

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1992

NUM. 75

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En el Patrocinio de este Volumen ha contribuído la
Fundación HAZEN HOSSESCHRUEDERS

Las láminas en color se deben a la cortesía del Académico
Correspondiente Ilmo. Señor Don Marcos Rico Santamaría

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1992

NUM. 75

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. D. LUIS CERVERA VERA
Presidente

” ” ” JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE
Vocal

” ” ” 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

	<i>Págs.</i>
NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. RAMÓN ANDRADA PFEIFER	9
ENRIQUE PARDO CANALÍS: <i>Don Ramón Andrada Pfeifer</i>	11
FERNANDO CHUECA GOITIA: <i>Adios a Ramón Andrada</i>	17
JUAN DE AVALOS: <i>Mi dibujante</i>	23
JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR: <i>Ramón Andrada en el recuerdo</i> ..	27
ANTONIO FERNÁNDEZ-CID: <i>Unas hortensias para el recuerdo</i>	31
J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Perfil cortesano de Ramón Andrada</i>	35
ANGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS: <i>Ramón Andrada, también acuarelista</i> ..	41
RAFAEL DE LA-HOZ: <i>A Ramón Andrada, desde el afecto</i>	47
J. CANO LASSO: <i>Nuestro amigo Ramón</i>	51
NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. GREGORIO PRIETO MUÑOZ	55
ENRIQUE PARDO CANALÍS: <i>Don Gregorio Prieto</i>	57
EL DUQUE DE ALBA: <i>Don Gregorio de la Mancha</i>	61
JOAQUÍN GARCÍA DONAIRE: <i>Recuerdo de Gregorio Prieto</i>	67
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ: <i>Gregorio Prieto entre estatuas clásicas y arcángeles</i>	71
JULIÁN GÁLLEGO: <i>A Gregorio Prieto</i>	75
RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA: <i>Organistas madrileños de la época de</i> <i>Goya</i>	81
JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE: <i>Sobre un discutido dibujo de Francisco de Goya</i>	89
ANTONIO FERNÁNDEZ-CID: <i>Goya, "Goyescas", Granados, Alicia de La-</i> <i>rrocha</i>	103
DUQUE DE ALBA: <i>Entrega de la Medalla de Honor de 1991 concedida a Fun-</i> <i>dación Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona</i>	111
REUNIÓN DE ACADEMIAS EUROPEAS	119
CARLOS ROMERO DE LECEA: <i>Reunión de Academias Europeas</i>	121
JULIÁN GÁLLEGO: <i>Las Reales Academias de Bellas Artes en el pasado</i>	125
JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Misión actual y previsible de las Academias</i> <i>de Bellas Artes</i>	147
CARLOS ROMERO DE LECEA: <i>Reseña del Homenaje del Instituto de España al</i> <i>Maestro Joaquín Rodrigo</i>	157

	Págs.
J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>La distribución del espacio en el edificio de la antigua academia</i>	163
ANTONIO IGLESIAS: <i>Andrés Segovia y Federico Mompou ante el centenario de su nacimiento</i>	211
MARCOS RICO: <i>La restauración de catedrales en Centroeuropa</i>	231
PABLO ANTÓN SOLÉ: <i>La música sacra en la Catedral de Cádiz durante el siglo XVIII</i>	247
JOSÉ LUIS BARRIO MOYA: <i>El escultor Genovés Pasquale Bocciardo y sus obras en el retablo mayor de la Catedral de Cuenca</i>	265
BLANCA SANTAMARINA: <i>Platería civil andaluza: Juan Ruiz el Vandalino. Aproximación documental a su vida y a su obra</i>	295
MARÍA DEL CARMEN UTANDE RAMIRO / MANUEL UTANDE IGUALADA: <i>Mariano Bertuchi y sus dibujos de la Guerra Civil Marroquí (1903 y 1908) en el Museo de la Academia</i>	321
LETICIA AZCUE BREA: <i>Protagonismo de los escultores Olivieri y Castro en los inicios de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando</i> ...	369
ANA CASTRO SANTAMARÍA: <i>La polémica en torno a la planta de salón en la Catedral de Salamanca</i>	389
VIDAL DE LA MADRID ÁLVAREZ: <i>La biblioteca de José Bernardo de la Meana, escultor y arquitecto asturiano de la segunda mitad del siglo XVIII</i>	423
M ^{ra} LUISA MORALES PIGA: <i>Andrés de la Calleja, autor de los cartones para la pieza de café del Palacio de El Pardo</i>	435
VICTORIA DURÁ OJEA Y ELENA RIVERA NAVARRO: <i>Los dibujos de Julio González en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>	471
JOSÉ LUIS MELENDERAS GIMENO: <i>La estatua ecuestre del Marqués del Duero, en el Paseo de la Castellana de Madrid</i>	497
MARÍA ÁNGELES SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ: <i>Iconografía del Rey Fernando III en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> .	511
J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Crónica de la Academia. Segundo semestre de 1992</i>	557
BIBLIOGRAFÍA	579

NECROLOGÍAS
DEL
EXCMO. SR. D. RAMÓN ANDRADA PFEIFER

DON RAMÓN ANDRADA PFEIFER

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

Es costumbre observada en la Academia que al óbito de un compañero se ofrezca a su memoria, junto a la celebración de la Santa Misa, una sesión necrológica interviniendo los Académicos que lo deseen, realizando además la emotiva significación de la jornada, la expresa invitación a los familiares y allegados del difunto.

Así hoy corresponde la presente conmemoración a nuestro distinguido numerario D. Ramón Andrada Pfeiffer, fallecido en Madrid, en 20 de septiembre último.

Otros compañeros más afines o cercanos habrán de evocar, sin duda certeramente, la brillante trayectoria de su fecunda labor profesional esmaltada con logros relevantes que le ganaron el público reconocimiento de sus desvelos y realizaciones.

Cumple, sin embargo al Secretario General, como en otras ocasiones, seguir de cerca su paso por la Corporación, en el tiempo de poco más de un lustro en que ha permanecido entre nosotros.

A tal fin habré de recordar que en 19 de noviembre de 1984 fue propuesto por D. Luis Moya, D. Cristóbal Halffter y D. José Manuel Pita para cubrir la vacante causada por fallecimiento de D. Pascual Bravo Sanfeliú, cuyo recuerdo, por cierto, perdura con viveza tanto por su hombría de bien como por su acrisolada modestia.

Con la propuesta sería presentado el preceptivo curriculum de amplio y sobresaliente alcance, comprendiendo primero los estudios profesionales, desde la obtención del título de Arquitecto en 1951 a su doctorado en 1964 con una tesis de resonante acogida, sobre las cubiertas del Monasterio de El Escorial. Sigue una cumplida relación de trabajos profesionales, ya vinculado al Patrimonio Nacional, en el que alcanzaría el nombramiento de Director-Gerente en 1982.

Al desempeño de funciones docentes y políticas se referiría recordando su paso por la Escuela de Arquitectura, Junta Oficial de Gobierno del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Dirección General de Arquitectura y Director General de la Vivienda y colaborador del Ministerio de Asuntos Exteriores, aludiendo a la vez a sus numerosos artículos y conferencias, sin olvidar sus trabajos de aguafortista –fue alumno de Castro Gil– y acuarelista llegando a presidir la Agrupación Española de Acuarelistas.

Subrayaría por otra parte los frecuentes viajes a Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica, sin omitir la concesión de preciadas condecoraciones nacionales y extranjeras. Cerrando la extensa relación de las obras llevadas a cabo en el Patrimonio Nacional, abarcaría las emprendidas en El Escorial, La Granja y Riofrío, El Pardo, Aranjuez, Palma de Mallorca, Burgos, Torresillas y otras más de largo recuento.

Después de aprobar la Sección de Arquitectura la propuesta y el currículum presentados, resultó elegido Académico numerario en sesión extraordinaria de 14 de enero de 1985. Un año después y presentados los discursos que habrían de leerse en su recepción, la Comisión competente manifestó a tal efecto su parecer favorable.

La recepción –o como suele decirse, el ingreso– de Andrada, revestiría excepcional solemnidad, por la presencia de S.M. la Reina, en 26 de junio de 1986.

