de San Fernando, legajo 1-33/2]

- (9) "La colección de principios de Adorno cuya adquisición propuso el profesor de esta clase para los Estudios de la Trinidad, es la que se publica en París por Bilondeax, que consta de 96 láminas litografiadas distribuidas por clses en 8 cuadernos, que al precio de 5 reales cada una, importa 480 reales.

—Por 12 marcos con sus respectivos respaldos amovibles según la muestra presentada con el coste de cristales, a 46 reales cada uno, importa 552 reales.

—Por una cartera ordinaria para guardar la colección, importa 10 reales.

—Importa al todo 1.042 reales.

Nota: si los marcos se ajustan antes o se hacen más ordinarios que el presupuesto, quizá se ahorre alguna cosa, y en tal caso con el sobrante podrán algunos de los que actualmente existen, arreglarse y hacerles movibles”. [Manuscrito del Archivo de la Real Academia de San Fernando, legajo 1–33/2].

- (10) “Entre los muchos estudios que exige la carrera de las bellas artes, el adorno es, sin duda, uno de los que más contribuyen a su perfección, pues la pintura, la escultura y la arquitectura, echan mano de él para engalanar y dar mayor realce a sus producciones. Los artistas más celebrados en cada una de ellas, han conocido la necesidad de estudiarle; y con efecto, han dejado en sus obras muchos ejemplos de su saber en esta clase de dibujo, como complemento del justo título adquirido de maestros consumados.

Al recorrer la serie de monumentos artísticos de todos los tiempos y de todas las naciones, vemos usado el adorno con más o menos profusión, con gusto más o menos delicado, y con alusión o propiedades más o menos filosóficas y oportunas, pues por instinto natural, propende siempre el hombre al atavio de su persona y al de las cosas que le rodean.

Pero en cada siglo y en cada nación ha habido periodos, en los cuales se ha usado el adorno con mayor o menor discernimiento y buen juicio, en que la inclinación y circunstancias de la época han sellado en él su índole peculiar, como en todas las cosas, según era consiguiente; de donde resultaron otros tanto estilos característicos respectivos.

Este símbolo significativo del genio y fisonomía de las naciones, y de los productos con que la naturaleza las dotó, llegó a ser exclusivo y propio de cada una de ellas, quedando circunscrito a ciertas y determinadas líneas, formas y figuras, fuera de las cuales no era permitido deslizarse; de donde resultaron las notables diferencias que se advierten entre los estilos particulares de cada pueblo, y de cada época o periodo.

Refiriéndose pues, a estos estilos, y adoptados y clasificados oportunamente conforme a su origen, se hallará en ellos mucho que admirar; y el crítico artista, en los casos que haya de hacer uso del adorno, puede hacerle contribuir a la propiedad del representado de su composición, si observa en la elección la analogía que debe reinar siempre entre el asunto y los accesorios, lo cual conseguirá fácilmente ateniéndose estrictamente al país y a la época de su acción.

Bien sabido es el influjo que ejerce el adorno en el comercio: la telas, bordados, ropas, diges, utensilios, máquinas, muebles, etc., adquieren por su medio una estimación que sin él no tendrían; y buen cuidado ponen las naciones más industriosas en promoverle, protegiendo y premiando a aquellos estudiosos, que por su buena aplicación pueden contribuir a sostener y realizar más y más el crédito de sus producciones, conseguido por la buena elección y gusto de los adornos, en que principalmente fundan su mérito.

Siendo esto cierto, parece que el Gobierno de S.M. al instituir las Academias de bellas artes, y más particularmente ahora, en que ha dado nueva forma y estatutos a la Real de San Fernando, no puede dejar de atender a esta clase de dibujo, antes bien de-

seará promoverla, suministrando para ello todos los medios posibles que puedan contribuir para estimular la afición de los jóvenes artistas y artesanos, facilitando muestras y modelos de todas clases, y de cuanto sea conducente al mejor éxito de la misma.

De aquí se sigue la necesidad de estudiar separadamente los estilos diversos que observamos en los monumentos egipcios, indios, griegos, etruscos, romanos, bizantinos, y los de los siglos posteriores, desde el renacimiento hasta nuestros días, eligiendo al efecto los ejemplares que han sido recibidos con más aceptación.

Más esto ha de entenderse para con los jóvenes que emprenden la carrera de las nobles artes; en cuanto a los demás que se aplican a esta clase de dibujo para el uso particular de sus respectivas profesiones, no hay una necesidad tan exigente para hacerles seguir escrupulosamente por esta serie de estilos clasificados, bastándoles imponerse bien en los principios generales, para luego poder escoger cada uno aquél que más le convenga, para aplicarle a sus artefactos, o sea más a propósito relativamente a la calidad e índole de los materiales que en ellos emplea.

La mera afición se detiene al menor tropiezo; por eso conviene que los jóvenes artesanos a este estudio, entren en él por una vía más directa y espedita, que los conduzca desde luego a los primeros trazos que su inclinación apetece, con el solo preliminar de la geometría, sin hacerles seguir la detenida escala de principios de figura; porque si bien es cierto que los que han pasado por ellos se hallan más diestros y avanzan más al entrar en esta clase, esto es en fuerza de los años que han empleado en aquellos; debiendo suponerse que al cabo de los mismo se hallarán en igual caso en la de adorno, y quizá avanzarían tiempo, por cuanto el adorno, además de ser de su genio, hace más disimulable cualquier ligero defecto. Facilmente se reconoce que no teniendo una fisonomía tan marcada, puede en él atenuarse el rigorismo de la exactitud, que tanto desalienta; y que sin él los progresos serán más rápidos, porque la falta de fidelidad en los contornos de esta clase, no produce, como en la de figura, un gesto impropio o unas facciones diferentes.

Estos defectos, sin embargo, van corriéndose luego, al paso que la mano se suelta en el manejo del lapicero, dejando a la imaginación libre de aquél cuidado mecánico, para dar a la reflexión y al raciocinio más lugar de ocuparse en la filosofía del arte, y comprender mejor la necesidad de fijarse más en el examen y comparación del trazado; pues según van adelantando en la carrera consiguen el gusto y conocimiento, que no tenían al principio, o la demasiada viveza de imaginación les impidió observar, para detenerse en pormenores, considerando como insignificantes pequeñeces o sofistéricas, las escrupulosas correcciones que exige la exactitud.

Para interesar mayormente a estos jóvenes, y para que los artistas perfeccionen y completen el estudio del adorno, convendría extenderle al modelado de alto y bajo relieve, haciéndoles conocer, además de la práctica de los estiques y manejo del barro o de la cera, todos aquellos procedimientos necesarios para el amoldaje y vaciado en cera, yeso o pastas, a fin de reproducir las copias; operaciones todas interesantísimas y de inmediata aplicación a las artes, todo lo cual importa hacer ver y entender a los alumnos repetidas veces, hasta que enterados de las diferentes operaciones, puedan

por sí solos sacar todo el fruto de las lecciones, que por la generosa solicitud de S.M. les dispensa la Real Academia.

Estimulados por la variedad de los objetos que se ofrecen a la especulativa contemplación de los que arredre su buen ánimo, porque estas mismas consideraciones les inducirán a prestar toda su atención y paciencia a las correcciones del profesor que los instruya, para concluir con esmero y con la posible perfección sus trabajos.

Resumiendo lo expuesto, deduciremos que es una necesidad el estudio del adorno, cuando el más insipiente de los seres racionales se distingue de las bestias por su inclinación a él, y hasta el modesto y sencillo pastor en medio de su soledad no puede pasar sin grabar su hortería y su cayado con simétricos festones y lazos ingeniosos. Que esta propensión al adorno común a todos los pueblos y a todas las épocas, simboliza el genio característico de sus habitantes y de sus producciones, lo cual obliga al filósofo hacer una elección meditada sobre el adorno para que su composición sea propia y significativa. Que los comerciantes más industrioses, desde los tiempos más remotos hicieron valer sus géneros y mercancías por la novedad de sus adornos, como nos lo revela la historia respecto a los fenicios y de los etruscos, y como al presente vemos que la Francia y la Inglaterra, fundan sobre él una parte de sus rentas; por cuyas razones el Gobierno de S.M. no puede menos de interesarse en su fomento. Que dicho estudio conviene clasificarle, ampliarle y enseñarle diversamente a los artistas y a los artesanos, dispensando a estos de los principios de figura, porque los defectos en los que pueden incurrir se corrigen con la asiduidad y con el estímulo de los más adelantados. Que para fomentar la aplicación conviene que haya variedad y número suficiente de ejemplares y modelos, y sean enseñados los diferentes procedimientos de utilizar y sacar fruto de este estudio. Y finalmente, que la aplicación produce los adelantos, y esta se acrecienta considerablemente por medio de las menciones honoríficas, y aún más con el premio a que se haga acreedor el más aprovechado.

De esta y no de otra suerte pueden prometerse los resultados apetecidos, que son de esperar según vaya tomando incremento la afición que actualmente se ve desarrollar, la cual, estimulada y premiada conforme a la aplicación y talento individual, vendrá finalmente a producir los efectos más brillantes en las artes y en la industria nacional. [Manuscrito del Archivo de la Real Academia de San Fernando, legajo 1-33/2].

- (11) "Excmo Sr: El profesor que suscribe, tiene el honor de ofrecer a Vd. una copia de los primeros contornos de Adorno de la Cartilla Barcelonesa {N. de A. -Se refiere a la publicada por Arrau y Barba en Barcelona en 1837.} que ha calcado expresamente para el uso de los alumnos que frecuentan la clase que le confió Vd. en los Estudios de la Trinidad, por carecerse en ella de ejemplares elementales.

Al propio tiempo, presenta para su examen una nueva colección de contornos originales de Adorno que he trazado, para que como sucede con los de ojos, bocas, en la clase de figura, sirva en la de adorno para soltar la mano a los principiantes, y para acostumar su vista a las proporciones antes de pasar a cosas más complicadas, de cuya colección, si Vd. lo considerase útil, promete una copia para el uso de la cátedra que desempeña, o bien dos, si llegara a publicarla, lo cual podría suceder cuando Vd. la estime digna de aparecer con su aprobación.

No duda pues, el que suscribe, que Vd. se dignará aceptar la oferta a que se refiere en el primer párrafo, y que secundará además los deseos que manifiesto en el segundo, en gracia de un buen celo por el adelanto de los alumnos”. [Manuscrito del Archivo de la Real Academia de San Fernando, legajo 1-33/2].

- (12) El presente artículo está contenido dentro de la Tesis Doctoral “Matías Laviña y la Metodología de las Cartillas de Adorno” de la misma autora. Tesis dirigida por el profesor D. Juan Bordes Cabellero, del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, fue leída el 29 de Noviembre de 1989, sin publicar.

INVENTARIO DE LA COLECCIÓN DE DIBUJOS
ORIGINALES PARA “LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA
Y AMERICANA” DE LA REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (II)

Por

M.^ª DEL CARMEN UTANDE RAMIRO

Como continuación del publicado en el Boletín ACADEMIA Núm. 64 correspondiente al primer semestre de 1987, este inventario continúa describiendo los originales que se conservan en el Museo de San Fernando del "Fondo Garrido", muchos de los cuales aparecieron publicados en la Revista "La Ilustración Española y Americana" entre los años 1882 y 1914.

También en esta segunda serie los estilos, los temas y las técnicas son tan variados como los autores; predominan los dibujos al agua, óleo y grafito, utilizando como soporte cartón, cartulina y papel con diferentes preparaciones.

Por el número de sus obras destacan en este segundo inventario M. Alcázar, M. C. Espí, H. Estevan, Mme. Gironella, M. Félez, F. Mota, Méndez Bringa, de los que también en el primero constaban algunos dibujos.

Se ha continuado el mismo sistema de catalogación: la primera cifra precedida de una "L" corresponde a la de este inventario, mientras la segunda es la que aparece en el dibujo original, incluso algunos de ellos estaban sin numerar.

En la planta segunda del Museo se han destinado dos vitrinas para la exposición temporal y rotatoria de las obras de este "Fondo Garrido", pero la consulta de las no expuestas también tiene fácil acceso, previa petición, en el gabinete de dibujos.

También han colaborado en este trabajo el pintor y ceramista Paco Puertas como asesor de las técnicas empleadas en los dibujos y M.^a Inmaculada Utande Ramiro a la que se deben las reproducciones fotográficas. Ha sido realizado conforme a las directrices del Académico Conservador del Museo

D. José M.^a de Azcárate y con la colaboración de las licenciadas Silvia Arbaiza, Isabel Azcárate, Ascensión Ciruelos, M.^a Pilar Fernández, Pilar García, Carmen Heras, Begoña Pérez, Blanca Piquero, M.^a Carmen Salinero y Angeles Sánchez de León.

Está prevista la elaboración de un tercer inventario de los varios centenares de dibujos del mismo fondo en catalogación y de un índice general de los autores y temas comprendidos en los tres.

L-301 (17) LA OVEJA PERDIDA

A tinta china. 0,32 x 0,48

Firmado en el ángulo inferior derecho:
"M. Alcazar".

Abajo a lápiz azul: "A 16 de ancho / p.^a
el día 30". Reverso a lápiz rojo: "Alma-
naque / 1899".

Cartulina.

L-302 (18) CUERPO INCORRUPTO

Al agua 0,50 x 0,32

Firmado en el ángulo inferior derecho:
"M. Alcazar / Mayo 23 - 1896".

Abajo a lápiz: "Reducir *al alto* conve-
niente para que colocado este encima
de / la *urna* que está reproduciendo, dén
los dos grabados una altura / de 33 ó 34
centímetros, teniendo en cuenta que,
entre uno y otro grabado / quede un es-
pacio de uno ó dos centímetros / Se ne-
cesita p.^a el día 29 por la mañana". Re-
verso a lápiz azul: "30 Mayo / 1896".
I.E.A. 30 Mayo 1896-1.^o N.^o XX. Pág.
317. GLORIOSOS RESTOS DE SAN
ISIDRO LABRADOR. / (Dibujo de M.
Alcázar).

Cartón.

L-303 (19) MARINO

Al agua. 0,49 x 0,31.

Firmado en el ángulo inferior derecho:
"M. Alcazar".

Arriba a lápiz: "Círculo de 26 de diáme-
tro / á 15 de diámetro". Abajo a lápiz:
"26 x 22 / á 15 de alto - redondearlas /
24 x 30 / á 16 x 20".

I.E.A 15 AGOSTO 1907-2.^o N.^o XXX.
Pág. 91. EL ALMIRANTE GORC-
IJUIN, / COMANDANTE DE LA DI-
VISIÓN JAPONESA / QUE HA VISI-
TADO Á SS. MM. EN SAN SEBAS-
TIÁN.

Papel.

L-304 (20) BOMBEROS VIGILANTES

Grafito 0,25 x 0,37

Firmado en el ángulo inferior derecho:
"M. Alcazar".

Reverso a lápiz: "23-/silueta".

I.E.A. 22 FEBRERO 1908-1.^o N.^o VII.
Pág. 102. EL TEATRO REAL POR
DENTRO-EN LOS FOSOS./Del natu-
ral, por Alcázar.

Cartulina.

L-305 (21) CABEZA DE MORO

Grafito. 0,36 x 0,25

Firmado en el ángulo inferior derecho:
"M. Alcazar".

- I.E.A. 8 SEPTIEMBRE 1908-2.^o N.^o XXXIII. Pág. 135. EL MOKRI, / último gran visir del sultán vencido Abd-el-Aziz. / LA GUERRA CIVIL EN MARRUECOS.
Cartulina.
- L-306 (22) CABEZA DE MORO
Grafito. 0,36 x 0,25
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Alcazar".
I.E.A. 8 SEPTIEMBRE 1908-2.^o N.^o XXXIII. Pág. 135. EL MENEHBI, / ex ministro de la Guerra de Abd-el-Aziz y ahora agente diplomático en Tánger / del nuevo sultán Muley Hafid. / LA GUERRA CIVIL EN MARRUECOS.
Cartulina.
- L.307 (23) ENTIERRO DE UN SACERDOTE
Al agua. 0,28 x 0,39
Firmado en el ángulo inferior derecho : "M. Alcazar".
Cartulina.
- L-308 (23) FACHADA Y TORRE DE UNA IGLESIA
Lápiz. 0,51 x 0,36
Firmado en el ángulo inferior derecho: "L PALAO".
Cartulina.
- L-309 (s/n) MUJER SENTADA
Grafito y al agua. 0,39 x 0,28
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Alcázar".
Cartulina.
- L-310 (25) SALUDO OFICIAL
Al agua. 0,32 x 0,25
- Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Alcazar". Abajo a tinta: "Reducir á 8 centímetros de ancho / Se necesita p.^a el día 8.".
Papel.
- L-311 (26) ENCUENTRO CON UN PASTOR
Al agua. 0,37 x 0,24
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "A. ANDRADE".
En el ángulo inferior derecho a lápiz azul: "A 16 ancho / Silhueta por / abajo".
Cartulina.
- L-312 (27) MUCHACHA EN LA HUERTA
Al agua. 0,46 x 0,31
Firmado en el ángulo inferior derecho: "T. Andreu / 97".
Reverso a lápiz: "Septbre (en azul) / 1897 / 2.^o 176 / Fuencarral 83 - 3.^o".
I.E.A. 22 SEPTIEMBRE 1897-2.^o N.^o XXXV. Pág. 176. EN LA HUERTA DE VALENCIA / DIBUJO DE ANDREU.
Papel.
- L-313 (28) PUESTO DE CASTAÑAS
Al agua. 0,39 x 0,29
Firmado en el ángulo inferior izquierdo en el quicio de la madera: "T. Andreu".
Rótulos: "BAZAR"; "CUSENIER"; "COMIDAS / Y / CENAS / VIN".
Reverso a lápiz azul: "1899 / 7.^o 2.^o / pág. 301. A lápiz: a 31 de alto - / Para el 14-".
I.E.A. 22 NOVIEMBRE 1899-2.^o N.^o XLIII. Pág. 301. LA CASTAÑERA. / DIBUJO DE ANDREU.
Papel.

L-314 (29) MUJER LEYENDO EN UN SILLÓN

A tinta china. 0,33 x 0,20
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "G. Abril / 1882".
 Sellado en rojo en el ángulo inferior derecho: "TESTAMENTARÍA/DE/J. ARAUJO".
 Papel.

L-315 (30) PESCADORA

A lápiz. 0,32 x 0,23
 Firmado en el ángulo superior derecho: "Vigo-15. Julio 1887/ Araujo". Encima a lápiz: "Balvina Barros". Sellado en rojo en el ángulo inferior derecho: "TESTAMENTARIA/DE/J. ARAUJO".
 Papel.

L-316 (31) PESCADORA

A lápiz. 0,32 x 0,23
 Firmado en el ángulo inferior derecho: "Vigo-15. Julio-1887/ Araujo-". Sellado encima en azul: "TESTAMENTARIA/DE/J. ARAUJO".
 Papel.

L-317 (32) PESCADORA

A lápiz. 0,32 x 0,23
 Firmado en el ángulo inferior derecho: "Vigo. 12. Julio 1887 / Aranja-". Sellado encima en azul: "TESTAMENTARIA / DE / J. ARAUJO".
 Papel.

L-318 (33) MADRILEÑA

Carboncillo. 0,33 x 0,24
 Firmado en el ángulo inferior derecho: "Badillo / 1895".
 Abajo a lápiz: "de los Madriles".
 Cartón sobre cartón.

L-319 (37) ESCENA DE GUERRA

Oleo. 0,27 x 0,40
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Banda".
 Reverso a lápiz rojo: "30 Noviembre / 1899".
 I.E.A. 30 NOVIEMBRE 1899-2.º N.º XLIV. Pág. 309. DERROTA SUFRIDA POR LOS INGLESES EL 30 DE OCTUBRE ÚLTIMO ENTRE LOMBARDS-KOP Y LADYSIMTH. / LA GUERRA EN EL TRANSVAAL.
 Lienzo.

L-320 (308) MILITARES EN TORNADO A UNA MESA Y ALEGORIA

Oleo. 0,27 x 0,18
 Firmado en el centro, a la derecha: "Banda".
 En el ángulo inferior derecho a lápiz: "A 16 x 22". Reverso a lápiz azul: "Almanaque / 1902".
 Cartón.

L-321 (38) GRUPO EN TORNADO A UNA FUENTE

Al agua. 0,25 x 0,31
 Firmado en el ángulo inferior derecho: "C. Bellver".
 Rótulos: "MONCE COIFFEUR / COURT / GRAND CHAPELERIE BISSET 40 / PHOTO-RAPHIE BUIZAR AU 23 / VINS / LIQUERS / HOTEL / CHAUSURES / RESTAURENT".
 Papel.

L-322 (39) EL PASO DEL TIEMPO

Oleo. 0,41 x 0,28
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "R. Bellver". Abajo: "Un día más y un día menos". En el calendario: "ABRIL/1".

- I.E.A. 8 ENERO 1905-1.^o N.^o I. Pág. 4.
UN AÑO MÁS / DIBUJO DE RICARDO BELLVER.
Lienzo.
- L-323 (40). CAMPAMENTO A LAS PUERTAS DE FEZ.
Oleo. 0,28 x 0,46
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Bertuchi / 1902".
I.E.A. 8 MARZO 1903-1.^o N.^o IX. Pág. 144 LA GUERRA CIVIL EN MARRUECOS. - GUARDIA DE UNA DE LAS PUERTAS DE FEZ. / Dibujo de Bertuchi.
Cartulina.
- L-324 (41) CORTEJO PONTIFICIO EN EL VATICANO
Al agua. 0,40 x 0,30
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Bianchini". Abajo a lápiz: "A 24 de ancho".
I.E.A. 15 MARZO 1903-1.^o N.^o X. Pág. 164. EL PAPA SOBRE LA SILLA GESTATORIA BENDICIENDO Á LOS FIELES. / ROMA.- EL JUBILEO DE SU SANTIDAD LEÓN XIII./ DIBUJO DE BIANCHINI.
Papel sobre cartón.
- L-325 (42) VISIÓN DEL SAGRADO CORAZÓN
Oleo. 0,38 x 0,31
Firmado en el ángulo inferior derecho: "R. Brugada".
Abajo, en el centro: "...¡EXTASIS!".
En el lateral izquierdo a lápiz: "33 x 28 á 26 x 22".
Lienzo.
- L-326 (43) NIÑOS EN SOLEDAD
Oleo. 0,38 x 0,31
Firmado en el ángulo inferior derecho: "R. Brugada".
Espacio para el texto en el ángulo superior derecho.
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1914-2.^o N.^o XLVII. Pág. 375. Dibujo de R. Brugada.
FLOR DE ANGUSTIA.
Lienzo.
- L-327 (51) INDISPOSICIÓN?
Grafito. 0,28 x 0,29
Firmado en el ángulo inferior derecho: J. Cabrinety / 1897.
Abajo a lápiz: "-3-central". En azul: "á 16 de ancho- p.^a el 20 -".
Papel.
- L-328 (50) DE NOCHE, ANTE LA FUENTE DE APOLO (Madrid).
Grafito. 0,21 x 0,29
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Gabrinety / 1897".
Abajo a lápiz: "-1- / A 17 de ancho - p.^a el día 10-".
Papel.
- L-329 (49) COSTURA INTERRUMPIDA
Grafito. 0,23 x 0,30
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Cabrinety / 1897".
En el lateral izquierdo a lápiz: "á 16 de ancho -/ p.^a el día 30-".
Papel.
- L-330 (48) CONQUETEANDO EN EL PARQUE
Grafito. 0,26 x 0,33

- Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J. Cabrinety / 1896".
Abajo a lápiz azul: "á 16 de ancho".
Papel.
- L-331 (319) MUJER ASUSTADA
Grafito. 0,19 x 0,12
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Cabrinety / 1897".
Abajo a lápiz: "-5-final". En azul: "á 9 de alto / p.^a el 20".
Papel.
- L-332 (318) VENDAVAL DE OTOÑO
Grafito. 0,13 x 0,19
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Cabrinety / 1897".
Abajo a lápiz: "-4-intercalado". En azul: "á 6 de ancho- p.^a el 20". En el lateral izquierdo a lápiz: "vertical guía para la colocación".
Papel.
- L-333 (317) ACICALÁNDOSE
Grafito. 0,20 x 0,15
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Cabrinety / 1897". Abajo a lápiz: "-2-intercalado". En azul: "á 7 de ancho / p.^a el 20".
Papel.
- L-334 (316) CONTRASTE DE VIDAS
Grafito. 0,16 x 0,28
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Cabrinety / 1897".
Arriba a lápiz azul: "á 17 de ancho - p.^a el 20". Abajo a lápiz: "-1-Cabecera".
Papel.
- L-335 (315) INCLEMENCIA DEL TIEMPO
Grafito. 0,25 x 0,17
- Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Cabrinety / 1897".
Arriba en el ángulo superior izquierdo a lápiz: "á 22 de ancho / p.^a el día 10". En el ángulo inferior izquierdo: "-3-". Rótulo: VERLINE".
Papel.
- L-336 (314) EN EL CAFÉ
Grafito. 0,17 x 0,22
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Cabrinety / 1897".
Abajo a lápiz: "-2- / á 15 de ancho- / p.^a el día 10".
Papel.
- L-337 (313) PRESTIDIGITADOR
Grafito. 0,17 x 0,12
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Cabrinety / 1896".
Arriba a lápiz azul: "á 9 de alto / p.^a el día 28". En el ángulo inferior izquierdo a lápiz: "4".
Papel.
- L-338 (312) TRANSFORMISTA
Grafito. 0,13 x 0,18
Firmado en el centro a la derecha: "J. Cabrinety / 1896".
A la derecha en azul: "á 4 de ancho / p.^a el día 28". En el ángulo inferior izquierdo a lápiz: "3".
Papel.
- L-339 (311) ¡TRANQUILO!
Grafito. 0,13 x 0,18
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Cabrinety / 1896".
En el ángulo inferior izquierdo: "2". En el lateral izquierdo a lápiz azul: "á 9 de alto / p.^a el día 28".
Papel.

L-340 (310) INDECISIÓN

Grafito. 0,16 x 0,15

Firmado en el ángulo inferior derecho:
"J. Cabriny / 1896".

Abajo a la izquierda, a tinta: "3". En lápiz azul: "á 8 de ancho".
Papel.

L-341 (s/n) NIÑOS CONTEMPLANDO UNA FLOR.

Grafito. 0,14 x 0,19

Firmado en el centro a la izquierda: "J. Cabriny / 1896".

Abajo a la izquierda, a tinta: "2". Abajo en el centro a lápiz azul: "á 14 de ancho".

Papel.

L-342 (84) DESCANSO EN EL TRABAJO

Oleo. 0,39 x 0,30

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Cutanda". Reverso a lápiz: "*Idilio*".

I.E.A. 22 MARZO 1905 - 1.º N.º XI. Pág. 173. DESCANSO EN LA FÁBRICA. / DIBUJO DE CUTANDA.

Cartulina.

L-343 (82) ACTO SOLEMNE EN LA SALA DE VELÁZQUEZ.

Al agua. 0,26 x 0,36

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Comba".

Reverso a lápiz azul: "*15 Junio / 1899*".
I.E.A. 15 JUNIO 1899 - 1.º N.º XXII. Pág. 364. MADRID.- TERCER CENTENARIO DE VELÁZQUEZ.- SOLEMNE INAUGURACIÓN DE LA SALA DE VELÁZQUEZ EN EL MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA, CELEBRADA EL

DÍA 6 DEL CORRIENTE. / (Dibujo de Comba).

Cartón.

L-344 (83) ESCENAS DE LA LOTERÍA

A tinta china y al agua. 0,43 x 0,31

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Comba". En la escena primera, arriba a lápiz: "El edificio ruletado". En la escena cuarta, abajo a lápiz: "Silhueta-do". En la escena quinta, arriba a lápiz: "Silhueta-do".

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1897 - 2.º N.º XLVII. Pág. 372. MADRID - LA LOTERÍA DE NAVIDAD / ESPERANDO NOTICIAS DEL SORTEO - LOS OYENTES - ¡¡¡ 3.000.000 DE PESETAS !!! - LAS CUARTILLAS PARA "LA LISTA GRANDE" / COMPROBACIÓN DE LOS PREMIOS - ¡Á TELEGRAFIAR LA NOTICIA! / (Dibujo de J. Comba).

Cartón.

L-345 (s/n) PUERTO DE MAR

Al agua. 0,18 x 0,32.

Sin firma.

Reverso a lápiz: "á 13 cent.º de alto / Se necesita p.ª el día 28".

I.E.A. 30 MAYO 1896 - 1.º N.º XX. Pág. 325. LA GUERRA EN CUBA - LA LANCHAS "MENSAJERA" Y LA GOLETA YANKEE "COMPETITOR" APRESADA POR AQUÉLLA / FONDEADAS EN LA BAHÍA DE LA HABANA / (Dibujo de Caula, según apunte del natural).

Cartón.

L-346 (80) PUERTO DE MAR: FIESTA NOCTURNA

Al agua. 0,29 x 0,45

- Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "A de Caula".
I.E.A. 30 JUNIO 1903 - 1.º N.º XXIV. Pág. 395. CARTAGENA - ILUMINACIONES DE LAS ESCUADRAS / Del natural por A de Caula.
Cartulina.
- L-347 (79) TRÁFICO NAVAL DENSO
Al agua. 0,30 x 0,45
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "A de Caula". Abajo el nombre de los barcos: "Kaiser Wilhelm der Grosse" / New York / "Oceanic" / "Deutschland".
I.E.A. 22 AGOSTO 1900 - 2.º N.º XXXI. Pág. 101. COMPENTENCIA ENTRE LOS MAYORES TRASATLÁNTICOS DEL MUNDO - SALIDA DEL PUERTO DE NUEVA YORK / (Dibujo de Caula). Arriba: Kaiser Wilhelm, de Hamburgo / New York, de Nueva York / Oceanic, de Liverpool / Deutschland, de Hamburgo.
Cartulina.
- L-348 (78) CIUDAD COSTERA
Al agua. 0,24 x 0,41.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "A de Caula". Reverso a lápiz: "Vista General de Jaffy, Lomada del Norte".
Cartulina.
- L-349 (77) CABEZA DE NIÑA
Carboncillo. 0,40 x 0,31.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Ramón Casas". Abajo, a tinta: "Ramón Casas". Reverso a lápiz azul: "Portada / Alman (roto) e 1900".
Papel.
- L-350 (46) DAMA Y CUPIDO
Grafito. 0,43 x 0,30.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Cabrinety / 1896". Reverso a lápiz rojo: "1904-n.º 34". Debajo a lápiz: "A 33 de alto".
I.E.A. 15 SEPTIEMBRE 1904-2.º N.º XXXIV. Pág. 152. AMOR VENCIDO / DIBUJO DE JOSÉ CABRINETY.
Papel.
- L-351 (47) ENTRE LA MUERTE Y LA VIDA
Grafito. 0,36 x 0,16
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J. Cabrinety / 1899". Abajo a lápiz azul: "A 25 alto - p.º el 28 -". En la lápida: "NEIVAETEI" / E.P.D.".
Papel.
- L-352 (76) VISTAS DE UN MONASTERIO
Al agua y tinta china. 0,47 x 0,31.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "E. Casanovas". Abajo a tinta: "Monasterio de Armenteira (Galicia) = 1 = vista general = 2 Pórtico de la Iglesia = 3-Ruinas del / Claustro = 4-Un detalle del Monasterio = 5-Antiguo coto de los Monges = 6=Los primitivos dueños=". Escenas numeradas del 1 al 6.
Cartulina.
- L-353 (75) FIESTAS EN LISBOA
Al agua y a lápiz. 0,39 x 0,28
Firmado abajo en el centro: "E. Casanovas". En el ángulo inferior derecho a tinta: "1.º Llegada á la estación de Lisboa/de S.S. MM. / 2.º Carreras de Caballo ofrecidas por / la asociación el Joco-

key Club / 3.^o Escalera principal de la Exposición / retrospectiva de Arte Ornamental / 4.^o Baile en el palacio de Ajuda / 5.^o Revista militar en la plaza / de D. Pedro (Rocio) / 6.^o Iluminaciones y fuegos de artificio en el puerto. Escenas numeradas del 1 al 6.
Cartulina.

L-354 (94) CONSTRUCCIÓN ANTIGUA

A lápiz. 0,31 x 0,48
Firmado en el ángulo inferior derecho: "G. Díaz 1879". En el ángulo superior izquierdo a lápiz: "1".
Papel.

L-355 (99) VISTAS DE UN CASTILLO

A lápiz. 0,31 x 0,48.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "G. Díaz 1879". En el ángulo superior izquierdo a lápiz: "2".
Papel.

L-356 (98) TORREÓN, MURALLAS Y CASONA

A lápiz. 0,31 x 0,48
Firmado en el ángulo inferior derecho: "G. Díaz". En el ángulo superior izquierdo a lápiz: "3".
Papel.

L-357 (97) IGLESIA Y MURALLA

A lápiz. 0,31 x 0,48
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "G. Díaz 1879". En el ángulo superior izquierdo a lápiz: "4".
Papel.

L-358 (96) PUEBLO

A lápiz. 0,31 x 0,48

Firmado en el ángulo inferior derecho: "G. Díaz 1879".

En el ángulo superior izquierdo a lápiz: "5".

Papel.

L-359 (100) CIUDAD AMURALLADA

A lápiz. 0,31 x 0,48
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "G. Díaz 1879". En el ángulo superior izquierdo a lápiz: "6".
Papel.

L-360 (95) IGLESIA

A lápiz. 0,31 x 0,48
Firmado en el ángulo inferior derecho: "G. Díaz". En el ángulo superior izquierdo a lápiz: "7".
Papel.

L-361 (93) PASEO EN BURRO

Carboncillo. 0,31 x 0,41
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J. Díaz Molina".
Cartulina.

L-362 (92) CASA DE CAMPO

Carboncillo. 0,31 x 0,41.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J. Díaz Molina".
Cartulina.

L-363 (91) PAISAJE

Carboncillo. 0,31 x 0,41.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Díaz Molina".
Cartulina.

L-364 (90) PANTEÓN Y AVENIDA DE UN CEMENTERIO

Oleo. 0,30 x 0,42.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Díaz Molina". Rótulo de las bandas: "LOS CONSERVADORES DE / ILUSTRE JEFE". Reverso a lápiz azul: "15 Agosto / 1897 / N.º 30".

I.E.A. 15 AGOSTO 1897-2.º N.º XXX. Pág. 104. MADRID- CEMENTERIO DE SAN ISIDRO-PANTEÓN DONDE SE GUARDAN LOS RESTOS MORTALES / DEL EXCMO. SR. D. ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO / (Dibujo de Díaz Molina). Cartulina.

L-365 (89) VISTA LEJANA DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO DEL ESCORIAL

Carboncillo. 0,31 x 0,41

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Díaz Molina".

Cartulina.

L-366 (70) CASA DE CAMPO

Carboncillo. 0,23 x 0,34

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M.C. Espí". Reverso a lápiz azul: 22 Novbre 99/N.º 43. A lápiz: Reducir á 24 de ancho=/ Se necesita para el 25.

I.E.A. 22 NOVIEMBRE 1899-2.º N.º XLIII. Pág. 300. PAISAJE / POR M.C. ESPÍ.

Papel.

L-367 (69) ENCUENTRO EN LA ESTACIÓN

Carboncillo. 0,24 x 0,34

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Espí". Reverso a lápiz: "Reducir á 23 de alto".

I.E.A. 8 ENERO 1903-1.º N.º I. Pág. 4. MADRID-LA FAMILIA HUMBERT

D'AURIGNAC SUBIENDO AL COCHE-CAMA EN EL PASO Á NIVEL DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA/ Dibujo de Cara y Espí.

Papel.

L-368 (67) PUESTO DE TIRO EN LA VERBENA

Al agua. 0,32 x 0,50

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Espí". Abajo a lápiz rojo: "á 16 ancho- /a lápiz": "á 15,80". A lápiz: "El pin pan pun -n.º 4- Lanubiera".

Cartulina.

L-369 (65) ATRACCIÓN DE MUÑECOS EN LA FERIA

Al agua. 0,32 x 0,47

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Espí". Abajo a lápiz rojo: "-a 16 ancho- / a lápiz": "15,80". A lápiz: "El pin pan pun -2.º- Lanubiera".

Cartulina.

L-370 (64) NOTICIAS POR TELÉFONO.

Al agua. 0,32 x 0,49

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Espí". Rótulos: TELEFONEMAS / CONFERENCIAS. Abajo a lápiz: "Cortar 1 por abajo y reducir á 22 x 31,5. En el lateral derecho a lápiz: Separese este asunto del principal / por un blanco de 2 milímetros, pero sin / romper el filete del recuadro general. / Es un locutorio y parece sólo un biombo.