Celebrado el acto, el recipiendario dio lectura a su discurso acerca de “El Patrimonio Nacional, legado de la Corona”, contestándole D. Fernando Chueca, recibiendo ambos cálidos aplausos por sus intervenciones.

Si en los fastos de la Academia quedaba registrada como efemérides señaladísima, era presumible la viva emoción de D. Ramón Andrada en tan insólita jornada en la que, si por una parte el salón de actos encuadraba tan solemne acontecimiento, para el nuevo Académico supondría una vivencia entrañable de perenne recordación.

Seguidamente S.M. la Reina impuso al recipiendario la medalla número 12, que ostentara, entre otros, D. Pedro Muguruza y Otaño.

Incorporado a la vida activa de la Corporación, ese mismo año era elegido para cubrir la vacante de D. Gratiniano Nieto en la Comisión de Relaciones Públicas, Prensa y Protocolo, pasando al año siguiente a Secretario de la misma.

Fue esta adscripción a los menesteres protocolarios la que desde el primer momento pareció atraer sus propias inclinaciones, viniendo a centrar en cierto modo, si no su actividad, sí, tal vez, sus preferencias en la Casa, compatibles después con el desempeño del cargo de Censor.

Pero antes de ello manifestaría su interés y preocupación por varias cuestiones como lo acreditan sus tempranas y reiteradas intervenciones abogando por la observancia de las prácticas tradicionales a tener en cuenta por los candidatos a Académicos, preparando unas minuciosas Normas para la propia elección de numerarios y Correspondientes con detallada especificación de la correcta indumentaria que habría de utilizarse en las recepciones y por añadidura la detallada programación para el solemne ingreso de S.M. la Reina como Académica de Honor. Todo ello sin dejar de intervenir en los debates sobre temas artísticos tales como el adecuado entorno de Puerta de Hierro, la declaración de “Museo Europeo del Año” a favor del Monasterio de las Descalzas Reales o la restauración del Nuevo Baztán.

Como ya se ha apuntado, en 18 de diciembre de 1989 fue elegido Censor sucediendo a D. Luis Cervera lo que supuso tener una más activa ocupación presidiendo las Comisiones denominadas tradicionalmente de Censura y luego de Previa Lectura.

Desgraciadamente, quebrantado su estado de salud, excusóse por escrito de asistir a las sesiones por motivos de enfermedad y ausencia, dimitiendo de su cargo de Censor.

Recibida la noticia con sentida preocupación y penosa sorpresa, manifestó reiterada y expresamente el deseo de todos por su completa recuperación. Y aunque asistió posteriormente a alguna sesión plenaria, el avance inexorable de su dolencia –soportada, según me consta, con ejemplar conformidad– condujo al triste desenlace previsto, falleciendo en la tarde del domingo 20 de septiembre último, siendo enterrado al día siguiente en el cementerio de El Pardo.

Al recordar ahora su memoria, junto con el reconocimiento de sus méritos y actividades, diríase –con particular referencia a su paso por la Academia– que con D. Ramón Andrada, el protocolo, de considerarse antes como una leve anécdota un tanto superficial e intrascendente pasó al rango de categoría importante y respetable.

A lo que entiendo su recuerdo humano y académico no habrá de separarse de su misma estampa de hombre cabal y voluntarioso acento, de cum-

plida prestancia, con su frac impecable, cuello de pajarita, corbata negra, zapatos de charol y guantes blancos de piel –como él mismo gustase de puntualizar–, mientras cruzaba el pecho con la vistosa banda de la Gran Cruz griega del Fénix que lucía con sensible complacencia.

Al expresar nuestra viva condolencia por su desaparición, elevamos a Dios una plegaria fervorosa por su eterno descanso.

ADIOS A RAMÓN ANDRADA

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

La inopinada muerte del arquitecto D. Ramón Andrada Pfeiffer, ha supuesto no solo una irreparable pérdida para la Academia, por sus notables dotes, inteligencia y actividad, sino también para muchos, entre los que me encuentro, la pérdida de un grande y entrañable amigo.

Para mí, no solo fue Ramón Andrada el arquitecto, el compañero de profesión, el colega de la Academia; sino el hombre con el que compartí muchas tareas a lo largo de la vida de ambos. Y por todo ello pierdo ahora al amigo fraternal con el que uno ha vivido muchas y muy gratas etapas de una vida común.

Mi relación con el Académico recientemente fallecido, se hizo todavía más estrecha cuando estuvimos juntos casi diariamente y codo a codo, en el Patrimonio Nacional de la Real Casa, al que él estaba de muy antiguo vinculado. Si no recuerdo mal, Ramón Andrada entró en el Patrimonio de la mano del arquitecto y Catedrático de la Escuela, Adolfo López Duran; empezó por ser en la Escuela, Ayudante de López Duran y luego Profesor de Dibujo, pues es bien sabido que Ramón Andrada era un dibujante excepcional.

En el Patrimonio Nacional fue Consejero de Arquitectura cuando presidía esta organismo el Marqués de Mondejar, y ejercía las funciones de Consejero Delegado Gerente D. Fernando Fuertes de Villavicencio. En esa etapa fue cuando yo entré en el Patrimonio sustituyendo en el Consejo al Marqués de Lozoya, lo cual fue para mi un inmerecido honor. Mi puesto en el Consejo era de Encargado de las Bellas Artes, de tal manera que Andrada, Consejero de Arquitectura, y yo mismo Consejero de Bellas Artes, teníamos actividades muy próximas en relación con los monumentos y museos de ese ingente mundo que representa el Patrimonio Nacional.

En la época que convivimos, lo comentábamos todo. Buscábamos soluciones a los problemas que casi siempre eran coincidentes. Hacíamos viajes al Escorial, a la Granja, a Aranjuez, a las Huelgas de Burgos, a Torde-sillas, a donde fuera, guiados por el afán de la conservación y mejor mantenimiento de los Tesoros del Patrimonio.

Después cambiaron las cosas, salió como Gerente Fuertes de Villavicencio, cuya labor de muchos años fue inolvidable y precisamente ocupó el puesto suyo el más antiguo y calificado de los Consejeros, es decir, Ramón Andrada. Se puede, por lo tanto, manifestar, que la labor del desaparecido Académico, ha sido desde el principio hasta escalar los más altos niveles, fundamental en la vida de este Patrimonio, y por ello le será debida gratitud extraordinaria por todos los españoles y amantes del arte.

Cuando ingresó el día 26 de Junio de 1986 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el tema de su Discurso fue “El Patrimonio Nacional, legado de la Corona”, con lo cual su último tributo ofrecido a dicho Patrimonio fue no solo hacer su historia reciente sino analizar y recoger estadísticamente sus muchas riquezas.

Tuve el honor y la inmensa satisfacción de ser quien contestara su Discurso, dando noticia, como es propio de estas ocasiones, de los méritos y personalidad del beneficiario.

Aparte de su obra como distinguido profesional en edificios de vivienda, en residencias particulares, en Puerta de Hierro, Somosaguas, Aravaca y otras urbanizaciones, aparte de su proyecto y construcción del Noviciado de los Sagrados Corazones en Miranda de Ebro y edificios administrativos para la firma de Bayer en Barcelona. Nos dejón el Chalet de la Herreria, correspondiente al Club de Golf, donde como en otras obras del Patrimonio, se acreditó no solo como profesional y técnico sino como persona de enorme sensibilidad para la comprensión del paisaje. No olvidemos que Ramón Andrada, aparte de otras cosas, fue un notable acuarelista que expuso varias veces en Madrid y que llegó a ser Presidente de la Agrupación Española de Acuarelistas.

Sin olvidar su principal dedicación al servicio de S.M. el Rey D. Juan Carlos I, rindió también útiles servicios al Estado como Director General de Arquitectura y Director General de la Vivienda.

Todo esto dibuja una personalidad rica en matices y plena de posibilidades, pero ante todo yo quiero destacar aquí al amigo fraterno, al hombre

probo y leal, quien siempre antepuso la ayuda a los demás al servicio propio; a quien además le caracterizaban rasgos de escepticismo senequista que le elevaban por encima de las miserias humanas.

Me acuerdo que me solía comentar; “cuando antes entraba en los Sitios Reales, todo eran reverencias. Ahora que he dejado de pertenecer al Patrimonio, parece que ni siquiera me reconocen”. Esa es la amarga lección de la vida.

Como he dicho, ingresó en la Real Academia en Junio de 1986, y ha fallecido en 1992; ha permanecido por lo tanto entre nosotros seis años ¡qué poco para los que esperábamos gozar de su presencia muchos y muy largas décadas! ¡pero qué suficiente para conocer sus muchos méritos y la grandeza de su alma!

Descanse en paz.

MI DIBUJANTE

Por

JUAN DE AVALOS

Son infinitos los recuerdos que se amontonan en mi mente, al tratar de haceros llegar el profundo dolor que me ha producido la pérdida de nuestro entrañable compañero, el Excmo. Sr. D. Ramón Andrada Pfeiffer. Muchos de ellos inéditos para quienes lo tratasteis, porque el, todo un señor, no los acusó, sino que siempre silenció a quienes no estuvieron a su altura, haciéndole la vida imposible. Este acusadísimo rasgo de caballerosidad fue siempre la medida de su comportamiento; difícil equilibrio para quienes soportan estoicamente densos climas del pecado tan nuestro de la envidia.

Conocí a Ramón (permitidme que lo trate con la familiaridad que a él le gustaría) cuando yo, con otros dos compañeros en el Arte de la Escultura, fuimos “recluidos” en un gran salón del piso bajo del Palacio Real por D. Diego Méndez González, a la sazón encargado de la terminación de las obras del Valle, comenzadas por D. Pedro Muguruza otaño, para hacer unos bocetos destinados al concurso restringido para la ornamentación de la Gran Cruz y la entrada de la Basílica. Un soldado nos trajo una serie de dibujos para comenzar estos trabajos, se trataba de Andrada, que pertenecía al grupo de dibujantes de Méndez, aunque su discreción y modestia no descubrían la autoría de esos dibujos, hice cuantos elogios merecían, más tarde supe que el era el autor; un gran dibujante y acuarelista consumado, que tubo conmigo la generosidad de regalarme una preciosa acuarela, de cómo se encontraban las obras dejadas por D. Pedro, así sellamos una amistad que ha durado lo que Dios ha querido, viví su enfermedad a través de las referencias de familiares y amigos, porque yo no soportaba tan pronta separación.

Todos conocéis su trayectoria como arquitecto en el Patrimonio Nacional, vosotros, compañeros de profesión; podéis mejor que yo hablar de ello, aunque muy pocas personas conocen su enorme y difícil labor, sobre todo

en el Monasterio del Escorial dejandonos unos extraordinarios dibujos y acuarelas insuperables como estudios de su inigualable labor.

Creo, queridos compañeros, que de él guardamos un entrañable recuerdo por su corrección y eficacia siempre llevada su actuación con profundo conocimiento y como antes decía ejemplar caballerosidad.

Propongo, porque lo creo merecedor de nuestro postumo homenaje, reunir en una exposición y catálogo aquellos dibujos y acuarelas del valle que me deslumbrarán, así como los de otros monumentos en los que intervino que son merecedores de su divulgación.

Sean mis últimas palabras para testimoniar a sus familiares y amigos cuánto estoy unido a su dolor, por tan triste desaparición física, porque su ejemplo estará siempre vivo. Descanse en paz.

RAMÓN ANDRADA EN EL RECUERDO

Por

JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR

Con hondo pesar por la pérdida de tan buen amigo y compañero, intento con brevedad recordarlo, al resaltar, como si de hacer una semblanza se tratara, algunas de las cualidades que adornaban la personalidad humana y profesional (éstas en parte son reflejo de aquellas) de nuestro querido compañero académico fallecido el Excmo. Sr. Don Ramón Andrada Pfeiffer.

Andrada nació en Madrid en 1923 y por su natural disposición y espontánea afición a las Bellas Artes, innatas en él, estudió la carrera de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

En el año 1951 al terminar sus estudios, se le concede el Premio Nacional Fin de Carrera, y ya con los títulos de Arquitecto y de Doctor en Arquitectura inicia su brillante andadura profesional.

Hombre de conceptos éticos claros, limpio de espíritu, recto e insobornable en sus actitudes, correcto siempre, en el trato con los demás, son entre otras las cualidades que conformaban su personalidad y que de una u otra forma, al ser auténticas, se reflejaban en su hacer Arquitectura, arte y técnica a la que dedicó sus más ilusionados afanes y sus muchos saberes, arquitectura honrada, correcta y adecuada siempre a las circunstancias del lugar y del momento, como es patente en todas cuantas obras proyectó tanto en las importantes obras de restauración que llevó a cabo en el Patrimonio Nacional como en cuantos edificios construyó, ya fueran administrativos o de oficinas, religiosos o de viviendas individuales o colectivas en todos los cuales queda patente su alta calidad profesional.

Al servicio del Patrimonio Nacional que se inicia en 1952 trabajó durante más de treinta años, primero como Arquitecto Auxiliar, para en años sucesivos pasar a desempeñar las funciones de Arquitecto Jefe, de Consejero de Arquitectura y finalmente desde 1981 hasta su jubilación en 1985 las de Consejero Delegado Gerente.

Fué Arquitecto Jefe de la Casa de S.M. el Rey hasta su jubilación.

Aunque de manera fugaz entró en el mundo de la política nacional como Director General de Arquitectura y como Director General de la Vivienda.

Tuvo éxito, al ver premiados sus proyectos en los diversos concursos a los que presentó sus trabajos.

Fué buen dibujante y destacado acuarelista. La acuarela era su “hobby”, era el entretenimiento al que consagraba con fervor sus ratos de ocio, dedicación que en él era, como la necesidad de satisfacer, junto con la arquitectura, el íntimo sentir de su alma de artista.

De su actividad didáctica, siempre enriquecida por sus humanas cualidades y calidades, nos ha quedado en el recuerdo su paso por la Escuela de Arquitectura de Madrid como adjunto a la cátedra de “Análisis de Formas”.

Persona culta, académico ejemplar, siempre recordaremos su entusiasta participación, junto con el acierto de sus disposiciones, con referencia a cuantas tareas le fueron encomendadas, disposiciones que no tenían otra finalidad, pero con el listón puesto muy alto (valga el símil deportivo) que la de mantener con el mayor prestigio la vida de nuestra bicentenaria Institución. De su pasar por la Academia, quedarán unidas a su recuerdo las huellas de su caballerosidad.

Hombre de bien, sincero creyente, Dios en su infinito saber, habrá premiado sus muchos merecimientos y con esta nuestra certeza, para nosotros queda junto con el humano pesar que su ausencia supone, el consuelo de la Fe. Descanse en paz.

UNAS HORTENSIAS PARA EL RECUERDO

Por

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

Mi voz puede parecer intrusa, en todo caso innecesaria, lo sé, entre las conocedoras que glosen debidamente la personalidad de Ramón Andrada, el compañero de firme planta que se derrumbó en solo meses para nuestro general dolor. Trato de sumar un testimonio de vivencias galaicas inolvidables. En los veranos últimos, bien asentada la relación de amistad sincera, pude compartír en Sangenjo bastantes horas de charla despaciosa y buen yantar con Ramón, en compañía de nuestras mujeres, para redondear el cuarteto, la más pura fórmula musical.

Ramón y Marilú vivían, rodeados por su prole, amplia descendencia de hijos y nietos, en un hermoso pazo ante la maravilla de la ría que parece renovarse a cada hora, según las consignas de la luz y el viento. Allí, en el muro del patio engalanado con las hortensias cuidadas por él mismo, encontraba el mejor tema y la inspiración segura para plasmarlas en sus inconfundibles acuarelas, muestra de una sensibilidad refinada en el dibujo leve, el suave colorido. Posiblemente no había en todo el año una época más serena y distendida para que el arquitecto de ambiciosos empeños, el hombre de misiones que implicaban altas responsabilidades, pudiese evadirse de ellas y dejarse ír en la dedicación al puro impulso del arte no sometido a normas y leyes, que para él eran de riguroso y obligado cumplimiento.