I.E.A. 15 DICIEMBRE 1906-2.º N.º XLVI. Pág. 349. MADRID-PERIODISTAS EN LA CENTRAL DE TELÉFONOS INTERURBANOS UN DÍA DE CRISIS-EN UN LOCUTORIO. / Dibujo de Cara y Espí.

Cartón.

L-371 (63) MUJER BESANDO A SU HIJO

Al agua. 0,50 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Espí". Abajo a lápiz: "Réduire á 33 x 24 / Faites attention aux plis du dessin qu'il faut éviter dans la grande". A ambos lados a lápiz: "-pli". Reverso a lápiz azul: "Espí=" Amor maternal" / Hecho el grabado".

I.E.A. 15 DICIEMBRE 1914-2.^º N.^º XLVI. Pág. 369. AMOR DE MADRE / DIBUJO DE ESPÍ.

Papel sobre cartulina.

L-372 (62) MUCHACHA CARGANDO UN BURRO

Carboncillo. 0,45 x 0,31

Firmado en el ángulo inferior izquierdo dos veces: "M. Espí / M. Espí". Reverso a lápiz: "A 32 x 24 cortando / de abajo".

I.E.A. 22 OCTUBRE 1902-2.^º N.^º XXXIX. Pág. 244. AL MERCADO / DIBUJO DE M. CARA Y ESPÍ.

Papel.

L-373 (61) PUESTO DE TIRO DE MUÑECOS EN LA VERBENA

Al agua. 0,32 x 0,50.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Espí". Abajo, a lápiz rojo: "-á 16 ancho-" / a lápiz: "15,80". A lápiz: "El pin pan pun -1.^º- Lanubiera".

Papel sobre cartulina.

L-374 (60) ENTRADA A UN PUEBLO

Carboncillo. 0,22 x 0,34

Firmado en el ángulo superior derecho: "M.C. Espí". Reverso a lápiz: "Cercanías de Alcoy" y una marca a lápiz rojo.

Papel.

L-375 (103) TROPA EN ESPERA

Oleo. 0,39 x 0,30

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Enrique Estevan". Arriba a lápiz: "a 32 de alto - Para el 13-". Reverso a lápiz azul: "1889-1-193 / -91-1-54". A lápiz rojo: "1883-1-199". A lápiz azul: "¿No aparece catalogado?"

Cartulina.

L-376 (104) ESCENAS DEL VATICANO

Al agua. 0,46 x 0,29

Firmado en el ángulo inferior derecho: "H. ESTEVAN". Cinco escenas numeradas: I/II/III/IV/V. Rótulos: En la escena II encima de la puerta: SIXTUS / PONT. M. En la escena III encima del sagrario: NON-EST-IN-TOTO-SANTIOR-ORBE-LOCUS. En la escena V en el pedestal: OSCVLO/FILIVM HOMINIS/TRADIS. Reverso a tinta: "La Escala Santa el día de/Viernes Santo"/n.^º1= El Sepulcro=/ "2=La capilla del via crucis"/ "3=El Sancta Sanctorum"/ "4=El último escalón de la Santa Escala"/ "5=El principio de la Santa Escala".

Cartón.

L-377 (105) ESCENAS DEL VATICANO

Oleo. 0,43 x 0,29

Firmado en la parte inferior de la escena primera: "H ESTEVAN". Tres escenas numeradas: I / II / III.

I.E.A. 22 JULIO 1903-2.^º N.^º XXVIII. Pág. 76. LA MISA ANTES DE CONSTITUIRSE EL CONCLAVE.- ELECCIÓN DE ESCRUTADORES Y ENFERMEROS.- RECOGIENDO LAS

- CÉDULAS PARA VOTAR. / EL CONCLAVE.
Papel sobre lienzo.
- L-378 (106) EN ESPERA DE NOTICIAS EN EL VATICANO.
Oleo. 0,26 x 0,40
Firmado en el ángulo inferior derecho: "H. ESTEVAN". Reverso a tinta: Aspecto de la sala Clementina en los últimos momentos / (ó al saberse la muerte) de León XIII. Debajo a lápiz: "Reducir á 35 x 22".
Papel sobre lienzo.
- L-379 (107) ELECCIÓN DE PAPA
Oleo. 0,41 x 0,28
Firmado en el ángulo superior derecho: "H. ESTEVAN". En el lateral izquierdo a lápiz rojo: nota ilegible. Reverso en un papel pegado, a tinta: "Una vez hecha la elección y obtenida la aceptación del prelado elegido (sic)/para Pontífice el 1^{er} cardenal diácono/acompañado por la cruz papal se/ dirige a la Loggia (balcón) central de la / fachada de S. Pedro y desde allí pronuncia las palabras de Cristo (sic) *Annuntio vobis/ gaudium magnum: habemus Pontificem Eminentissimum N. qui sibi/ nomen mposuit*. Y. "/ "Publicación de la elección". A lápiz: O-J.
I.E.A. 8 AGOSTO 1903-2.^o N.^o XXIX. Pág. 84. EL PRIMER CARDENAL DIÁCONO PROCLAMA AL NUEVO PONTÍFICE DESDE EL BALCÓN CENTRAL DE SAN PEDRO.
Papel sobre lienzo.
- L-380 (108) BANQUETE DE HOMENAJE
Al agua. 0,24 x 0,35
- Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN".
Reverso a tinta: "Comida dada a M.^o Benlliure/ en el Círculo Artístico internacional/ en Roma". Debajo a lápiz: "34 x 24 á reducir á 24 x 16".
I.E.A. 22 MARZO 1902-1.^o N.^o XI. Pág. 177. ROMA.- BANQUETE OFRECIDO Á MARIANO BENLLIURE POR EL CÍRCULO ARTÍSTICO INTERNACIONAL./ (Dibujo de Hermenegildo Estevan).
Cartulina.
- L-381 (109) ESCENAS DEL VATICANO
Al agua. 0,44 x 0,29
Firmado en el ángulo inferior derecho: "H. ESTEVAN". Cinco escenas numeradas: 1/2/3/4/5. Reverso a lápiz rojo: "1888-N.^o2".
I.E.A. 15 ENERO 1888-1.^o N.^o II. Pág. 37. JUBILEO SACERDOTAL DE LEÓN XIII./ ROMA. APUNTES DE LA PEREGRINACIÓN: -DETALLE DE LA PLAZA DE SAN PEDRO, EN LA MAÑANA DEL 1.^o DEL ACTUAL./ EL "TE DEUM" EN LA BASÍLICA DE SAN JUAN DE LETRÁN.-COMEDOR Y DORMITORIO DE PEREGRINOS, EN EL ANTIGUO LAZARETO DE SANTA MARTA./ PLAZA DE LA SACRISTÍA, CONTIGUA AL LAZARETO - HOSPEDAJE, VISTA AL ANOCHECER./ (Del natural, por Hermenegildo Estevan).
Cartón.
- L-382 (110) SANTUARIO, CAPILLA E INTERIOR DE IGLESIA
Al agua. 0,44 x 0,27.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN". Tres escenas numeradas: (1)/(2)/(3).

Reverso a tinta: "Tercer Centenario de S. Luis Gonzaga/ N.^º 1= Santuario de Castiglione della Stivieva/ N.^º 2= Capilla de la cámara donde habitó y murió/ S. Luis Gonzaga en el Colegio de S. Ignacio en Roma / N.^º 3= Iglesia de San Ignacio en Roma los días de/ las fiestas del centenario". Debajo a lápiz azul: "1891-n.^º 26".

Papel.

L-383 (111) CONCIERTO RELIGIOSO

Al agua. 0,28 x 0,40

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN/Roma. Reverso a lápiz rojo: "Reducir á 22 de alto-/Para el 26./Diciembre/98". Y a lápiz un boceto.

I.E.A. 30 DICIEMBRE 1898-2.^º N.^º XLVIII. Pág. 377. ROMA.-NUEVO ORATORIO DEL MAESTRO LORENZO PEROSI, "LA RESURRECCIÓN DE CRISTO".- AUDICIÓN VERIFICADA EN LA IGLESIA DE LOS SANTOS APÓSTOLES ANTE LA CORTE PONTIFICIA, EL CUERPO DIPLOMÁTICO Y LA NOBLEZA ROMANA./ (Dibujo de Hermenegildo Estevan).

Cartón.

L-384 (112) RECEPCIÓN

Al agua. 0,27 x 0,40

Firmado en el ángulo inferior derecho: "H. ESTEVAN". Reverso a lápiz: "Recepción en la Embajada de España/ Cerca del Vaticano con motivo del cumpleaños/ (o Santo) de S. M. el Rey/ Llegada de los cardenales".

I.E.A. 15 JUNIO 1901-1.^º N.^º XXII. Pág. 365. ROMA.- UNA RECEPCIÓN EN EL PALACIO DE LA EMBAJADA DE ESPAÑA CERCA DE LA SANTA SEDE.- LLEGADA DE LOS CARDENALES./ (Dibujo de Hermenegildo Estevan).

Papel.

L-385 (113) ESCENAS RELIGIOSAS

Oleo. 0,44 x 0,31

Firmado en el ángulo inferior derecho: "H. ESTEVAN". Tres escenas numeradas: 1/2/3.

Cartulina.

L-386 (114) FUNERAL EN EL VATICANO

Al agua. 0,29 x 0,41

Firmado en el ángulo inferior derecho: "H.E".

Reverso a tinta: "Último funeral de los novendiali / celebrado el 31 de Julio en al capilla Sistina" (sic).

Papel sobre lienzo.

L-387 (115) CORONACIÓN DEL PAPA Y MISA PONTIFICAL

Al agua. 0,29 x 0,42

Firmado en el ángulo inferior derecho: "H. ESTEVAN".

Reverso a lápiz rojo: "Pontifical y/ coronación de Pío X/ el domingo 9 del actual en / la Basílica Vaticana.

I.E.A. 22 AGOSTO 1903-2.^º N.^º XXXI. Pág. 117. ROMA.-CORONACIÓN DE SU SANTIDAD PÍO X EN LA BASÍLICA DE SAN PEDRO.- LA MISA PONTIFICAL./ Dibujo de Hermenegildo Estevan.

Papel sobre lienzo.

- L-388 (116) FUNERAL REGIO
 Temple. 0,27 x 0,41.
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN".
 I.E.A. 22 AGOSTO 1900-2.º N.º XXXI. Pág. 101. ROMA.- LOS FUNERALES DEL REY HUMBERTO EN EL PANTEÓN,
 Papel sobre lienzo.
- L-389 (117) EXPOSICIÓN
 Al agua. 0,26 x 0,36.
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN". Reverso a lápiz azul: "1888-n.º 10".
 I.E.A. 15 MARZO 1888-1.º N.º X. Pág. 173. EXPOSICIÓN VATICANA./SALA DE LA SECCIÓN ESPAÑOLA.- (Del natural, por H. Estevan).
 Cartón.
- L-390 (118) BANQUETE DE HOMENAJE
 Al agua. 0,29 x 0,44
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN". Reverso a tinta azul, arriba: "Banquete ofrecido al insigne Artista / D. José Villegas por el "Círculo Artístico Internacional / en Roma", el día 14 del actual". Abajo a lápiz. "A 24 de ancho".
 I.E.A. 30 NOVIEMBRE 1901-2.º N.º XLIV. Pág. 308. ROMA.-BANQUETE CELEBRADO EN HONOR DE JOSÉ VILLEGAS EN EL CÍRCULO ARTÍSTICO./ (Dibujo de Hermenegildo Estevan).
 Papel.
- L-391 (119) APERTURA DE LA PUERTA SANTA
 Oleo y temple. 0,30 x 0,42.
- L-388 (116) FUNERAL REGIO
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN". Reverso a lápiz rojo: "N.º 1 / 8 Enero 1800 (corregido) 1900".
 I.E.A. 8 ENERO 1900-1.º N.º I. Pág. 5. ROMA.-SU SANTIDAD LEÓN XIII EN LA SOLEMNE CEREMONIA DE LA APERTURA DE LA PUERTA SANTA EN LA BASÍLICA VATICANA DE SAN PEDRO./ (Dibujo de Hermenegildo Estevan).
 Papel sobre lienzo.
- L-392 (120) EXPECTACIÓN Y MUERTE DE UN PAPA
 Temple. 0,40 x 0,26
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN". Reverso a lápiz: "Reducir á 21 x 32".
 I.E.A. 30 JULIO 1903-2.º N.º XXVIII. Pág. 72. EL PÚBLICO DELANTE DE LA CAPILLA DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO.- EL CADÁVER, SOBRE EL TÚMULO./ EXPOSICIÓN DEL CADÁVER DE SU SANTIDAD.
 Papel sobre lienzo.
- L-393 (121) ACTO RELIGIOSO EN EL VATICANO
 Oleo. 0,31 x 0,42.
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN".
 I.E.A. 15 MARZO 1903-1.º N.º X. Pág. 165. LA FIESTA DEL 3 DE FEBRERO DE SAN PEDRO./ ROMA.- EL JUBILEO DE SU SANTIDAD LEÓN XIII./ DIBUJO DE H. ESTEVAN.
 Papel sobre lienzo.
- L-394 (122) EN ESPERA DE NOTICIAS EN EL VATICANO
 Temple. 0,36 x 0,20

Firmado en el ángulo inferior derecho: "H. ESTEVAN". Reverso a tinta: "(sic)/ Aspecto del portone di bronzo/ al saberse la gravedad (ó la muerte/ del Pontífice=". A lápiz: "Reducir á 14 x 25 1/2".

I.E.A. 15 JULIO 1903-2.^o N.^o XXVI. Pág. 20 LA PUERTA DE BRONCE DEL VATICANO AL ANUNCIO DE LA GRAVEDAD DEL SANTO PADRE./ Dibujo de H. Estevan. Cartulina.

L-395 (123) PREPARATIVOS PARA UNA MARCHA DEL PONTÍFICE.

Oleo. 0,22 x 0,33.

Firmado en el ángulo superior derecho: "H. ESTEVAN". Reverso a lápiz: "El Pontífice en la 1.^a antecámara al/ ir á tomar la litera (portantina) para dirigirse/ a la (sic) Capilla Paulina-".

I.E.A. 22 OCTUBRE 1900-2.^o N.^o XXXIX. Pág. 232. SU SANTIDAD LEÓN XIII EN LA PRIMERA ANTE-CÁMARA AL IR Á TOMAR LA SILLA DE MANO PARA RECIBIR Á LOS PEREGRINOS.

Papel sobre lienzo.

L-396 (124) PANTEONES EN EL VATICANO

Oleo. 0,22 x 0,31.

Firmado abajo en el centro: "H. ESTEVAN".

Reverso a lápiz azul: "Sobrante".

Cartulina sobre lienzo.

L-397 (125) ATENTADO

Oleo. 0,23 x 0,33

Firmado en el ángulo inferior derecho: "H. ESTEVAN". Reverso a lápiz: "15 Agto 1900". A lápiz rojo: "Asesinato/

del rey Humberto".

I.E.A. 15 AGOSTO 1900-2.^o N.^o XXX.

Pág. 85. ASESINATO DEL REY HUMBERTO./ (Dibujo de H. Estevan). Papel sobre lienzo.

L-398 (126) MISA PONTIFICAL

Al agua. 0,22 x 0,35.

Sin firma.

Reverso a tinta: "a 33 de largo". A lápiz: "Se necesita p.^a el 5 antes de las 2 de la tarde-(sic). En lápiz azul: "8 Mayo/ 1899".

I.E.A. 8 MAYO 1899-1.^o N.^o XVII. Pág. 272. ROMA.-SOLEMNE MISA PONTIFICAL CELEBRADA EN LA BASÍLICA DE SAN PEDRO CON MOTIVO DEL RESTABLECIMIENTO DE LA SALUD DE SU SANTIDAD./ (Dibujo de H. Estevan). Papel sobre lienzo.

L-399 (127) APERTURA DE LAS PUERTAS DEL CÓNCLAVE.

Oleo. 0,30 x 0,19.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN". Reverso a lápiz. "Reducir á 16 de ancho". En el reverso, nota pegada y a tinta: "Un (sic) vez hecha la publicación desde/ la logia central externa de S. Pedro/ apenas regresa el ler Cardenal Diácono/ al interior se habren (sic) las puertas del/ la Clausura por el Cardenal Camarlengo/ en el interior y por el Mariscal del/ Cónclave en el externo, siendo la 1.^a/ que se abre la que esta en la "Sala Regia" que/ da a la escalera de la Focretia./ "Apertura del (sic) clausura del/ cónclave".

I.E.A. 8 AGOSTO 1903-2.^o N.^o XXIX. Pág. 85. EL CARDENAL CAMAR-

- LENGO ABRIENDO LAS PUERTAS DEL CÓNCLAVE.
Papel sobre lienzo.
- L-400 (128) ORACIÓN ANTE EL FÉRETRO DEL PAPA
Oleo. 0,30 x 0,20.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN". Reverso a tinta: "Ultimo responso delante del sepulcro en S. Pedro donde/ provisoriamente se coloca el cadaver del Papa después/ de los novendiali". A lápiz: "Reducir á/ 26 x 17".
I.E.A. 30 JULIO 1903-2.º N.ºXXVIII. Pág. 75. ROMA.- EL ÚLTIMO RESPONSO ANTE LA TUMBA PROVISIONAL DEL PONTÍFICE EN LA BASÍLICA DE SAN PEDRO.
Papel sobre lienzo.
- L-401 (129) EN SAN JUAN DE LETRÁN
Oleo. 0,30 x 0,21.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "H. ESTEVAN".
Reverso a tinta: "S. Juan de Letrán/ Arco lateral en el crucero de la Basílica/ elegido por León XIII para colocar su sepulcro". Debajo a lápiz: "Reducir á 26 de alto".
Papel sobre lienzo.
- L-402 (130) LECTURA DE UNA BULA
Al agua. 0,21 x 0,34.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN".
Reverso a tinta: "Lectura en el Atrio de la Basílica Vaticana de la bulla/ Pontificia declarando año Santo el de 1900 y promulgando el/ Jubileo universal". Debajo a lápiz rojo: "22 Mayo 1899". Debajo a lápiz: "Reducir a 24 de ancho, hasta el doblez-/Para el 20 de Mayo-".
- I.E.A. 22 MAYO 1899-1.º N.º XIX. Pág. 297. ROMA.- PROMULGACIÓN DE LA BULA DEL JUBILEO DEL AÑO SANTO (1900) EN EL PÓRTICO DE LA BASÍLICA VATICANA./ (Dibujo de H. Estevan).
Papel sobre lienzo.
- L-403 (131) JURAMENTO DEL REY DE ITALIA.
Al agua. 0,24 x 0,37.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN".
I.E.A. 30 AGOSTO 1900-2.º N.º XXXII. Pág. 121. ITALIA.- EL REY VÍCTOR MANUEL III JURANDO EL ESTATUTO ANTE EL PARLAMENTO EN EL PALACIO DEL SENADO./ (Dibujos de H. Estevan).
Papel sobre lienzo.
- L-404 (132) IGLESIA Y PATIO DE SAN JUAN DE LETRAN.
Oleo. 0,36 x 0,24.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "H. ESTEVAN". Reverso a lápiz azul: "N.º 1 Peregrinos catalanes haciendo/ la estación en S. Juan de Letran/ N.º2= Grupo de peregrinos espa/ñoles visitando el pozo de la Sama/ritana en el patio de S. Juan/ de Letrán".
I.E.A. 22 OCTUBRE 1900-2.º N.º XXXIX. Pág. 233. PEREGRINOS CATALANES REZANDO LA ESTACIÓN EN SAN JUAN DE LETRÁN.- GRUPO DE PEREGRINOS VISITANDO EL POZO DE LA SAMARITANA/ EN EL PATIO DE SAN JUAN DE LETRÁN/ROMA.- PEREGRINACIONES ESPAÑOLAS./ (Dibujos de H. Estevan).
Papel sobre lienzo.

L-405 (133) ABSIDE Y FACHADAS DE DOS IGLESIAS.

Al agua. 0,39 x 0,24

Firmado en el ángulo inferior derecho: "H. ESTEVAN". Tres escenas numeradas: "1/2/3". Reverso a tinta: "Obras llevadas (sic) a término durante el Papado/ de León XIII./ 1.= Abside de la Basílica de S. Juan de Letrán/ 2.= Fachada principal de S. Pablo/ 3.= Nueva iglesia del Sagrado Corazón en la calle/ de S. Lorenzo. Debajo a lápiz rojo: 1887-2.º 320".

I.E.A. 30 NOVIEMBRE 1887-2.º N.º XLIV. Pág. 320. ROMA.- OBRAS CONCLUÍDAS BAJO EL PONTIFICADO DE LEÓN XIII./ I. ÁBSIDE DE LA BASÍLICA DE SAN JUAN DE LETRÁN.- 2. FACHADA PRINCIPAL DE LA BASÍLICA DE SAN PABLO./ 3. NUEVA IGLESIA DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS, EN LA CALLE DE SAN LORENZO.- (Dibujos del natural, por H. Estevan).
Cartón.

L-406 (134) PROCESIONES Y ENTORNIZACIÓN PAPAL

Al agua. 0,35 x 0,26.

Firmado en el ángulo superior derecho de la escena inferior: "H. ESTEVAN". Tres escenas.

I.E.A. 8 ENERO 1901-1.º N.º I. Pág. 7. Descenso de Su Santidad en silla de manos por la Scala Regia.- Su Santidad, en la silla gestatoria/ y bajo palio, es conducido al pórtico de la basílica de San Pedro.- Ceremonia de la clausura de la Puerta Santa./

ROMA.- LA CLAUSURA DE LA PUERTA SANTA/. (Dibujo de Herme-

negildo Estevan).

Papel sobre lienzo.

L-407 (135) DAÑOS CAUSADOS POR UNA EXPLOSIÓN.

Al agua. 0,41 x 0,27

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN". Cinco escenas numeradas: 1/2/3/4/5. Reverso a lápiz: "1891/n.º 17".

I.E.A. 8 MAYO 1891-1.º N.º XVII. Pág. 292. ROMA.- EFECTOS DE LA EXPLOSIÓN DEL POLVORÍN DE "VIGNA PIA", OCURRIDA EL 23 DE ABRIL ÚLTIMO./ I. El sitio de la catástrofe, dos horas después de la explosión.- 2. En la Academia Española de Bellas Artes: Detalle del estudio de un pensionado/ 3. El Salón de Exposiciones.- 4. La galería principal.- 5. Cámara de un pensionado/. (Apuntes del natural, por D. Hermenegildo Estevan).
Cartón.

L-408 (136) DOMINGO DE RAMOS EN EL VATICANO.

Al agua. 0,25 x 0,37

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN".

Cartón.

L-409 (137) ESCENA DE DUELO EN EL VATICANO

Oleo. 0,30 x 0,44

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H. ESTEVAN". Reverso a lápiz azul: "24-25/ á 32 de alto (tachado) y en vertical -32- (también tachado)".

Papel sobre lienzo.

L-410 (138) ESCENAS DEL CÓNCLAVE

Oleo. 0,45 x 0,31.

Firmado en el ángulo inferior derecho de la segunda escena: "H. ESTEVAN".

Tres escenas numeradas: "I, II y III". Reverso a tinta: "Sr. Matute".

I.E.A. 22 JULIO 1903-2.º N.º XXVIII.

Pág. 77. CARDENAL ESCRIBIENDO SU VOTO.- CARDENALES ENFERMOS RECOGIENDO LOS VOTOS DE LOS ENFERMOS.- EL ACTO DE DEPOSITAR LOS VOTOS./ EL CÓNCLAVE.

Papel sobre lienzo.

L-411 (139) PAPA Y CLERO EN ORACIÓN

Oleo. 0,19 x 0,27

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "H.E."

I.E.A. 22 OCTUBRE 1900-2.º N.º XXXIX. Pág. 232. EL PONTÍFICE EN ORACIÓN./ ROMA.- PEREGRINACIONES ESPAÑOLAS./ (Dibujos de H. Estevan).

Papel sobre lienzo.

L-412 (66) ATRACCIONES EN LA VERBENA.

Al agua. 0,32 x 0,47

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Espí". Debajo a lápiz: "El pin pan pun -3.º- Lanubiera". A la izquierda a lápiz rojo: "-a 16 (sic) ancho-". Debajo a lápiz: "15'80".

Papel sobre cartulina.

L-413 (73) NIÑO Y HOMBRE ARAGONES BROMEANDO EN EL CAMPO

Al agua. 0,50 x 0,33.

Firmado en el ángulo inferior derecho:

"M. Espí". Debajo a lápiz: "A 16 x 16". Papel sobre cartulina.

L-414 (140) CONVERSACIÓN EN EL UMBRAL DE UNA CASA DE PUEBLO

Oleo. 0,51 x 0,38.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "G. Faura". Abajo a lápiz: "panada".

Papel sobre cartulina.

L-415 (102) IGLESIA Y ENTORNO DE SOLARES

Oleo y lápiz. 0,37 x 0,26.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. ESPINA". Reverso a lápiz azul: "113 / Madrid/. Fachada Norte de la Iglesia / de Jesús-". Debajo a lápiz: "1896/ T.º 2.º/ pág. 136".

I.E.A. 8 SEPTIEMBRE 1896 - 2.º N.º XXXIII. Pág. 136. MADRID.- FACHADA NORTE DE LA IGLESIA DE JESÚS, EN LOS SOLARES DEL ANTIGUO PALACIO DE MEDINACELI/. (Dibujo de Juan Espina).

Lienzo.

L-416 (179) CONVERSACIÓN EN LA PLAYA

Oleo. 0,46 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. FRANCÉS".

I.E.A. 30 JULIO 1904-1.º N.º XXVIII. Pág. 57. EN LA PLAYA./ DIBUJO DE JUAN FRANCÉS.

Papel.

L-417 (188) MAQUINISTA EN LA LOCOMOTORA

Al agua. 0,40 x 0,27.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Isidro Gil". En el ángulo inferior izquierdo a lápiz: "apuntes de viaje/ =El

- Maquinista*=". En la máquina del tren, rótulo: "EBRO". Reverso a lápiz: "Sin fondo"/, *Siluetado/ sin prisa/ 1896/ 1.º 368*".
I.E.A. 22 JUNIO 1896-1.º N.º XXIII. Pág. 368. UN MAQUINISTA/ DIBUJO DE ISIDRO GIL.
Cartulina.
- L-418 (189) RECADISTA EN BICICLETA.
A lápiz. 0,44 x 0,30.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Gironella". reverso a lápiz azul: "N.º XXVIII/ 30 Julio 900".
I.E.A. 8 AGOSTO 1900-2.º N.º XXIX. Pág. 77. SERVICIO PARTICULAR DE CORREOS/. DIBUJO DE MME. GIRONELLA.
Cartulina.
- L-419 (190) COQUETEO
A Tinta. 0,50 x 0,32
Firmado abajo en el centro: "Gironella".
En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "No lo niegues!!!". Arriba en el centro, a lápiz: "A 26 de alto/ entre señales".
I.E.A. 15 NOVIEMBRE 1902-2.º N.º XLII. Pág. 281. NO LO NIEGUES/. DIBUJO DE MME. GIRONELLA.
Cartulina.
- L-420 (191) EL TÉ FAMILIAR
A lápiz. 0,45 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Gironella". Abajo, a la derecha: "A 18 de alto". En el ángulo superior izquierdo a lápiz: "no tiene fijativo".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1903-2.º N.º XLVII. UN "FIVE O'CLOCK TEA"/,
DIBUJO DE MME. GIRONELLA.
Cartulina.
- L-421 (192) DUDA ANTE LA CARTA
Temple y óleo. 0,42 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Gironella". Reverso a lápiz azul: "30 Setbre/99".
I.E.A. 30 SEPTIEMBRE 1899-2.º N.º XXXVI. Pág. 177. ¿CÓMO SE LO DIRÉ?/ DIBUJO DE MME. GIRONELLA.
Cartulina.
- L-422 (s/n) LA VISITA
A lápiz y tinta. 0,43 x 0,28.
Firmado abajo en el centro: "Gironella".
En el ángulo inferior derecho, enmarcado en azul, tachado y a lápiz: "Puedo subir?". "Abajo a lápiz azul: "En su mismo tamaño".
I.E.A. 30 JULIO 1902-2.º N.º XXVIII. Pág. 49. ¿PUEDO SUBIR?/ DIBUJO DE MME. GIRONELLA.
Cartulina.
- L-423 (194) BAILE INFANTIL
A lápiz y a tinta. 0,38 x 0,51.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Gironella". Debajo a la derecha a lápiz: "A 23 de alto".
I.E.A. 8 MARZO 1901-1.º N.º IX. Pág. 145. BAILE DE NIÑOS/. DIBUJO DE MME. GIRONELLA.
Cartulina.
- L-424 (195) JUGANDO A LOS MÉDICOS
A lápiz y a tinta. 0,48 x 0,31.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Gironella". Arriba a la izquierda a lá-

- piz: "*La Consulta*". A la derecha: "Se puede cortar a la (sic) altura de las rodillas".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1902-2.º N.º XLVII. Pág. 368. LA VISITA DEL MÉDICO/. DIBUJO DE MME. GIRO-NELLA.
Cartulina.
- L-425 (196) COMPROBANDO UN DOCUMENTO
A lápiz. 0,32 x 0,50.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Gironella". En el ángulo superior izquierdo a lápiz: "La cuenta de la modista / ó/ presentación de la cuenta". Reverso a lápiz azul: "8 Enero 1900/ N.º 1".
I.E.A. 8 ENERO 1900-1.º N.º I. Pág. 17. LA CUENTA DE LA MODISTA/. DIBUJO DE MME. GIRONELLA.
Cartulina.
- L-426 (197) DAMAS ANTE UN JUEZ
A lápiz. 0,32 x 0,50
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Madame/Gironella". En el ángulo superior derecho a lápiz: L'embarras d'un Juge.
I.E.A. 15 OCTUBRE 1901-2.º N.º XXXVIII. Pág. 224. CONFLICTO ANTE LA LEY/. DIBUJO DE MME. GIRONELLA.
Cartulina.
- L-427 (198) CURIOSA
Grafito. 0,46 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Gironella". En los ángulos superior izquierdo e inferior derecho a lápiz: "quien sera". En el ángulo superior derecho a lápiz azul: "A 22 x 16/ Silhuetta".
Cartulina.
- L-428 (199) LA CUENTA
Tinta roja. 0,32 x 0,45.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Gironella". Reverso a lápiz: 44 1/2 x 32 á 32 x 23.
I.E.A. 28 FEBRERO 1903-1.º N.º VIII. Pág. 137. FINAL DE UNA AVENTURA CARNAVALESCA.- LA CUENTA/. DIBUJO DE MME. GIRONELLA.
Cartulina.
- L-429 (200) PIANISTA Y MUJERES BAILANDO
Grafito. 0,32 x 0,46.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Gironella".
I.E.A. 15 FEBRERO 1900-1.º N.º VI. Pág. 97. EL ENSAYO/ DIBUJO DE MME. GIRONELLA.
Cartulina.
- L-430 (201) INTERIOR DE UN CAFÉ
Oleo. 0,36 x 0,25.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "A GOMAR". Reverso a lápiz azul: "1895/ n.º 5".
Lienzo.
- L-431 (202) ESCENAS RELATIVAS AL BEATO OROZCO.
Al agua. 0,37 x 0,25.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "R. Huerta". Siete escenas numeradas. En la 4, debajo de la imagen: Fray alōso/de Orozco. En la 5 tres bandas con inscripciones de las que se leen:

- “EL COLEGIO DE AGUSTINOS y en otra: OROZCO.
Reverso a lápiz azul: “1882-2-341”.
I.E.A. 8 DICIEMBRE 1882-2.^o N.^o XLV. Pág. 341. VALLADOLID-TRÍDUO DE FIESTAS RELIGIOSAS Y CIVILES CELEBRADAS EN NOVIEMBRE ÚLTIMO/. Retrato de Fr. Alonso de Orozco. -1. Salida de la procesión el día 19. -2. Urna que contiene los restos del Beato, y estandartes y coronas de la procesión/. 3. Velada literaria y musical en el Colegio de los RR. PP. Filipinos, la noche del 18. -4. Interior de la Catedral durante las fiestas religiosas. -5. Llegada de la procesión al convento, iluminado con luz eléctrica. - (Dibujo de Comba, según apuntes remitidos por D. Ricardo Huerta).
Papel.
- L-432 (86) PASEO POR LA PLAYA.
Al agua. 0,30 x 0,44
Firmado en el ángulo inferior derecho: “HUERTAS”. En el lateral derecho a lápiz rojo: “p.^a el 26”.
Reverso a lápiz azul: *30 Agosto / 1897 / N.^o 32.*
I.E.A. 30 AGOSTO 1897-2.^o N.^o XXXII. Pág. 129. EN LA PLAYA/, DIBUJO DE HUERTAS.
Papel.
- L-433 (85) PAREJA COQUETEANDO
A lápiz. 0,35 x 0,28
Firmado en el ángulo inferior derecho: “Díaz Huertas”. Arriba a lápiz azul: “A 9 de alto/ Urgente”. Reverso a lápiz: “Almana(sic) 1900”.
Papel.
- L-434 (88) HUELLAS DE LOS CRISTALES AHUMADOS PARA OBSERVAR UN ECLIPSE
A lápiz. 0,31 x 0,46.
Firmado en el ángulo inferior, derecho: “HUERTAS”. Rótulo a lápiz: “GRAN VAQUERÍA SUIZA”. Reverso a lápiz azul: “N.^o XXI/ a 16 alto”.
I.E.A. 8 JUNIO 1900-1.^o N.^o XXI. Pág. 337. RESULTADOS GRÁFICOS DE LA OBSERVACIÓN/. EL ECLIPSE EN LAS CALLES DE MADRID/. DIBUJOS DE ÁNGEL D. HUERTAS.
Papel.
- L-435 (87) ARREGLÁNDOSE PARA LA CEREMONIA
Al agua. 0,32 x 0,50.
Firmado en el ángulo inferior derecho: “HUERTAS/. SEVILLA”. Abajo en el centro a lápiz: “Preparándose para ir al sermón”.
I.E.A. 15 ABRIL 1914-1.^o N.^o XIV. Págs. 236 Y 237. SEVILLANAS EN SEMANA SANTA / Dibujo de Huertas.
Cartulina.
- L-436 (213) PABELLÓN DE MÉXICO
Al agua. 0,41 x 0,29.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: “Luis Jiménez / París 1889”. Reverso a lápiz rojo: 1889-N.^o 30.
I.E.A. 15 AGOSTO 1889-2.^o N.^o XXX. Pág. 84. APUNTES DE LA SECCIÓN DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS /. (Dibujo del natural, por D. Luis Jiménez).
Cartulina.

L-437 (209) DESFILE

Al agua. 0,40 x 0,29.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Luis Jimenez / París 1889". Reverso a lápiz azul: "1889-n.º 38".

I.E.A. 15 OCTUBRE 1889. 2.º N.º XXXVIII. Pág. 217. CEREMONÍA DE LA DISTRIBUCIÓN DE RECOMPENSAS EN EL PALACIO DE LA INDUSTRIA/. DESFILE DE LOS "COMISARIATOS" EXTRANJEROS/. (Dibujo del natural, por D. Luis Jiménez).

Cartulina.

L-438 (210) FIESTAS PARISINAS

Al agua. 0,46 x 0,28.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Luis Jiménez / París 1886". Debajo a lápiz: "Las fiestas de la Industria y de Comercio Parisien/. 1.º el *carrousel* militar en el *Champ de Marte*. Los spahis corriendo la pólvora / 2.º Fiestas en el jardín de *Tuilleries* la taberna de *Ramponneau*. 3.º Fiestas en el jardín del Palacio Real. Las carreras en sacos. "Reverso a lápiz azul: "1886-1-364".

I.E.A. 15 JUNIO 1886-1.º N.º XXII. Pág. 364. "CARROUSEL" MILITAR EN EL CAMPO DE MARTE: "SPAHIS" CORRIENDO LA PÓLVORA.- JARDÍN DE LAS TULLERÍAS: "LA TAVERNE" DE RAMPONNEAU/. JARDÍN DEL PALACIO REAL: LAS CARRERAS EN SACOS/. (Dibujo del natural, por Luis Jiménez).

Cartulina.

L-439 (211) BAR RUSO

Al agua. 0,45 x 0,29.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Luis Jiménez / París 1886". Debajo a tinta: "*Le bar* Ruso en la Exposición del Trabajo - Palacio de la Industria- París".