Recordad al Censor, al Jefe de Protocolo en esta Real Academia, inflexible y puntilloso, primero en el respeto al Reglamento, ejemplar en su deseo de aplicarlo. La Academia, nuestra Academia, era tema predilecto de sus conversaciones en Sangenjo. ¿Predilecto, digo?. Quizá, mejor, inevitable. No buscado, en principio, pero en el que acababa por recaer siempre de forma instintiva, sea por el recuerdo concreto de algo, sea por la idea con vistas al curso inmediato; para elogiar un proyecto, matizar los problemas que de otro se derivarían. Con desvelo, interés

abierto, voluntad de partícipe directo. Y siempre, con la expresión correcta, el señorío de entraña, la cortesía que huye de la expresión hiriente y con la palabra pronta para el elogio.

Este año no había en el pazo de los Andrada el bullicio de los anteriores. Ramón, muy enfermo, no pudo acudir a Sangenjo. Y yo sentí, muy hondamente, su ausencia. Cuando, ya en los finales de septiembre, supe el fallecimiento del amigo admirado, no por previsto menos triste y sentido, recordé unos versos de Antonio Machado maravillosamente puestos en música, un día ya lejano, por Jesús García Leoz: “Flores en mi jardín no hay ya – todas han muerto”. Si admitimos capacidad de sentimiento en las flores, que a tantos humanos dan expresión, es bien seguro que las hortensias de Sangenjo habrán sufrido un duro golpe con la pérdida de su más fiel cuidador. Pero no han muerto. Porque, gracias a él, se conservan en esas acuarelas en las que supo captarlas en todo su poético y vaporoso perfume.

PERFIL CORTESANO DE RAMÓN ANDRADA

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

No sé si es ley común o excepción el que la figura acompañe al programa personal, al papel que desempeñamos en la sociedad, pero sí puedo asegurar que en ese perfil severo, elegante, en la voz pausada y ceremoniosa había la expresión externa de un Ramón Andrada que se diría extraída de ese reducido cortejo que uno se imagina en torno de nuestros monarcas. Al fin de cuentas nuestros Austrias tuvieron a su lado a Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, Juan Gómez de Mora, Sachetti, Olivieri; se reunían junto al monarca para proyectar edificios de la Corona, pero también para conservarlos. Hoy nuestros monarcas también requieren estos servicios, pues aun cuando los días de nuevos edificios hayan pasado, no son pocas las invenciones que se requieren para conservarlos intactos, saludables, hermosos.

Ramón Andrada –lo confiesa– ha vivido por y para el patrimonio de la Corona. ¿Extraña que cuando hubiera de leer su discurso de entrada en esta Academia versara éste sobre algo que tan dentro de sí llevaba? Además, continuaba con el tema, pues esta Real Casa también surgió al amparo de la Corona.

Era la suya una profesión de enamorado. Sólo de esta suerte cabe realizar grandes cosas, y sobre todo, emprenderlo con tesón y firmeza. Prestó infinidad de servicios en la conservación del llamado Patrimonio Nacional, una expresión por cierto equívoca, si bien se apresura Andrada a aclararla en su contenido, como bienes de titularidad estatal al servicio de la Familia Real. Glosó nuestro compañero Chueca Goitia, al contestar a su discurso, la tarea acometida por Andrada en los numerosos edificios del Patrimonio Nacional. Hoy sabemos el servicio que prestan, pero se nos escapa el esfuerzo que pusieron los que emprendieron la rehabilitación para que los edificios se mantengan en uso. De denostado y siniestro edificio para Gau-

tier, El Escorial ha ascendido a la cumbre de la arquitectura universal. Pero antes del reconocimiento, que es bien reciente, hubo que luchar contra las termitas en El Escorial; fue preciso desmontar el maderamen de sus cubiertas, para con hierro y tecnología moderna eliminar el riesgo de incendios e invasión de xilófagos. En esta y otras muchas tareas de restauración estuvo presente, desde la altura de los andamios, nuestro académico desaparecido. Andrada repuso estatuas en las fachadas del Palacio Real de Madrid, en un benemérito propósito de mostrar la auténtica imagen de lo que fuera palacio proyectado por Juvarra, con el repertorio escultórico de nuestros primeros académicos, Juan Domingo Olivieri y Felipe de Castro. Como también intervino en el acondicionamiento del Palacio del Pardo, en orden a que sirviera como residencia de Jefes de Estado en sus visitas a España. Labor acondicionadora que se extiende al Palacio de la Zarzuela, la residencia de nuestros actuales monarcas.

En su quehacer había siempre una visión de arquitecto, de arquitecto profesional, pero en su totalidad. Porque no basta la mirada dirigida a los muros y bóvedas, sino prolongada al espacio interior, pensando en tapices, pinturas, muebles, arañas, relojes; era ya la visión de aquel admirado cargo creado por nuestros monarcas, de aposentador; como lo fue asimismo de planificador de jardinería, poniendo en ejercicio una totalidad de funciones que se asumieron en la vastísima la red de residencias de la Corona.

Con vanagloria recordamos la riqueza del patrimonio artístico español. Pasaron las devastaciones de la Guerra de la Independencia, la inútil incautación de bienes de los regulares eclesiásticos en la Desamortización; los estragos de la última Guerra Civil. Increíblemente se conservaron los bienes propios de la Corona, es decir, los palacios y fundaciones. Es verdad que hay ausencias dolorosas, como el Real Sitio de Valsain, pero el patrimonio se mantiene en un elevado porcentaje. Nos recuerda Andrada también lo que ya no es de la Corona, pero a ella perteneció. ¿Qué grandes edificios y jardines pueden mencionarse de Madrid, que no guarden relación con lo proyectado por nuestros monarcas? Herencia de la monarquía son el Retiro, la Casa de Campo, el Monte del Pardo, el Jardín Botánico. Y si se pasa a la historia de nuestro primer Museo, el del Prado, su soporte esencial es la Galería de pintura y escultura entregada por la Corona, desde los cuadros de Velázquez a los bronce de los Leoni.

Hizo muy bien en recordar con estadísticas lo que debemos a la Corona, lo que ella posee y ofrece al pueblo español, en edificios, museos, bibliotecas y archivos, y lo que se ha extendido a las embajadas donde era tradicional dejar recuerdos en forma de obras de arte, como imagen física de la nación y de la realeza de nuestro país. No hay embajada que no tenga obras de esta naturaleza.

No hay duda de que este presente del Patrimonio Nacional, en forma de edificios, jardines y bienes muebles, suministra una de las visiones más confortadoras de la realidad española del presente. Se hace difícil establecer una línea de separación entre el hecho político y el cultural, máxime cuando es una cultura –lo dice claramente Andrada– que está puesta al servicio del pueblo español. Reconoce Chueca que en punto a edificios, sólo otro país nos aventaja: Francia. Mas con esta diferencia: la ausencia de contenido mobiliario, arrasado por la Revolución. Sólo la colección de relojes del Palacio Real de Madrid habla de nuestra supremacía en lo referente al mobiliario.

Andrada puso fin a lo que llamó “canto por el Patrimonio Nacional”, con el temor de que se hubiera excedido en excelencias, es decir, tenía conciencia de su propio ardimiento y entusiasmo por la causa. Pero aunque así hubiera sido, hacen falta en la ciencia hombres enamorados, capaces de darlo todo por la idea a la que sirven. Que goce ya de aquella Arcadia que entreveía sumergido en los palacios regios.