Arriba dos rótulos: en el centro: "AU BAR RUSSE-/M. PITLAROFF"; a la derecha: "DEGUSTATION DU THE DE/ MOSCOU/ ET/ VERITABLES PRODUITS RUSSES". Reverso a lápiz azul: "1886-2-184".

I.E.A. 15 NOVIEMBRE 1886-2.º N.º XLII. Pág. 284. PARÍS-. EL "BAR RUSO", EN LA EXPOSICIÓN DEL TRABAJO.- (Dibujo del natural, por Luis Jiménez).

Cartulina.

L-440. (212) CEMENTERIO

Al agua. 0,45 x 0,29

Firmado en en ángulo inferior derecho: "Luis Jiménez / París 1887".

Cartulina.

L-441 (206) CURIOSOS EN UNA GRANJA

Al agua. 0,32 x 0,43.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Jean". Arriba a lápiz: "Descubrimiento prodigioso". Abajo a lápiz: "Un curioso ejemplar de la raza celtíbera". Reverso a lápiz: "Pagado".

Papel.

L-442 (205) NIÑOS JUGANDO EN EL PARQUE

Al agua. 0,32 x 0,45.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Jean". Debajo a lápiz azul: "Preparando un complot=".

Cartulina.

L-443 (204) CORRIENDO POR LA CASA TRAS LOS PAVOS

Al agua. 0,31 x 0,45.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Alfonso Comba (Jean)". Debajo a lápiz: "A 34 x 23".

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1910-2.^o N.^o XLVII. LA INVASIÓN DE LOS PAVOS./ DIBUJO DE JEAN.

Cartulina.

L-444 (203) NIÑOS JUGANDO

Al agua. 0,32 x 0,45.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Jean". Debajo a lápiz: "-El paso á nivel-".

Cartulina.

L-445 (144) ALEGORÍA DE MÉXICO.

Al agua. 0,50 x 0,37.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "G. de Federico". A la derecha, marco señalado, reservado para el texto. Abajo, a la derecha, a lápiz azul: "27 á 21/ 39 á 30,30". En el ángulo superior izquierdo a lápiz: "N.^o 4"; en el derecho también a lápiz: Popocatepetl 5452/al S. de Méjico. Inscripción en la moneda: "LIBERTAD/ UN PESO. M.^o 190 + A. M9". Reverso a lápiz: "Julio y Agosto, De tipo".

Cartulina.

L-446 (145) ALEGORÍA DE LA NIEVE

A tinta china. 0,50 x 0,36.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "G. de Federico". Debajo, a lápiz: "La Nieve". Rótulo en la parte inferior del dibujo: La Nieve.

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1911-2.^o N.^o XLVII. Pág. 364.

Cartulina.

L-447 (141) DAMA ABRIGADA EN LA PLAZA DE ORIENTE.

Al agua. 0,44 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "G. de Federico". Debajo a lápiz: "¡Bajo cero!".

I.E.A. 15 DICIEMBRE 1900-2.^o N.^o XLVI. Pág. 341. BAJO CERO/. POR GUILLERMO DE FEDERICO.

Cartulina.

L-448 (148) MUJER EN UN MIRADOR Y NÁPOLES AL FONDO.

Al agua. 0,51 x 0,36.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "G. de Federico". En el ángulo superior izquierdo, a lápiz: "N.^o 3". En el ángulo inferior derecho, a lápiz azul: "27 á 21/ 36 a 28". Inscripciones de las dos medallas: "D.G.R.AR. V. SI + FERNANDVS" y "VITTORIO EMANUELE II 1873". A la derecha, marco señalado, reservado para el texto. Reverso a lápiz: "Poner de tipo y como mejor convenga/ Santoral de Mayo y Junio/ Hacer la moneda correspondiente".

Cartulina.

L-449 (143) INDIO Y CALENDARIO AZTECA

Al agua. 0,51 x 0,36.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "G. de Federico". En el ángulo superior izquierdo, a lápiz: "N.^o 5". En el ángulo superior derecho, a lápiz: "Tamaño pág/ (27 x 40)". En el ángulo inferior derecho, a lápiz azul: "27 á 21/36 á 28". Inscripción en la medalla: "VTRAQUE V NUM 1758". En el dibujo, marco señalado, reservado para el texto. Reverso a lápiz: "Septiembre y Octubre".

Cartulina.

- L-450 (163) EN LA VERBENA
Temple. 0,44 x 0,31.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "F. MOTA". Debajo, a la derecha, a lápiz: "En la Verbena".
Cartulina.
- L-451 (146) BOSQUE NEVADO
Al agua. 0,12 x 0,52.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "MARIANO/FELEZ=".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1913-2.º N.º XLVII. Pág. 388. El primer árbol de Navidad.
Papel.
- L-452 (147) MUJER Y NIÑO EN UN BOSQUE NEVADO.
Al agua. 0,8 x 0,52.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "MARIANO/FELEZ=".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1913-2.º N.º XLVII. Pág. 388.
Papel.
- L-453 (148) ALEGORÍA DE LA NOCHE
Al agua y fotografía. 0,37 x 0,26.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M FELEZ/1910=". Abajo: "-LA NOCHE-".
I.E.A. 15 JULIO 1910-2.º N.º XXVI. LA NOCHE/. POR FELEZ.
Cartón.
- L-454 (149) JINETE FRENTE A UN HORIZONTE DE MONTAÑAS.
Al agua. 0,32 x 0,25.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "MARIANO/FELEZ=". Abajo a tinta: "de regreso". Arriba a lápiz: "Regreso á la patria".
Papel.
- L-455 (150) ALEGORÍA DEL CARNAVAL.
Al agua. 0,30 x 0,24.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M FELEZ=/1910". En el dibujo letras de: "CARNAVAL".
I.E.A. 8 FEBRERO 1910-1.º N.º V. Pág. 69. CARNAVAL/. DIBUJO DE FELEZ.
Papel sobre papel.
- L-456 (151) PAISAJE NEVADO
Al agua. 0,15 x 0,42.
Firmado en la parte inferior: "MARIANO/FELEZ=". Debajo rótulo: "IDILIO DE CORRAL".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1912-2.º N.º XLVII. Pág. 370.
Papel.
- L-457 (152) ESCENAS NAVIDEÑAS EN ALEMANÍA
Al agua. 0,40 x 0,13.
Firmado debajo de la primera escena, a la derecha: "MARIANO/FELEZ=". (Tres escenas).
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1911-2.º N.º XLVIII. Pág. 374. En el texto de al lado figura el título de: LA NOCHEBUENA EN MUNICH.
Papel sobre cartulina.
- L-458 (153) ALEGORÍA DE CARNAVAL
A tinta. 0,33 x 0,23.
Firmado a lápiz debajo del dibujo a la derecha: "Mariano Felez". Rótulo en la parte inferior: "CARNAVAL".
Papel.

L-459 (154) MUJERES JUGANDO AL-
REDEDOR DE UN SAUCE.

Al agua, 0,37 x 0,26.

Firmado en el ángulo inferior izquier-
do: "M. FELEZ=/ MADRID= 1910".
Abajo, a la derecha, a tinta": (EN EL
BOSQUE).I.E.A. 8 OCTUBRE 1911-2.º N.º
XXXVII. Pág. 197. "EN EL BOS-
QUE", DIBUJO DE FELEZ.

Cartón.

L-460 (155) CONTRABANDO NOC-
TURNO

Al agua, 0,43 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior izquier-
do: "M FELEZ=/ 1910".I.E.A. 15 ABRIL 1910-1.º N.º XIV.
Pág. 224. UN ALIJO/.DIBUJO DE FE-
LEZ.

Papel.

L-461 (156) SOMBREROS DE MODA

Al agua y fotografías. 0,35 x 0,30.

Firmado en el ángulo inferior derecho
de cada fotografía: "ZELEF" (al revés).
Cartulinas sobre papel.

L-462 (157) VIAJE POR LA NIEVE

Al agua. 0,33 x 0,28.

Firmado abajo en el centro: "MARIA-
NO/FELEZ=/1911". En el reverso di-
bujo al agua y óleo de una mujer posan-
do con un paraguas.I.E.A. 22 DICIEMBRE 1911-2.º N.º
XLVII. Pág. 369. NOCHEBUENA EN
RUSIA/, DIBUJO DE FÉLEZ.

Papel.

L-463 (158) PIERROT.

A tinta china. 0,43 x 0,30.

Firmado en el ángulo inferior izquier-

do: "MARIANO/FÉLEZ=/ WIEN=
1911". En la parte superior a lápiz:
"Carnaval".

Papel.

L-464 (159) PATO SOBRE EL RÍO

Reproducción. 0,32 x 0,24.

Firmado en el ángulo inferior izquier-
do: "M FÉLEZ/1910=". Debajo rótulo:
"RIVERAS DEL DANUBIO".

Papel.

L-465 (160) PAREJA BAILANDO

A tinta china. 0,34 x 0,23.

Firmado en el ángulo inferior izquier-
do: "M. FÉLEZ".

Papel.

L-466 (161) EN UNA TERRAZA AL AI-
RE LIBRE.

Al agua. 0,40 x 0,28.

Firmado en el ángulo inferior izquier-
do: "F. MOTA". Rótulo en el periód-
co: "El Liberal". Reverso a lápiz azul:
"30 Abril/99".I.E.A. 30 ABRIL 1899-1.º N.º XVI.
Pág. 253. MADRID.- EL RETIRO/.
DIBUJOS DE ALCALÁ GALIANO,
MOTA Y M. JORRETO.

Cartulina.

L-467 (174) LECTORA Y OYENTE.

Pastel. 0,32 x 0,43.

Firmado en el ángulo inferior derecho:
"G. Fillol". En el ángulo inferior iz-
quierdo a lápiz: "La Lectura".

Papel.

L-468 (175) UNA JOVEN EN TRINEO.

Al agua. 0,42 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior derecho:
"JUAN FRANCÉS". Abajo en el cen-

- tro, a lápiz: "Sports de Invierno/En Navacerrada".
I.E.A. 15 ENERO 1912-1.º N.º II. Pág. 21. SPORT DE INVIERNO EN NAVACERRADA/. DIBUJO DE JUAN FRANCÉS.
Papel.
- L-469 (176) AMBIENTE DE SEMANA SANTA
Al agua. 0,49 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "JUAN FRANCÉS". Rótulos del edificio: "DE LA PAIX GRANDES A". Debajo. "E ORIENTAL".
I.E.A. 15 ABRIL 1911-1.º N.º XIV. Pág. 209. LA SEMANA SANTA EN MADRID.- VISITANDO LOS SAGRARIOS/. DIBUJO DE JUAN FRANCÉS.
Papel.
- L-470 (177) DISGUSTO
Oleo. 0,41 x 0,30.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J. Francés". En el ángulo superior izquierdo a lápiz: "15 alto". En el soporte a tinta: "En caso de reclamación/rogamos citen el siguiente/N.º 66/ Gracias/, L. Guarro Casas. S.A.".
Cartulina.
- L-471 (178) ACCIDENTE EN LA BAÑERA
Al agua. 0,38 x 0,27.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J. Francés". Arrib en el centro, a lápiz: "12 alto".
Cartulina.
- L-472 (180) GRUPO DE BATURROS DE CAMINO
Al agua. 0,50 x 0,33
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J.J. Gárate". En el lateral izquierdo a lápiz: "Conpez comm'el va signalé et veonisser / á 35 x 22 1/2". Reverso a lápiz azul: "J. Gárate= "Baturros".
I.E.A. 30 DICIEMBRE 1909=2.º N.º XLVIII. Pág. 397. CAMINO DE LA CIUDAD/. DIBUJO DE JUAN JOSÉ GÁRATE.
Cartulina.
- L-473 (181) MUJER
Al agua. 0,49 x 0,35.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J.J. Gárate". Abajo a lápiz azul: "A 26 de alto". Reverso a lápiz: "Carnaval".
I.E.A. 15 SEPTIEMBRE 1900-2.º N.º XXXIV. Pág. 149. ESTUDIO DE MUJER/, POR GÁRATE.
Cartulina.
- L-474 (182) ARAGONESES ENCENDIENDO UN CIGARRO.
Al agua. 0,37 x 0,50.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J.J. Gárate". Abajo a la derecha, a lápiz: "Matando el tiempo".
I.E.A. 22 OCTUBRE 1906-2.º N.º XXXIX. Pág. 233. MATANDO EL TIEMPO/. DIBUJO DE J. J. GÁRATE.
Cartulina.
- L-475 (183) BATURRO CORTEJANDO
Al agua. 0,40 x 0,28.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J.J. Gárate". Abajo, a lápiz: "De

paso". Arriba a lápiz: "Tomar 36 de alto desde arriba y reducir á 26".

I.E.A. 8 MARZO 1901-1.^o N.^o IX. Pág. 141. UN TERCETO/. (DIBUJO DE GÁRATE).

Papel.

L-476 (184) MELANCOLIA

Al agua. 0,45 x 0,30.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J.J. Gárate". Abajo, a lápiz: Ricardo Gárate - Torrecilla de Leal -15- 3.^o Reverso a lápiz: "Hondos suspiros".

I.E.A. 15 ENERO 1902-1.^o N.^o II. Pág. 21. HONDOS SUSPIROS/. Dibujo de J.J. Gárate.

Cartulina.

L-477 (186) EN LA VENDIMIA

Acuarela. 0,30 x 0,46.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Garnelo Alda/ 1901". Abajo, a lápiz azul: "J-Garnelo-(Otoño)". A los lados dos señales con el signo: "+ H". Marco en el dibujo reservado para el texto de 0,13 x 0,075.

Cartulina.

L-478 (187) NAPOLITANA

Carboncillo. 0,41 x 0,31.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "E. GIMENO REGNIER". Reverso a lápiz: "Hecho el fotograbado".

I.E.A. 30 ENERO 1911-1.^o N.^o IV. Págs. 56 Y 57. NAPOLITANA/. DIBUJO DE E. GIMENO REGNIER.

Papel.

L-479 (74) CONVERSACIÓN EN LA PLAZA

Carboncillo. 0,51 x 0,36.

Firmado en el ángulo inferior izquier-

do: "GARCÍA RUIZ". Abajo, en el centro, a lápiz: "En sesión permanente/ Hecho el cliché/ p.^a Publicar/ 16-11-901 (en azul)/ 16 (a lápiz)".

Papel.

L-480 (214) JARDÍN DEL ESCORIAL

A tinta china. 0,30 x 0,45.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "José Lupiáñez/1910". Abajo en el centro, a lápiz: "A 35 x 20-". A la derecha, a lápiz: "1 Tercio". Reverso a lápiz: "Real Patrimonio/ S.ⁿ Lorenzo/ del Escorial/ (jardín de la Casa de Arriba)".

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1910-2.^o N.^o XLVII. Pág. 369. JARDÍN DE LA CASA DE ARRIBA, EN SAN LORENZO DE EL ESCORIAL/, DIBUJO DE J. LUPIÁÑEZ.

Cartulina.

L-481 (215) HUMOR DE MÚSICOS.

A tinta china. 0,19 x 0,44.

Sin firma.

Papel.

L-482 (216) PEINÁNDOSE EN EL MERCADO

Al agua. 0,39 x 0,28.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Mendez Bringa". Reverso a lápiz azul: "96-1-21".

I.E.A. 8 ENERO 1896-1.^o N.^o I. Pág. 21. TIPOS Y COSTUMBRES MADRILEÑOS.- LA "TOILETTE" EN LA PLAZUELA/. DIBUJO DE MÉNDEZ BRINGA.

Papel.

L-483 (217) NIÑOS TOCANDO ANTE EL ÁRBOL DE NAVIDAD.

Al agua. 0,42 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Mendez Bringa".

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1911-2.º N.º XLVII. Pág. 360. ESTA NOCHE ES NOCHEBUENA... DIBUJO DE NARCISO MÉNDEZ BRINGA.
Papel.

L-484 (219) EN LA MESA

Al agua. 0,32 x 0,24.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Mendez Bringa".

Rótulo en el periódico: "EL HERALDO DE MADRID". En la parte superior, a lápiz azul: "6". Reverso a lápiz azul y tachado: "a 17 cent.º de alto" (subrayado en rojo). En el ángulo superior derecho a lápiz azul: "1".

I.E.A. 30 MAYO 1895-1.º N.º XX. Pág. 341. Y mi prima se quedó pensativa, sin probar apenas los manjares que comenaron á servirnos.

Papel.

L-485 (220) REPOSANDO

Al agua. 0,24 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "MB". Abajo en el centro, a lápiz azul: "6". Reverso a lápiz: Página 5/ y se quedó dormida... Debajo a lápiz azul: "á 24 cent.º de ancho". (ancho subrayado en rojo). En el ángulo superior derecho a lápiz azul "3".

I.E.A. 30 MAYO 1895-1.º N.º XX; Pág. 342.

Me senté a su lado, sin apartar mi vista de su rostro.

Papel.

L-486 (221) JUNTO AL TREN

Al agua. 0,32 x 0,24.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Mendez Bringa". Abajo a lápiz azul:

6. Rótulo en el vagón: "...ANDS EXPRESS EUROPEENS". Reverso a lápiz azul y tachado": á 16 cent.º de ancho" (subrayado en rojo). En el ángulo superior derecho a lápiz azul: "4".

I.E.A. 8 JUNIO 1895-1.º N.º XXI. Pág. 361. En la estación del Norte nos aguardaba nuestra tía...

Papel.

L-487 (222) INTERROGATORIO

Al agua. 0,32 x 0,40.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Mendez Bringa". Abajo a lápiz azul: "6". Reverso a lápiz: "Pág 9/ "sin reparar en los que allí/ presentes estábamos... Debajo a lápiz azul y tachado: á 24 cent.º de ancho" (subrayado en rojo). En el ángulo superior derecho a lápiz azul: "6".

I.E.A. 8 JUNIO 1895-1.º N.º XXI. Pág. 362. -Tu fuiste Juana de Arco, ¿no es verdad?— preguntó el doctor sin apartar la vista de Dolores.

Papel.

L-488 (223) EXPLICACIÓN ANTE UN CUADRO

Al agua. 0,32 x 0,40.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Mendez Bringa" Abajo a lápiz azul: "6". Reverso a lápiz: "p.º 8/ ¡He aquí el cuerpo del delito!/ El cuadro representaba el suplicio de Juan de Arco...". Debajo a lápiz azul y tachado: "á 24 cent.º de ancho" (subrayado en rojo). En el ángulo superior derecho a lápiz azul: "5".

I.E.A. 8 JUNIO 1895-1.º N.º XXI. Pág. 361. -¡Hé aquí el cuerpo del delito! - exclamó el médico poniéndose de pie.

Papel.

L-489 (224) ALEGORÍA DE LA SENE-
TUD

Al agua. 0,41 x 0,29.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Mendez Bringa". Arriba, en el cnetro a lápiz azul: "A 16 ancho". A la derecha, a lápiz: "Similia similitum 2.^º". En el ángulo superior izquierdo y derecho dos anagramas en lápiz azul.

Papel.

L-490 (225) DESMAYO BAJO LA LLU-
VIA

Al agua. 0,24 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "N.MB". A la derecha a lápiz: "á 12 cent^s de alto/ 3.^º".

Papel.

L-491 (226) EMBARCACIONES
ORIENTALES

Al agua. 0,26 x 0,36.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "R MONLEÓN". Al pie en tinta: "Embarcaciones filipinas. CASCOS en la laguna de Bay". Al pie, del pergamino dibujado: "Cuaderna maestra de un Casco junto/ al palo mayor". Reverso a lápiz azul: "22 Febrero/97". Nota adjunta: "LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA/ Día 4 de Febrero de 1897/ Sres. Laporta-/ASUNTO/ Embarcaciones filipinas-/ "Cascos" en la laguna de Bay/Ampliará ó/. Reducir á 16 de alto-/ OBSERVACIONES/ Se necesita para el día 10 de febrero".

I.E.A. 22 FEBRERO 1897-1.^º N.^º VII. Pág. 120. EMBARCACIONES FILIPINAS.- "CASCOS" EN LA LAGUNA DE BAY (MANILA)./ (Dibujo de R. Monleón).

Papel.

L-492 (227) EMBARCACIONES EN UN
MAR AGITADO

Al agua. 0,23 x 0,34.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "R. MONLEÓN". Reverso a lápiz azul: "15 Marzo/ á 14 de alto-/. Para el día 11/97". A lápiz un boceto de embarcaciones.

I.E.A. 15 MARZO 1897-1.^º N.^º X. Pág. 172. LA INSURRECCIÓN DE CRETA.- TIPOS DE EMBARCACIONES LEVANTINAS.-SACOLEVAS GRIEGAS./ (Dibujo de R. Monleón).

Papel.

L-493 (228) NAVES ARMADAS ESPA-
ÑOLAS EN FILIPINAS

Al agua. 0,26 x 0,44.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "R. MONLEÓN". Reverso a lápiz azul: "á 24 de ancho/ Para el día 3".

I.E.A. 8 ENERO 1897-1.^º N.^º I. Pág. 24. MINDANAO (ISLAS FILIPINAS). -LANCHAS CAÑONERAS DESTINADAS Á LA VIGILANCIA Y DEFENSA DE LA LAGUNA LANAO/. (Dibujo de D. Rafael Monleón).
Cartulina.

L-494 (229) BARCOS PIRATAS

Al agua. 0,32 x 0,49.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "R. MONLEÓN". Abajo en el centro: "VINTAS DE PIRATAS FILIPINOS Y JOLOANOS". A la derecha a lápiz: "á 33 de ancho / p.^ª el día 18". Reverso a lápiz azul: "22/Enero/97".

I.E.A. 22 ENERO 1897-1.^º N.^º III. Pág. 49. LA MARINA EN EL ARCHIPIÉLAGO FILIPINO.- VINTAS DE PIRATAS FILIPINOS./ DIBUJO DE MONLEÓN.

Papel.

L-495 (230) BUQUES DE GUERRA ESPAÑÓLES

Al agua. 0,24 x 0,27.

Sin firma.

Reverso a lápiz: "26,5 x 20 (cortando mar / á 22,5 x 17". Debajo tachado: "450/1850/2600/265/17".

Papel.

L-496 (162) UNA BODA

Al agua. 0,45 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "F. MOTA". Abajo, a lápiz azul: "A 32 de alto- Para el 29= Enero-". A lápiz: "Una boda". Reverso a lápiz azul: "(Sin publicar)".

Cartulina.

L-497 (164) MUJERES EN LA IGLESIA

Al agua. 0,42 x 0,30.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "F. MOTA".

I.E.A. 30 OCTUBRE 1901-2.º N.º XL. Pág. 252. EN MISA/. DIBUJO DE F. MOTA.

Lienzo.

L-498 (165) COCHE DE CABALLOS

Oleo. 0,45 x 0,30.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "F. MOTA". Abajo a lápiz: "Galanteo".

Papel.

L-499 (166) LA BUENAVENTURA

Al agua. 0,42 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "F. MOTA". Rótulos en la casa: "VINOS / CALLOS / Y CAR" (sic). Reverso a lápiz azul: "1898/ T.º I.º/ pág. 49/ Enero".

I.E.A. 22 ENERO 1898-1.º N.º III. Pág. 49. LA BUENAVENTURA AL AL-

CANCE DE TODOS/, DIBUJO DE F. MOTA.

Cartón.

L-500 (167) EN COMBATE

Oleo. 0,26 x 0,37

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "F. MOTA".

Abajo a lápiz: "Fuerzas Japonesas Forzando una alabrada=".

I.E.A. 30 NOVIEMBRE 1904-2.º N.º LXIV. Pág. 312. TROPAS JAPONESAS ATRAVESANDO LAS ALABRADAS FRENTE Á LA LÍNEA RUSA EN LIAO-YANG/. LA GUERRA RUSO-JAPONESA.

Cartulina.

L-501 (168) EN COMBATE

Oleo. 0,26 x 0,37

Firmado en el ángulo inferior derecho: "FM". En el lateral derecho, a lápiz: "32 x 20 / A 24 x 15".

I.E.A. 30 OCTUBRE 1904-2.º N.º XL. Pág. 253. AVANCE DE FUERZAS JAPONESAS APOYADAS POR LOS FUEGOS DE LA ARTILLERÍA /. LA GUERRA RUSO-JAPONESA.

Cartulina.

L-502 (169) EN COMBATE

Oleo. 0,26 x 0,38

Sin firma.

I.E.A. 15 NOVIEMBRE 1904-2.º N.º XLII. Pág. 276. MUKDEN.- MARCHA NOCTORUNA, DE UNA COLUMNA DEL EJÉRCITO RUSO TRATANDO DE SORPRENDER Á LOS JAPONESES/. LA GUERRA RUSO-JAPONESA.

Cartulina.

L-503 (170) ESCENA MILITAR

Oleo. 0,26 x 0,36

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "FM". Abajo, a lápiz: "-Entrada de Fu-ling tumba de Murhaduc, Fundador de la dinastía / manchú-". En el lateral derecho, a lápiz: "A 24 de ancho cortando algo de suelo/ para que dé de alto 15 1/2".

I.E.A. 15 OCTUBRE 1904-2.^o N.^o XXXVIII. Pág. 212. MUKDEN.-ENTRADA DE FU-LING, DONDE ESTÁ LA TUMBA DEL FUNDADOR DE LA DINASTÍA MANCHÚ/. LA GUERRA RUSO-JAPONESA.

Cartulina.

L-504 (171) EN COMBATE

Oleo. 0,26 x 0,34.

Firmado en el ángulo inferior derecho dos veces: "FM".

Abajo, a lápiz: "Un convoy o reses capturado por los cosacos".

I.E.A. 15 OCTUBRE 1904-2.^o N.^o XXXVIII. Pág. 212. RESES APRESADAS POR LOS COSACOS.

Cartulina.

L-505 (172) MARINOS RUSOS A BORDO

Temple. 0,26 x 0,37

Firmado en el ángulo inferior derecho: "FM". Abajo a lápiz: "Marinos rusos (sic) abordo de un crucero= durante el viaje a Oriente". Arriba, a lápiz: "A 23 de ancho".

I.E.A. 15 NOVIEMBRE 1904-2.^o N.^o XLII. Pág. 276. MARINOS RUSOS Á BORDO DE UN ACORAZADO DE LA ESCUADRA DEL BÁLTICO, EN SU VIAJE Á ORIENTE.

Cartulina.

L-506 (173) ESCENA DE GUERRA

Oleo. 0,26 x 0,37

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "FM". En el lateral derecho, a lápiz: "32 x 20 / á 24 x 15".

I.E.A. 30 OCTUBRE 1904-2.^o N.^o XL. Pág. 253. BATERÍA RUSA ATRAVESANDO UN RÍO.

Cartulina.

L-507 (218) LA COCINA DE NAVIDAD

Al agua. 0,40 x 0,29.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Mendez Bringa". Reverso a lápiz azul: "22 Diciemb/1896/ á 32 alto / Para el día 11".

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1896-2.^o N.^o XLVII. Pág. 376. PREPARATIVOS PARA LA CENA/. DIBUJO DE MÉNDEZ BRINGA.

Papel.

L-508 (231) BUQUES DE GUERRA.

Al agua. 0,24 x 0,40.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Nautilus". Reverso a lápiz: "Añadir 2 de cielo / tomar 20 de alto y / reducir / 40 x 20 / á 33 x 16 1/2".

Cartulina.

L-509 (232) BUQUES DE GUERRA

Al agua. 0,21 x 0,43.

Sin firma.

Reverso a lápiz: "1913-1914 / Dreadnoughts y super. dreadnoughts / (6) - n.^o 1 Italia= Conde de Cavour-Julio Cesar-Leonardo de Vinci- / (8) n.^o 2 Rusia = 4 tipo Borodino (Borodino-Ismail-Kimburu-Navario / y Retropanslómki / (11) n.^o 3 Francia- 6 tipo Danton (Danton Mirabrean-Diderot-Condoro/ taña-Lo-

rena-Provenza), y 2 tipo Courbet (Con / 43 á 33 / 16 1/2”.

I.E.A. 15 AGOSTO 1914-2.º N.º XXX. Pág. 87. Flota del Báltico de la marina de Rusia/. (Se omite la del mar Negro, que no puede salir de él sin la apertura de los Dardanelos). / DREADNOUGHTS, PRIMER TIPO: “Borodino”, “Ismail”, “Kimburu”, y “Naravino”.- SEGUNDO TIPO: “Gangoot”, “Poltava”, “Sebastopol”, y “Petropawlouski”. / Dibujo de Nautilus. Cartulina.

L-510 (233) ACORAZADO

Al agua. 0,23 x 0,33.

Sin firma.

Reverso a pluma: “Goeben= Acorazado (Deagnu) de 23000 Toneladas / y 30 millas de andar”. A lápiz: 29 x 14 1/2 / á 14,5 x 7 y anagrama.

I.E.A. 22 AGOSTO 1914-2.º N.º XXXI. Pág. 126. EL ACORAZADO ALEMÁN “GOEBEN”, DE VEINTITRÉS MIL TONELADAS Y VELOCIDAD DE / TREINTA MILLAS POR HORA, QUE HA SIDO ADQUIRIDO POR TURQUÍA, TOMANDO EL NOMBRE DE “MITYLENE”.

Cartulina.

L-511 (234) CRUCERO

Al agua. 0,23 x 0,33

Sin firma.

Reverso a pluma: “Breslau - Crucero de 4,550 Toneladas/ y 30 millas”. A lápiz: “29 x 14 1/2 / á 14 1/2 x 7 y anagrama”.

I.E.A. 22 AGOSTO 1914-2.º N.º XXXI. Pág. 126. EL CRUCERO ALEMÁN “BRESLAU”, DE CUATRO MIL QUINIENTAS CINCUENTA TONELADAS Y VE-/LOCIDAD DE

TREINTA MILLAS POR HOTA, QUE HA SIDO ADQUIRIDO POR TURQUÍA, TO-/MANDO EL NOMBRE DE “SULTÁN HAFID”.

Cartulina.

L-512 (235) JUEGO DE PALABRAS EN DOS VIÑETAS.

Tinta china y lápiz 0,31 x 0,42

Firmado en el ángulo inferior derecho de la viñeta de la izquierda: “Navarrete/1900”. Rótulo entre las dos viñetas: “LOS TVRNOS”. Al pie de la viñeta izquierda: “VN DIPVTADO-/CONSVMIENDO-/ -VN TVRNO-. Al pie de la viñeta derecha: “-VN TVRNO-/CONSVMIENDO-/ Á VN CAMARERO-/.

Cartulina.

L-513 (236) DOS ROSAS

Pastel 0,47 x 0,36

Firmado en el ángulo inferior derecho: “L PALAO”. Debajo: “A. Ciarán s.g.”. En el lateral izquierdo, a lápiz: “23 x 30 1/2”.

Cartulina.

L-514 (238) CONJUNTO ARQUITECTÓNICO

Al agua. 0,25 x 0, 35.

Firmado en el ángulo inferior derecho: “LP”.

Cartulina.

L-515 (239) REPRESENTACIÓN TEATRAL

Al agua. 0,36 x 0,51.

Firmado en el ángulo inferior derecho: “L PALAO”.

I.E.A. 15 MAYO 1902-1.º N.º XVIII. Pág. 293. MADRID.- TEATRO LÍRI-

- CO.- ACTO SEGUNDO (SEGUNDO CUADRO) DE LA ÓPERA "CIRCE"/. DIBUJO DE PALAO.
Cartulina.
- L-516 (240) CELEBRACIÓN MILITAR
Lápiz y tinta china. 0,47 x 0,33.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Pedrero". Al pie, a lápiz: "á tamaño de página. Comprendo/ estará Vd. muy apurado, así que si esta orla le lleva/ cho (sic) tiempo, hace Vd. fondo liso".
I.E.A. 22 MAYO 1907-1.^o N.^oXIX. Pág. 305. EL PRIMER SALUDO/. MADRID.- NATALICIO DE S.A.R. EL PRÍNCIPE DE ASTURIAS/. Dibujo de Pedrero.
Cartulina sobre cartulina.
- L-517 (214) FIESTA OFICIAL EN EL AYUNTAMIENTO
Al agua y lápiz. 0,35 x 0,50.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Pedrero".
I.E.A. 22 ENERO 1906-1.^o N.^o III. Pág. 49. RECEPCIÓN POPULAR VERIFICADA EN EL AYUNTAMIENTO EL 14 DEL CORRIENTE.- COMISIONES SALUDANDO Á LOS INFANTES/. LA BODA DE LA INFANTA/. Dibujo de Pedrero.
Papel.
- L-518 (242) DOS JINETES A LA ESPERA
Al agua. 0,32 x 0,29.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Pedrero". A la izquierda, a lápiz: "Cena de Navidad". Arriba, a ambos lados dos anagramas a lápiz: "A" y "B". Y
abajo: "A-B á dos columnas".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1912-2.^o N.^o XLVII. Pág. 371.
Papel.
- L-519 (243) BANQUETE POPULAR
Carboncillo. 0,32 x 0,44.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Pedrero".
I.E.A. 15 NOVIEMBRE 1905-2.^o N.^o XLII. Pág. 296. MADRID.- BANQUETE POPULAR OFRECIDO Á LOS VOLUNTARIOS CATALANES DE LA GUERRA DE ÁFRICA EN EL FRONTÓN CENTRAL EL 6 DEL CORRIENTE/. Dibujo de Pedrero.
Cartulina.
- L-520 (244) PINTOR EN EL CAMPO
Oleo. 0,29 x 0,41.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "E Pelayo". Reverso a lápiz azul: "8 Setbre/98".
I.E.A. 8 SEPTIEMBRE 1898-2.^o N.^o XXXIII. Pág. 140. CASIMIRO SÁINZ/, NOTABLE PAISAJISTA/. Nació en Matamorosa (Santander) el 4 de Marzo de 1853, † en Carabanchel Bajo el 19 de Agosto último/. (Dibujo de Eduardo Pelayo).
Cartón.
- L-521 (245) RETRATO DE VIEJO
Pastel. 0,43 x 0,30.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Peña".
En el lateral izquierdo, a lápiz azul: "A 26 1/2 alto".
I.E.A. 8 OCTUBRE 1900-2.^o N.^o XXXVII. Pág. 197. CABEZA DE ESTUDIO POR MAXIMINO PEÑA.
Papel.

L-522 (246) PUEBLO

Pastel. 0,46 x 0,33.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Peña". Reverso a lápiz: "A 21 de ancho".

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1902-2.º N.º XLVII. Pág. 381. UNA CALLE DE SOTO EN CAMEROS (LOGROÑO)/. DIBUJO DE MAXIMINO PEÑA.

Papel.

L-523 (247) ESQUILADORES DE BARRIOS

Oleo. 0,28 x 0,39.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Peña/95". Debajo a lápiz: "Un salón de peluquería". Reverso a lápiz azul: "1896/T.º 1.º pág. 273".

I.E.A. 8 MAYO 1896-1.º N.º XVII. Pág. 273. SALÓN DE PELUQUERÍA/. DIBUJO DE MAXIMINO PEÑA.

Lienzo.

L-524 (248) ANCIANO

Pastel. 0,45 x 0,31.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Peña". Reverso a lápiz rojo: "Diciembre/ 98". Debajo a lápiz azul: "a 32 de alto-/ Para el 1".

I.E.A. 30 DICIEMBRE 1898-2.º N.º XLVIII. Pág. 385. CABEZA DE ESTUDIO/. DIBUJO DE MAXIMINO PEÑA.

Papel.

L-525 (249) BOSQUE

Pastel. 0,45 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Peña". Debajo a lápiz: "Pinares de Soria/ Carretera en construcción-". Reverso a lápiz un boceto de un pueblo. A lápiz azul: "Hecho grabado/ 1912".

I.E.A. 22 OCTUBRE 1914-2.º N.º XXXIX. Pág. 257. PINARES DE SORIA/, DIBUJO DE MAXIMINO PEÑA.

Papel.

L-526 (250) PAISAJE

Pastel. 0,35 x 0,51.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Peña". Debajo, a la derecha, a lápiz: "Paisaje dela (sic) Moncloa".

I.E.A. 15 OCTUBRE 1903-2.º N.º XXXVIII. Págs. 232 Y 233. PAISAJE/. POR MAXIMINO PEÑA.

Papel.

L-527 (251) PAISAJE

Pastel. 0,51 x 0,34.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Peña". Debajo a lápiz: "A 33 x 21 1/3".

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1903-2.º N.º XLVII. Pág. 380. PAISAJE/, POR MAXIMINO PEÑA.

Papel.

L-528 (252) ALEGORÍA DE FELIPE II

Grafito. 0,50 x 0,37.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Peña". Debajo a lápiz azul: "A 32 de alto-/ Para el 12-/ Mucho cuidado con el dibujo que está sin fijar-".

I.E.A. 15 SEPTIEMBRE 1898-2.º N.º XXXIV. Pág. 152. Yo El Rey. En la orla: "PHILIPPVS II/REX/1598-1898".

Papel.

L-529 (253) EN EL TREN

Al agua. 0,23 x 0,33

Firmado abajo en el centro: "M. Peña". Abajo entre señales, a lápiz azul: "Silhueta-A 17-".

Cartulina.

L-530 (254) DOS HOMBRES JUNTO A UNA MESA

A lápiz. 0,21 x 0,25.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Peña". Arriba, a lápiz: "A 10 de ancho. En facsimile-p.^ª el día 18-". Reverso a lápiz rojo: "Almanaque/1899".
Cartulina.

L-531 (255) AMAZONA

Al agua. 0,22 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Peña". Abajo, entre señales, a lápiz azul: "Silhueta-A 17-".
Cartulina.

L-532 (256) VISIÓN

Pastel. 0,28 x 0,39.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "D. Perea".
Cartulina.

L-533 (257) LA BENDICIÓN DE LOS CAMPOS

Al agua. 0,29 x 0,40.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "D. Perea".
Reverso a lápiz: "La bendición de los campos".
I.E.A. 30 ABRIL 1909-1.^º N.^º XVI. Pág. 257. "LA BENDICIÓN DE LOS CAMPOS"/. ÚLTIMO DIBUJO DE DANIEL PEREA.
Cartulina.

L-534 (258) INAUGURACIÓN DE UNA EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES.

Al agua. 0,36 x 0,28.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "D. Perea".
Cartulina.

L-535 (259) ALEGORÍA DEL AÑO NUEVO

Pastel. 0,37 x 0,28.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "D. Perea". En la campana: "1908".
I.E.A. 30 DICIEMBRE 1907-2.^º N.^º XLVIII. Pág. 385. ¡1908!/ DIBUJO DE DANIEL PEREA.
Cartulina.

L-536 (260) DESCANSO EN LAS ERAS

Al agua. 0,50 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Picolo". Abajo, en el centro, a tinta: "¡¡La comida!! en las eras/ -El mejor bocado-". A la derecha: "Reducir á/ 32 de alto". A la izquierda en lápiz azul: "1902-2-97". En el lateral izquierdo, a lápiz azul: "30".
I.E.A. 15 AGOSTO 1902-2.^º N.^º XXX. Pág. 97. LA COMIDA EN LAS ERAS: EL MEJOR BOCADO/. DIBUJO DE PICOLO.
Cartón.

L-537 (261) NOCHE DE REYES

Al agua. 0,50 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Picolo". Reverso a lápiz azul: "Muy urgente/ Madera de 6 pedazos/ 92-1-8".
I.E.A. 8 ENERO 1892-1.^º N.^º I. Pág. 8. LA VENIDA DE LOS REYES MAGOS/ COMPOSICIÓN ALEGÓRICA DE MANUEL PICOLO.
Cartón.

L-538 (262) NIÑO DANDO DE COMER AL PERRO.

Oleo. 0,44 x 0,29.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Picolo". En la parte superior:

- “DAR DE COMER AL HAMBRIENTO”. En el centro de la parte superior e inferior dos anagramas de cruz.
I.E.A. Suplemento al núm. XLVII de 1904-2.º. DAR DE COMER AL HAMBRIENTO/. CUADRO DE PICOLO.
Papel sobre lienzo.
- L-539 (263) NIÑOS EN UNA VIÑA
Oleo. 0,52 x 0,39
Firmado en el ángulo inferior derecho: “M. Picolo”. Abajo: “Vendimiando”.
Lienzo.
- L-540 (264) DESPUÉS DE UNA COGIDA EN LA PLAZA DE TOROS.
Al agua. 0,31 x 0,24.
Firmado en el ángulo inferior derecho: “M. Picolo”. Abajo, a lápiz: “á 16 cents. de ancho, (subrayado en azul). En la parte superior derecha, a lápiz: “1^{er} dibujo de =Hule=”.
Cartón.
- L-541 (265) ENTIERRO DE UN MILITAR
Al agua. 0,31 x 0,24
Firmado en el ángulo inferior derecho: “M. Picolo”. Abajo, a lápiz: “á 10 cents. de alto, (subrayado en azul). En la parte superior derecha, a lápiz: “2.º dibujo de Hule:”.
Cartón.
- L-542 (266) BRINDIS DE CARNAVAL
Al agua. 0,39 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior derecho: “M. Picolo/97”. Rótulos en los escudos: “ESCRITORES Y ARTIS/ CÍRCULO DE BELLAS ARTES”. Y en el estandarte: “TUNA DE/ M.../ 1897”.
- I.E.A. 28 FEBRERO 1897-1.º N.º VIII. Pág. 129. CARNAVAL/. ALEGORÍA POR PICOLO.
Cartón.
- L-543 (267) COQUETEO EN LA FUENTE
Al agua. 0,43 x 0,30.
Firmado en el ángulo inferior derecho: “Cecilio Pla”. Reverso a lápiz: “=Bloqueo=”. A tinta: “a 32 de alto-/Para el 2. Agosto”. A lápiz azul: “15/Agosto/98”.
I.E.A. 15 AGOSTO 1898-2.º N.º XXX. Pág. 88. BLOQUEO PACÍFICO / DIBUJO DE CECILIO PLA.
Cartulina.
- L-544 (268) VISIÓN RELIGIOSA
Al agua. 0,47 x 0,31.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: “Cecilio Pla”. En el ángulo superior derecho, a lápiz azul: “A 25 de alto/ desde la raya de lápiz / Hacer el contorno del lápiz/ Lo demás silhuetado-/ p.^a el 28”. Reverso a lápiz rojo: “Almanaque/ 1899”.
Cartulina.
- L-545 (269) FIESTA DE CARNAVAL.
Al agua. 0,45 x 0,33.
Firmado en el ángulo superior izquierdo: “Riccardo/Pellegrini”. Reverso a lápiz: “Le Carnaval en Italia/ Nota Carnavalesca en Nápoles”. En el ángulo inferior derecho, sellado: N 1 y sellado: “PELLEGRINI xxx/xx CRESCENZAGO MILANESE”. A lápiz: “-Italia-”.
I.E.A. 22 FEBRERO 1912-1.º N.º VII. Pág. 109. CARNAVAL DEMOCRÁTICO/. DIBUJO DE PELLEGRINI.
Cartulina.

L-546 (270) ENTRADA A UN CASTILLO

Carboncillo. 0,44 x 0,27.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Ramos Artal / 1889".

Reverso a lápiz azul: "1889 1.º 209".

I.E.A. 8 ABRIL 1889 1.º N.º XIII. Pág. 209. PAU (FRANCIA).- EL CASTILLO DE ENRIQUE IV/. DIBUJO DE MANUEL RAMOS ARTAL.

Papel sobre cartón.

L-547 (271) ALEGORÍA DEL 2 DE MAYO DE 1908

A tinta china. 0,47 x 0,33.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J. Rey". Rótulo: "ALCAZAR DE SEGOVIA / Y EL 2 DE MAYO DE 1908".

I.E.A. 30 ABRIL 1907-1.º N.º XVI. Pág. 262.

Papel.

L-548 (272) EN EL HIPÓDROMO

Oleo. 0,30 x 0,46

Firmado en el ángulo inferior derecho: "P. Ribera". Abajo a tinta: "Reducir a 15 de alto=/ Se necesita p.^ª el 18 por la tarde si es posible". Reverso a lápiz azul: "22 Abril 1899".

I.E.A. 22 ABRIL 1899-1.º N.º XV. Pág. 232. ESPERANDO LA CARRERA.

Lienzo.

L-549 (273) ALEGORÍA DE LA GUERRA DEL TRANSVAAL

Al agua. 0,33 x 0,25

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Rojas". Rótulos: "EUROPA" y "TRANSVAAL".

I.E.A. 30 SEPTIEMBRE 1900-2.º N.º XXXVI. Pág. 196. -¡Señora, una limosna por amor de Dios! / -Perdone,

hermanito; estoy ahora muy atrapada, y los ingleses no me permiten/ el lujo de ser compasiva.

Papel.

L-550 (274) ALEGORÍA DE LAS MINAS DEL TRANSVAAL

Al agua. 0,41 x 0,28.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Rojas". Rótulo: TRANSVAAL/MINAS. Reverso a lápiz rojo: "1900".

Papel.

L-551 (275) ALEGORÍA DEL CONFLICTO DE MANDCHURIA

Al agua. 0,25 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Rojas". Abajo, a lápiz: "... y así se pasan la vida!". Arriba, a lápiz: "Rusia y el Japón". Rótulos: "ULTIMATUM"/ "MANDCHURIA"/ "CONGRESO DE LA PAZ". Reverso, a lápiz: 28 x 20,5 / á 22 x 16; y a lápiz también un boceto de un japonés.

I.E.A. 30 ENERO 1904-1.º N.º IV. Pág. 64. AMAGAR, AMAGAR Y NO DAR/. Por Rojas.

Cartulina.

L-552 (276) VISIÓN HUMORÍSTICA DE LA AMENAZA CHINA

Al agua. 0,25 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Rojas". Abajo a lápiz: "De lo vivo a lo pintado"/ "A 23 de ancho". Rótulos: "EUROPA"/ "CHINA". Arriba a lápiz: "La cuestión de China".

I.E.A. 22 NOVIEMBRE 1900-2.º N.º XLIII. Pág. 303. DE LO VIVO Á LO PINTADO/. POR ROJAS.

Cartón.

L-553 (277) LA FLORISTA

Al agua. 0,35 x 0,25

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Ruiz Morales". Rótulos: "LOTERIA" / "LA MONTAÑA". Reverso a lápiz: "A 26 de alto".

I.E.A. 22 MAYO 1904-1.º N.º XIX. Pág. 297. LILAS/. Dibujo de Ruiz Morales.

Cartón.

L-554 (278) ENFRENTAMIENTO EN EL CAMPO?

Al agua. 0,35 x 0,25.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Schez. Gerona". En el ángulo superior izquierdo a lápiz azul: "A 23 alto/ *Muy urgente*". Reverso a lápiz azul: "Almanaque/ 1902".

Cartulina.

L-555 (279) GENTES DE PUEBLO

Al agua. 0,35 x 0,25.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Schez. Gerona". Arriba: "COSAS DE HOMBRE". A la derecha, a lápiz azul: "A 23 alto-/ *Muy urgente*". Reverso a lápiz azul: "Almanaque/ 1902".

Cartulina.

L-556 (280) ALUCINACIÓN

Pastel. 0,26 x 0,35.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Schez Gerona".

Papel.

L-557 (281) BOYERO

Al agua. 0,49 x 0,33

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Santa María". Debajo: "ESPERA SENTADO/-/CUENTO". Debajo, a lápiz azul: "A 17 /*Muy urgente*".

Cartulina.

L-558 (282) CLASE DE GEOGRAFÍA

Al agua. 0,35 x 0,25.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M.S.M". Rótulo arriba y en el mapa: "LA YANKEELANDIA". Abajo a lápiz: "La Yankeelandia- n.º 1=/ Marcelliano Santa María".

Papel.

L-559 (283) FESTEJO POPULAR

Oleo. 0,24 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "E. de Segura/ 1904". Reverso, a lápiz azul: "*Sin publicar / 1904*".

Cartulina.

L-560 (284) CABALGATA DE CARNIVAL

Oleo. 0,24 x 0,38.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "E. R Segura". En el lateral izquierdo, a lápiz: "a 24/ x 16".

I.E.A. 28 FEBRERO 1903-1.º N.º VIII. Pág. 135. DESFILE A LA SALIDA DEL PARQUE/. EL CARNAVAL EN MADRID/. Dibujo de Segura.

Cartón.

L-561 (285) DISCUSIÓN EN LA TABERNA

Carboncillo. 0,23 x 0,31.

Sin firma. (De Lengo, lo mismo que el 562).

Papel.

L-562 (286) INTENTO DE HACER LAS PACES

Carboncillo. 0,31 x 0,23.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "S. Lengo".

Papel.

L-563 (287) OBSTÁCULOS AL TRAN-
VÍA

Carboncillo. 0,22 x 0,32.
Sin firma. En el coche figura el n.º "2".
(De Lengo, como los anteriores).
Papel.

L-564 (288) EL TEMIBLE TRANVÍA

Carboncillo. 0,21 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"S. Lengo". Rótulo en el tranvía:
"CARGADO / CON / BALA / último /
sistema".
Papel.

L-565 (289) ACECHANDO A LOS
GUARDIAS

Carboncillo. 0,22 x 0,32.
Sin firma. (De Lengo, como los anterior-
re).
Papel.

L-566 (290) REACCIÓN DE LOS
GUARDIAS

Carboncillo. 0,22 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"S. Lengo".
Papel.

L-567 (291) ARQUITECTURA MUDÉ-
JAR

Al agua. 0,29 x 0,37.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"M. SIMANCAS / Toledo 1899". Re-
verso a lápiz: "Reducir á 22 de ancho /
Se necesita p.^a el 2 de Abril-". A lápiz
rojo: "8 Abril/99".
I.E.A. 8 ABRIL 1899-1.º N.º XIII. Pág.
208. TOLEDO.- FACHADA RE-
CIENTEMENTE DESCUBIERTA EN
LA ERMITA DEL SANTO CRISTO
DE LA CRUZ Y DE LA LUZ/. (Dibu-

jo del Sr. González Simancas).
Cartón.

L-568 (292) VIGILANCIA MARÍTIMA

Al agua. 0,21 x 0,30.
Firmado en el ángulo inferior izquier-
do: "Simonet".
I.E.A. 8 DICIEMBRE 1893-2.º N.º
XLV. Pág. 357. MELILLA.- EL
"CONDE DE VENADITO" ILUMI-
NANDO CON SU REFLECTOR
ELÉCTRICO, EL CAMPO RIFEÑO/.
Dibujo de nuestro corresponsal artísti-
co Sr. Simonet).
Papel.

L-569 (293) INUNDACIÓN

Oleo. 0,32 x 0,45.
Firmado en el ángulo inferior izquier-
do: "Simonet".
I.E.A. 22 JUNIO 1904-1.º N.º XXII.
Pág. 361. MADRID.- LA GRANIZA-
DA DEL DÍA 6 DEL CORRIENTE.-
EFECTOS DEL PEDRISCO EN EL
PASEO DE RECOLETOS/. Dibujo de
Enrique Sominet.
Lienzo.

L-570 (294) CEREMONIA REAL

Al agua. 0,43 x 0,31.
Firmado en el ángulo inferior izquier-
do: "I. Golaco". Arriba, a lápiz: "á pá-
gina".
Cartón.

L-571 (295) FRAILE TROMPETERO

A tinta china. 0,34 x 0,26.
Firmado en el ángulo inferior izquier-
do: "Alfredo Souto/. 1902". Reverso a
lápiz: "A 24 de ancho/ "Los ocios del
Prior". En el centro, sellado: "ALFRE-
DO SOUTO / ARTISTA PINTOR".

- I.E.A. 29 FEBRERO 1904-1.º N.º VIII.
Pág. 120. LOS OCIOS DEL PRIOR/.
DIBUJO DE ALFREDO SOUTO.
Papel.
- L-572 (296) OVEJAS PASTANDO
Oleo. 0,33 x 0,24
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"Alfredo Souto-909".
Cartulina.
- L-573 (297) EMBARCADERO Y HORREO
Al agua. 0,26 x 0,35.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo:
"Alfredo Souto". Arriba, a lápiz: "A
19 x 24 - / abrir caja / p.º texto-". En tinta
y tachado a lápiz: "ISLA DE CORTEGADA/
"UN HÓRREO" / "EL EMBARCADERO".
I.E.A. 15 JUNIO 1907-1.º N.º XXII.
Pág. 352. UN "HÓRREO".- EL EMBARCADERO/.
LA ISLA DE CORTEGADA (PONTEVEDRA)/. Del
natural por Alfredo Souto.
Cartulina.
- L-574 (298) PUEBLO Y EMBARCADERO
Al agua. 0,26 x 0,36.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo:
"Alfredo Souto". Debajo: "ISLA DE
CORTEGADA/ "LA ALDEA" "UN RINCÓN".
Al pie, a lápiz: "A 24 de ancho el recuadro
del filete de lápiz/ dejando siluetado dentro
el asunto y el epígrafe".
I.E.A. 22 JULIO 1907-2.º N.º XXVII.
Pág. 43.
Cartulina.
- L-575 (299) PAISAJE COSTERO
Al agua. 0,26 x 0,36.
Firmado en el ángulo inferior derecho
del dibujo superior: "Alfredo Souto".
En la parte superior izquierda del otro
dibujo: "ISLA DE CORTEGADA/ "UN
CAMINO EN LA ISLA" / "LA ISLA DESDE
EL MONTE DA ROSA" / "EN LA PLAYA".
A lápiz, en la parte superior del primer
dibujo: "a su tamaño, tal cual está,
incluso el epígrafe".
I.E.A. 15 JUNIO 1907-1.º N.º XXII.
Pág. 353. DEL NATURAL POR ALFREDO
SOUTO.
Cartulina.
- L-576 (300) HORREOS
A tinta china. 0,23 x 0,34.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo:
"Alfredo Souto". Reverso a lápiz:
"A su tamaño / cortando por las señales
/ á 24 de ancho". Abajo, a tinta: "Los
hórreos de mi aldea" = (Galicia). Sellado:
ALFREDO SOUTO / ARTISTA PINTOR.
I.E.A. 30 JULIO 1908-2.º N.º XXVIII.
Pág. 49. LOS HÓRREOS DE MI ALDEA/.
DIBUJO DE A. SOUTO.
Cartulina.
- L-577 (301) BARCOS ENGALANADOS
Oleo. 0,32 x 0,43
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"R. Verdugo Landi". Al pie: "María de
Molina" / "Temerario" / Pelayo / "Vasco
Nuñez de Balboa". En el ángulo superior
derecho, a lápiz azul: "Una página-".
Reverso, a lápiz azul: "Sin publicar".
Cartulina.

L-578 (302) MUJER EN UN JARDÍN

Pastel y al agua. 0,51 x 0,39.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "R. de Villapadierna/ 96".

Cartulina.

L-579 (303) MUJER POSANDO EN UN SILLÓN

Carboncillo. 0,49 x 0,39.

Firmado en el ángulo superior derecho: "R. de Villapadierna/ 96".

Cartulina.

L-580 (304) MUJER CON UNA BRAZADA DE FLORES

Al agua. 0,45 x 0,28.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Villegas Brieva/ 1895". Reverso a lápiz: "Reducción / de 45 á 34" / "*La hija del guarda*". Y el mismo dibujo sin terminar y al agua y tachado en lápiz.

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1906-2.º N.º XLVII. Pág. 372. Título de la poesía: "Mater Dolorosa".

Cartón.

L-581 (305) PESCADORA

Al agua. 0,45 x 0,28.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Villegas Brieva/ 96". Reverso, a lápiz azul: "Pescadora de Sada" / (Galicia) para la Ilustración / Española y Americana/ 24 Febrero 96/. *Inédita*".

Cartón.

L-582 (306) ESCENA DE CARNAVAL

Al agua. 0,46 x 0,29.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Villegas Brieva". Reverso a lá-

piz: "Celosa". / "A 22 ancho".

I.E.A. 22 FEBRERO 1900-1.º N.º VII. Pág. 112. CELOSA / DIBUJO DE MANUEL VILLEGAS BRIEVA.

Cartulina.

L-583 (307) INDECISIÓN

Al agua. 0,39 x 0,28.

Sin firma.

Cartulina.

L-584 (320) ESCRITOR.

A lápiz. 0,22 x 0,16.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Espí". En la parte superior, a lápiz y entre señales: "Entre estas señales reducir á 2/3/ y siluetar". En la parte inferior, a lápiz: "Eugenio Federico Humbert/ en la carcel".

Papel.

L-585 (321) ACCIDENTE FERROVIARIO

A lápiz. 0,22 x 0,26.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. C. Espí".

I.E.A. 22 NOVIEMBRE 1900-2.º N.º XLII. Pág. 293. LA CATÁSTROFE DE DAX.- ASPECTO DE LA VÍA MOMENTOS DESPUÉS DEL SINIESTRO/. (Dibujo de Cara y Espí, á la vista de un fotografía de Ouvrard, de Burdeos).

Papel.

L-586 (322) CEREMONIA RELIGIOSA

Oleo. 0,27 x 0,18.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Díaz Molina". Reverso a lápiz azul: "N.º 3 / A 11 ancho".

Cartulina.

- L-587 (323) DOS FIGURAS PERPLEJAS
A tinta china. 0,26 x 0,19.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"MARIANO/FÉLEZ=". Recortada y
pegada la figura de la derecha.
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1912-2.º N.º
XLVII. Pág. 382. Título en el texto que
acompaña a la ilustración: "POR CAM-
BIAR DE ACERA".
Papel.
- L-588 (324) CABALLO DESBOCADO
A tinta china. 0,26 x 0,18.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"MARIANO / FÉLEZ=".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1912-2.º N.º
XLVII. Pág. 383. (Dibujo relacionado
con el anterior).
Papel.
- L-589 (325) DESPEDIDA DE UN PER-
SONAJE EN UNA ESTACIÓN DE FE-
RROCARRIL.
Al agua. 0,18 x 0,21.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"L. Palao". A la derecha, a lápiz: "Cor-
tar". Arriba a lápiz, a la izquierda:
"Cortar" y a la derecha: "A 17-".
Cartulina.
- L-590 (326) MILITAR PENSATIVO
Al agua. 0,12 x 0,9.
Firmado al pie: "M" (sic). (Picolo).
Cartulina.
- L-591 (327) PARTIDA DE CARTAS
Al agua. 0,13 x 0,15
Firmado en el ángulo inferior izquier-
do: "MP" (sic). (Picolo).
Cartulina.
- L-592 (328) PASEO EN SILLA DE RUE-
DAS
Al agua. 0,22 x 0,16.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"M. Picolo".
Cartulina.
- L-593 (329) SUEÑO DE AMOR
Al agua. 0,24 x 0,17.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"M. Picolo". Debajo, a tinta: "Sone-
tos/1/. La Visión amada".
Cartulina.
- L-594 (330) SEÑOR POSANDO
Al agua. 0,26 x 0,20.
Firmado en el ángulo inferior izquier-
do: "M. Picolo".
Cartulina.
- L-595 (331) IDILIO INFANTIL
Al agua. 0,25 x 0,19.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"M. Picolo".
Cartulina.
- L-596 (331) MENDIGO
A tinta china. 0,25 x 0,22.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"a. Poiret".
I.E.A. 30 JULIO 1908-2.º N.º XXVIII.
Pág. 55. LA ÚLTIMA ETAPA/. Dibu-
jo de A. Poiret.
Papel.
- L-597 (332) MUJER EN ORACIÓN
Tinta china. 0,27 x 0,21
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"a. Poiret".

I.E.A. 22 JUNIO 1907-1.º N.º XXIII.
Pág. 374. EN ORACIÓN/. DIBUJO
DE LA SRTA. POIRET.
Papel.

L-598 (334) ALEGORÍA DE LAS FUER-
ZAS NORTEAMERICANAS.

Al agua. 0,24 x 0,31.
Firmado a lápiz, a pie: "M. Santa Ma-
ría". A la derecha, a lápiz: "La Yankee-
landia, n.º 2-".
Cartulina.

L-599 (335) DETALLE ARQUITECTÓ-
NICO

A lápiz. 0,22 x 0,16.
Firmado en el ángulo inferior izquier-

do: "M. SIMANCAS".
I.E.A. 15 MARZO 1909-1.º N.º X. Pág.
161. SEGUNDO CUERPO Y BÓVE-
DA/ DE UNO DE LOS COMPARTI-
MIENTOS LATERALES.
Papel.

L-600 (336) DETALLE ARQUITECTÓ-
NICO

A lápiz. 0,22 x 0,16.
Firmado en el ángulo inferior izquier-
do: "M. SIMANCAS".
I.E.A. 15 MARZO 1909-1.º N.º X. Pág.
162. CUERPOS SUPERIORES / Y
BÓVEDA DEL COMPARTIMIENTO
CENTRAL.
Papel.



301



303



312



313



314



315



318



321



322



325



330



332



333



337



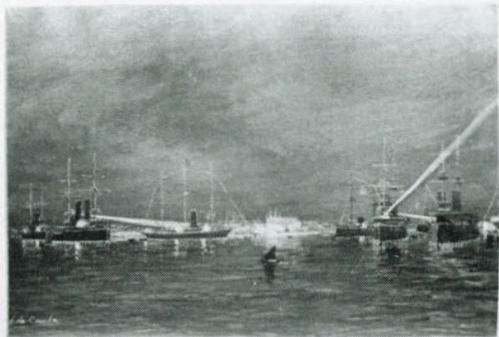
338



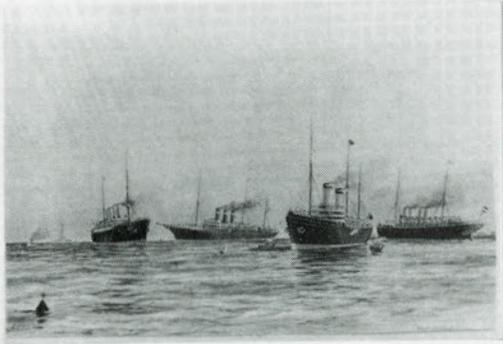
341



342



346



347



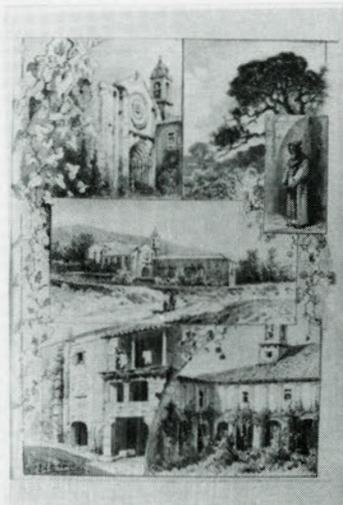
349



350



351



352



357



366



367



371



372



373



375



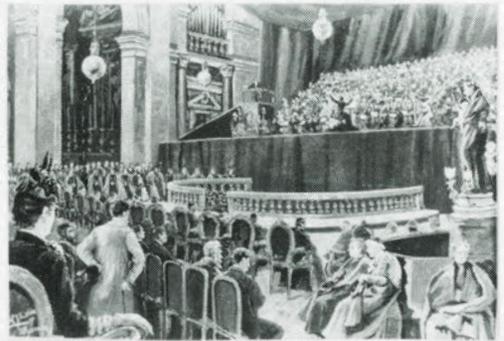
376



377



379



383



387

389





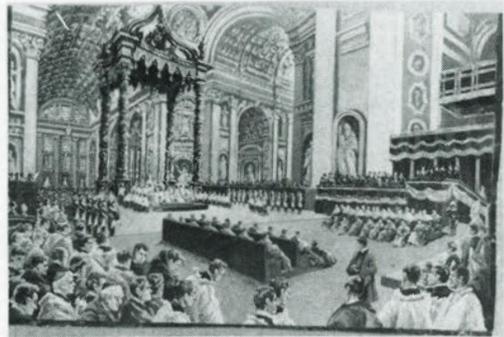
390



395



397



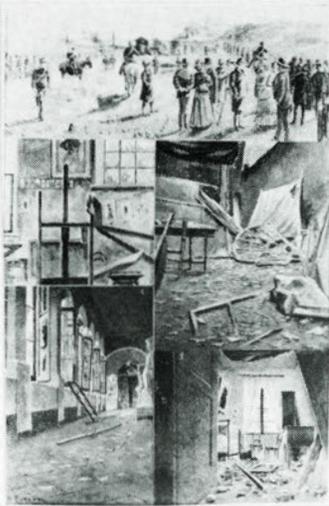
398



402



403



407



408



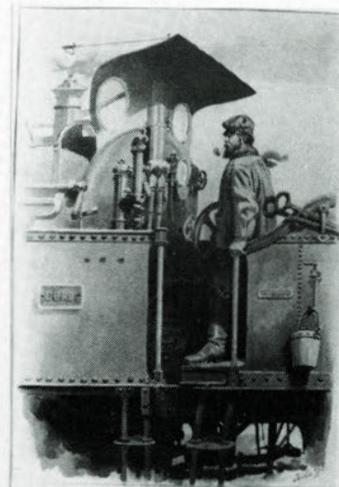
410



414



415



417



418



420



422



423



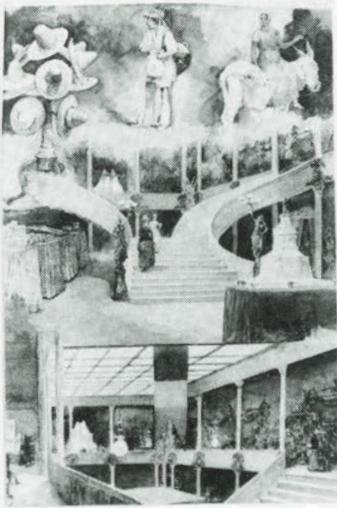
424



427



435



436



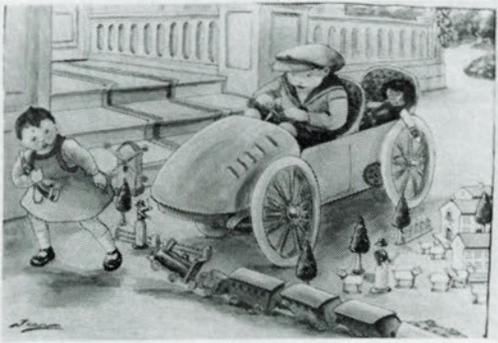
439



441



443



444



445



446



447



448



449



452



453



454



455



460



461



462



464



466



467



469



472



473



474



475



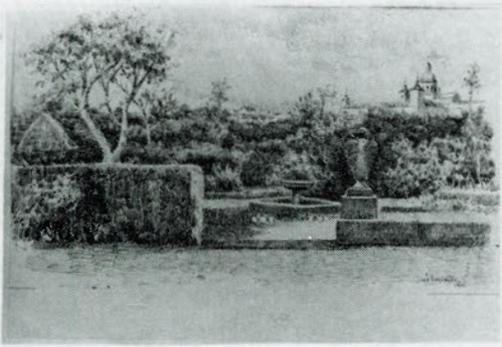
477



478



479



480



482



483



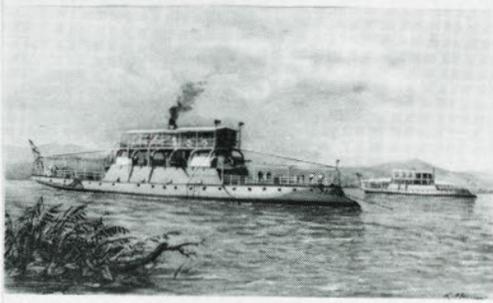
486



487



488



493



494



497



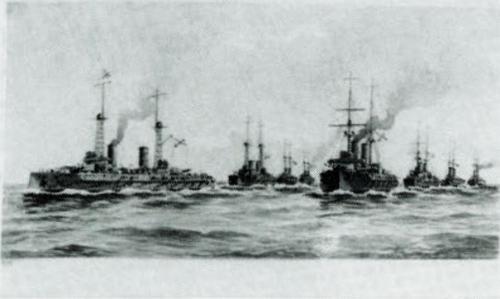
500



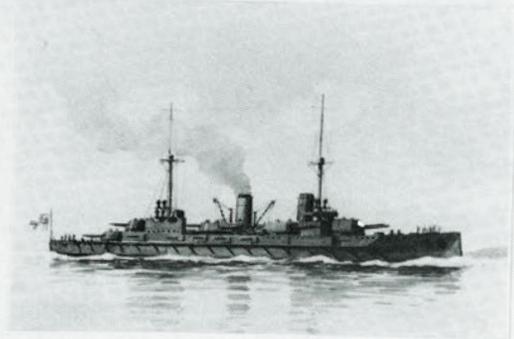
506



507



509



510



512



513



514



517



520



521



522



524



525



526



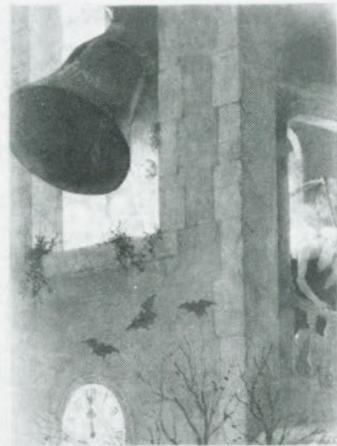
527



528



532



535



536



537



538



539



540



541



545



546



549



551



553



556



557



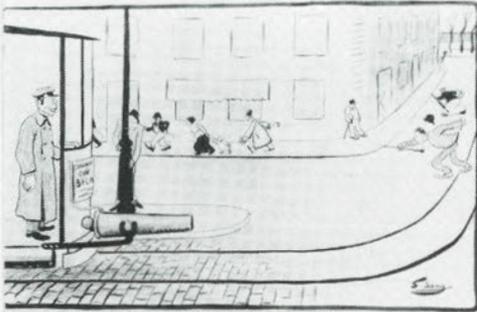
558



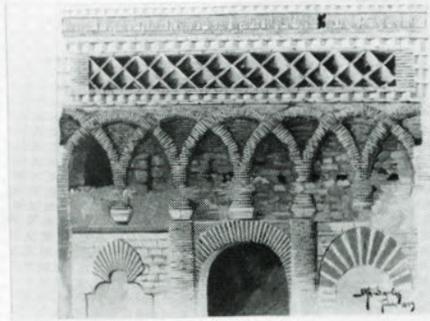
560



563



564



567



568



570



571



576



578



581



582



586



587



588



590



592



593



596

RESEÑA DE EXPOSICIONES EN GALERÍAS
MADRILEÑAS

(Primer semestre de 1991)

Por

JUAN ANTONIO YEVES

AELE

- *Daniel Gutiérrez. Esculturas.* [Enero, 1991].
- *Carmen Bozzano, Sjoerd Buisman, Cruz Novillo, Daniel Gutiérrez, Paloma Navares y Rinaldo Paluzzi.* [Febrero, 1991]. Exposición en ARCO 91.
- *Rinaldo Paluzzi. Obra reciente.* [Febrero-marzo, 1991].
- *Elena Colmeiro.* [Marzo, 1991].
- *Máximo Trueba. Esculturas.* [Abril-mayo, 1991].
- *Cruz Novillo. Pinturas-esculturas.* [Mayo-junio, 1991].

AFINSA-ALMIRANTE

- *Juan Antonio Aguirre. Selección 1979-1991.* [Marzo, 1991]. Catálogo con texto de Juan Manuel Bonet: "Un pintor a redescubrir (O a descubrir)" y currículum del artista.
- *Luis Silva Carvalho. Pinturas.* [Abril, 1991].
- *Larry Poons. Pinturas.* [9 de mayo a 7 de junio de 1991]. Díptico invitación con texto de Daniel Robbins.
- *Cruz Pérez Rubio. Pinturas.* [Junio-julio, 1991].

AFINSA-LAGASCA

- *Kenneth Noland. Pinturas.* [16 de enero a 28 de febrero de 1991]. Díptico invitación con comentario de Terry Fenton.
- *Jesús Conde.* [Marzo-abril, 1991]. Catálogo con texto de Heriberto García-Mesa: "Jesús Conde: Más allá de la arquitectura", composición poética de Antonio Carvajal: "A Jesús Conde, pintando arquitecturas" y currículum del pintor.
- *Virginia Lasheras. Pinturas.* [Abril, 1991].
- *Larry Poons. Pinturas.* [9 de mayo a 7 de junio de 1991]. Díptico invitación con texto de Daniel Robbins.
- *Mariano de Blas. Pinturas.* [Junio-julio, 1991].

ALBATROS

- *Pilar G. Cossío. (Obra 1988-1990). "The river".* [Enero, 1991]. Catálogo con texto en castellano e inglés de Juan Manuel Bonet: "Los muelles del recuerdo" y currículum de la pintora.

- *Carlos Pascual. Pintura 1991*. [5 de febrero a 23 de marzo de 1991]. Catálogo con texto de Ignacio de Juan y currículum del artista.
- *Juan Segura. "Regreso al mar"*. [Abril-mayo, 1991]. Catálogo con texto de Santiago Barandiarán y de Juan Segura: "Sin miedo" y currículum del pintor.
- *Isabel López Mora*. [7 de mayo a 8 de junio de 1991]. Catálogo con texto en castellano e inglés de Manuel Arjona Sánchez: "El color y el espacio" y currículum de la pintora.
- *Esperanza d'Ors. Los laberintos de Ícaro*. [11 de junio a 15 de julio de 1991]. Catálogo con texto castellano e inglés de José Jiménez: "Ícaros en tierra" y currículum de la escultora.