RAMÓN ANDRADA, TAMBIÉN ACUARELISTA

Por

ANGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS

Ramón Andrada ha muerto. ¡Qué cruda y dolorosa realidad la que encierran estas pocas palabras!. Suenan tan extrañas en mis oídos que me parecen no salidas de mi boca. Sin embargo su tenebroso eco se adentra en el túnel profundo de mi memoria y me hace ver a Ramón cincuenta años atrás, más Moncho entonces que luego, junto a su padre Paco Andrada en las estribaciones segovianas de la sierra de Guadarrama, inmersos en un paisaje que amorosamente convierten, con sus pinceles, en unas delicadas acuarelas. Traigo aquí, en tan dolorosa circunstancia, mi personal y emocionada evocación de la figura inolvidable de nuestro compañero, el eminente Arquitecto Ramón Andrada Pfeiffer, no por ser esta la razón última de recordarlo como académico, sino por la íntima y primera que le condujo a serlo –a lo largo de una espléndida vida profesional, bien es cierto– al sentirse impulsado, desde la adolescencia, por la fuerza vocacional de la creación artística.

Me estoy refiriendo a la vocación que su padre bien pronto advirtió y alimentó, y de la que, personalmente, tuve noticia al conocer el fruto de algunas escenas como la que mi recuerdo ha evocado. Vocación por el disfrute de la belleza, paisajística y deportiva, que pronto manifestó con su precoz disposición para el dibujo y la pintura. Ramón Andrada fue pintor acuarelista antes de ser Arquitecto; lo fue por el certero y paternal influjo, y lo siguió siendo porque no se deja nunca de serlo –y lo digo por saberlo bien– aunque como tal, las formalizaciones posteriores de los profesionalismos, lo releguen al privativo rincón de los “hobbies”.

Francisco Andrada Escribano, muy distinguido comerciante madrileño, era montañero –fundador de la Sociedad de alpinismo Peñalara–, paisajista fotográfico y muy entusiasta acuarelista. Tanto, que con un grupo de artistas pintores, presididos por el catedrático de Bellas Artes, Esteve Botey, junto al arquitecto Felipe Trigo, funda la Agrupación Española de Acuare-

listas en noviembre de 1944. Allí lleva a su hijo Ramón, estudiante de veintidós años y allí, también, el pintor Juan Francés incorpora a su sobrino de treinta, que era el que ahora os habla. De entonces vino nuestro mutuo conocimiento, matizado en amistad más cercana con el padre, amigo mayor, el cordial y afectivo Paco Andrada, que siempre me mostró una especial predilección. Especialmente cuando promoví y logré editar, en 1948, una vistosa publicación titulada “ACUARELA”, con nueve láminas acuarelísticas seleccionadas por votación secreta entre más de los doscientos socios de entonces, entre las que figuró un paisaje de “Oteiro de Dorrón” del que resultó ser autor el más joven de todos los concurrentes: Ramón Andrada Pfeiffer.

Se ha hablado mucho, y con razón, del misterioso influjo afectivo y fraternal que el acuarelismo provoca entre sus cultivadores; el entusiasmo inicial de aquella época lo hizo brotar y aún hoy se mantiene relevado en las personas. Los paisajistas de entonces, iniciaban sus semanales salidas al campo invitando a ellas, muchas veces, al célebre acuarelista catalán Ceferino Olivé, que arrastraba a los noveles y asombraba a muchos veteranos. Los Andrada, Paco y Moncho, disfrutaron frecuentemente de este “plain air” pictórico y yo así los vuelvo a ver, o quizás imaginar, con sólo cerrar los ojos. Pero Ramón pronto tomó sus propios rumbos, distintos, claro es, de los que en su derredor se le ofrecían, incluso por su mismo padre y mentor.

Por nuestras obras nos fuimos conociendo mutuamente, durante los años que siguieron, cuando él, ya involucrado en su brillante y ascensional carrera de Arquitecto, alcanzaba las bien conocidas cotas de rango político y de máximos honores en el servicio profesional a los Reyes de España. Cada uno por nuestro lado, lográbamos “profesionalizar” nuestro respectivo “hobby” pictórico exponiendo y vendiendo nuestras acuarelas. A veces coincidimos en exposiciones colectivas pero sólo nos volvimos a ver cuando falleció su padre; pocos años después pudo retomar con nuevos entusiasmos los pinceles y realizó tres exposiciones individuales de flores y paisajes que entusiasmaron a S.M. La Reina que le compró varios cuadros.

Por mi lado, rayando ya los años ochenta, me encontraba deseoso de jubilarme en la presidencia de la Agrupación Española de Acuarelistas tras una etapa de veinte años de continuas reelecciones. Escribí una carta circular a todos los socios, para que en la Junta general de 1984 se presentaran candidatos. Era un SOS conmovedor, que despertaba sentimientos dormi-



A MI MAQUEDOS AMIGO Y PRESIDENTE DEL CANTON

La Paz 1981

dos en los socios antiguos que no solían asistir a las Juntas Generales. Ramón Andrada me entendió y su sólo aparición en la asamblea, al poco de comenzar, despertó una espontánea salva de aplausos que le confirmaron, por aclamación, como el Presidente mesiánico. Y qué decir aquí, y ahora, que más me pueda obligar emotivamente a ofrendar a Ramón mi más sentido recuerdo: lo primero que hizo el nuevo Presidente fue organizar un homenaje a su antecesor. Todos los acuarelistas, empezando por él, me ofrendaron —esta es la palabra— una acuarela propia, de tamaño unificado, constituyendo un coleccionado album de más de dos centenares de obras. La que él me dedicó la he traído ante vuestros ojos y lo hago en vez de haberme procurado otra de mayor rango, porque yo le veo en ésta a él mismo trasuntado.

La espontaneidad del procedimiento, se ha dicho que descubre el alma del pintor acuarelista como el más fiel psicografismo que dar se puede. Yo veo en éste, el que me dedicó, la impronta de su acusada personalidad: la delicadeza, transformando un paisaje abrupto en una amable lejanía, calculada y firme previendo el mantenimiento del blanco reglamentario; los fundidos cromáticos de rigurosa suavidad intransigente y serena, los cortados limitativos del “desde aquí no se pasa”, la armonía de un conjunto que en belleza y sencillez es prueba de “elegancia”, el vigor de las notas breves añadidas para reforzar un afán de complacencia estética... la sonrisa que ésta despierta al verse atraída por una afabilidad bien administrada, con su gradación cromática de términos que para mí se acercan hasta su dedicatoria emocionante: “A mi magnífico amigo”; qué puedo hacer o decir ahora, pues como tal me siento; bien me lo demostró él apoyando mi ingreso en esta Academia tres años después del suyo. Y le digo solamente: Que nunca pude imaginar que habría de devolverte esa prueba de amistad, en este momento que con tu muerte —tremenda paradoja de la vida— me has hecho el favor inmenso de poder presumir de una lejana amistad que hoy, inmerso en ese incontenible reproche que a todos se nos escapa hasta el cielo, tú me lo has sacralizado al contemplarte, además de como acuarelista, como prueba fehaciente de que esa tremenda paradoja de tu muerte no tiene otra respuesta que la inmensa e inabarcable grandeza de Dios. Porque con Él tienes que estar.

A RAMON ANDRADA, DESDE EL AFECTO

Por

RAFAEL DE LA-HOZ

Nos conocimos cuando nuestros primeros estudios en la Universidad.

Esa época de la vida en la que se forja la verdadera e imperecedera amistad.

Esa amistad que nace del atractivo, del afecto, que inspira la admiración.

Y Ramón era por mucho, por su sobria elegancia, por su recia humildad, persona admirable.

Esa elegancia que, al decir de Marías, consiste en aparentar siempre lo que realmente se es, en la autenticidad, en la transparencia.

Y esa humildad que, sin duda, supone la cualidad reconocible de la más alta inteligencia.

Cualidades, ambas, que presidieron todo su quehacer, su vida entera.

Gran maestro, su obra póstuma del Paseo de Recoletos –felizmente realizada en colaboración con ese otro no menor arquitecto que es su hijo– supone todo un modelo de elegante buen hacer, por todos los compañeros reconocido y premiado.

Se sintió también feliz “colaborando” con colegas del pasado en la restauración, ampliación o reconstrucción de sus obras.

Desde el Palacio Real hasta el Escorial, Las Huelgas, la Almudaina, Zarzuela o Aranjuez, cantan su silente intervención que, como toda buena música de fondo, se intuye pero no se nota.

Todo un historial de buen hacer, directo, limpio y transparente.