ALCOLEA

- *Maestros famosos. José Villegas y Cordero, Francisco Masriera, Eliseo Meifrén Roig, Segundo Matilla, José Cusachs i Cusachs, Juan Baixas, Valentín de Zubiaurre, Ignacio Zuloaga Zabaleta, Arcadio Mas y Fondevila, Román Ribera Círcera, Carlos Vázquez, Emilio Sala y Francés, Julio Vila Prades, Luis Álvarez Catalá y Mariano Alonso Pérez Villagrosa*. [Enero-febrero, 1991]. Catálogo con breve reseña biográfica de los pintores.
- *Exposición Aguilar Moré*. [7 a 28 de febrero de 1991].
- *Exposición del pintor Ramón Orrit*. [Febrero-marzo, 1991]. Catálogo con texto de Alfonso Alcolea y currículum artístico.
- *Pinturas de Theo Tobiasse*. [Abril, 1991]. Catálogo con texto y notas biográficas.
- *Exposición del pintor Vayreda C*. [Mayo, 1991]. Catálogo con texto de Alfonso Alcolea: "La sensibilidad dinámica".
- *Exposición del pintor Rando Soto*. [Mayo-junio, 1991]. Catálogo con texto de Félix Revello de Toro y otros juicios críticos.
- *Exposición del pintor Dmitri Zhilinski*. [Junio, 1991]. Catálogo con textos de Alfonso Alcolea, Piotr Ossovski, Valentín Lipátov, Alexandr Kamenski, Andrei Diukov y currículum del pintor.

ALCÓN

- *M. Ávila. Óleos*. [14 a 31 de enero de 1991]. Díptico invitación con breve currículum.
- *Exposición del pintor Francisco Arnedo Llinares*. [21 de febrero a 5 de marzo de 1991]. Díptico invitación con comentarios críticos y currículum del artista.
- *Ismael Subirana*. [7 a 25 de marzo de 1991]. Catálogo con texto de J. Llop S.
- *Óleos de José Gabriel Vivas*. [1 a 18 de abril de 1991]. Díptico invitación.
- *Exposición de óleos de J. Millán Tey*. [22 de abril a 11 de mayo de 1991]. Díptico con texto de J. Millán León.
- *Enrique Parra. Óleos. Impresión extremeña*. [13 a 31 de mayo de 1991]. Catálogo con breve comentario y currículum del pintor.

ALFAMA

- *Ceslo Lagar*. [Enero-febrero, 1991].
- *Alejandro Quincoces*. [Marzo-abril, 1991].
- *Daniel Merino. Obra reciente*. [Abril-mayo, 1991].
- *Francisco González Lagares*. [Mayo-junio, 1991].
- *Pequeñas obras de grandes artistas*. [Junio-julio, 1991]

AMADÍS

- *Caroline Russell*. [22 de febrero a 23 de marzo de 1991].
- *Thom Merricks*. [26 de abril a 25 de mayo, 1991].

AMARGORD

- *Carlos Aquilino, Carlos Bloch, Juan Ocaña, José Portocarrero y Antonio Quintana. Pintura y escultura*. [26 de abril a 22 de mayo de 1991]. Políptico invitación.
- *Roberto Marfil, Tasio Ranchal y Beatriz Valcárcel. Pinturas*. [28 de junio a 28 de julio de 1991]. Tríptico invitación con texto de Carmen Hernández S.

ANALCAI

- *Gabriella Pagliai. Exposición de óleos*. [6 a 26 de junio de 1991]. Catálogo con texto de Jesús Sáiz y Luca de Tena: "Los paisajes del alma" y currículum de la pintora.

ÁNGEL ROMERO

- *Elena Blasco. Al deseo: Lo meneo o qué más da no entender*. [Febrero, 1991]. Catálogo con texto en castellano e inglés de Carlos Jiménez: "¿Son realmente interiores los interiores?", composición poética de Angel Guache y currículum del artista.
- *Manuel Rufo. La aventura de un fotógrafo*. [Febrero-marzo, 1991]. Catálogo con texto en castellano e inglés de José Ramón Danvila: "Realidad siempre ficticia" y currículum del artista.

ANSELMO ÁLVAREZ

- *Kate Ericson Mel Ziegler, Dred Fehlau, Gaylen Gerber, Sarah Seager y Toni Tasset*. [Enero-febrero, 1991].
- *Donald Lipski*. [9 de febrero a 16 de marzo de 1991].
- *Antonio Llana*. [12 de marzo a 13 de abril de 1991].
- *Seis propuestas fotográficas. Xulio Correa, Koldo Chamorro, Jordi Guillumet, Eduardo Momeñe, Isabel Muñoz y Antonio Uriel*. [27 de junio a 28 de septiembre de 1991].

ANSORENA

- *Gary Bukovnik*. [8 a 28 de enero de 1991].
- *Exposición del pintor Resino*. [31 de enero a 25 de febrero de 1991]. Catálogo con texto de Tomás Paredes y currículum del pintor.

- *Exposición de los pintores Jorge Bayo, Goyo Domínguez y Joaquín Millán*. [5 de marzo a 2 de abril de 1991]. Catálogo con currículum de los pintores.
- *Exposición del pintor Dino Valls*. [9 de abril a 6 de mayo de 1991]. Catálogo con texto de Alicia Guixá: "Solve et coagula" y currículum del pintor.
- *Carlos Gonçalves, Luis Mayo y José Mosquera. Visitando la realidad*. [9 de mayo a 7 de junio de 1991].
- *Exposición del pintor Peter von Artens*. [6 de junio a 2 de julio de 1991]. Catálogo con currículum del artista.

ANTONIO MACHÓN

- *Darío Basso*. [Enero, 1991].
- *Angeles San José*. [Febrero, 1991].
- *Larry Rivers*. [Abril, 1991].

ARENA

- *José Cobo, Antonio Pérez-Oleaga. Pinturas*. [Febrero-marzo, 1991].
- *Carlos García González. Esculturas multiposicionales*. [13 de marzo a 2 de abril de 1991].
- *Rafael Rodulfo. "Pintura jonda"*. [4 a 20 de abril de 1991].
- *Trini Vicent Palau, pintura "onírica". Pedro Sánchez de Ron, grabados originales "A la vieja usanza"*. [24 de abril a 18 de mayo de 1991].

ARTEARA

- *Jesús Pastor*. [Enero-febrero, 1991]. Catálogo con texto de Miguel Fernández-Cid y currículum artístico.
- *Joaquim Falcò*. [Febrero, 1991]. Catálogo con texto en castellano, inglés e italiano de Achille Bonito Oliva: "Halcón de la pintura" y currículum del artista.
- *Mariano Gon*. [Mayo-junio, 1991]. Catálogo con texto en castellano e inglés de Aurora García y currículum artístico.
- *Mariano Gon y Jesús Rodríguez*. [29 de mayo a 2 de junio de 1991]. Exposición en Kunst Rai 91, Amsterdam.

BALBOA 13

- *Rafael Gómez*. [31 de enero a 21 de febrero de 1991]. Díptico invitación con currículum del pintor.
- *Ruiz Romero*. [28 de febrero a 21 de marzo de 1991]. Díptico con textos de Carlos Contraamaestre y Rafael Ruiz Romero.
- *Celis. Óleos. Pequeño formato*. [9 de abril a 4 de mayo de 1991]. Catálogo con composiciones poéticas de Miranda d'Amico, de Luis-Carlos de la Lombana, Mijancos: "El sabe que lo que pinta es verso" y currículum del artista.
- *Anciones*. [Mayo, 1991].

- *Pintar Madrid III. Agustín de Celis, Anciones, Arnas, Belén Elorrieta, Carralero, Carlos Morago, Carmela Santamaría, Daniel Merino, Félix Sanz, Joaquín Millán, Elvira Gadea, Jorge Pedraza, José María Rueda, Juan Alcalde, Lapayese del Río, Luis Javier Gaya, Maribel Fraguas, Martínez Díaz, Ninoska, Rafael Gómez, Rafael Ubeda y Vega Ossorio.* [Junio, 1991]. Díptico invitación con comentario y relación de artistas.

BASERRI

- *Angel Bedate Martín. Óleos y acuarelas.* [Enero, 1991].

BAT

- *Canogar. Obra reciente sobre papel.* [Marzo-abril, 1991].
- *Jaume Plensa. "Paper Emmotllat".* [7 de mayo a 29 de junio de 1991].

BENNASSAR

- *Julio Belinchón.* [9 a 31 de enero de 1991]. Díptico invitación con comentario de Miguel Tugores.
- *Mediterráneos. Luis Maraver, Diego Arango, Jaume Poma, Carlos Duplá, Antònia Borràs y Toni Dionís.* [Febrero, 1991]. Políptico con breves comentarios sobre los artistas.
- *Alicia Ibarra.* [Marzo, 1991].
- *Elvira Fusteró.* [3 a 30 de abril de 1991]. Tríptico invitación con texto de Mercedes de Prat: "Atravesar el espacio físico, reto de la pintora Elvira Fusteró" y currículum artístico.
- *Enrique Broglia.* [Mayo, 1991]. Díptico invitación con currículum del escultor.
- *Mompó. Obra gráfica y pequeño formato.* [Mayo, 1991].
- *María José Ortega.* [5 a 29 de junio de 1991]. Catálogo con texto de Abdón Atienza y currículum de la pintora.

BIOSCA

- *Miguel Zapata.* [Enero, 1991].
- *Agustín Úbeda.* [5 de febrero a 2 de marzo de 1991].
- *Vaquero Turcios.* [Marzo, 1991].
- *Joaquín Vancells.* [Abril-mayo, 1991].
- *Exposición colectiva. Barjola, Bonifacio, Bores, Canogar, Farrera, Feito, Guinovart, Guerrero, Lucio M., Labra, M. Rivera, Millares, Saura, Ubiña, Vaquero Turcios y Zapata.* [Mayo-junio, 1991].

BRITA PRINZ

- *Jordi Alcaraz. Grabados.* [15 de enero a 15 de febrero de 1991]. Cartel invitación.

- *Exposición Ulrich Wolff*. [20 de febrero a 16 de marzo de 1991]. Cartel con currículun del artista.
- *Martina Dasnoy, Enrique González e Isabel Uceda. Grabados*. [20 de marzo a 13 de abril de 1991]. Cartel con breve currículun de los artistas.
- *Exposición de Iamas Uno. Grabados*. [17 de abril a 11 de mayo de 1991]. Cartel invitación.
- *Gráfica finlandesa. Simo Hannula, Pentti Kaskipuro, Esa Riippa, Kaarina Sepponen, Kari Tervo y Riitta Uusitalo*. [16 de mayo a 8 de junio de 1991].
- *Exposición 90-91. Luis Moro, Elena Colmeiro, Francisco Javier Lechuga, Francisca Jiménez Zaballos, M. Dolores Gonzalo, M. Isabel de Lucas, Rocío Enriquez, Miguel Alberquilla, M. Eugenia Blázquez, Francois Labastie, José Ordorika, Mercedes Díaz, Enrique, Restituto López, Elvira Carrillo, Gabriel Fernández, Fernando Pagador, Alejandra Domínguez, J. A. Hernández Lorenzo, Ute Kadner, Alicia Alcalá, M. Calvary, Rosa Blanco, Almudena Mora, Isabel Sopranis, Isabel Pintado, Iván Araujo, Rosa Albor, J. C. Mestre, J. Alcocer, Marta Fernández de Córdoba, Esther Fernández de María, Martina Dasnoy, L. Galilea, Cudrun Ewert e Isabel Uceda*. [12 a 29 de junio de 1991]. Cartel invitación.

BUADES

- *El regreso del hijo pródigo. José Manuel Calzada, Juan Correa, Dis Berlin, Antonio Domenech, Luis Frangella, María Gómez, Juan Lacomba, Luis Marco, Pelayo Ortega, Antonio Rojas, Manuel Sáez*. [Febrero, 1991].
- *Pelayo Ortega. La provincia blanca*. [Marzo, 1991].
- *Constelaciones de Joan Miró*. [Mayo, 1991]. Catálogo con breve presentación de las 22 obras denominadas "pochoirs" de Miró.

CARMEN ANDRADE

- *Mariano Cobo*. [5 de febrero a 2 de marzo de 1991]. Tríptico con texto de Guillermo Pérez Recuero y currículum del artista.
- *Alfonso Guerra Calle, Manuel Nieto, Sancho y Luz de Alvear*. [5 a 27 de marzo de 1991].
- *Luis Cajal. Óleos*. [16 de abril a 6 de mayo de 1991]
- *Marín G. Exposición de Pintura*. [7 de mayo a 1 de junio de 1991]. Tríptico invitación con presentación de Manuel Alcorlo, currículum de Luis Marín Gutiérrez y comentarios críticos.

CELINI

- *Picasso. Cerámicas-grabados*. [Enero, 1991].
- *Miguel Rodríguez-Acosta. Obra sobre papel*. [Mayo-junio, 1991]. Díptico invitación con texto de Antonio Gala: "Monarquía de la luz".

57

- *Robert Barry*. [Febrero-marzo, 1991].

CISNE

- *Exposición de Navidad. Óleos y dibujos en pequeño formato. Joan Capella, Grau Santos, Serra Llimona, Roca Sastre, X. Blanch, R. Pichot, Grau Sala y Miguel Villa.* [19 de diciembre de 1990 a 10 de enero de 1991]. Díptico invitación con relación de participantes.
- *Pintores de los siglos XIX y XX. Darío de Regoyos, Anglada Camarasa, Francisco Gimeno, Eliseo Meifrén, Segundo Matilla, Martínez Cubells, Joaquín Sunyer, Francisco Pradilla, Mariano Barbasán, Martín Rico, Reina, Salinas, Sánchez Barbudo, Pedro Pruna, Grau Sala y Miguel Villa.* [20 de enero a 20 de febrero de 1991]. Díptico invitación con relación de participantes.
- *Serra Llimona.* [6 a 31 de marzo de 1991]. Catálogo con currículum artístico de José Serra Llimona.
- *Gloria Muñoz. Obra reciente.* [9 a 27 de abril de 1991]. Catálogo con currículum de la pintora.
- *Fernando Ribes.* [21 de mayo a 8 de junio de 1991]. Catálogo con texto de Carlos Murciano, composición poética de Pilar Aroca y currículum del pintor.

CLUB 24

- *Cecilia Gárate y Luz Torroja.* [Enero, 1991]
- *Mariano Pintado.* [Febrero, 1991].
- *O' Neale, S.L.* [Marzo-abril, 1991].
- *Luis Cajal.* [Abril, 1991].
- *Palomo Linares.* [Mayo, 1991].

COLECCIONISTA, EL

- *Andy Warhol.* [Febrero, 1991].
- *Arcadio Blasco.* [Abril-mayo, 1991].
- *Alain Barrier.* [Mayo, 1991].

COLUMELA

- *Rafael Feo.* [Enero, 1991].
- *Martín Walde.* [Febrero, 1991].
- *José Manuel Calzada.* [Abril, 1991].
- *Jorge Fin.* [Mayo, 1991].
- *Concha Gómez-Acebo.* [Junio, 1991].

CONDE DUQUE

- *Ketty Zapata.* [Marzo, 1991].
- *Molinero Ayala.* [4 a 23 de abril de 1991].
- *Alfredo Piquer.* [Mayo, 1991].

DACAL

- *Áurea Rueda*. [8 de enero a 3 de febrero de 1991]. Díptico invitación con comentario de Joaquín de la Puente y breve currículum.
- *Teresa Llàcer*. [3 a 28 de abril de 1991]. Díptico invitación.
- *Jan van Eden*. [Mayo, 1991].

DETURSA

- *Francisco Farreras*. [Enero-febrero, 1991].
- *Enrique Brinkmann. Obra 1987-1991*. [Abril, 1991].

DUAYER

- *Marta Maldonado. Pintura y dibujo*. [3 a 26 de enero de 1991].
- *Luque*. [19 de febrero a 9 de marzo de 1991].
- *Ulpiano Carrasco*. [12 de marzo a 6 de abril de 1991].
- *Isabel Fernández Feo. Óleos y pasteles*. [30 de abril a 18 de mayo de 1991].
- *José Luis Martínez Ferrer. Óleos*. [21 de mayo a 15 de junio de 1991].

DURÁN

- *VIII premio de pintura*. [9 de enero a 2 de febrero de 1991]. Catálogo con obras premiadas y texto de José de Castro Arines y Santiago Durán.
- *Barreiro. Desde mi ventana*. [5 a 26 de febrero de 1991]. Catálogo con texto de A. M. Campoy: "Barreiro: Un mundo unitario" y composición poética de Carlos Oroza: "Desde mi ventana".
- *Antonio Fuertes*. [28 de febrero a 2 de abril de 1991]. Catálogo con textos de Victoriano Cremer: "Los deslumbramientos plásticos de Antonio Fuertes", de Félix C. Fernández López y currículum del pintor.
- *León Frías*. [4 a 23 de abril de 1991]. Catálogo con textos de Juan Bautista Ocaña, Mario Antolín y Elena Flórez.
- *Manuel Millán y Zoilo Millán*. [25 de abril a 21 de mayo de 1991]. Catálogo con comentarios críticos.
- *Fonfría*. [23 de mayo a 15 de junio de 1991]. Catálogo con comentarios de A. M. Campoy, José Pérez Guerra, Julio Trenas, Agustín F. Martínez Carbajo y Javier Rubio sobre la pintura de José Manuel Fonfría.
- *Manuel Millán y Zoilo Millán*. [29 de mayo a 16 de junio de 1991]. Catálogo con comentarios críticos.
- *Paz Figares*. [18 de junio a 28 de septiembre de 1991]. Catálogo con texto de A. M. Campoy: "Paz Figares: Espontaneidad e intimismo", de Luis G. del Cándamo: "Los bronceos existenciales de Paz Figares" y currículum artístico.

EDURNE

- *Isabel Garay. Esculturas de la serie Barras y Estrellas*. [Enero-febrero, 1991].
- *Richard Serra. Prints 1972-1985*. [Abril-mayo, 1991].

EGAM

- *Pinturas de Marisú Solís*. [8 de enero a 2 de febrero de 1991].
- *Luis Feito. Pintura. Curro Ulzurrun. Escultura*. [7 a 12 de febrero de 1991]. Exposición en ARCO 91.
- *Pinturas de Carmen Grau*. [26 de febrero a 30 de marzo de 1991].
- *Francisco Molina*. [9 de abril a 4 de mayo de 1991].
- *Aberto Solsona. (1947-1988). Últimos trabajos*. [7 de mayo a 1 de junio de 1991]. Catálogo con texto de Miguel Fernández-Cid: "Para Alberto Solsona" y currículum artístico del pintor.
- *Montserrat Gómez-Osuna. (Pinturas)*. [4 a 29 de junio de 1991].

EMILIO NAVARRO

- *Rafael Satrústegui*. [Enero-febrero, 1991]. Catálogo con texto de Pablo Jiménez: "Memoria y contención: Todos los ayeres" y currículum artístico.
- *Carlos Roig*. [22 de marzo a 28 de abril de 1991]. Catálogo con texto de José Ramón Danvila: "Los caminos de la pintura" y currículum del pintor.
- *María José Gómez Redondo. Fotografía*. [30 de abril a 25 de mayo de 1991].
- *40 grados a la sombra*. [Junio-agosto, 1991].

ESPALTER

- *Francisco Sebastián. Lanzarote-paisajes*. [10 a 30 de enero de 1991]. Catálogo con texto de A. M. Campoy: "Una herencia de luz" y currículum artístico.
- *Exposición de Pintura VII encuentro. Esteve Adam, Waldo Aguiar, Juan Alcalde, Amezaga, Beulas, Rafael Botí, Álvaro Delgado, Belén Elorrieta, Pardo Galindo, Guijarro, Martínez-Díaz, Mateos, Narváez Patiño, Mariano Peláez, Perellón, Pérez Torres, Quirós, Armando del Río, José María Rueda, Vargas Ruiz, D. Salgado, Agustín Ubeda, Vázquez-Díaz y Zarco*. [Febrero, 1991]. Catálogo con texto de A. M. Campoy: "Cordial Encuentro (VII)".
- *Perellón. Pinturas*. [7 de mayo a 6 de junio de 1991]. Catálogo con texto de Javier Rubio: "Elegía por una modelo adolescente de Perellón llamada Narcissa" y currículum del artista.
- *Belén Elorrieta*. [6 a 26 de junio de 1991]. Catálogo con texto de A. M. Campoy: "Belén, en un radiante mediodía" y currículum de la pintora.

ESTAMPA

- *Paloma Peláez*. [Marzo, 1991].
- *Matías Quetglas*. [Abril-mayo, 1991].
- *Elena Blasco*. [Mayo-junio, 1991].

ESTIARTE

- *Gerardo Rueda*. [Enero, 1991].
- *Clavé. Obra gráfica 1959-1990*. [Mayo-junio, 1991].

ESTUDIO PEIRONCELY

- *Sofía Morales*. [10 de enero a 5 de febrero de 1991].
- *Segundo Gámez. Óleo sobre papel*. [7 de febrero a 5 de marzo de 1991]. Políptico invitación con currículum del artista.
- *Cloweiller. Motivo más paleta igual a cuadro*. [Marzo-abril, 1991].
- *Coro López-Izquierdo Botín*. [4 a 30 de abril de 1991]. Políptico con breve currículum.
- *María Robles*. [Mayo-junio, 1991].
- *Enrique Ortiz. Pinturas*. [Junio, 1991].

ESTUDIO THEO

- *Mignoni. Pequeño formato*. [Enero, 1991].
- *Miguel Rodríguez-Acosta. Obra sobre papel*. [Mayo, 1991].

FAUNA'S

- *Grupo Puerta del Sol. Puertas ciertas a mundos inciertos*. [Marzo, 1991]. Catálogo con texto de José Hierro.
- *Eduardo Santos Guada*. [10 de abril a 11 de mayo de 1991].
- *Mercedes Gómez de Pablos*. [Mayo-junio, 1991].

FERNANDO DURÁN

- *José María Giro*. [Mayo, 1991].
- *Pablo A. de Toledo*. [21 de mayo a 29 de junio de 1991].

FRESNEDA DE MIGUEL

- *Exposición colectiva de Navidad 1990. Álvaro, Rafael Bujanda, Antonio Castaño, Luis Fernández, Félix González Cociña, Joaquín Loidi, Antonio López Alcorcón, Manuel Mingorance, Cristina Pérez Gabrielli, Julio Pérez Torres, Víctor Pezuela, Miguel Rius, Modesto Roldán, José Luis Sanz-Magallón y María Eugenia Vall*. [20 de diciembre de 1990 a 12 de enero de 1991].
- *Manuel Hueso*. [22 de enero a 9 de febrero de 1991]. Catálogo con texto de Antonio Morales y currículum del pintor.
- *Exposición del pintor Luis Fernández Hebrero*. [12 de febrero a 2 de marzo de 1991]. Catálogo con breve currículum.
- *Pilar Constans*. [5 a 27 de marzo de 1991]. Tríptico invitación con texto de Joan Basté y currículum de la pintora.
- *Exposición de los pintores Luis y Carlos Soler Vázquez*. [2 a 23 de abril de 1991]. Díptico invitación.
- *Falcón Lima*. [25 de abril a 14 de mayo de 1991]. Tríptico con texto de Mario Antolín Paz y currículum del pintor Domingo Falcón Lima.

- *Nicole Guesde*. [21 de mayo a 15 de junio de 1991]. Tríptico invitación con textos de Matías Díaz Padrón y Javier Rubio, y currículum artístico.

FÚCARES

- *Chema Cobo*. *Nobody*. [Enero, 1991].
- *Paolo Icaro*. *Esculturas*. [Febrero-marzo, 1991].
- *Javier Baldeón*. [Abril, 1991].
- *Ann Messner*. [Mayo-junio, 1991].
- *Andrew Carmichael, Ron Haselden, Antoni Malinowski, Rebecca Scott y Dean Whatmuff*. [Junio, 1991].

GAMARRA Y GARRIGUES

- *Miquel Navarro*. [Febrero-marzo, 1991].
- *Carlos León*. [Abril-mayo, 1991].

GAUDI

- *Francisco Calabuig*. [12 de marzo a 4 de abril de 1991].
- *Fernández Bautista*. [4 a 23 de abril de 1991].
- *Regina Rubio*. [Abril-mayo, 1991].

GONMAR

- *Juan María Eizmendi*. [Enero, 1991].
- *Pedro Aparicio*. [Febrero, 1991].
- *Antonio Calleja*. [Marzo, 1991].
- *J. Alido y Vale Jaramillo*. "Traffico de orugas". [17 a 31 de mayo de 1991].

HELLER

- *Alberto Jorge Cárol*. *Trópico. Pinturas*. [Febrero-marzo, 1991]. Díptico invitación.
- *Barberán*. *Óleos y dibujos*. [Abril, 1991].
- *Amáury Suárez*. *Concierto para color y cuerdas. Pinturas y Dibujos*. [Mayo, 1991]. Díptico invitación.
- *Ramón Peñas*. *Pinturas*. [Junio, 1991]. Catálogo con texto de Alberto Álvarez-Ruz.

INFANTAS

- *Antonia Nieto*. [14 a 31 de enero de 1991]. Catálogo con textos de Manuel Lorente, Rafael Muñoz y currículum de la pintora.
- *Exposición del pintor Pedro Vilarroig*. [31 de enero a 14 de febrero de 1991]. Catálogo con comentarios críticos de Mario Antolín, Antonio de Santiago, Javier Rubio y currículum del artista.
- *Manuel de Iñigo*. [Marzo, 1991].
- *Fernando Fernández*. [22 de marzo a 10 de abril, 1991].

- *Fernando Fiestas*. [Abril, 1991].
- *María José Redondo*. [12 a 30 de abril de 1991]. Catálogo con texto de Elena Flórez: "La sosegada actitud estética en la pintura de María José Redondo" y currículum de la pintora.
- *Roberto Labrador Pizarro. Pinturas*. [7 a 21 de mayo de 1991]. Catálogo con textos de Alfonso Lázaro Núñez, César de Vicente Hernando, A. León, Antonio Campos Martín, Fernando Casares e historial del pintor.
- *Exposición del pintor Alfredo Ibarra*. [7 a 22 de mayo de 1991], Catálogo con comentarios de J. Pérez Guerra: "Ibarra recrea el tiempo perdido" y de A. M. Campoy.
- *Exposición de la pintora Isabel Sainz*. [22 de mayo a 12 de junio de 1991]. Catálogo con textos de Julia Sáez-Angulo: "Isabel Sainz, un mundo propio", Marisa España y Begoña Delgado López-Amo: "La imaginación de Isabel Sainz".
- *Exposición del pintor Donato Grima*. [13 a 28 de junio de 1991]. Catálogo con texto de Ivo Marrochi: "Ética y oficio" y de Arturo Álvarez Sosa: "Las ideas visuales", currículum artístico y algunos juicios críticos.

INGRES

- *Angel Estrada*. [Enero, 1991].
- *Mercedes Ródenas*. [24 de enero a 9 de febrero de 1991]. Catálogo con comentarios de Javier Rubio, Pérez Guerra y currículum de la pintora.
- *Exposición del pintor Alcover*. [12 de febrero a 2 de marzo de 1991]. Catálogo con currículum artístico.
- *Jorge F. Cerdá Gironés*. [5 a 26 de marzo de 1991]. Catálogo con currículum del pintor.
- *Nydia Lozano*. [18 de abril a 4 de mayo de 1991]. Catálogo invitación.
- *Roberto Labrador Pizarro. Pinturas*. [7 a 21 de mayo de 1991]. Catálogo con texto de Alfonso Lázaro Núñez, César de Vicente Hernando, A. León, Fernando Casares, composición poética de Antonio Campos Martín y currículum artístico del pintor.
- *Carazo. Exposición de acuarelas*. [23 de mayo a 8 de junio de 1991]. Catálogo con currículum del artista.
- *La belleza del pequeño formato. Miguel Acevedo, Manuel M. Alcover, Jorge Cerdá Gironés, Angel Estrada, Milagros Ferrer, Luis Giner Bueno, Julio González, Juan González Alacreu, José A. Hernández Martín, Antonio Iglesias Sanz, Jaime Laporta, Conrado Meseguer, Pilar Pérez Ochoa, Francisco Recuero, Marcos Rubio, Montserrat Sala, Justo Sanfelices, Juan B. Topete y Francisco Valencia*. [11 a 25 de junio de 1991]. Catálogo con relación de participantes.

JORGE JUAN

- *Baroja, Bores, Grau Sala, Peinado, Redondela, Martínez Vázquez, Santa María, Palencia, Echevarría, López Mezquita*. [Mayo-junio 1991]. Díptico invitación.

JORGE KREISLER

- *Ángel Busca*. [18 de diciembre de 1990 a 12 de enero de 1991].
- *Orcajo. Obra última. 1989-1990*. [15 de enero a 9 de febrero de 1991].
- *Ignacio Barcia*. [7 a 12 de febrero de 1991]. Díptico con texto en castellano e inglés de Miguel Fernández-Cid. Exposición en ARCO 91.
- *José María Mezquita*. [7 a 12 de febrero de 1991]. Díptico con texto de pintor en castellano e inglés. Exposición en ARCO 91.
- *Néstor Sanmiguel. El dolor perfecto*. [12 de febrero a 9 de marzo de 1991].
- *Rosa Gimeno. Escultura y dibujo*. [13 de marzo a 9 de abril de 1991].
- *José Díaz. 1956-1991*. [16 de abril a 18 de mayo de 1991].
- *Pedro Simón. Serie inadaptable*. [22 de mayo a 22 de junio de 1991]

JORGE ONTIVEROS

- *Vicente Castellano. (Escuela de París)*. [15 de enero a 2 de febrero de 1991].
- *Salvatore Ravo*. [5 de febrero a 2 de marzo de 1991].
- *Luis Cárdenas. Pinturas*. [Marzo-abril, 1991].
- *Jesús Navarro. Pintura*. [Mayo-junio, 1991].

JUAN GRIS

- *Sebastián Nicolau. Pintura, dibujos y esculturas*. [8 de enero a 2 de febrero de 1991].
- *Pinturas. Broto, Caballero. Clavé, Farreras, Feito, García Sevilla, Gordillo, Guerrero, Millares, Miró, Mompó, Lucio Muñoz, Ràfols Casamada, Rivera, Saura, Sempre, Sicilia, Tàpies y Zóbel*. [Marzo, 1991].
- *Xavier Valls. Pinturas y acuarelas*. [Abril, 1991].

JUANA DE AIZPURU

- *Hubert Kiecol. Esculturas y dibujos 1990-91*. [Febrero, 1991]. Díptico invitación.
- *Michelangelo Pistoletto. Distancia 1991*. [Abril-mayo, 1991]. Díptico invitación.
- *Xesús Vázquez. Las batallas 1990-91*. [Junio, 1991]. Díptico invitación.

JUANA MORDÓ

- *Bonifacio Alfonso*. [7 a 12 de febrero de 1991]. Díptico con currículum del pintor. Exposición en ARCO 91.
- *Darío Corbeira, Salomé Cuesta y José Maldonado*. [8 a 23 de febrero de 1991]. Tríptico con currículum y breves comentarios críticos.
- *Martín Chirino*. [28 de febrero a 30 de marzo de 1991].
- *Leo Zogmayer*. [4 de abril a 4 de mayo de 1991]. Tríptico invitación con texto de Dieter Ronte: "Cuña y luna, sobre los nuevos trabajos de Leo Zogmayer" y currículum artístico.
- *Fernando Bellver*. [9 de mayo a 15 de junio de 1991]. Tríptico invitación con texto de Rosa Olivares: "Un pintor inocente" y currículum del artista.

- *Mark Klett. Fotografías*. [20 junio a 27 de julio de 1991]. Tríptico con comentario crítico y currículum artístico.

KÁBALA, LA

- *Milica Lukic*. [5 de febrero a 5 de marzo de 1991]. Catálogo con textos de Marcos-Ricardo Barnatán, Lidija Merenik, y currículum artístico.
- *Jorge Orta*. [5 de marzo a 6 de abril de 1991].
- *María Luisa Villanueva. El universo contenido*. [18 de abril a 20 de mayo de 1991].
- *Bolívar*. [21 de mayo a 24 de junio de 1991].

KREISLER

- *Aitana Martín, pintura. Joaquín González Blázquez, escultura*. [Enero, 1991].
- *José Ganfornina. Aurora Cañero*. [Febrero, 1991].
- *Monserrat Masdeu*. [Febrero-marzo, 1991].
- *Muñoz Durán, óleos. Danesjordi, acuarelas*. [Marzo-abril, 1991].
- *Rafael Requena, acuarelas. Francisco Ortega, esculturas*. [Abril, 1991].
- *Francisco Ortega. Esculturas*. [Abril-mayo, 1991].
- *Gloria Torner. Pinturas*. [Mayo, 1991].

LEVY

- *Chats-Katzen-Gatos. Eduardo Arroyo, Jan Balet, José Manuel Ballester, Max Beckmann, Gérard Beringer, Francis Biras, Adriano Stefano Bocca, Fernando Botero, Franco Bratta, Claudio Bravo, Wolff Buchholz, Jorge Castillo, Ferdinand Desnos, Oscar Domínguez, Bernarrd Dreyfus, Jeannie Dumesnil, Lucio Fanti, Aleco Fassianos, Foujita, Giannici Willi Glasauer, Domenico Gnoli, Eugenio Granell, José Hernández, Hannah Höch, Horst Jansser, Damia Jaume, Béla Kádár, Paul Klee, Marie Laurencien, Elena Liessner-Blomberg, Rober Llimos, María José López y López, Gerhard Marcks, Jean Messagier, Gabriele Münter, Katinka Niedrerstrasser, Meret Oppenheim, Pablo Picasso, María Pospisilová, Matías Quetglas, Menéndez Rojas, Dieter Roth, Albert Schindehütte, Bernd Schwarzer, Theophile Alexandre Steinlen, Cristóbal Toral, Wainer Vaccari y Pierre Zarcata*. [12 de abril a 25 de mayo de 1991]. Díptico invitación.

LÍNEA

- *Jim Bird. Grabados y monotipos*. [Enero, 1991].
- *Broto. Grabados*. [Febrero, 1991].
- *José Manuel Broto, Eduardo Chillida, Eva Lootz, Ángeles Marco, Soledad Sevilla, Susana Solano y Jordi Teixidor*. [Febrero, 1991]. Exposición en ARCO 91.
- *June Papineau. Grabados y monotipos*. [Marzo, 1991].

MACARRÓN

- *Luis Delacámara. Obra sobre el tema "Tres gracias Negras". 1987-1990.* [Diciembre, 1990-enero, 1991]. Catálogo con texto de Víctor Nieto Alcaide y José María Iglesias y currículum artístico.
- *Iñigo Villalonga. Última obra.* [Febrero-marzo, 1991].
- *Artistas Gallegos. Manuel Abelenda, Fernando Álvarez de Sotomayor, Serafín Avendaño, Felipe Bello Piñeiro, Alfonso Castela, Jorge Castillo, Manuel Castro Gil, Manuel Colmeiro, Jesús Corredoira de Castro, María del Carmen Corredoira, María Antonia Dans, Alberto Datas Panero, Antonio Fernández Gómez, José Frau, M. L. Garaval, Constantino Grandío, Antonio Lago Rivera, Lexeiro, Antonio María Jaspé y Moscoso, Juan Luis López, José Francisco, Urbano Lugris, Francisco Llorens Díaz, Carlos Maside García, Manuel Pesqueira, Manuel Prego, Jaime Quesada, Carmen Legisima, Luis Seoane López, Carlos Sobrino Buhigas, Arturo Souto Feijóo, Alfonso Sucasas, Manuel Torres, Lino Villafinez y otros.* [4 a 30 de abril de 1991]. Díptico invitación con relación de artistas participantes.
- *Esculturas de José María Casanova.* [Mayo, 1991].

MANUEL MACÍAS

- *Santiago Molla.* [3 a 19 de enero, 1991].
- *Carmen Chamorro.* [22 de enero a 11 de febrero de 1991]. Díptico invitación con comentarios de la pintora y de Frances Gali.
- *Lorena Allas.* [12 de febrero a 2 de marzo de 1991]. Díptico invitación con texto de la pintora.
- *Teófilo Bargaño.* [5 a 27 de marzo de 1991]
- *Romero Solana.* [3 a 27 de abril de 1991]. Catálogo con currículum del pintor.
- *Ricardo Flecha, escultura. Javier Pérez Prada, pintura.* [7 a 31 de mayo de 1991]. Catálogo con currículum de los artistas.
- *Exposición colectiva extraordinaria. G. Acosta, T. Bargaño, R. Flecha, C.A. García, M.A. Guerreiro, Juan Antonio, S. Molla, J. Pérez Prada, Pina Lupiáñez, C. Rincón, Romero Solana y E. Rubén.* [Junio-julio, 1991].

MAQUINA ESPAÑOLA

- *Jonathan Borofsky.* [Febrero-marzo, 1991].

MASHA PRIETO

- *Friedemann Hahn.* [Enero, 1991].
- *Alejandro Garmendia.* [7 a 12 de febrero de 1991]. Exposición en Arco 91.
- *Carlos Pazos. Collages.* [Marzo, 1991].
- *Jaime Gorospe. Fotografías.* [Mayo, 1991].

MIGUEL MARCOS

- *Mariano Mayol*. [Abril-mayo, 1991].
- *Daniel Tamayo. Pinturas*. [4 a 30 de junio 1991].

MIRART

- *Miguel Angel Ferrándiz*. [14 a 27 de marzo de 1991].
- *María Teresa García Courtoy*. [2 a 15 de abril de 1991].
- *Ceramistas británicos residentes en España*. [24 de mayo a 7 de junio de 1991].

MORIARTY

- *Javier de Juan*. [Enero, 1991].
- *Gabriel Halevi*. [Abril, 1991].
- *Esther Berdión y Jaime Muñárriz*. [Mayo-junio, 1991].

NOVART

- *Fuencisla Francés*. [14 de febrero a 5 de marzo de 1991].
- *José Moreno. Pinturas*. [7 a 27 de marzo de 1991]. Díptico invitación con texto de Julia Sáez-Angulo: "José Moreno, cromatismo e ironía" y breve currículum.
- *I. Medina Vera*. [16 de mayo a 8 de junio de 1991]. Tríptico invitación con esbozo biográfico-artístico y breve comentario sobre su obra.

OLIVA ARAUNA

- *Alfredo Jaar. Terra non descuberta*. [Febrero, 1991].
- *Antoni Abad. Esculturas*. [Mayo-junio, 1991].

ORFILA

- *Ángel Cuesta Calvo*. [Febrero-marzo, 1991]
- *Antonio Fioravanti*. [Mayo, 1991].
- *Ignacio del Río*. [Mayo-junio, 1991]

PREVIA

- *Marta Armada*. [21 de febrero a 22 de marzo de 1991].
- *Héctor Fernández. Pinturas*. [9 de abril a 8 de mayo de 1991].
- *Exposición de alumnos. Pinturas. José Manuel Barbero, Juan Cabrera, Esther F. Demaría, Gabi González, Grisel López, Ildefonso Martín, Carlos Meseguer, Lola Muñoz, Vicky Puenteadura, María Jesús Ramírez, Pachi Ramos, Carmen Romero y Rafael Santos*. [17 de mayo a 7 de junio de 1991].
- *XII exposición de pequeños alumnos*. [15 a 29 de junio de 1991].

QUORUM

- *Pintores gallegos. Luis Caruncho, Jorge Castillo, Castelao, Colmeiro, Labra, Laxeiro, Mampaso,...* [Marzo, 1991].
- *...Internacionalmente hablando de obra gráfica. Rauschenberg, Guinovart, Giacometti, Feito, Pancho Cossío, Miró, Alberquilla, Saura, Clavé, Tàpies, Barceló, Canogar, Sempere, Warhol, Lucio Muñoz y José Caballero.* [Abril-mayo, 1991].
- *Escultura constructivista. M. Alberquilla, W. Balart, A. Bañuelos, L. Caruncho, J. María Cruz Novillo, C. Evangelista, Feliciano, G. Rueda, A. Santonja y E. Sempere.* [Mayo, 1991].
- *Careaga. Exposición de pintura.* [Junio, 1991].

RAFAEL COLOMER

- *"Mitos y Taumaturgias" de Ramiro Tapia.* [22 de enero a 16 de febrero de 1991].
- *R. Darío Velázquez. Óleos.* [19 de febrero a 16 de marzo de 1991]. Catálogo con reproducciones de su obra pictórica, resúmenes críticos de Jesús Villa Pastur, García Viñolas, José Pérez de Azor, Rubén Suárez y reseña de exposiciones.
- *Cuervas Mons.* [9 de abril a 3 de mayo de 1991]. Catálogo con comentarios críticos y currículum del pintor.
- *Abel Cuerda.* [14 de mayo a 7 de junio de 1991]. Catálogo con biografía y currículum artístico del pintor.

RAFAEL GARCÍA

- *Moncho Borrajo.* [Enero, 1991].
- *Mariano Peláez.* [Enero-febrero, 1991]. Catálogo con texto de A. M. Campoy: "Un pintor diferente", comentarios críticos de Ramón Faraldo, José Hierro, Mario Antolín y breve reseña biográfica.
- *Teresa Román.* [Marzo, 1991].
- *Molina Sánchez.* [Abril-mayo, 1991].

RALEA, LA

- *Elena Rego. Acuarelas.* [Enero, 1991].
- *A. Calero.* [Abril, 1991].
- *Juan Pedrosa.* [7 a 31 de mayo de 1991].

RAYUELA

- *Genovart. Cartas a Vincent.* [Abril-mayo, 1991].

REMBRANDT

- *Bosque. Óleos. Realismo en el lirismo.* [10 a 26 de enero de 1991].
- *Miralles Boscá. Acuarelas.* [21 de febrero a 9 de marzo de 1991].

- *Cándido Orti. Flores de España. Bodegones y composiciones.* [4 a 20 de abril, 1991].
- *Vilá Fudio.* [Abril-mayo, 1991]

RETIRO

- *Totte Mannes.* [7 de febrero a 9 de marzo de 1991].
- *Camilo Porta.* [12 de marzo a 6 de abril de 1991].
- *Gaspar Francés.* [9 de abril a 11 de mayo de 1991].

SALÓN CANO

- *Maestro Puyet.* [28 de enero a 9 de febrero de 1991]. Catálogo con textos de García Viñola y María José Arredondo Piedrola.
- *Horacio Capilla.* [11 a 23 de febrero de 1991]. Catálogo con texto de Marino Antequera.
- *Maestro Palmero.* [25 de febrero a 9 de marzo de 1991].
- *Domingo Huetos.* [11 a 23 de marzo de 1991]. Catálogo con juicios críticos y breve currículum del pintor.
- *Exposición San Esteban.* [15 a 27 de abril de 1991]. Catálogo con presentación de Patxi Acevedo y biografía del pintor Enrique Seco San Esteban.
- *Antonio Carrilero.* [29 de abril a 18 de mayo de 1991]. Tríptico invitación con texto de Luis Carandell: "Antonio Carrilero: El paisaje humano de la Mancha" y currículum artístico del pintor.
- *Exposición Melchor.* [20 de mayo a 8 de junio de 1991]. Catálogo con presentación de Adolfo Castaño y currículum de Leocadio Mechor.

SAMMER GALERY

- *Xaverio. Petrales gestuales.* [Enero-febrero, 1991].
- *Antonio Villa-Toro.* [Marzo, 1991].
- *Fabio Hurtado. Pinturas.* [Abril, 1991].
- *Cristóbal Olmedo.* [Abril-mayo, 1991].
- *Macarena Montero.* [Junio-julio, 1991].

SANTA BÁRBARA

- *Ortega Prados.* [Marzo, 1991].
- *Obdulio. "Y después de los gallos".* [5 de abril a 15 de mayo de 1991].
- *Rodolfo Tonelli. Pinturas.* [21 de mayo a 15 de junio de 1991].

SEIQUER

- *"Mitos y Taumaturgias" de Ramiro Tapia.* [22 de enero a 16 de febrero de 1991].
- *Guasante.* [19 de febrero a 23 de marzo de 1991].
- *Carlos Durán.* [4 de abril a 4 de mayo de 1991].
- *Óscar Seco.* [Mayo-junio, 1991].

SEN

- *José Duarte. Óleos 1990.* [22 de enero a 1 de marzo de 1991].
- *Mateu Bauzá. Pinturas.* [4 de marzo a 11 de abril de 1991].
- *Vicente Pascual Rodrigo.* [15 de abril a 18 de mayo de 1991]. Catálogo con texto de Fernando Huici: "A Giotto, a Morandi" y currículum del pintor.
- *Ignacio Fortún. Paisaje límite. Óleos.* [27 de mayo a 29 de junio de 1991]. Catálogo con texto de Adolfo Ayuso: "Tocar con dulzura la cabeza de un monstruo" y currículum del pintor.

SEPHIRA

- *Juan Luis Buñuel.* [Marzo-abril, 1991].

SERRANO 19

- *Mariola Heredero. Acuarelas.* [7 de enero a 2 de febrero de 1991].
- *Carlos Alonso de Molina.* [4 de febrero a 2 de marzo de 1991]. Díptico con breve biografía y comentarios críticos.
- *J. Sáenz Pedrosa. Exposición de óleos.* [4 a 23 de marzo de 1991]. Catálogo.
- *Muñoz Renedo.* [1 a 27 de abril de 1991].
- *Antonio Heredero. Óleos y acuarelas.* [29 de abril a 7 de junio de 1991].

SOKOA

- *Royo. Óleos.* [8 a 31 de enero de 1991]. Catálogo con texto de Adrián Espí Valdés y comentarios de Javier Rubio y José Pérez-Guerra.
- *Óleos de Rubio.* [5 a 28 de febrero de 1991]. Catálogo con breves comentarios críticos y currículum del pintor Vicente Delgado Rubio.
- *Bay Sala.* [5 a 30 de marzo de 1991]. Catálogo con comentarios de Rafael Martínez Díaz, Elena Flórez, Javier Rubio, Julio Trenas, Bernardino de Pantorba, Mario Antolín y Julián Martínez Ruíz.
- *Maestros de la pintura catalana. H. Anglada Camarasa, R. Casas, Antoni Clavé, J. Cusachs, F. Gimeno, Grau Sala, E. Martínez Cubles, S. Matilla, E. Meifrén, J. Mir, P. Pruna y S. Rusñol.* [9 a 27 de abril de 1991]. Catálogo con texto de de A. M. Campoy: "Como un renacimiento".
- *Exposición de óleos de Josep Sala.* [7 a 30 de mayo de 1991]. Catálogo con texto de A. M. Campoy.
- *Exposición colectiva extraordinaria. Antonio Morano, Amador Lanz, Bay Sala, Joan Beltrán Bofill, Daniel Gil Martín, Justo Revilla, Juan Palomo Reina, Vicente Pastor Calpena y Francesc Poch Romeu.* [4 a 29 de junio de 1991]. Catálogo con comentarios críticos y currículum de los artistas.

SOLEDAD LORENZO

- *José María Sicilia. Obra 1990.* [24 de enero a 28 de febrero de 1991]. Catálogo con texto de Alfonso Ninyerola: "La métrica del mar" y currículum del pintor.

- *Juan Uslé. 147 Broadway. Pinturas 1990/91.* [5 de marzo a 5 de abril de 1991]. Catálogo con texto en castellano e inglés de Klaus Ottmann: "Juan Uslé: lo absoluto del pasaje" y currículum artístico.
- *Palazuelo.* [9 de abril a 8 de mayo de 1991]. Catálogo con entrevista y texto, en castellano e inglés de Francisco Calvo Serraller: "Ascensión luminosa: Reflexiones sobre la escultura de Pablo Palazuelo" y nota biográfica.
- *Julian Schnabel.* [9 de mayo a 15 de junio de 1991]. Catálogo con texto en castellano y alemán de Peter Handke: "Un relato de catorce y una piezas de fundición", currículum y comentario del artista.
- *Soledad Sevilla. En soledad, la que recita la poesía es ella.* [Junio-julio, 1991].

TÉRMINO

- *Enzo Carioti.* [Enero-febrero, 1991]. Tríptico con currículum artístico.
- *Carmen Sánchez.* [Febrero-marzo, 1991]. Díptico invitación con currículum de la ceramista.
- *Pep Col.* [Marzo-abril, 1991].
- *Lennart Aschenbrenner.* [Abril-mayo, 1991]. Díptico invitación con currículum del artista.
- *Angel Garraza.* [Mayo-junio 1991]. Díptico invitación con currículum del artista.
- *Nora Ancora, Nick Bruinen y Felix Weinold.* [Junio, 1991].

THEO

- *Mignoni. Obra 1987-1991.* [Enero, 1991].

THEOSPACIO

- *Mignoni. Gran formato.* [Enero, 1991].
- *Donald Judd.* [Mayo, 1991].

TOISON

- *Manuel Vicario. "Encuentros en la noche". Pinturas.* [15 a 30 de enero de 1991]
- *Rafael Sempere.* [Febrero-marzo, 1991].
- *José Estellés.* [7 a 23 de marzo de 1991].
- *Ángeles Herrero.* [Abril, 1991].
- *Guillermo Rodríguez Mingorance.* [25 de abril a 18 de mayo de 1991].
- *Juana Pastor.* [21 de mayo a 5 de junio de 1991].

TÓRCULO

- *Gerard Trignac. Dibujos y grabados.* [Enero, 1991].

TORRES BEGUÉ

- *Óleos de la pintura colombiana. Guiomar Rodríguez Moya.* [26 de diciembre de 1990 a 7 de enero de 1991]. Díptico con texto de José Lamiel.

- *Marcela Gamoneda. Óleos.* [8 a 21 de enero de 1991].
- *Exposición de J. Batallé. Óleos sobre tela.* [15 a 28 de enero de 1991]. Tríptico invitación.
- *Jaime Sánchez-Montes.* [22 de enero a 4 de febrero de 1991]. Díptico con comentario de Catalina Urquijo.
- *Colectiva de invierno. Óleos. Olga Corroto, Ángela Pérez, Pepita Sánchez.* [29 de enero a 11 de febrero de 1991].
- *Teresa Ahedo. Óleos.* [5 a 18 de febrero de 1991]. Díptico invitación con presentación de Mario Angel Marrodán, fragmentos críticos y composición poética de Mercedes Estíbaliz.
- *Corral-Líbano.* [19 de febrero a 4 de marzo de 1991].
- *Exposición de López Moral. Arquitecturas. Mixtas sobre lienzo.* [26 de febrero a 11 de marzo de 1991]. Díptico invitación con comentario de J. Enrique Meléndez Tomassy y Carmen P. Carrasco.
- *Exposición de Jesús Arroyo.* [5 a 18 de marzo de 1991].
- *Carlos Rodríguez Sobrino. Pintura.* [12 a 25 de marzo de 1991].
- *Antonio Cora.* [26 de marzo a 8 de abril de 1991].
- *Miguel Ángel Ortiz Villajos. Acuarelas.* [2 a 15 de abril de 1991].
- *Exposición de M. D. Illarregui. Mixtos y óleos sobre lienzo.* [9 a 22 de abril de 1991]. Díptico con comentario de Javier Mina.
- *Exposición de Isabel Daroca.* [16 a 30 de abril de 1991].
- *Marisa Ballesteros.* [23 de abril a 6 de mayo de 1991]
- *Beatriz Guttmann. Obra reciente.* [30 de abril a 13 de mayo de 1991]
- *Miguel Santos. Diez años de paisaje.* [7 a 20 de mayo de 1991]. Díptico invitación con currículum.
- *Emiliano Sacristán. Óleos.* [14 a 27 de mayo de 1991].
- *Javier Oyarzun.* [21 de mayo a 3 de junio de 1991]. Díptico invitación con comentario crítico.
- *Exposición de Javier Larrumbide. Óleos.* [28 de mayo a 10 de junio de 1991].
- *Beatrice Beaudrimont. Esculturas-Debujas.* [11 a 24 de junio de 1991].
- *Verdugo. Óleos.* [25 de junio a 8 de julio de 1991]. Díptico invitación con texto de C. Montero.

TRAZOS

- *Extraordinaria exposición de José Colomer.* [6 a 22 de junio de 1991]. Díptico invitación.

37

- *Chema Aznar Clavería. Pinturas 90-91.* [Marzo, 1991].
- *Michael Petersen y Raimo Pelkonen.* [Abril, 1991].
- *Pepa de Haro.* [Mayo, 1991].

UNO

- *Manuel Marcos Mazuelas. Geometría y figuración 1989-1990*. [8 de enero a 5 de febrero de 1991]. Catálogo con currículum del artista.
- *Marta Ribas. Tapices*. [12 de febrero a 2 de marzo de 1991].
- *Gloria del Mazo. La ciudad de los espejos*. [7 de marzo a 6 de abril de 1991].
- *Javier Olayo*. [9 de abril a 4 de mayo de 1991].
- *José Manuel Ciria. El umbral del agua*. [Junio, 1991].

VICTOR MARTIN

- *Felix Weinold. Montauk. Pinturas. Dibujos. Óleos*. [8 de febrero a 4 de marzo de 1991]. Catálogo con texto en castellano e inglés de Carlos Gurméndez: "La Filosofía del Arte de Felix Weinold", de Andrés Lepik: "Über die Montauk-Bilder von Felix Weinold" y currículum del artista.
- *Cristina Navarro. Los nombres del deseo*. [Marzo, 1991]. Catálogo con texto en castellano e inglés de Juan Ángel Blasco Carrascosa: "Cristina Navarro: Sistema sígnico y narratividad poética", de Pablo Jiménez: "Signos y laberintos en Cristina Navarro" y currículum de la pintora.
- *Simón Pacheco. Hacer*. [Abril-mayo, 1991]. Catálogo con texto del pintor en castellano e inglés: "Arte como proceso (Transcurso del tiempo)".
- *Foto + Gráfica. Otras intenciones. Guido Anderloni, Jorge Bayo, Pablo Díaz y Rosa Garrido*. [Mayo-junio, 1991].

VILLANUEVA

- *Esperanza Asensi. Serie africana*. [Enero-febrero, 1991]. Catálogo con texto de Manuel Lacarta: "Serie africana. Esperanza Asensi. Las añoranzas mágicas" y currículum artístico.
- *Gil Granero*. [Enero-febrero, 1991]. Catálogo con texto de Luis Casado, Arbert Ráfols Casamada y currículum del artista.
- *Pedro Moya*. [Febrero-marzo, 1991].
- *Homenaje a Ortega. Luis F. Aguirre, J. Alcalde, Francisco Alcaraz, Alcorlo, Francisco Álvarez, A. Aragonés, J. Álvarez, Amalia Avia, Barjola, Barón, Arcadio Blasco, Moncho Borrajo, José Caballero, M. Calvo, Delacámara, Francisco Cortijo, Vicente Chumilla, Álvaro Delgado, Guillermo Delgado, José Díaz, José Duarte, José L. Fajardo, Fibla, L. Garrido, Juan Genovés, A. Guijarro, Guinovart, Ibarrola, José María Iglesias, Pierre Lafleur, Antonio López García, J. Lucas, Martínez Novillo, G. Millas, María Moreno, Lucio Muñoz, Miguel Navarro, Mariví Nebreda, Orcajo, Ortiz Valiente, Alfonso Ortuño, J. Pacheco, Carmen Pajes, M. del Palacio, P. Palacios Tardez, Dimitri Papageorgius, Gregorio Prieto, A. Redondela, J. Ripollés, J. Romero, Fernando Sáez, Salvador Soria, Antonio Suárez, J. de la Torre, A. Ubeda, Úrculo, Valdivieso, F. Vallejo, A. Vázquez de Sola, José Vento, Salvador Victoria, Antonio Villanueva, R. Zamorano, C. de Arpe, Mercedes Gómez, Pablo Palacios Campos, Arturo Martínez, Luis Sáez y Rafael Seco*. [Abril-mayo, 1991]. Catá-

logo con textos de Gabriel Celaya, Blas de Otero, José de Castro Arines, José María Moreno Galván, Vicente Aguilera Cerni, José María Moreno Galván, Giuseppe Selvaggi y noticias sobre el pintor José Ortega.

WEBER, ALEXANDER Y COBO

– *Robert Mapplethorpe*. [Abril-mayo, 1991].

XEITO

- *Marta Almendros*. [29 de diciembre de 1990 a 12 de enero de 1991]. Tríptico con comentarios críticos de Raúl del Pozo, Manuel Rodríguez Díaz, J. Castro Beraza y Florencio Aguilera.
- *Duque*. [19 de enero a 2 de febrero de 1991]. Díptico invitación con comentario de Antonio Morales: "Angel Duque García".
- *Mariano González*. [9 a 23 de febrero, 1991]. Díptico invitación con currículum y comentarios críticos de José Prados López y Marcel Fryns.
- *Rebeca Jorquera*. *Óleos*. [2 a 16 de marzo de 1991]. Tríptico invitación con textos de Antonio Morales, María Teresa Casanelles, Raúl Chávarri, Antonio de Santiago y currículum de la pintora.
- *Dolores Balsalobre*. *La Danza, un sentimiento*. [20 de abril a 4 de mayo de 1991]. Catálogo con comentario de Dolores Balsalobre, texto de Adrián Espí Valdés, juicios críticos de Juan José Alcaraz, Vicente Peris, Agustín Romo, José Pérez Guerra y currículum de la pintora.
- *Miguel Angel Oyarbide Seco*. *Exposición de pintura*. [11 a 24 de mayo de 1991]. Tríptico con texto de Knadinsky y currículum del pintor.
- *Colectiva de Verano*. *Artistas de la Galería*. [Junio-julio, 1991].

YNGUANZO

- *Rikizo*. [Febrero, 1991]. Catálogo con biografía del artista.
- *García Álvarez*. *Pinturas 1990-1991*. [1991]. Catálogo con textos de Dolores Campos Herrero, Clara Muñoz y currículum del pintor.
- *Eduardo Vega de Seoane*. *Obra reciente*. [9 de abril a 10 de mayo de 1991].
- *Javier Rodríguez*. [Mayo 1991].
- *Jesús Arribas*. [Junio, 1991].

ZENHID

- *Seis acuarelistas*. *Seis propuestas*. *Angel Badillo, Juan Manuel Lumbreras, Rafael Ortiz Alfau, Alejandro Quincoces, Gonzalo Román y Justo San Felices*. [2 a 22 de enero de 1991]. Catálogo con breve comentario crítico sobre los pintores.
- *Albea*. [24 de enero a 16 de febrero de 1991]. Catálogo con texto de Rafalel Larrea, Constantino Bértolo, Francesc Gasset, María Valero y breve currículum del pintor Esteban García-Albea Ristol.

- *Manolo Pesudo*. [18 de febrero a 5 de marzo de 1991]. Tríptico con texto de Juan Cantavella: "Una pintura cálida y sugestiva".
- *V. Lorenzo*. [Marzo, 1991].
- *Giraldo*. [2 a 17 de abril de 1991].
- *Maribel Fraguas, José Gómez Aparicio, José Isla, Patricia Mayoral, Pablo Palacios, Nuria Saiz Gómez y Carmela Santamaría*. [18 de abril a 11 de mayo de 1991]. Catálogo con texto de José María Rueda Andrés.
- *Alejandro Brioso. Acuarelas*. [14 a 31 de mayo de 1991].
- *Fernández-Santiago*. [4 a 21 de junio de 1991]. Tríptico invitación con texto del pintor Juan José Fernández-Santiago.

ZÚCCARO

- *Julián Quirante. Óleos*. [7 a 26 de enero de 1991].
- *Arimany*. [31 de enero a 16 de febrero de 1991].
- *Alfonso Parras. Obra reciente. Óleos*. [20 de febrero a 9 de marzo de 1991].
- *Marinas de Vicente Gómez Navas. Óleos*. [13 de marzo a 4 de abril de 1991].
- *Raúl Santos. Óleos. obra reciente*. [8 a 24 de abril de 1991].
- *Vicente Armiñana*. [26 de abril a 15 de mayo de 1991].
- *E. Frejo Gutiérrez*. [17 de mayo a 5 de junio de 1991].
- *Óscar Borrás*. [6 a 26 de junio de 1991].

ZURBARAN

- *Colectiva de invierno. Antonio Millán, acuarelas. Jesús Alonso, óleos. Fátima Domínguez, óleos y acuarelas. Charo Quintana, pintura naïf*. [3 a 16 de enero de 1991].
- *Eugenio del Castillo. Pintura*. [17 a 30 de enero de 1991].
- *Juan Maestre. Óleos*. [31 de enero a 13 de febrero de 1991].
- *Exposición de María Teresa Arias Esperanza. Pintura*. [14 a 27 de febrero de 1991].
- *Exposición de Josep Sabanès. Acuarelas y aguadas*. [14 a 27 de marzo de 1991]. Dúptico invitación con comentario de Ángel Marsá y reseña de exposiciones.
- *Arte Naïf de Daniela San Julián*. [1 a 10 de abril de 1991].
- *Rafael Arvilla. Óleos*. [11 a 24 de abril de 1991].
- *Juan Núñez*. [25 de abril a 8 de mayo de 1991].
- *Mabel Vetri. Óleos-Pastel-Témperas*. [9 a 22 de mayo de 1991].
- *Exposición de Mario. Óleos*. [23 de mayo a 5 de junio de 1991].
- *Exposición colectiva. Óleos. Antonio Morales, Luis Fierro, Antonia Biosca, Marisa Rosado, Pilar Hernández, María José González*. [6 a 19 de junio de 1991].
- *Carmela Diaz y Francisca González-Tejero. Óleos*. [20 de junio a 3 de julio 1991].

MEMORIA DEL MUSEO. AÑO DE 1990

Por

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE

Durante el pasado año, se ha renovado la instalación de dibujos de la sala 35.

El número de visitantes al Museo ha alcanzado la cifra de 45.283 personas.

En cuanto a las visitas, se han producido las siguientes visitas guiadas por el personal del Museo:

Enero:

- Colegio Santo Domingo (2 visitas), 35 personas.
- Asociación de padres del Colegio M.^a Virgen y Agustinos (4 visitas), 60 personas.
- Colegio Decroly (2 visitas), 40 personas.
- Colegio San Juan Bautista (2 visitas), 50 personas.

Febrero:

- Unidad de Alcoholismo (1 visita), 20 personas.
- Centro Cultural de Illescas (2 visitas), 50 personas.
- Instituto Claudio Moyano de Zamora (2 visitas).
- Centro Parque Aluche (2 visitas).
- Instituto Joaquín Bau de Tortosa (1 visita), 20 personas.

Marzo:

- Colegio Teide (1 visita), 25 personas.
- Centro Internacional de la Gestación de cuadros (1 visita), 21 personas.
- CAS de Tetuán (2 visitas), 50 personas.
- Escuela de Adultos de Vallecas (2 visitas), 50 personas.

- Instituto de Bachillerato Avenida de los Toreros (1 visita), 25 personas.
- Escuela-Taller del Parador Nacional del Pardo (2 visitas), 65 personas.

Abril:

- Universidad Popular Alcobendas (1 visita), 30 personas.
- Centro Benito Martín Lozano (1 visita), 25 personas.
- Colegio Sagrada Familia (1 visita), 25 personas.

Mayo:

- Universidad Popular de Colmenar Viejo (2 visitas), 50 personas.

Julio:

- Magisterio Español (1 visita), 30 personas.
- C.E.E. (1 visita), 15 personas.
- Unidad de Alcoholismo (1 visita), 25 personas.
- Linguatur Internacional (1 visita), 20 personas.

Septiembre-Octubre:

- Unidad de Alcoholismo (1 visita), 20 personas.
- Esposas del Embajador de Méjico y del Ministro de Educación (1 visita).
- Escuela-Taller del Pardo (1 visita), 25 personas.

Noviembre:

- Hogar del Jubilado La Micado, de Arcos del Jalón (2 visitas), 54 personas.
- Colegio Nazaret (2 visitas), 50 personas.
- Centro Público de educación de adultos de Coslada (2 visitas), 50 personas.
- Colegio San Ignacio de Antioquía (1 visita), 30 personas.
- Instituto Politécnico de Segovia (4 visitas), 100 personas.
- Aula Cultura de Cuatro Caminos (1 visita), 25 personas.
- Centro de Cultura Popular Los Cármenes (1 visita), 30 personas.

Diciembre:

- Asociación Cultural del Aire (1 visita), 25 personas.
- Colegio Nazaret (2 visitas), 50 personas.
- Centro Sociocultural de mayores de Ciudad Lineal (2 visitas), 54 personas.
- Colegio Vicente Aleixandre (1 visita), 25 personas.
- Centro Cultural Entrevías (2 visitas), 50 personas.

Asimismo se han registrado, como en años anteriores, las habituales visitas del Club Zayas, Círculo Cultural Medina y Amigos del Museo del Prado, así como la visita del Premio Nobel de Biología, Dr. Watson.

Durante el presente año, se ha publicado el Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n.º 70 (primer semestre de 1990).

Se han realizado varias exposiciones de los Premios de la Academia, con lienzos, esculturas y medallas, en Madrid, –sala de Exposiciones de la propia Corporación–, Zamora y Palencia, publicándose los correspondientes catálogos.

Por último, se encuentra próxima a publicarse la Guía del Museo, correspondiente a la Sección B.

En el capítulo de donaciones, los fondos del Museo se han visto incrementados con las siguientes obras:

- Flores García, Pedro: “Pareja” (óleo 0,41 x 0,33).
- Peinado, Joaquín: “Marina” (óleo 100 x 81).
Estos cuadros han llegado al Museo a través del Académico D. Joaquín Pérez Villanueva, por encargo de D. Charles V y Doña Hilda Aubrun.
- Río, Armando del: “Nefertiti” (óleo de 100 x 81). Donado por su autor, Académico Correspondiente en Sevilla.
- Ramón, Alfredo: (óleo 118 x 83). Donado por su autor.
- Subirachs, José María: “Metafísica 1065” (Piedra, 73 x 34 x 45). Donado por su autor, con motivo de su ingreso en la Real Academia, en calidad de miembro numerario.

Por disposición testamentaria de D. Luis Moya Blanco, Académico numerario de la Corporación, se han recibido las siguientes esculturas:

- Espinós: “Retrato de violinista”. Hierro, 16 x 16 x 36,5.
- Pérez Comendador: “Retrato ecuestre del General Franco” Bronce. 20 x 10 x 24.
- Marinas, Aniceto: “Retrato de caballero”. Barro cocido. 42,5 x 15 x 12,5.

Por otra parte, se ha producido el levantamiento de depósito de una obra de Ginés de Aguirre “Retrato del Conde Duque de Olivares”, que se encontraba en el Ayuntamiento de Murcia.

También se han instalado en la planta 4.^a un importante número de esculturas originales, que se encontraban provisionalmente en el Taller de Reproducciones.

EXPOSICIONES

Con destino a las diversas exposiciones nacionales e internacionales, se han prestado las siguientes obras:

– *Tolsá, Gimeno y Fabregat: Trayectoria artística en España. Siglo XVIII.*

Alicante (Sala de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia).

Del 8 al 31 de marzo de 1990.

– 300.– Ximeno, Rafael: “Encuentro entre dos caudillos”.

– 1022, 1023 y 1024: 3 planos de la Casa de la Aduana de Valencia.

– *Gayarre y su tiempo.*

Pamplona (Museo de Navarra)

Del 10 de enero al 10 de febrero de 1990.

Madrid (del 15 de febrero de 15 de marzo)

Bilbao (del 20 de marzo al 20 de abril)

• 739.– López, Vicente: “D. Carlos María Isidro”.

• 284.– Casado del Alisal, José: “La resurrección de Lázaro”.

• 771.– Moreno Carbonero, José: “Conversión del Duque de Gandía”.

– *Arquitectura revolucionaria.*

Frankfurt (Deutsches Architekturmuseum).

(Del 19 de enero al 25 de marzo de 1990)

Munich (Neue Pinakothek)

(Del 10 de abril al 20 de mayo de 1990).

• 4758.– Ventura, Pedro Nolasco: “Planta de un cementerio para Madrid (proyecto 3º)”.

• 4759.– Ventura, Pedro Nolasco: “Fachada principal, secciones AB y CD de un cementerio (Proyecto 3º)”.

• 4765.– Clemente, Leonardo: “Planta y fachada del Panteón de Señores Títulos”.

Sotomayor: un pintor en la Corte de Alfonso XIII.

La Coruña (Palacio de Exposiciones “Kiosko Alfonso”)

Del 20 de julio al 20 de agosto de 1990.

- 1062.– Alvarez de Sotomayor, Fernando: “Comida de bodas en Bergantiños”.
- 812.– Alvarez de Sotomayor, Fernando: “Madre bretona”.
- 1061.– Alvarez de Sotomayor, Fernando: “Retrato de Alfonso XIII”.

Elías Salaverría

San Sebastián (Museo de San Telmo)

Del 1 al 31 de agosto de 1990

- 793.– Salaverría, Elías: “Retrato de su padre”.

Il mondo delle Tori: da Babilonia a Manhattan

Milán (Palazzo Reale)

Del 1 de junio al 23 de septiembre de 1990.

- 624.– Francken, Frank: “La Torre de Babel”.

El Greco: 450 aniversario de su nacimiento

Iraklio (Creta), basílica de San Marcos.

Del 1 al 30 de septiembre de 1990.

- 1223.– El Greco: “La Familia del Greco”.

Rubens, Pedro Pablo

Padua, Roma, Milán (Italia)

Del 23 de marzo al 28 de octubre de 1990.

- 685.– Rubens, Pedro Pablo: “San Agustín entre Cristo y la Virgen”.

Presencia del Museo del Prado en México

México, D.F. (Centro Cultural de Arte Contemporáneo)

Del 5 de julio al 5 de diciembre de 1990.

- 10.– Ribera, José de: “San Jerónimo Penitente”.

El Settecento veneciano

Zaragoza (Palacios de la Lonja y Sástago)

Del 6 de octubre al 9 de diciembre de 1990.

- 707.– Tiépolo, Juan Bautista: “Cabeza de anciano oriental”.
- Alighieri, Dante: La Divina Comedia. 5 volúmenes (Biblioteca).

El mueble español: estrado y dormitorio.

Madrid (Dirección General del Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid).

Del 20 de septiembre al 15 de diciembre de 1990.

- Dos sillas barrocas de terciopelo rojo
- Arqueta ensayalada renacentista (despacho Director)
- Escritorio octogonal renacentista
- Silla de brazos del siglo XVI (Biblioteca).

Pietro Novelli e il suo ambiente

Palermo (Galleria regionale della Sicilia)

Del 1 de junio al 31 de diciembre de 1990

- 12.– Novelli, Pietro: “Santa Rosalía de Palermo en gloria”.

El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras.

Madrid (Museo Español de Arte Contemporáneo)

Del 4 de octubre de 1990 al 6 de enero de 1991.

- 1062.– Alvarez de Sotomayor, Fernando: “Comida de bodas en Bergantiños”.
- 1162.– Esquivel, Antonio María: “Retrato de su hija”.
- 1223.– El Greco: “La familia del Greco”.

CRÓNICA DE LA ACADEMIA
PRIMER SEMESTRE DE 1991

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

Fallecimiento del Director

El 22 de mayo dejó de existir Don Federico Sopeña, víctima de una insuficiencia cardiaca. La enfermedad le retenía alejado de la Academia desde marzo. Su muerte produjo gran sentimiento.

Nacido en Valladolid en 1917, sus estudios se desarrollaron en Madrid. Se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense. Ha sido gran investigador y escritor en temas musicales. Fue Catedrático del Real Conservatorio de Madrid, Comisario General de Música, Director de la Academia de España en Roma. Dotado de sólida vocación religiosa, se ordenó sacerdote en 1949. En 1956 fue nombrado Prelado Doméstico del Papa.

En 1958 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1981 fue nombrado Director del Museo del Prado y en 1988 Director de la Academia de San Fernando.

La capilla ardiente de sus restos fue instalada en la Academia de San Fernando. El magno salón de sesiones sirvió de marco a la Eucaristía. Ofició la ceremonia Monseñor Romero de Lema, concelebrando los padres José Luis Montes, Antonio Jiménez Marañón y Carlos Castro Cubells. Durante la ceremonia actuó el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid y se ejecutó música de Bach.

El día 3 de junio tuvo lugar la sesión necrológica en la Academia. El Padre Montes celebró la misa y pronunció la homilía, dando lectura a un escrito del propio Monseñor Sopeña. En la sala de plenos dirigieron la palabra, exaltando la memoria de Monseñor Sopeña, los académicos González de Amezúa, Pardo Canalís, Chueca Goitia, Azcárate, Romero de Lecea,

Fernández-Cid, Julián Gállego, doctor Domínguez, Hernández Muñoz, Hachuel y José Luis Sánchez. Enviaron escritos de condolencia Don Hipólito Hidalgo de Caviedes, Don Narciso Yepes, Don Cristóbal Hallfter y Don Federico Mayor Zaragoza.