Como una buena acuarela.

Como las que allá arriba, bajo una nueva luz, –la eterna– sigue sin duda pintando.

Dios nos lo guarde para el reencuentro.

NUESTRO AMIGO RAMÓN

Por

J. CANO LASSO

Brevemente para unirme a quienes hoy dedican un recuerdo emocionado a nuestro querido Ramón.

Fue Ramón Andrada un profesional íntegro y brillante. Fino acuarelista. Deportivo amante de la naturaleza. Académico que dedicó a esta Academia muchas horas de trabajo e ilusión.

Pero además y por encima de todo, fue un hombre profundamente bueno. Un amigo leal. Un gran caballero cristiano.

NECROLOGÍAS
DEL
EXCMO. SR. D. GREGORIO PRIETO MUÑOZ

DON GREGORIO PRIETO

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

Hace poco más de dos años por estas fechas –exactamente el día 27 de octubre– se celebraba en el Museo de la Fundación Gregorio Prieto de Valdepeñas, un acto insólito de gran solemnidad: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se había desplazado expresamente a la histórica población manchega, para asistir a la recepción del Académico honorario D. Gregorio Prieto Muñoz, fallecido cristianamente en la madrugada del 14 del mes que hoy termina, a los 95 años de edad.

No mueven a estas líneas propósitos laudatorios con hiperbólicos acentos sobre su denodada actividad profesional ni de su colmada trayectoria humana y artística, tanto por la confianza de que no habrían de faltar en esta ocasión voces más autorizadas que la mía como por estimar preferible –según lo acostumbrado– una referencia cabal de su paso por la Academia en consideración a que, en rigor, los propios merecimientos y circunstancias del recipiendario, son los que justifican siempre la razón de su ingreso en la Corporación.

Es evidente que algún día el conjunto de biografías de sus componentes, por la variedad y curiosidad de sus datos, habrán de constituir estimable ayuda para los afanes de futuros investigadores.

En tal sentido, no deja de resultar curioso el hecho de que desde 1846, fecha de reforma de los Estatutos, hayan sido cerca de 400 los Académicos numerarios y honorarios que han dejado constancia de su paso por la Corporación, siendo de relevante importancia, la mayoría, en el campo de las Artes y las Letras.

Entre ellos, cúmplenos recordar hoy a D. Gregorio Prieto, artista singular de reconocida maestría, de inspiración sobresaliente, que llevó su inquietud y garbo creador al mundo de las Letras, reflejando siempre su acendrada sensibilidad y estrecha vinculación con la generación del 27, cuyo

recuerdo habría de palpar emocionadamente en su mismo discurso de ingreso en la Academia.

Sería, sin embargo su actividad de dibujante excepcional lo que contribuiría muy poderosamente a consolidar su prestigio, tanto por la inconfundible traza de sus creaciones, tocadas junto a un gracejo muy personal, de una cierta aureola de indefinible misterio.

No cabe silenciar, por otra parte, su relación personal con la Academia, que se remontaría a los años de su asistencia a la Escuela de Bellas Artes y más tarde a la propuesta, hace veinte años, siendo Director de la Corporación D. Luis Martínez de Irujo. Fue propuesto para ingresar como numerario, sin que las circunstancias permitieran por entonces su adscripción definitiva a la Academia, lo que habría de suceder cuando, bajo la dirección de Monseñor Sopena, fue propuesto en calidad de honorario.

Lo demás está en la memoria de todos.

La Academia, respondiendo a comunes deseos, acordó trasladarse por primera vez en su historia a Valdepeñas, para la entrega de la Medalla letra E a D. Gregorio Prieto.

Permítaseme recordar como asistente a la velada inolvidable que, nunca quizá pudo sentirse más cierta y plenaria la felicidad del artista cuando, después de leer su discurso de ingreso con un brío inesperado y ejemplar galanura, recibía entre vivos aplausos, la emocionada congratulación de los presentes.

Pero todavía queda algo por subrayar y es el gesto generoso de ofrecer a la Academia el cuadro "Equus", de brioso acento, muy representativo de la denominada etapa griega, ofrecido en testimonio de profundo reconocimiento a la Corporación y como prueba perenne de su entrañable gratitud.

Hermoso colofón que constituye una credencial imperecedera de que Gregorio Prieto quiso llegar al límite de sus atenciones con la Academia, en la que ahora ocupa para siempre un sitial irrenunciable de benefactor.

Que Dios le tenga en su gloria.

DON GREGORIO DE LA MANCHA

Por

EL DUQUE DE ALBA

¿Dónde va con ese atuendo Vuecencia tan vivaracha y menudísima?. Se nos ha puesto como de paleta de Vázquez Díaz, don Daniel, que le hizo un muy halagador retrato, rico en neblina, celeste y plata. Me aseguran que aspira Vuecencia a la desnuda carne resucitada; mortales fueron los cueros vivos que endosó para subirse a uno de los astados de Guisando y dejarse inmortalizar por los fotógrafos. Méritos sí tiene para alcanzar ese eterno estado. Así el de haber protagonizado como actor único *Film en reposo*, obra breve nada menos que del genial danés, vampiro, vírgen y mártir, Carl Theodor Dreyer. ¿Proseguía Vuecencia la labor maravillosa de Falconetti en Juana de Arco o de la sanguinolenta Margarita Chopin?. En cualquier caso, nos salió don Gregorio blanco y sepia en esa su película.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando reparó un poco tarde, hace unos dos años, el error culposo de haberle rechazado por dos veces como individuo de número y trasladó su pleno excepcionalmente a su Museo de La Mancha. Allí nos recibió sentado y con una blanquísima paloma al cuello. Nos contó en su discurso de Académico Honorario más de sus amigos artistas que de su propia vida creadora. Hemos de agradecer a S.M. El Rey la iniciativa, que me encargó vocease sin tapujos en una sesión plenaria, de distinguir a don Gregorio Prieto. Le dí yo réplica en nombre de nuestra Real Corporación, tras haber firmado su candidatura, junto con Fernando Chueca y José Hernández, tres generaciones de académicos. Mi mujer también me animó mucho a promoverle. Su padre le había protegido en Londres y logró luego de Walter Starkie, don Gitano, que organizase atrevidísimas exposiciones suyas, ante las cuales no se escandalizó la angelical autoridad política de entonces e histórica de siempre que fue el Marqués de Lozoya. Rehusó Luis Cernuda sus dibujos para ilustrar *Poemas para un cuerpo*. En la España de los cuarenta tanto los meapilas como

los del reconcomio ni olieron el viento de su libertad y de los que le encaminaron desde los molinillos de su infancia hacia los molinos gigantes de su cervantina tierra.

Son muchos sus coterráneos ilustres. Destacaré ahora, únicamente y por capricho, al Plinio de Tomelloso de García Pavón, a mi colega en la Española, don Francisco Nieva que, para las altas oportunidades, va vestido de *Coupole*, y los poemas videntes de Eladio Cabañero, amigo único y dulcemente torpón. ¿Lleva Vuecencia consigo sus dibujos para *El paraíso perdido*, de Milton? Quizá le servirían de alguna guía. No prometa otra cosa al entrar allí, sino su firma y hacer una viñeta. Que Vuecencia es muy moroso en escribir; lo sé porque tuve que renunciar a un excelente catálogo de una exposición idónea alrededor de la primera y última vuelta a España del vasco tan celeste Juan Larrea. Allí le encontrará, callando con Gerardo. (No creo que esté Borges). ¿Fue en 1929 cuando el futurista Marinetti, que era ácido, escribió tan bellas frases sobre su arte?.

Lorca, el poeta en Nueva York, le habrá perdonado su mejor mentira. El retrato del poeta, aupado a emblema por sus trazos, lo pergeñó después de que asesinaran al modelo. Eso sí, ese dibujo es uno de sus mejores. Busque a Mathias Goeretz, que tanto fue su vecino; podrá disertar con él de los bisontes de Altamira, aquellos de los que uno fue tragado, según don Miguel de Unamuno, por el león de España. ¡Por Dios que si con Dios, como yo creo, se encuentra con Unamuno, espétele enseguida el verso de Cernuda que tan bien conoce Vuecencia: “tolerante de lealtad contraria” a punta del cual convenció a Rafael Alberti, los dos aún muy mozos, para que hiciese más poesía y pintura menos!. Alberti probó su acierto y compuso un poema, con gratitud, en el que de “dos buenos pilotos del aire” se dice.

Los que adoramos Santander y su península palaciega de la Magdalena, no olvidaremos nunca sus evocaciones de las brumas azulencas británicas, que también así lo hizo, sin más trebejos de artista que sus ojos zafiro, S.M. La Reina Doña Victoria Eugenia. José Hierro es especialista grande en vigor cántabro, que los mares atezan, y en árboles estremecidos por el viento sur y en velas tentadas en convertirse, digo yo, en las sevillanas del Corpus Christi y en las habaneras gaditanas, y también en muertos con nombre y apellido españoles en Nueva York. Hierro ayudó a Vuecencia en no pocas empresas de imprenta. No es que hayan faltado a Vuecencia patrias. Porque ha sido siempre hombre de escándalo y artista de paz. Con su pin-

tura heredó Londres con Aranjuez, Bilbao con Salamanca, Roma con la Montaña y con el mundo el Campo de Criptana. No es exilio precisamente el que vive ahora y por jamás, pero si antes se movió bastante, su actitud pacificadora tornó cualquier destierro físico en patria del alma.

Compuso mi señor don Gregorio la cantata universal del molino. Las aspas, entre girones de nimbos, cirros etcetera girarán ahora muy aprisa y alborozadas por su llegada. No habrán sido los ángeles tan necesarios esta vez. ¿Músicas?. De percusión y con Angel Ferrant, a quien retrató como exhalado por su propio mérito, atendiendo a sus esculturas bien sonoras. Solo su iconógrafo gregoriano, esto es don Enrique Lafuente Ferrari, recordará aquel don Juan chusco, que fue el suyo, demasiado macho hasta en el título para ser hombre. Colette, gatuna y por lo general lésbica, también hizo un don Juan, y otro Henri de Montherlant, más pederasta que un senador romano. El austríaco estremecedor, taciturno, perito en mortíferos azules, boticario incestuoso y drogadicto, Georg Trakl apostrofó en una brevísima obra teatral a don Juan de empedernido ambiguo.

Nasti monasti en cuanto a beatificarle, ora por vía rápida, ora por vía lenta. Por derecho impropio, ya que no se ejerce derecho sobre lo que se es por nacimiento, tiene Vucencia su advocación, ya experimentada y soñada desde ahora: Don Gregorio de La Mancha.

Estuvo en El Paular de Jovellanos, que es casi como su residencia de ahora. Si encuentra a sus amigos, no tendrá por qué empalidecer, como aquel otro que había cometido crímenes y traiciones, por no haber cambiado de aspecto en absoluto. Posiblemente no sabrá hoy qué hacer con lo del tiempo, que tan mal entendió en esta provisional ladera. Ha vivido Vucencia, casi centenario, este año español de centenarios. ¿Qué dijo al emprender este vuelo de alondra verdadera? ¿Lo del otro manchego que dio, como Nuestro Señor, una gran voz? No creo. Tal el escritor francés, amigo de los ferrocarriles y de doña Fermina, que hablaba y escribía en español: “¡buenas noches, las cosas de aquí abajo!”. En cualquier caso no aquel tacazo irreverente del Baudelaire que expira: “¡puñetero!”.

RÉCUERDO DE GREGORIO PRIETO

Por

JOAQUÍN GARCÍA DONAIRE

Reconozco que no soy la persona más cualificada para hablar hoy de la pintura de Gregorio Prieto y estoy seguro que en el transcurso de esta sesión necrológica otros compañeros con más autoridad en la materia van a estudiar su obra con precisión y hondura. Sin embargo, y como escultor, quiero dar constancia de su actividad, aunque pequeña, en este campo. Se trata de la única escultura, realizada por él en los años 20 –y que yo mismo restauré no hace mucho–. Es esta obra un busto de Franz Liszt, de marcado carácter romántico, que le había sido encargada en ocasión del homenaje organizado por Valdepeñas a Isabel Cortés, entonces joven pianista y esperanzadora promesa que acababa de ganar un importante certamen, y que incluía en su repertorio como piezas principales algunas obras del gran compositor húngaro.

Esencialmente quiero hablar de él como amigo pues hemos mantenido durante muchos años una gran amistad y quiero recordar que Gregorio Prieto era un personaje muy singular que no limitó su labor artística a la pintura sino, por el contrario, su inquietud cultural le llevó –como es sabido– a participar en el mundo literario relacionándose a lo largo de toda su vida con los poetas de su tiempo: primeramente con las inquietudes de la Generación del 27 –de allí su amistad con Lorca– más tarde, en Londres, durante el paréntesis de nuestra Guerra Civil conoció y frecuentó largamente a Cernuda– y finalmente, ya en España, fue miembro muy activo del movimiento postista con Carlos Edmundo de Ory, Chicharro, hijo, Angel Crespo, Francisco Nieva, etc. De esa misma época, quiero reordar de una forma especial ese singular librito suyo, titulado “Toro mujer”.

Yo creo que es precisamente en el mundo poético en el que se inserta su obra, lo que le define y diferencia del resto de los pintores de su tiempo.

Gregorio Prieto triunfa muy joven con una exposición que realiza en 1918 apenas terminados los estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Después de repetir ese éxito en otras exposiciones marcha a Italia como pensionado de la Academia de España de Bellas Artes, en Roma. Y es precisamente en Roma, en esos años de pensionado, cuando realiza sus cuadros más importantes. Impresionado y entusiasmado por sus viajes por Italia y Grecia pinta entre otros los dos cuadros de “Las ruinas de Taormina” y “El auriga de Delfos” dos obras maestras que sin duda pasarán a la historia de la pintura española de nuestro siglo.

Durante las largas charlas que mantuvimos en mi estudio, en las sesiones de trabajo para realizar su retrato –que tan insistentemente me había pedido modelar para que figurara en su Fundación– tuve la ocasión de conocer muchos detalles de varios aspectos y anécdotas de su vida que sería largo relatar en estas notas de urgencia.

Me han pedido que sea breve y antes de terminar sí quiero, aprovechando la presencia de sus paisanos, autoridades, miembros de la Fundación Gregorio Prieto y tantos amigos, agradecer a Valdepeñas la atención y sensibilidad con que han tratado a la obra y la persona de este ilustre pintor recordando de manera especial a nuestro querido amigo –ya fallecido– Esteban López Vega que tanto luchó desde la alcaldía por elevar el nivel cultural de Valdepeñas. No dudo que la Fundación aquí representada seguirá como hasta ahora trabajando en este sentido.

Y termino agradeciendo a esta Real Academia el acto de justicia que ha cumplido con Gregorio Prieto nombrándolo Académico Honorario. Creo que una de las funciones importantes de esta Real Academia es precisamente la de reconocer públicamente la labor y méritos de los artistas.

GREGORIO PRIETO ENTRE ESTATUAS
CLÁSICAS Y ARCÁNGELES

Por

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ

Se dá la circunstancia de que los dos artistas originarios de la Mancha que se sientan entre vosotros sean escultores, y que ambos se vean gustosamente obligados a recordar y honrar la memoria de un notable pintor, tan enraizado en nuestra tierra. García Donaire seguramente lo hará desde su proximidad personal, desde su directa paisanía. Yo lo tengo que hacer desde una posición más distante, desde una Mancha más excéntrica, un Levante que al subir a la Meseta pierde su feracidad.

La Mancha ha suministrado importantes artistas a nuestra comunal cultura, dotados casi siempre de una genialidad apaciguada por la modestia, por una fina pueblerinidad. Algunos han ido cayendo por nuestra Casa a lo largo del tiempo: los colores encendidos de Benjamin Palencia, la neoclásica arquitectura de Jareño. Poco más. Pronto oiremos la voz de un escultor con claras ideas cartesianas, Gustavo Torner; y ya está presentada la candidatura del pintor manchego por excelencia, Antonio López García. Indudablemente tendremos que considerar una próxima “mancheguización” de la Academia.