La Academia ha designado a Don Ramón González Amezua director en funciones hasta la elección, que tendrá lugar en el mes de diciembre.

I. ACTIVIDADES

Museo

Se ha accedido al préstamo de obras con destino a exposiciones. Varias de las esculturas últimamente restauradas han sido colocadas en las salas. La Exposición de Premios de la Academia ha continuado su gira por otras poblaciones, con el propósito de dejar constancia de las finalidades didácticas en el orden artístico de la Real Academia.

Informes

El pleno de la Real Academia ha aprobado la propuesta de la Comisión de Monumentos, de informar favorablemente el expediente para la declaración de Bien de Interés Cultural, a favor de los siguientes monumentos:

Fábrica de Cerveza "El Aguila", de Madrid; Frontón "Beti Jai", de Madrid; Palacio y Parque del Conde de la Vega del Sella, en Nueva Llanes (Asturias); Palacio de los Pardo Donlebún, en Figueras (Castropol, Asturias).

La Academia aprobó un texto acerca de la Ley del Patrimonio, que fue dirigido a los señores Ministros de Hacienda y Cultura. Este texto tuvo una favorable acometida en los medios de información y órganos representativos. Con insistencia la Real Academia ha considerado la situación de la Ermita de San Antonio de la Florida, cerrada con motivo de la restauración de las pinturas de Francisco de Goya. Emitieron informes los académicos Pita Andrade, Azcárate, Gállego, Chueca Goitia, Hernández Muñoz, Álvarez Delgado, leyendo un extenso informe Don Miguel de Oriol en la sesión de 10 de junio. También preocupa la situación en que se halla la Sinagoga de Santa María la Blanca, de Toledo, en la que se ha picado el revestimiento de yeso para dejar al descubierto el ladrillo. También ha parecido oportuno que la Academia manifieste su criterio acerca de lo que debería ser el

Centro de Arte "Reina Sofía" en función de las obras que custodia y de las exposiciones. En sesión de 13 de mayo Don Julián Gállego ofreció sus impresiones acerca de las actuaciones que se han producido al remodelar la Plaza del Pilar en Zaragoza, donde entre otras cosas se ha procedido a blanquear la fachada de La Seo, en desacuerdo con el tradicional aparejo cromático de ladrillo y azulejería.

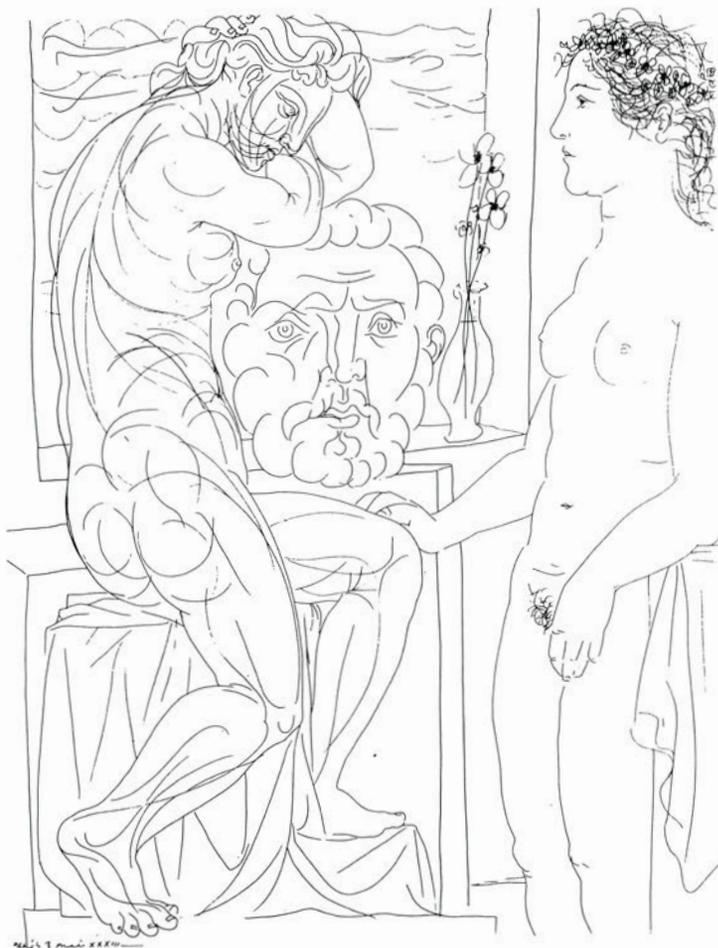


Fig. 1. Picasso. Modelo desnuda y escultura. Aguafuerte

Exposiciones

El 23 de enero quedó abierta la exposición *Soporte de papel*, presentada en las salas de la Calcografía. La muestra ha sido ofrecida por la Real Academia de San Fernando y el Instituto Francés de Madrid. El título de la muestra responde al deseo de potenciar el significado que tiene el material básico sobre que actúa el artista, remontando consideraciones de grupo o escuela. Representa una tendencia al desmitificar las técnicas como elementos de prestigio: el simple papel no debe prejuizar categoría inferior a un óleo. Además la concurrencia de grabados y dibujos acredita la posibilidad de proyectar con más libertad la autonomía del artista. No hay duda de que el ingrediente de rebeldía es el común denominador de los artistas comparecientes. Resulta consolador ver cómo la capacidad de invención, en que la técnica y la imaginación estrechan lazos, se acredita como un horizonte sin límites. Margerite Paszko arrastra por su expresionismo, André Masson se resuelve con onirismo cercano a Miró y Colette Deble nos acerca a una realidad hogareña que se diría de gusto japonés.

El Instituto de Crédito Oficial presentó en la sala de la Real Academia la exposición *Picasso, Suite Vollard*. La apertura se realizó el 30 de enero. Ediciones Turner tuvo el acierto de imprimir un bellissimo catálogo, que recoge la obra completa de la "Suite". Lleva estudios de Angel González García, Francisco Calvo Serraller, Juan Manuel Bonet y Juan Carrete Parrondo.

La exposición ha servido para reavivar la memoria de Picasso en torno al grabado, una contumaz sequía en el arte español. En las páginas del catálogo Carrete Parrondo deja constancia de las técnicas usadas por Picasso: buril, punta seca, aguainta y aguafuerte. Vollard, que fue quien en 1901 organizó la primera exposición con obras de Picasso, impulsa la vocación de éste hacia el grabado. En 1931 dio a la estampa la ilustración grabada por Picasso correspondiente a la obra de Balzac *Le chef d'oeuvre inconnu*. Posteriormente cambió una serie de pinturas del propio Picasso por noventa y siete planchas de éste. Incorporó tres retratos en grabado que le había hecho el pintor. Las cien planchas fueron editadas en 1939 bajo el título *Suite Vollard*, y son los grabados que ahora se han expuesto. No hay duda de que se hizo una cuidadosa selección de estampadores, en orden a que la edición reuniera la fidelidad y belleza que merecía. Picasso utiliza dos series de temas: el escultor en su estudio y El Minotauro. Con el paso del tiempo se comprueba la relevancia que un arte hecho para la reproducción como el

grabado tiene en el mundo de las exposiciones. La lámina aislada cede ante el conjunto; Picasso aparece fresco, con la obra extraída de su imaginación y bajo una técnica que en su mano magistral se hace poesía. Pese a ser reproducción, el grabado cobra toda la viveza de pieza única.

Becarios de la Academia Española en Roma (1989-1990) fue la exposición inaugurada el 12 de marzo, y organizada por la Dirección General de

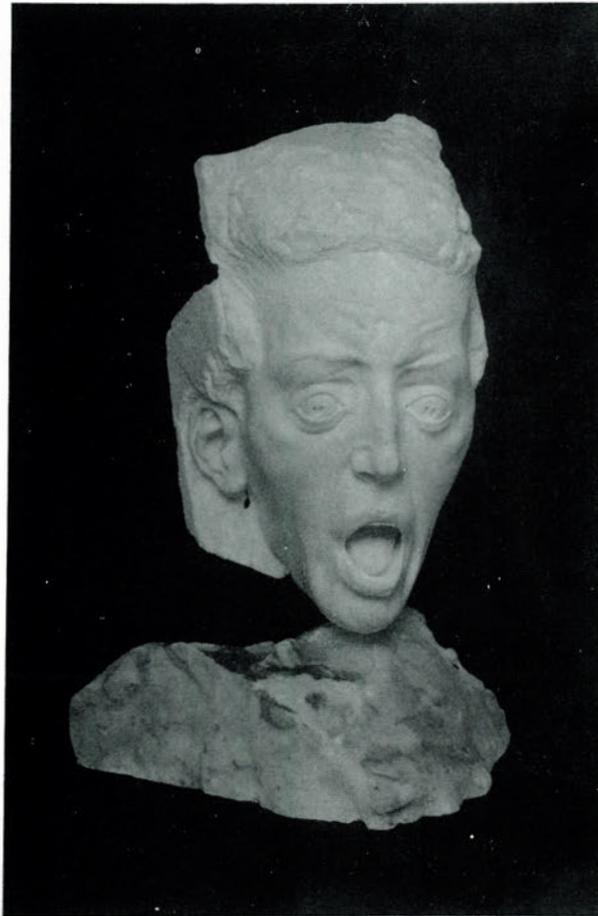


Fig. 2. Manuel López Pérez. *Sin título*. Mármol de Carrara

Relaciones Culturales y Científicas, en colaboración con la Real Academia. El Catálogo ha corrido a cargo de De Luca Edizioni d'Arte, Roma. Trinidad Sánchez-Pacheco, directora de la Academia de Roma, hace una valoración al introducir el catálogo, observando que el clasicismo es una constante de los artistas. La exposición es la rendición de cuentas de la actividad de los becarios durante un curso. Dibujo, pintura, escultura y música concurren a la exposición. En efecto, una academia tan plural (Historia, Arqueología y Bellas Artes) ha tenido que dar constancia de la música, de lo que se encarga José Antonio Orts. Javier Revillo se recrea en ritmos de Bramante y composiciones de Rafael. Una reconstitución de la basílica de Santa María Maggiore permite a Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría componer bellas teorías de columnas y pilastras. Cristóbal Martín se recrea en los bronceos romanos. El virtuosismo en el desnudo mármol, la fuerza patética de Bernini resurgen en las esculturas de Manuel López Pérez. El Alma Condenada del gran escultor barroco está presente en ese vociferante rostro *Sin título*. El Hortelano se acoge a un tipo de pintura en que una forma encierra parte de otra, a modo de surrealismo naturalista. Es un arte que aboca a la publicidad. Félix de la Concha despliega panorámicas desde la Academia, en forma apaisada y mancha al óleo heredada de la acuarela. Y aún hay sitio para la abstracción: Darío Álvarez.

En las salas de Calcografía fue presentada el 4 de abril la exposición *Chillida íntimo*. El hermoso catálogo, a manera de cuaderno, ha sido editado bajo el patrocinio de Iberduero. El término "íntimo" expresa adecuadamente un variadísimo elenco de objetos de la cercanía sentimental de Chillida, ya que acoge porcelanas, papeles, dibujos, invitaciones de bodas, medallas y pequeñas esculturas. Son piezas que el artista reservó para sí y que ahora trascienden al público. Precisamente el formato de cuaderno es lo más acertado para ambientar el contenido. Figuran planchas para estampar y placas de cobre con calidad de joyas. Son piezas menores en cuanto al tamaño, pero repletas de sugerencias, que dicen mucho acerca de la poesía que sobrevuela por encima de todo el repertorio. Con razón ha señalado Julián Gállego que ante sus joyas se evocan las delicadezas del tesoro de Atreo, mientras que los prismas de alabastro nos introducen en los laberintos de la China remota. Una exposición que en un reducido espacio ha acopiado todo el Universo en que anida esa divinidad que añora Chillida.

El 14 de mayo se inauguró en las salas de la Calcografía, de la Real Academia de San Fernando, la exposición titulada *Baldomero y Aguayo, fotógrafos taurinos*. La organización corrió a cargo de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, en colaboración con la Calcografía de la Real Academia. Comisario y autor del Catálogo fue Don Alvaro Martínez-Novillo. La edición de este Catálogo es el mayor acierto, pues reúne las biografías de los fotógrafos, una espléndida muestra de fotografías y un repertorio de textos, a cargo de ilustres personalidades, como Jaime de Armiñán, Matías Prats, Ana Mariscal y Francisco Rabal.

Se consagró la muestra a dos ilustres fotógrafos aplicados a la temática taurina, Baldomero Fernández Raigón y su hijo José Fernández Aguayo.



Fig. 3. Cogida mortal de Granero en la Plaza de Madrid. Fotografía de Baldomero

Aunque hay precedentes, puede decirse que el impulso a la fotografía taurina lo dió Aurelio Rodero, que inmortalizó faenas de Gallito. Se implantaba una especialidad artística, que suponía en el protagonista amor por la fiesta, atención máxima y equilibrio emocional, por cuanto la oportunidad venía muchas veces teñida de sangre. No puede faltar el motivo estático, de los toreros posando antes de saltar al ruedo. Pero el mérito del fotógrafo se acredita cuando ha de sorprender las suertes de la lidia, en que los movimientos del toro establecen un ritmo con el torero y su instrumental. El material logrado está dotado de todos los elementos que hacen valiosa una fotografía, pero en este caso a la veracidad ha de sumarse la instantaneidad. Por la cámara de Baldomero pasaron los naturales de Joselito, pero también su sereno rostro como dormido después que un toro lo abatiera en la plaza de Talavera de la Reina en 1920. Lo que hiciera Goya con Pepe-Hillo realizó el 7 de mayo de 1922 Baldomero en la plaza de Madrid, cuando el toro Pocopena lo levantó por los aires hasta estrellarlo contra la barrera. La terrible muerte conmovió a la afición; hoy su trágica fotografía es el testimonio más palpitante para poder valorar el riesgo del toreo.

Se suman las fotografías taurinas de Aguayo, quien se ocupó de tardes de cálidos aplausos para Vicente Barrera, Domingo Ortega Juan Belmonte y Marcial Lalanda. Pero también se apuntan los lances trágicos, como la cogida del último en la plaza de Madrid en 1932. Arte e historia se dan cita en esta magnífica asamblea de fotografías.

El 16 de mayo se inauguraron dos exposiciones conjuntamente en la Sala de la Real Academia de San Fernando: *Visiones de Madrid* y *II Concurso de Pintura Santa Lucía*. La Compañía de Seguros Santa Lucía presentó las obras seleccionadas en el segundo concurso convocado por esta entidad, en cuyo jurado ha participado el académico Don Antonio Bonet Correa. De las 1.356 pinturas concurrentes se ha efectuado una selección. Como es ya usual, en la muestra aparecen representadas las tendencias vivas en la actualidad.

Visiones de Madrid, exposición recogida en el catálogo editado por la Comunidad de Madrid, ha sido empresa impulsada por la Compañía Santa Lucía. El enfrentarse con la temática de una ciudad y en este caso Madrid, supone un intento de proporcionar un rostro a la ciudad. Pero Madrid suele identificarse con lo sórdido, con el submundo desgarrador de Solana. Que hay otro Madrid lo acreditan estas ventitrés obras. Calles, jardines, su-

burbios, lugares de ocio, fragmentos de edificios y conjuntos; un panorama a veces fotográficamente real, otras recreado en la fantasía. El solo hecho de que los artistas se hayan concentrado en esta temática, acredita que Madrid ofrece una amplia gama de posibilidades ambientales para los artistas. Que son habitualmente pintores, aunque concurre Julio López Hernández con *Juan Pantoja*, el relieve en que cruje la soledad de la urbe en esa puerta entreabierta a no se sabe donde.

Antonio López García enfila sus pinceles de nítida acritud, desfilando por una avenida en que palpita la inmensidad, la ausencia del hombre. Amalia Avia escoge la calle de Puñonrostro, ordenando tres arquerías en que pululan reflejos y grafitti; un trozo pictórico para no pasar de largo. Y que hay que caminar despacio lo señala *Reina Sofía*, de Félix de la Concha. La pintura de los edificios, los enlucidos, son aquí el tema acariciado por el pintor. Manolo Quejido ofrece cuatro muestras de *El Lago*. Concebidas a lo ancho, como el mismo lago, tienen en la superficie acuática el apoyo para duplicar la imagen o encender los reflejos. Hay un Madrid entrevisto con calidad de diseño industrial, en que el engranaje empalma con las perspectivas de rascacielos vistos desde el cielo. No faltan las evocaciones expresionistas. La Puerta de Alcalá es concebida por Dis Berlín bajo el lema de *No Pasarán*, con colores de bandera política. Las luces azules llenan de nostalgia la Plaza de Cascorro, en que María Gómez encierra recuerdos germánicos. Ramón Gaya ofrece un Madrid aupado a sus tejados, con tonalidades a lo Beruete.

Por *Calle Levante* la poesía escapa hacia las urbanizaciones de casas recogidas en tapias y adornadas de jardines; ese Madrid delicioso de El Viso y otras colonias. Y a veces el paisaje callejero se arroja al último término de una perspectiva de interior, como *La gran Via* de Sigfrido Martín Begué.

Durante el mes de marzo pudo contemplarse en la sala de Calcografía, una exposición dedicada a los Monumentos Arquitectónicos de España, con el volumen dedicado al Principado de Asturias, de que se hizo una primorosa edición en facsimil.

El día 19 de junio se inauguró la exposición titulada *Arquitectura neoclásica en el País Vasco*, organizada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Se editó un primoroso catálogo, con estudios sobre la arquitectura neoclásica en Alava, Guipúzcoa, Vizcaya y Navarra. La exposición se mostró dividida en secciones, para agrupar las obras conforme a su na-



Fig. 4. *La Gran Vía*, por Sigfrido Martín Begué

turalidad. El material mostrado estaba compuesto por los planos originales de las edificaciones hechos en tamaño grande con aplicación del color en la mayoría de los casos.

El Urbanismo recogía las bellas realizaciones en Vitoria, como la Plaza Mayor y los Arquillos. Los planos para la reconstrucción de San Sebastián y la Plaza de la Constitución en esta ciudad son testimonios muy representativos del alto significado del Neoclasicismo en el País Vasco. Destacó por su diversidad tipológica el capítulo dedicado a Agua y Mobiliario Urbano. Espléndido repertorio de fuentes el aportado por Luis Paret, con proyectos que acreditan la maestría que el diseño alcanza en época neoclásica. No falta la temática mitológica (Fuentes de Vulcano y Neptuno, por Martín de Sacábar). Entre los edificios administrativos se recogen las Casas Consistoriales, de que ejemplifican los proyectos de Silvestre Pérez en Bilbao y San Sebastián. Mención especial merece la casa de Juntas de Guernica, obra de Antonio de Echevarría. Por su devoción neohelénica, ha de recordarse el

Cuerpo de Guardia de Behovia, que con razón evoca la Nueva Guardia de Schinkel.

Nutridísimo es el elenco de edificios civiles, que recogen alhóndigas, escuelas públicas, hospitales, teatros (el Coliseo de Comedias, de Bilbao, perdido en un incendio de 1816). Importante la referencia a los cementerios. Hermosa es la traza del Cementerio de San Francisco de Bilbao. Capillas y panteones se adaptan a los modelos de templo helénico, de dos o cuatro columnas en su pórtico delantero.

También se ofrece la arquitectura religiosa. Lucen los diseños de Silvestre Pérez en Motrico y Bermeo. Un capítulo se dedica a las fachadas, torres y pórticos, elementos formales de variadísimo repertorio.

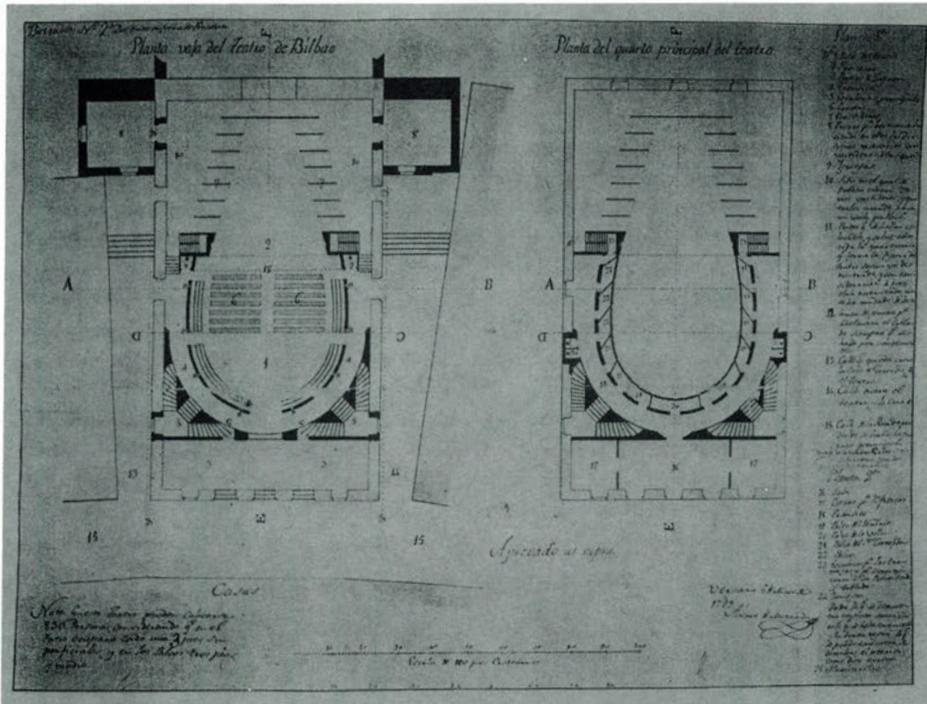


Fig. 5. Proyecto para el Coliseo de Comedias de Bilbao

Restauración de esculturas

Prosigue la tarea de restauración emprendida por la Sección de Esculturas y Artes de la Imagen y la Comisión del Taller de Vaciados. Se está restaurando el boceto para la estatua ecuestre, en bronce, del rey Federico V de Dinamarca, erigida en Copenhague y realizada por el escultor francés Jacques François Sally. Debidamente custodiados se hallaban en la Academia restos de una estatua ecuestre, en yeso, que se sospechaba correspondiera a alguno de los modelos para la pretendida estatua ecuestre de Felipe V. En las tareas previas los restauradores Don Eduardo Zancada y Don Miguel Angel Rodríguez descubrieron que en la peana se hallaba una lápida de bronce con una inscripción, que había permanecida tapada con una capa blanca. Una vez limpia la placa, pudo leerse su contenido, que explica la razón de la aparición de la estatua en la Academia. Señala que era el modelo original para la estatua de bronce de Federico V que el propio escultor regaló a Don Manuel Delitala, quien lo trajo a Madrid. En esta ciudad fue nombrado Académico de Mérito, correspondiendo él con el obsequio del modelo ecuestre. La placa lleva la fecha de 1777. Que esto es así se de-

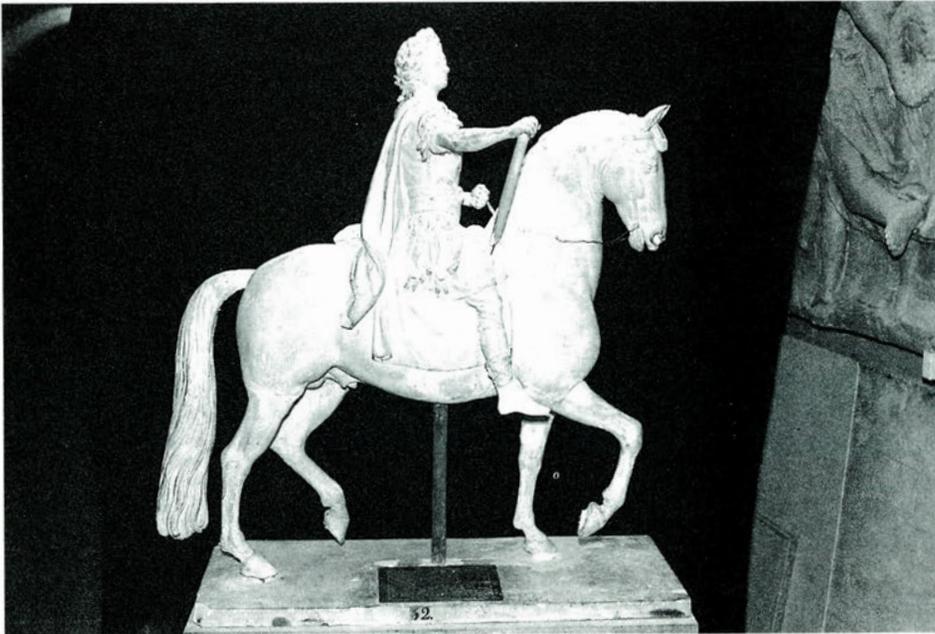


Fig. 6. Boceto original de Jacques François Sally, para la estatua ecuestre de Federico V en Copenhague. Durante la restauración

muestra porque hay constancia de la asistencia de Delitala a las Juntas Particulares y Ordinarias de la Academia desde julio de 1777.

El modelo es de excelente calidad técnica y artística, como ha podido comprobarse durante la restauración. Sin duda la contemplación de esta obra es lo que desencadenó el concurso convocado por Carlos III para hacer una estatua ecuestre en honor de Felipe V. El modelo ha permanecido en las salas de la Academia para instrucción de los alumnos. En el Catálogo de 1821 se describe en la sala segunda de bustos y estatuas de yeso, citándose de esta manera: “Modelo de la estatua de Federico V, rey de Dinamarca, ejecutado por Mr. Saly”.

Homenaje de la Real Academia a Sánchez Cantón

Al cumplirse el centenario del nacimiento de Don Francisco Javier Sánchez Cantón, Director que fue de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ésta ha querido participar en su conmemoración, y a tal efecto se desplazó a la ciudad de Santiago de Compostela, donde tuvieron lugar varios actos.

El jueves 18 de abril, a la una del mediodía, se realizó la ofrenda al Apóstol, por Don Ramón González de Amezúa, Director en funciones de la Real Academia. Por la tarde visitaron los miembros de la Academia la exposición *Galicia no tempo*, guiados por el comisario de la muestra, profesor Don José Manuel García Iglesias. A las siete y media de la tarde fueron recibidos en el Palacio Raxoi por el alcalde de Santiago de Compostela, Don Xerardo Estévez. A las nueve de la noche acudieron al Auditorio de Galicia, para escuchar el Requiem de Mozart, interpretado por el London Mozart Players y el coro de los BBC Singers.

La sesión académica tuvo lugar el viernes 19 de abril, en el Paraninfo de la Universidad. El lugar de honor lo ocupó Don Manuel Fraga Iribarne, Presidente de la Xunta de Galicia. Don Carlos Romero de Lecea realizó la semblanza del señor Sánchez Cantón, en sustitución del Director de la Academia que por enfermedad no se pudo desplazar a Santiago. El Académico de la Historia Don José Filgueira Valverde hizo enumeración de los temas artísticos cultivados en la poesía de Sánchez Cantón. Don José Manuel Pita Andrade cifró su discurso en las intervenciones académicas de Sánchez Cantón en Galicia. Hizo uso nuevamente de la palabra el señor Romero de Lecea, glosando al homenajeado como “patrocinador de la música en Gali-

cia”. El acto concluyó con palabras del señor Fraga Iribarne, en las que al par que ensalzar a Sánchez Cantón, manifestó el agradecimiento a la Academia de San Fernando por trasladarse hasta Galicia para honrar la memoria de un gran gallego y eminente director.

Salón de actos

La Real Academia ha brindado el uso del salón de actos y de la sala “de Columnas” para la celebración de acontecimientos culturales.

La Fundación Isaac Albéniz, presidida por Paloma O’ Shea, ha puesto en marcha la Escuela Superior de Música Reina Sofía, en colaboración con la Comunidad de Madrid. La presentación de dicha escuela y la firma del Convenio entre la Fundación y la Comunidad de Madrid, tuvo lugar el día 19 de febrero, en presencia del Director de la Academia, monseñor Federico Sopena. Esta Escuela se halla destinada a estudios de interpretación y teoría musical y contará con profesores y asesores de fama internacional. El primero de julio tuvo lugar en la Real Academia el acto de presentación del proyecto del edificio para la escuela, a cargo del arquitecto autor del mismo, Don Ricardo Bofill.

El nueve de mayo tuvo lugar en la Sala de Columnas la presentación del libro *Cincuenta años de arte*, editado para conmemorar la fundación de la Galería Biosca. La obra está firmada por don Javier Tusell y don Alvaro Martínez-Novillo. El primero hizo una valoración de la Galería y del libro. Por parte de la Real Academia intervino don Alvaro Delgado. Cincuenta años de historia artística –1940 a 1990– se encierran en esta preciosa edición. Las galerías de arte son parte fundamental de la historia artística del siglo XX. Con alegría hay que saludar el comienzo de la serie publicitaria dedicada a las salas madrileñas. Nada parecía augurar la apertura de la Galería Biosca en el Madrid de la posguerra y en los arranques del segundo conflicto mundial. La tenacidad de Aurelio Biosca Torres, nacido en Tarra-sa en 1908, hizo posible esta feliz iniciativa, que durante cincuenta años ha desempeñado la presentación en Madrid de lo más característico de la pintura y de la escultura españolas. Emociona recorrer las páginas del libro, con fotografías de la apertura de las exposiciones y de las conferencias a cargo de Eugenio D’Ors, José Francés o Juan Antonio Gaya Nuño. Exposiciones consagradas a Zabaleta, Redondela, Maria Blanchard, Juan de Echevarria, Dario de Regoyos, Oscar Domínguez, Pancho Cossio y otros

muchos, reflejan el rico espectro del arte del siglo XX. El libro recoge la enumeración de exposiciones y los textos de los presentadores.

Publicaciones

Se ha publicado el segundo volumen de la *Guía del Museo de la Real Academia*. Ha sido acometida por la Comunidad de Madrid y se ha encargado de su dirección Don José María de Azcárate, conservador del Museo. Los objetos catalogados, provistos de los datos precisos y fotografía, se hallan expuestos en el piso segundo del Museo.

El tomo número 71 del Boletín *Academia* contiene artículos firmados por Soledad Cánovas del Castillo y Cristina Lasarte, Pedro Moleón, Nicolau Castro, Redondo Cantera, García Morales, Cadiñanos, Juan Antonio Yeves y Teresa González Vicario. Don Carlos Romero de Lecea hace un detenido historial de la Primera Reunión Comunitaria Europea de Academias Nacionales de Bellas Artes. Se da cuenta de la sesión pública de recepción de Doña Victoria de los Angeles como Académica Honoraria. Del Catálogo de libros de la Academia perteneciente a los siglos XV y XVI se ocupan María Teresa Munárriz, Soledad Lorenzo y María Luisa Moro. También se estudian los fondos del Legado Barón de Forna, por Victoria Durá y Elena Rivera. De la Crónica de la Academia se ocupa Martín González.

II. DISTINCIONES

En sesión de 27 de mayo se acordó conceder la Medalla de Honor de la Academia, correspondiente a 1991, a la Caixa de Pensiones de Barcelona.

III. PATRIMONIO

Don Gregorio Prieto, Académico de Honor, ha donado a la Academia un lienzo titulado "Equus". En la Calcografía se ha instalado el retrato de Manuel Salvador Carmona, ofrecido por su autor, el académico Don Alvaro Delgado. También la Calcografía se ha enriquecido con una plancha realizada por Pablo Picasso y un lote de cuarenta y dos estampas de los siglos XVII y XVIII.

IV. ACADEMICOS

Nombramientos

En sesión de 4 de marzo fue proclamado Académico Honorario el señor Don Federico Mayor Zaragoza. La Academia de esta suerte quiere manifestar su reconocimiento a la gran labor cultural y de defensa de las Bellas Artes, como Rector, Ministro y Presidente de la Unesco.

En sesión de 18 de febrero fueron designados Académicos Correspondientes los siguientes señores:

Don Benjamín Mustieles (Alicante), Don Francisco Tejada Vizuete (Badajoz), Don Alfonso Milá Sagnier (Barcelona), Don Santiago Alcolea (idem), Don Juan Sureda Pons (idem), Don Román Gubern (idem), Don Daniel Giralt Miracle (idem); Don Pedro A. Galera Andreu (Granada), Don José Marín Medina (Jaén), Don José Marina Hipólito (idem); Don Juan Antonio Rodríguez-Villasante (La Coruña), Don Angel Sicart Giménez (idem); Don Carlos Gómez-Amat (Madrid), Doña Virginia Tovar Martín (idem), Don José Manuel Arnáiz Tejedor (idem); Don José Manuel Fernández Melero (Murcia), Don Joaquín Rubio Camín (Oviedo), Don José Miguel Merino de Cáceres (Segovia), Don Carlos Muñoz de Pablos (idem); Don Ricardo Muñoz Suay (Valencia), Don Bernardo Adam Ferrero (idem); Don Francisco Hurtado de Saracho (Vizcaya), Don Félix Iñiguez de Onzoño y Angulo (idem).

En el extranjero, Doña Carmen Jiménez (Estados Unidos), M. François Marechal (Francia), M. Edourd Pommier (idem), M. Pierre Petit (idem) y Don Guillermo Tovar de Teresa (Méjico).

Recepciones

El día 20 de enero se celebró la recepción del Académico electo Don Rafael de La Hoz Arderías. Hasta el estrado le acompañaron los académicos Don Antonio Fernández Alba y Don Angel del Campo. Su discurso respondió al título de *Varia Espacial*.

La sólida formación científica y el instinto artístico de La Hoz quedó de manifiesto al exponer sus ideas en torno al espacio. Huye en su planteamiento de una ordenación lineal, con puntualización de citas. Más bien se trata de golpes de audacia, de impactos en que se conjuga la intuición, la observación y el trasfondo filosófico. No en balde comienza por recordar a

Lao Tsé a propósito de lo que pensaba era arquitectura: “el espacio que queda dentro de paredes y techo”. Cuestión medular para el disertante, pues la arquitectura es el “ordenamiento del espacio hacia el bienestar del hombre”. No puede dejar fuera la misma consideración de la visión como imprescindible a la hora de apreender el espacio. Los vuelos espaciales han creado nuevas situaciones para la apreciación del cosmos, citando las investigaciones de James Gibson en torno a los diversos métodos para la percepción de las distancias. La observación de este autor de que la apreciación de la distancia es independiente de la visión binocular, se enriquece con las conclusiones a que llegan psicólogos como Alexander Dornier, para quien la apariencia del espacio es más subjetiva que objetiva. El mismo sujeto es capaz de engendrar dos sensaciones diametralmente opuestas, e incluso el mismo objeto visual desencadena distintas percepciones en los sujetos.

La arquitectura se determina por las tres dimensiones del espacio métrico. Pero el movimiento en torno produce un “plus dimensional”. El tiempo se asocia al espacio. El tiempo no se entiende sin el movimiento. Viene a ser, como señalaba Einstein, un espacio de cuatro dimensiones o un “continuum espacio-tiempo”.

En otra parte de su discurso analizó la posición personal del sujeto ante las necesidades del espacio. ¿Cuánto espacio necesitamos? Se sitúa de esta manera el analista ante un programa que es a la vez médico y social. El hombre demanda espacio en circunstancias del todo personales. La delimitación del espacio apetecido tiene su reflejo en la delimitación que establecen los animales en su entorno, por medios físicos, olfatorios, musicales (los trinos de los pájaros). Y así de esta suerte pasa revista a las experiencias del psicólogo Carpenter, especialista en experiencias sobre la territorialidad espacial de los animales y el hombre. Producen estupor los “mínimos” del espacio a que está sometido el habitat humano, que Hediger fija en tres modalidades: espacio personal, espacio social y espacio público. Existe así un espacio biológico, psicológico, económico, cuya configuración cambia según los estratos sociales. Se refiere a este propósito una encuesta formulada en Andalucía en un barrio de extremo pobreza, en el que la población estableció como principal prioridad el estar separada de los demás antes de que se atendiera el propio espacio que requería para sus necesidades más apremiantes.

Qué sea la arquitectura en función de las proporciones es otro de los temas abordados por el nuevo académico. Se analizan las afirmaciones de que el Hombre es la medida de todas las cosas, y la primigenia de que esta medida sea la correspondiente a los Dioses. Pero el hombre es una realidad antropológica y no bastan consideraciones teóricas para vincularlas al cumplimiento humano. La belleza de la Divina Proporción dimana de su planteamiento teórico. Pero el espectador no se pronuncia inexorablemente a su favor. Y aquí se ofrecen los resultados de consultas efectuadas sobre el gusto personal, que se decanta más a favor de la proporción 1'30 que a la áurea de 1'618. Estamos por ello ante una realidad antropológica, ante la irrupción de la subjetividad, ante el dilema Razón-Vida.

Para finalizar refiere el encuentro entre Averroes y el místico sufista Al-Arabi. Cuando a la pregunta de Averroes contestó con un Si y No, quedaba planteado todo el problema de incertidumbre, de dualidad, de doble lectura que admiten los problemas del espacio.

En su contestación, Cervera Vera recordó la implantación del madrileño La Hoz en Córdoba, en cuyo ambiente ha desarrollado una buena parte de su producción. Becario en el Instituto de Tecnología de Massachusetts, obtuvo el doctorado en la Universidad de Madrid. La producción arquitectónica de La Hoz se extiende a tipologías diversas, para centros docentes, cárceles, hospitales, culminando en actuaciones de conjunto, como el Parque Figueroa de Córdoba. De sus méritos se han hecho eco notables instituciones, de las que ha obtenido las más altas distinciones.

Su Majestad la Reina Doña Sofía presidió la ceremonia de recepción del académico Don Juan Gyenes, que tuvo lugar el 6 de febrero. Entró en el salón acompañado de Don Luis Díez del Corral y Don Venancio Blanco. Su discurso *–Retrato del cuerpo, retrato del alma–*, recoge impresiones personales acerca del arte de la fotografía. Hizo referencia a su presencia en Madrid, en tránsito, pero que le hizo ciudadano de una segunda patria. En Gyenes se confirma la hospitalidad española, el embrujo que hace terminar españoles a los que nacieron muy lejos, como el húngaro Gyenes. Ennoblece al fotógrafo el pregonar la fama de los predecesores, entre los que exalta a dos: el histólogo Don Santiago Ramón y Cajal y Don José Ortiz-Echagüe. Había en Don Santiago el talante del escritor, la sensibilidad del fotógrafo. Su amor a la fotografía corre parejas con su cenobitismo ante el microscopio. Hermosísimas palabras recordó Gyenes extraídas de Ramón y Cajal:

“copiosa biblioteca de imágenes; la vida pasa, pero la imagen queda”. José Ortiz-Echagüe fue el cronista del paisaje español, vestido y desnudo; de castillos y catedrales; manolas y toreros. Oportuna la cita de Don Antonio Gallego Burín, valorando la fotografía y su instrumento, la cámara. La máquina es lo de menos: “es igual que un piano, pero varía según quien y cómo lo toca”.

Arte como es, no depende del pincel, sino de la mano. Las más rudimentarias cámaras han obrado prodigios. Y como ilustración cuenta Gyenes la convocatoria que hizo la revista *Vogue* para que ocho escogidos fotógrafos hicieran una fotografía con una humilde cámara, resultando ocho maravillas.

Mas honestamente advierte Gyenes que en el triunfo tienen que coincidir el fotógrafo y el editor... que se arriesga. E ilustra su pensamiento con dos sucedidos, dos fotos de “escándalo”. El editor, sabedor de la calidad fotográfica de Gyenes, afrontó la aventura de publicar una fotografía hecha a hurtadillas, pero un reportaje memorable por su valor artístico.

La contestación de Don Antonio Fernández-Cid tenía la apoyatura de que Gyenes es un enamorado de la música. Su bello discurso tiene un complemento gráfico: “La música en la fotografía”. En su estudio suena siempre la música. Un arte estimula a otro arte. Ha paseado sus exposiciones por el mundo entero. Los grandes músicos, los escenarios de los conciertos, quedan recogidos en las creaciones de Gyenes, que las envuelve de romántica ambientación. En los propios personajes adivina su pasión musical, como en la Reina Doña Sofía, asomada al proscenio del Teatro Real.

El album fotográfico de Gyenes está lleno de retratos ilustres. Fernández-Cid se pasea por esta galería, en que se efigian genios del pensamiento, de la medicina, de las letras, del arte, pasando por los cineastas, los maestros de la lidia, las suaves danzarinas de ballet. Con Gyenes ingresa la fotografía en la Academia. Y lo ha hecho de puntillas, cadenciosamente, como sus impactos luminosos, en un tierno y dramático claroscuro.

El 24 de febrero fue la recepción académica de Don Julio Cano Lasso. Hizo entrada en el salón de la Academia acompañado de Don Miguel de Oriol y Don Rafael de La Hoz. Leyó su discurso, titulado *Nuestras viejas ciudades*, que apareció editado con primorosos apuntes tomados por el nuevo académico, en toques rápidos en lápiz o pluma, “rasguños” como él llama, en que se palpa lo más fresco del espíritu de la ciudad.

El recorrido de Cano Lasso tiene su arranque en las raíces históricas del pasado, verdadero núcleo en el quehacer del arquitecto. Pasa su vista melancólica sobre los perfiles destruidos, a los que restituye su esencialidad, el sentido propio de cada núcleo. Observa el panorama aterrador de nuestra herencia monumental dispersa por centenares de pueblos y ciudades. Salvar este patrimonio pasa por impedir la degradación en primer lugar, pero a la vez “asumir la herencia cultural y hacerla viva”. Las piedras no se vuelven a componer para dejarlas desocupadas. La situación es dramática. Por un lado se vacían las villas y aldeas. ¿Cómo será posible mantener en pie centenares de pueblos abandonados? Mas también existe el problema de gobernar el crecimiento urbano con respeto de los valores monumentales de la ciudad antigua. Ante los males, Cano Lasso reacciona con su imaginación, su enamoramiento. Y recrea hasta llegar a la utopía. Mejor es soñar que permanecer indiferente.

Se pasea por Toledo, Santiago, Salamanca, Cuenca. Busca en cada escenario lo que haya de esencial. Descubre que en cada ciudad hay forma y color. Cuenca es cubista, Salamanca dorada. La ciudad va más allá de sus monumentos, se inserta en el paisaje. Este es el gran objetivo de Cano Lasso. La ciudad tiene que ser entendida en su paisaje. A esto apuntaron las antiguas vistas de ciudades, con perspectiva caballera. La ciudad debe ser salvada con su medio natural, sus árboles y colinas, sus cauces fluviales y fracturas del terreno. Le horrorizan al nuevo académico esos “planos burocráticos” de tramas abstractas y fría geometría. Este proyecto dual, de ciudad y paisaje, aconseja incorporar la topografía, el mundo natural, las piedras y plantas del entorno.

Entra asimismo Cano Lasso en las actuaciones prácticas para salvar las ciudades y lógicamente en el campo económico. Y se duele de que precisamente los altos costos de la ciudad moderna graviten sobre las aportaciones de las zonas más desfavorecidas. La ciudad histórica requiere compensaciones económicas motivadas por la servidumbre de tener que conservar, en atención al bien común, edificios que arrastran penosamente su ancianidad. Hace falta la ayuda técnica para realizar los planeamientos que requieren. Cuando se hacen planes de ordenación, habitualmente se contempla la ciudad abatida sobre el plano, como si estuviera aplastada. Pero la ciudad hay que dibujarla, en grandes panorámicas y en menudos detalles. Bien ha-

ce en recordar el generoso esfuerzo de García Fernández, en su Segovia dibujada sector por sector.

La salvación de la ciudad histórica forma parte de un programa de integración cultural, de ciudad y naturaleza. Pero es el hombre quien debe incluirse en el programa, porque si esta ciudad no es para él no podrá sobrevivir. Ciertamente que el plan suena a utopía, pero más vale vivirla y aspirar a este “paraíso” de ciudad-naturaleza.

Chueca Goitia, al contestar al discurso, dice identificarse con Cano Lasso. Un ejercicio profesional lleno de logros excelentes, en viviendas sociales, residencias privadas, restaurantes, edificios comerciales, y sabias restauraciones, como la del Cuartel Conde-Duque de Madrid. Glosa en Cano Lasso sus hermosos escritos, como el libro *La ciudad y su paisaje*, en que aplica su pensamiento de sumir el escenario en el ambiente natural. Le contempla como un filósofo, “un gozador de la vida”. Y así le recuerda en la paz de su hogar, de cuatro paredes blancas, pero desde donde se puede recrear la vista sobre los cipreses, las parras y las lilas. La experiencia personal, su propio vivir, es lo que desea para la ciudad que sueña.

Como Académico Honorario fue recibido el 4 de abril don José Ángel Sánchez Asiain. Hizo su entrada en el salón de la Academia acompañado de Don Carlos Romero de Lecea y Don Miguel Rodríguez-Acosta. Tituló su discurso *La empresa como realidad estética*. Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía presidieron el acto.

No hay duda de que la propuesta de Sánchez Asiain de presentar a la empresa en un marco estético representa un laudable intento, que va más allá pues cimentó su argumentación con apoyatura sólida. El empresario, para empezar, es el agente más interesado en dotar de contenido estético a las creaciones industriales y comerciales, pues en esto reposa un mayor incentivo para la adquisición de bienes. Pero el autor ofrece una perspectiva más cercana al pensamiento estético. Se hace necesario admitir una vocación estética en la propia empresa, que rebase las ocupaciones rígidamente burocráticas, en favor de actitudes más desinteresadas. Pasa ello por la política educativa que la empresa ejerza con sus miembros, en pro de un comportamiento de mayor altruismo. No basta con que la dirección esté imbuida de este ideal estético, pues debe propagarlo a todo el personal y los productos elaborados por ella. No se resigna Sánchez Asiain al mantenimiento de la concepción empresarial como ha venido entendiéndose. Bello y útil; éti-

co y estético, deben ser elementos congruentes si se desea elevar la consideración de la empresa. Se trata, por ello, de alcanzar una nueva cultura empresarial, apuntando a una finalidad estética. La producción de bienes, a que se dirige la empresa, entra de lleno en una actividad cultural. La prudencia y la ética deben capitanear el gobierno de la empresa, pero el objetivo remoto es una configuración de valores humanos de raíz estética. Al recibir el nombramiento de Académico, piensa Sánchez Asiain que está más autorizado para imaginar esta nueva ideología empresarial, en que la belleza constituye el soporte esencial. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando irradia un comportamiento de raíz estética. Las instituciones no deben permanecer encerradas en su órbita. La apertura de la Real Academia hacia otros organismos y singularmente al mundo de la empresa, constituye una actuación saludable y que favorece la implantación de una nueva era de significado humanista.

Don Enrique Pardo Canalís leyó la contestación de Don Federico Sopeña, quien por enfermedad no pudo acudir al acto. Celebró la incorporación de Sánchez Asiain a la Academia y con él el mundo empresarial. Recordó que lo que ahora ha pronunciado responde a una inquietud permanente en él, como la acredita su obra "Economía y Humanismo". Accede a la Real Academia un empresario orgulloso de su profesión, tan cercana a la actividad de los artistas y que concibe como un ideal estético.

Felicitaciones

En sesiones plenarias, la Academia ha manifestado su felicitación a los académicos por los premios y distinciones que han recibido. Don José María de Azcárate ha sido distinguido con la Medalla de Oro de las Bellas Artes, que recibió de Sus Majestades los Reyes el día 3 de julio en el Museo del Prado. El mencionado académico ha sido propuesto para recibir el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Alicante. Don Luis Cervera Vera ha sido nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid. Don Luis Díez del Corral ha recibido la Gran Cruz del Mérito Civil y ha sido nombrado Presidente Honorario de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Don Federico Sopeña ha recibido el Premio de Humanidades de la Comunidad de Castilla y León en la convocatoria de 1991. Don José Antonio Pérez-Rioja, académico correspondiente, ha sido designado Director Honorario del Centro de Estudios

Sorianos. Don Miguel Rodríguez-Acosta ha celebrado una exposición de lienzos suyos en Granada. El Colegio de Arquitectos de Madrid ha nombrado Patrono del mismo a Don José Antonio Dominguez Salazar. Ha obtenido el Doctorado Doña Leticia Azcué, por su tesis doctoral, que ha versado sobre la escultura de la Real Academia desde el Neoclasicismo a la actualidad.

Necrología

La Academia tiene el sentimiento de participar la desaparición de los siguientes académicos correspondientes: Don Tomás Garbizu Salaverría (Guipúzcoa), Don Javier Cortés Echanove (Burgos) y Don José Molina Hipólito (Jaén).

V. NOTICIAS VARIAS

En los Cursos de Doctorado, impartidos por el Instituto de España, intervinieron los académicos Don José María de Azcárate (El estilo hispano-flamenco y el renacimiento hispánico), Don Enrique Pardo Canalís (Pintura y grabado en el siglo XIX) y Don José Luis Sánchez (Los materiales que condicionan la escultura: de la arcilla al vidrio).

El día 10 de mayo visitaron el Museo y otras instalaciones de la Real Academia los Príncipes Imperiales del Japón, el Príncipe y la Princesa Takamodo.

En sesión de 20 de mayo Don Julio Cano Lasso dio cuenta de las gestiones que se están haciendo para crear en Madrid un Museo de la Arquitectura. Como la Academia habrá de tener gran protagonismo en su génesis y desarrollo, se acordó que se reuniera la Sección de Arquitectura para tratar sobre este asunto. Ostentará la representación de la Academia en las tareas de creación del museo Don Julio Cano.

Su Majestad el Rey Don Juan Carlos ha concedido el título de REAL a la Academia de Cultura Valenciana. Con este motivo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha expresado su felicitación a la Academia de Valencia.

BIBLIOGRAFÍA

VARIOS: *Fons del Museu Frederic Marès. I. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, edición del Ayuntamiento de Barcelona, 1991. 475 páginas, 449 ilustraciones en negro y otras en color.

Se acomete ahora la edición del Catálogo del Museo, que contaba desde 1979 con uno de tipo general, sumamente útil. La riqueza de los fondos contenidos en el Museo ha justificado que se emprenda la publicación de un catálogo meticuloso, del que ve la luz el primer volumen, dedicado a la escultura y pintura del periodo medieval.

Por servir de pórtico a la obra general del catálogo, ha sido gran acierto introducir un recuerdo de la personalidad de Federico Marés, ya que se trata ante todo de la creación individual de una notoria personalidad. El ser escultor y coleccionista constituye una coincidencia trascendental, pues las adquisiciones han llegado a sus fondos a través del estudio de un experto. Pero se enriquece la biografía en gracia a su capacidad literaria, y basta para justificarlo ese substancioso libro "Memorias de la vida de un coleccionista", en que penetra incisivamente en un quehacer muchas veces incomprendido por el aparente interés económico en que se sustentan las adquisiciones.

Dolors Farró, directora del Museo Marés, traza asimismo la historia de la colec-

ción, con sus diferentes moradas, a partir del estudio de Marés en la calle de Mallorca en Barcelona. Se pasa revista a las exposiciones de la colección privada de Marés, a la secuencia de nuevos emplazamientos hasta llegar al paradero final junto a la catedral barcelonesa. La trayectoria pone al descubierto la tenacidad de Marés por reunir las obras y exponerlas dignamente. Es verdad que los entendidos y las autoridades públicas veían con la mayor simpatía esta actividad. Marés obtenía puesto de Académico de la Real Academia de San Fernando y recibía en 1957 la Medalla de Honor de esta institución.

La edición ha contado con dirección científica (Francesca Español y Joaquín Yarza) y un equipo técnico, actuando de coordinadora general Dolors Farró. Treinta y seis especialistas se han encargado de redactar las fichas, lo que pone en evidencia que han concurrido las personalidades científicamente más recomendables.

Cada ficha supone un recorrido bibliográfico y crítico de cada obra. Figuran los datos técnicos necesarios y la bibliografía precisa, con citas en el mismo artículo, que

va firmado por cada autor. El texto está compuesto a tres columnas, con letra clara y apretada, de suerte que es muy densa la literatura reunida, a lo que hay que añadir el testimonio fotográfico de cada obra.

El Museo Marés es justamente famoso; sus obras aparecen citadas en infinidad de trabajos científicos. La referencia podrá hacerse ahora con mayor rigor.

Los fondos medievales aparecen clasificados en islámico-mudéjares, románicos y góticos. Se separa la pintura de la escultura. El repertorio es fundamentalmente escultórico, dado que este fue el objetivo esencial del coleccionista.

Hay piezas extranjeras, entre ellas varios alabastros ingleses. Puede decirse que

todas las escuelas españolas aparecen representadas. El Museo Marés es en rigor un museo de carácter "nacional". No puede sino merecer el máximo encomio su creador; la escultura, por desgracia, cuenta con pocos historiadores. El que un coleccionista haya reunido este conjunto tan variado obliga al reconocimiento de los que se dedican a la investigación.

Al final se hallan los índices, iconográficos, onomástico, topográfico y el de inventario en la colección. Todo cuanto un estudio requiera para la localización de los elementos sometidos a consulta. La edición es muy pulcra y cómoda de manejar.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

BROWN, Jonathan, *La Edad de Oro de la pintura en España*, Editorial Nerea, Madrid, 1990. 326 páginas, 290 fotograbados en negro y color.

Ve la luz esta obra en el mismo año en que aparece el original, en inglés, por la Universidad de Yale, lo que acredita el vigor del idioma nacional y la prontitud con que la demanda intelectual, en el campo del arte, actúa. La acreditada pluma de Jonathan Brown, hispanista norteamericano empeñado (con el mayor éxito) en expandir el conocimiento de la pintura española, hace que esta obra sea recibida con el beneplácito de los especialistas y del gran público.

Es libro que hay que agradecer en extremo. Cada día se hace más penoso penetrar en el denso bosque de la bibliografía

sobre este periodo, en el que los especialistas españoles están prestando un enorme servicio. El autor se mantiene en justo equilibrio entre la información y la interpretación. Lo que abunda es la información, en monografías de autores, escuelas, regiones y periodos. Una historia de este tipo es absolutamente necesaria. Pero hay que alzarse al campo de la interpretación, para lo que se requiere una extensa cultura histórica y literaria.

Frente a la cortedad de tiempo que se asigna, en el escenario político, a la hegemonía española, el Siglo de Oro que aquí

se contempla abarca desde el comienzo del reinado de los Reyes Católicos hasta 1700 en que se extingue la dinastía austriaca con Carlos II. Son Dos Siglos de Oro.

Las relaciones culturales, no sólo artísticas, hacen que España se mueva en un complejo mundo de interacciones, sustantivo que es más justo y comprensivo que el manido término de “influencias”. Los artistas reciben, pero a la vez interpretan.

En la trama del libro la clientela desempeña una misión fundamental. La constante religiosa actuó decisivamente en la concepción de la pintura, como instrumento al servicio de la ortodoxia católica. Las pocas libertades que los pintores se tomaban, terminaron en polémica, como en el caso del Expolio del Greco. Pero por lo demás, el pintor se mostró dócil, pero de una manera solidaria y convencida. Por esta razón las principales novedades provendrían del contacto con el extranjero. De ahí que el mecenazgo ejercido por los Reyes y por la Nobleza haya sido mecanismo decisivo. Brown ha impulsado la investigación en este campo. Sitúa en la cúspide, dentro del siglo XVI, a Felipe II, hasta el extremo de encabezar un capítulo bajo la rúbrica “la revolución de Felipe II”. La reivindicación del monarca, cuya historia han hecho precisamente sus enemigos, ha encontrado una senda de equilibrio. Pero en el territorio del arte, Felipe II fue a juicio de Brown un “mecenazgo extraordinario”. Importó pinturas de Italia y Flandes en calidad y cantidad tales, que al morir en 1598 España estaba ya en vías de entrar “en su época

áurea más famosa”. La erección del monasterio del Escorial no puede reducirse a su condición de monumento arquitectónico; y a este propósito, la llegada de pintores al monasterio supuso la introducción de un nuevo concepto del sentido de la composición, de figuras de gran tamaño.

El Rey estableció las bases del coleccionismo pictórico. Novedad en el libro es la alta significación que en esta actividad representa el Duque de Lerma, que atrae a Rubens hacia la casa real española. Y el mecenazgo adquiere enormes proporciones bajo Felipe IV, el cual tuvo un plantel de personalidades que le permitieron obtener las más valiosas adquisiciones. Junto a la diplomacia política, hubo una diplomacia artística. El estudio de las colecciones y de los coleccionistas constituye uno de los más sólidos capítulos de esta obra.

En punto a monografías, se incluyen dos, excepcionalmente, las del Greco y Ribera. El primero es un pintor extranjero que vive en ambiente tan español como Toledo. Y en cuanto a Ribera es pintor que actúa en un virreinato español inmerso en la cultura italiana. Pero fue admirable su tenacidad para mantener vivos los lazos expresivos que le hacían “español”.

Concentrado en las grandes corrientes, el protagonismo de la pintura es considerado en dos centros: Madrid y Sevilla. Eran las vías de penetración del comercio y de la política; la riqueza, por otro lado, y la existencia de minorías selectas, hizo posible que el gran arte tuviera aquí su asiento.

Observa Brown que las fuentes nutricias esenciales de la pintura se hallaban en

Flandes e Italia, que es donde había presencia territorial española. Estas corrientes dominan alternativamente. El naturalismo de Caravaggio fue el hecho esencial en lo referente a la presencia italiana. Por el contrario, Rubens hizo impacto en todos los pintores, sea por la composición, el color o la idea, generalmente transmitida por grabados.

En ojeada tan general necesariamente tenía que ser planteada la cuestión de lo que haya de español en la pintura de este periodo. El autor deja constancia de la dificultad para acometer estas formulaciones, en las que muestra escaso convencimiento. Está claro que las fuentes nutricias fueron pinturas y grabados, más que excepcionales. El hispanismo de las obras vendría entonces representado por la acti-

tud del pintor, entregado a verter lo más sano del pensamiento religioso dominante, en perjuicio de una interpretación más liberal y por tanto artística. Pero no es poco llegar a reconocer que hubo un esfuerzo generalizado de los pintores y sobre todo de los más capaces, por alzarse con imaginación por encima de los préstamos recibidos. Hay, pues, un deseo “diferenciador” de los maestros.

No hay duda de que el lector tiene que experimentar una sensación de alivio al pasar las hojas de esta obra. Despejado el horizonte del catálogo minucioso, el proceso de síntesis que ha determinado la concepción de la empresa, obliga a mirar en perspectiva, buscando interpretaciones, muchas de las cuales están servidas cautivadoramente.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *La Metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*, Editorial Antropos, Barcelona, 1990. 206 páginas, fotograbados dentro del texto.

Ante la vorágine de acontecimientos sensitivos que el hombre experimenta en la ciudad moderna, puede adoptar una postura conformista, de aceptación placentera del espectáculo, o por el contrario, una actitud crítica, que interroge increpadamente a los motores de estas sensaciones. Los médicos, los filósofos, los sociólogos no son benévolos a la hora de juzgar la ciudad en que vivimos. Pero es la misma actitud

que mantienen muchos arquitectos y urbanistas, y es la posición que adopta precisamente el autor de este libro. Parece obligado que el título de un libro descubra el auténtico mensaje de su contenido. Para Fernández Alba, la arquitectura en la ciudad ha llegado a su crepúsculo: la metrópoli está vacía. Esto lo cuenta en sugerentes epígrafes, que engloban una prosa contundente, armada de neologismos audaces, de

frases llenas de persuasión. Creo que una de los poderes del autor es precisamente la palabra.

Cultura “acelerada” –dice el autor– que pone en manos de muchos arquitectos el afán de presentar edificios como exhibición de un estilo de no se sabe cuál procedencia, postura que acredita que se muestra incapaz por sí mismo de hallar la forma lógica y real que corresponde al proyecto propio. Son intentos por lograr una seducción que falta en la misma obra. Viene a ser con frecuencia la utilización de elementos arquitectónicos como un repertorio de mercado, con un fin consumista. La técnica y la industria facilitan la obtención de unas arquitecturas que resultan producto de la aceleración, que no dan tiempo a fraguar el concepto espacial y formal que requiere el verdadero edificio.

Aparte de ello entran en oposición dos elementos básicos: el proyecto y su ejecución material. El proyecto requiere “un método ordenador”, basado en la razón compositiva. Pero la cuestión viene planteada por la necesidad de transformar este proyecto en un edificio, de suerte que el espacio ideado se convierta en el espacio realizado. La llegada a feliz término determinará el valor del arquitecto, que ha de ser el intérprete personal de su proyecto, lo que le obliga a “conocer la práctica de construir”. ¿Cuántos arquitectos se ocupan de verdad en los edificios que proyectan?

El asombro lleva al viajero ante las megalópolis de nuestro siglo. ¿Cuán ha sido la razón de su crecimiento? Fernández Alba escoge tres ciudades para reflexionar: Pa-

rís, Berlín y Moscú. “Ruptura, discontinuidad y exclusión” han sido los comportamientos para con la ciudad heredada sobre que se apoyaban. El resultado no se traduce en integración, sino en “acumulación”. Si en la pintura París se hizo bastión de las vanguardias, no podía dejar en poder de Norteamérica la capacidad para transformar la metrópoli. ¿No había soñado Napoleón por hacer de París el centro del mundo? Moscú tuvo una actuación reaccionaria: desterró las vanguardias en beneficio de un “orden comunal”, que se ha traducido en la más aburrida arquitectura. París optó por la más arriesgada aventura. Apuntaba hacia el asombro: París, siempre París. Las empresas han estado involucradas en planes políticos, que llevan los nombres de Pompidou, Chirac y Mitterrand. El Beaubourg se plantó en pleno centro histórico y se constituyó en atalaya visual de la ciudad. Técnica y forma se asociaban para satisfacer los usos modernos de una ciudad que aspira a absorber el turismo. La acción de Mitterrand no ha concluído, pero queda su sello en el Museo de Orly y la Pirámide de Louvre. La monumentalidad, la técnica, la grandeza de Francia (que conmemoraba triunfalmente la Revolución), ha hecho impacto en el escenario de la ciudad con una arrogancia sin límites. Pero para Fernández Alba, traspuesto el momento del asombro, la sensación es de intranquilidad. En el fondo es una producción redundante, “estereotipo de lo eventual”. Es París “la esfinge sin rostro”.

Las conclusiones del autor son pesimistas. La ciudad es el resultado de una in-

tegración acumulativa, de una concentración masiva que no deja espacios libres. Todo está sometido a la plusvalía. Se explota hasta el aire que hay encima de los edificios. Un enjambre de actividades se

condensan en el tejido urbano; pero nada queda suelto, todo está controlado o por lo menos a esto se aspira. En este marco cree el hombre que vive su libertad.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

VARIOS: *El innovador Juan de Goyeneche. El señorío de La Olmeda y el conjunto arquitectónico de Nuevo Baztán*, Exposición celebrada en mayo-junio de 1991. *Estudio y Catálogo*, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Madrid, 1991. 156 páginas, con numerosos fotogramas en negro y color.

La obra que comentamos viene a ser resultado de una operación rehabilitadora emprendida por la Comunidad de Madrid, una exposición artística y un conjunto de artículos de investigación, de resultados de lo cual se ha obtenido una bellísima publicación de un elevado significado científico. Una vez se comprueba la oportunidad de emprender libros de esta naturaleza, en que el esfuerzo colectivo depara el más efectivo resultado.

La operación de recobrar el conjunto monumental del Nuevo Baztán puso en marcha las actividades. El emplazamiento, cercano a Alcalá de Henares, sirvió para llevar a cabo una empresa de industrialización y repoblación, como muestra de la España ilustrada del siglo XVIII. Es que este complejo industrial tiene por impulsor a una personalidad señera, Don Juan de Goyeneche, que en este libro se exalta como muestra de la intervención de ilustradores-empresarios de este periodo. Este prócer

navarro, proveniente del Valle del Baztán, al instalarse en Madrid adquirió todo el marchamo reformista que en la Corte se respiraba. Estuvo ligado a la política y a los negocios, conjunción de actividades que hicieron posible su capacidad empresarial. Concibió el Nuevo Baztán como un conjunto urbano enclavado en sus propias posesiones territoriales, con lo que había de gozar de toda la cobertura económica necesaria. Pero a la vez era consciente de que un edificio industrial cobraba su verdadera imagen si se revestía de presencia artística. De ahí su acierto a solicitar los planos al gran arquitecto y retablista José de Churriguera. El entendimiento artístico entre Goyeneche y Churriguera resultó perfecto. De esta manera el edificio industrial adoptó el aire palacial que hacía honor al patrono. Churriguera tuvo que solucionar problemas urbanísticos y funcionales, dado que la aplicación industrial tenía que primar.

Con ello el Nuevo Baztán se erige como una cúspide en el panorama de las empresas artístico-económicas de la España dieciochesca.

Se estudia el monumento, el estado antes de la restauración y su proceso de rehabilitación, con planos y fotografías que ilustran generosamente los acontecimientos.

Juan de Goyeneche, además, está relacionado con la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En Madrid compró unas casas en la calle de Alcalá, para edificar su palacio. Elevado al cargo de Tesorero de la Reina, parecía obligado a disfrutar de una morada digna de su rango. Los planos fueron hechos asimismo por José de Churriguera. Adquirido el inmueble por la Academia de San Fernando, la fachada fué depurada en estilo neoclásico por Diego de Villanueva.

La restauración y por tanto el estudio se ha extendido a La Olmeda, localidad perteneciente también a Don Juan de Goyeneche y que fue lo que diera origen al nuevo Baztán.

Y con este motivo se da entrada en la publicación a otro acontecimiento. La Olmeda fue lugar de cita de un conjunto de pintores unidos por el mismo ideal. Se formó en este paraje un cenáculo de artistas que vivieron la experiencia del campo, bajo una capacidad poética de emocionante significado. La exposición estuvo consagrada a la historia de este círculo. Alvaro Delgado se encarga de recordar el papel de estos pintores. El propio pintor tiene en La Olmeda una cita permanente para sus pinceles. Salen a relucir lienzos de Vela Zanetti, Temboury, Alberto Moreno Fernández Granel, García-Ochoa, Goriarán, Menchu Gal, Balseiro, Gajal y Alvaro Delgado. Vallecas y La Olmeda significaron la movilización de un elenco de ilustres pinceles, para los cuales la aridez de la meseta fue el gran revulsivo.

El libro reúne junto a las exigencias científicas unas calidades de diseño altamente poéticas, como corresponde a un asunto en que la utilidad se vierte en el terreno de la arquitectura, el urbanismo y la pintura.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

SEBASTIAN LÓPEZ, Santiago / ZARRANZ DOMÉNECH, M.^ª Reyes; *Historia y mensaje del Templo de los Santos Juanes*. Editado Por: Federico Domenech S.A.

Abordar el estudio de un edificio entendido como totalidad y extraer el significado que encierra ha sido la finalidad que ha guiado la publicación de la "Historia y Mensaje del templo de los Santos Juanes"

de Valencia, con ocasión de la celebración del 750 aniversario de su existencia.

Para hacer el estudio en mayor profundidad se han diferenciado claramente dos partes, que incluso han sido escritas por di-

ferentes autores. Una de ellas nos muestra la imagen material del hecho artístico, el continente arquitectónico y las obras escultóricas y pictóricas en él contenidas como producto del proceso histórico que lo ha ido configurando. A continuación, la segunda parte del estudio nos introduce en la lectura del simbolismo que guardan sus muros, para descifrar así el mensaje iconográfico que quisieron representar quienes concibieron la decoración y su disposición en el templo.

El Capítulo I está dedicado a la parte histórica y ha sido escrito por D.^a M.^a Reyes Zarranz Doménech. Estudia la autora la génesis del edificio y señala como claves del mismo los hitos que han marcado su propia evolución, desde la importancia del enclave dentro de la ciudad en el primitivo núcleo romano, la elevación en este solar de una mezquita musulmana, para constituirse finalmente allí la iglesia cristiana. Sucesivas reformas en el Barroco y en el periodo Neoclásico, así como los últimos episodios sufridos durante la guerra civil española han determinado su aspecto actual. Esta parte se acompaña de un complemento documental que explica cuales fueron las ideas que guiaron la selección y composición iconográfica de la Capilla de la Comunión, pintada por el artista José Vergara.

Descifrar la faceta simbólica del edificio ha sido tarea del catedrático D. Santiago Sebastián López, prestigioso investigador de los pocos que dedican su atención al campo iconográfico–iconológico en nuestro país. Se suma ésta como una aportación

más a su ya nutrida contribución a la Historia del Arte con esta metodología.

La decoración del interior de la iglesia de los Santos Juanes se ha distribuido siguiendo un programa iconográfico que Santiago Sebastián estructura en tres planos, alusivos a la Historia Sagrada en el Antiguo Testamento, en el Nuevo Testamento y la Historia de la Iglesia en su Apoteosis celestial.

Las trece esculturas de estuco, colocadas sobre los pilares de los muros laterales, representan a Jacob y sus doce hijos. Esta iconografía de las Doce Tribus de Israel fué identificada por vez primera por Antonio Alonso, al relacionarlas con el modelo dado por los grabados del artista flamenco Jan Sadeler, tal como publicó en su artículo de la Rv. "Traza y Baza". Ahondando más en el tema, el profesor Sebastián señala que la fuente directa para la representación iconográfica de cada una de estas esculturas está tomada de la serie grabada por Jacob Gheyn II, según diseño de K. Kande. Estas imágenes completan la estructura simbólica del presbiterio y la bóveda, donde se representaba la visión apocalíptica de la Jerusalem Celeste. El lenguaje metafórico y místico del número 12 está ya muy presente en el hombre medieval y pervive en el barroco, entroncado en la mentalidad contrarreformista. Todo el conjunto en su lectura universal sirve para acentuar la idea central que inspira la iconografía del programa, la exaltación de la Iglesia y los miembros dedicados a ella.

Complementa la visión general de la Iglesia Triunfante dieciséis óvalos coloca-

dos a lo largo de la nave en dos series de ocho a cada lado, que fueron pintados por Antonio Palomino y que, desgraciadamente, hoy están desaparecidas. Escenificaban episodios destacados de las vidas de los Santos Juan Evangelistas y Juan Bautista, mientras que otro óvalo sobre la puerta de entrada mostraba un jeroglífico alusivo a la protección de los santos al templo dedicado a ellos.

La descripción que el propio pintor hizo de ellas permite seguir la lectura iconográfica de estas escenas y ponerlas en relación con el significado de las estatuas estucadas que flanquean en parejas cada uno de estos óvalos. Son personificaciones de las virtudes que practicaron en sus vidas los santos Juanes, y muchas de ellas siguen modelos fidedignos de los descritos por C. Ripa en su *Iconología*.

Edificio típicamente barroco, no podía faltar en él un programa iconográfico, máxime cuando se encomendó su decoración en gran parte a un artista de la talla intelectual de Antonio Palomino de Castro y Velasco, quién encarnaba el ideal de la Contrarreforma. El mismo publica en su libro *Museo Pictórico o Escala Óptica*, en los capítulos octavo y noveno del Libro Noveno, la descripción de la idea para las pinturas del Presbiterio de la Iglesia, que pintó en 1669, y las del cuerpo de la Iglesia, realizadas en 1700. La descripción de esta idea que guió el programa decorativo fue dada a la prensa para su seguimiento y entendimiento de la obra ese último año de 1700, con la aprobación del P. Gerónimo Julián y de D. Benito Pichón, Comisario de

la Santa Inquisición. Los dos eruditos hacen alusión a la visión neoplatónica de entender la misión del artista como la de un instrumento de la revelación divina, que se hace evidente a los humanos a través de las imágenes que ellos crean por la gracia de esta inspiración. Y así, tal como San Juan en el Apocalipsis comparó el cielo a un libro, pero enrollado y cerrado, dice el P. Julián que el pintor estudió en él y “supo desplegarle y abrirle haciendo patentes con la luz de los santos Padres los misterios mas arcanos que el Evangelio escribió en enigmas”, e interpreta el templo parroquial de San Juan como el comentario del Apocalipsis del mismo santo. El propio Palomino explicaba el significado de la decoración, encaminada toda ella a elogiar la vidas virtuosas y las proezas de los martirios de los Santos Juanes, a su exaltación gloriosa como héroes triunfadores de la fé y como estímulo para perseverar en su valiente seguimiento.

Palomino citaba como inspirador del programa al canónigo Vicente Vitoria, gran devoto de San Vicente Ferrer, el “Apóstol Valenciano”, quién aparece en la bóveda del templo caracterizado de Angel del Apocalipsis. Pero además el gran difusor de la figura y de la obra de este santo local fué el arzobispo de Valencia D. Juan Tomás de Rocaberti, y se piensa en él como posible mecenas de la empresa. Incide también el autor de este capítulo iconográfico–iconológico en la existencia de una influencia más o menos directa en las obras que Palomino realizó en Valencia proveniente de la fuente literaria del *Libro de*

Empresas Sacras de Nuñez de Cepeda, en su edición valenciana.

Al finalizar su estudio, Santiago Sebastián hace la síntesis, a modo de conclusión, del mensaje que transmite este bello tem-

plo en toda su complejidad estructural y decorativa dentro de una tipología claramente barroca, tanto en el sentido plástico como simbólico.

BLANCA G.^a VEGA

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