Seguramente para salir al paso de oblicuas preguntas sobre sus amores y amoríos, Gregorio Prieto dió una sorprendente contestación: “yo estoy enamorado de las estatuas clásicas”. Ellas aparecían insistentemente en sus cuadros, mezcladas con marineros efébricos, con caballos, amapolas, palomas, hiedras y poéticas aspas de molinos de viento. Eran estas aspas las que poblaban su cabeza, las que volteaban sus ideas, las que se veían girar en sus atrópicos ojos, dándole un aspecto como de Mefistófeles campesino. Sus cuadros están como empapados en un azul deslumbrante, eléctrico, como el añil que impregna las puertas claveras de Puerto Lápice, los zócalos encalados de Consuegra.

Esta es la imagen interior que conservo de aquel artista al que solo conocí muy superficialmente, pero cuya obra siempre me sorprendió, desde el día que la descubrí en su exposición de la Biblioteca Nacional, hasta que, guiado por Gianna Prodan, visité con mis alumnos del curso veraniego de Almagro su Museo de Valdepeñas.

A lo largo de su dilatada vida fue coleccionando tallas de arcángeles barrocos o ingenuos. Ahora quiero verlo en mi recuerdo rendido entre los brazos helados de las estatuas sin brazos, velado por la guardia alada de sus arcángeles de madera.

A GREGORIO PRIETO

Por

JULIÁN GÁLLEGO

Gregorio Prieto es el mejor ejemplo de ese heroísmo que impulsa a salirse de sus casillas (en su caso, el ambiente de un lugar de la Mancha a fines del siglo XIX) para emprender, contra viento y marea, una carrera a través del mundo, sin seguir las modas, sino tratando de imponerlas. Un auténtico Alonso Quijano, que alcanzó la fama internacional llevando con un coraje ilimitado y una no menos vasta paciencia su concepto de la pintura como algo casi místico, que le obligaba a aguantar a pie firme todas las críticas y aventuras sin abdicar su única riqueza: una juventud que casi ha alcanzado el siglo y que le permitía dedicarse a su oficio con entera libertad.

Tuve el honor de conocerle en aquellas inolvidables tertulias de la Universidad de la Magdalena en Santander, en que, bajo el apacible báculo de don José Camón Aznar, coincidíamos, un par de semanas, gentes de muy diversos estilos, ideas y temperamentos con un solo punto de coincidencia: el amor al Arte. A mí, llegado de París, me maravillaba aquel cosmopolita baño de juventud en el incomparable azul del mar, en que, bajo la presidencia de don José y de su eterno amigo Gaya Nuño y la secretaría de A.M. Campoy, intercambiaban ideas y gustos personajes tan variados como Caro Baroja y Joaquín Vaquero, Benjamín Palencia y Antonio Bonet, Víctor d'Ors y Francisco Umbral, Enrique Azcoaga y Alberto Sartoris, Pita Andrade y Castro Arines, Cirici Pellicer y J.M^a de Azcárate, Hipólito Hidalgo de Caviedes y Antonio Fernández Alba, Corredor Matheos y Simón Marchán, J.M^a Moreno Galván y Miguel Fisac, Carlos Areán y Fernando Gutiérrez, Santiago Amón y José Hierro, Emilio Orozco y Cristóbal Halffter, Antonio Iglesias y Rafael Manzano, Manrique de Lara y Fernando Chueca, Santos Torroella y Marino Antequera, y un larguísimo ecétera que muestra una vitalidad intelectual y artística hacia comienzos de los Setenta que muchos han tratado de ignorar más tarde, semi probada por la revista

“Tercer Programa”, que recogía las conferencias para Radio nacional, pero no las conversaciones de profesores y colegiales, en las que Gregorio Prieto era infatigable y gracioso interlocutor. Recuerdo, en aquel palacio-castillo de decorado de película, con qué sencillez y alegría se acomodaba (es un decir) a tan incómodos alojamientos, y me parece verlo asomando por un ventanuco de la techumbre, como un personaje de cuadro de Spitzweg, saludando el milagro cotidiano de la bahía al salir el sol.

En aquellas interminables tertulias entre conferencia y conferencia, en las que intervenían personajes tan pintorescos y hasta pictóricos, Gregorio, el manchego de Valdepeñas, destacaba por su cosmopolitismo y la importancia de sus recuerdos. Su memoria era comparable al bolso de mano de aquella anciana pintora inglesa de apellido de princesa de las Mil y Una Noches, Beppo, que lo mismo podía contener una carta de Max Jacob a Apollinaire comentando lo “snob” que se había vuelto Picasso desde que vivía en la Rue de la Boétie que un autógrafo de Modigliani. Gregorio Prieto extraía con la naturalidad de un prestidigitador de su portentosa memoria detalles de la conversación de Lorca y de la indumentaria de Cernuda, de los poemas de Alexandre o los chistes de Buñuel; igual podía asombrarte con su familiaridad con las más altivas universidades inglesas que con el locutorio de las monjas de su pueblo. Para él Roma y Valdepeñas eran lugares familiares y el invento del “postismo” tan normal como la cosecha de la uva o la poesía de San Juan de la Cruz. Y todo ello sin perder ni un instante ese aspecto de sencillez casi aldeana que hace de los ingenios manchegos una sorprendente y atractiva mixtura de Don Quijote y Sancho Panza.

Pero Gregorio, con sus maneras de “gentleman” y su astuta mirada de aldeano, era mucho más que un interlocutor delicioso y un asombroso diccionario de anécdotas: un auténtico artista, tocado por el dedo de San Miguel, su arcángel preferido, del que coleccionaba innumerables retratos para su Fundación, su Molino, su Museo, su Valdepeñas que ha transformado en un lugar de la Mancha de cuyo nombre queremos acordarnos, porque es un centro de cultura internacional, gracias a su pintor, a su dibujante, al autor de los más asombrosos collages fotográficos, a aquel vanguardista que lo era porque sí, sin presumir de descubridor del Universo. La originalidad de Gregorio no le venía de prestado; ir a la vanguardia era para él como andar solo por los caminos de esas líneas tan puras, esas manos volanderas que acarician mejillas, recogen rosas, dan aire a las aspas de los molinos y

cazan mariposas para volverlas a soltar. Como escribió su paisano (y, como él, ciudadano del mundo) Francisco Nieva: “No creo que en la generación del 27 exista un pintor que la represente mejor que Gregorio Prieto”.

ORGANISTAS MADRILEÑOS DE LA ÉPOCA DE GOYA

Por

RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA

Bien podríamos asimismo titular: “Organistas de la Real Capilla - Siglo XVIII”, pues, como veremos, los dos compositores que no pertenecieron, en rigor, a aquella, tuvieron mucho que ver con sus colegas, lo que se pone de manifiesto en la semejanza de estilo y de procedimientos.

Joaquín Oxinagas, Juan de Sesse, José Lidón y Félix Máximo López fueron organistas de la Real Capilla. Juan Moreno y Polo, organista de la Catedral de Tortosa, tuvo un hermano, José, que lo fue de la Real Capilla en 1754. Y José Elías era “Capellán de Su Magestad y Organista principal de la Real Capilla de las Señoras Descalzas (Reales)” en Madrid, siendo sus obras dictaminadas en grandes elogios por tres organistas de Su Magestad: D. José Nebra, D. Sebastián Albero y D. Joaquín Oxinagas.

De Pedro Carrera sabemos poco pues su música ha sido hallada en la Biblioteca de la Academia, procedente del organista Ildefonso Jimeno de Lerma, que fue Académico de número de esta casa y organista de la Real Capilla. En la portada de la edición que lleva fecha de 1814 se dice que Pedro Carrera fue organista de la Iglesia del Carmen Calzado de esta Corte.

De Oxinagas podemos decir que fue organista en la Catedral de Burgos, en Bilbao, en la Real Capilla y en la Catedral de Toledo. Juan de Sesse nació en Calanda (Teruel). Fue maestro de Capilla de S. Felipe Neri, en Madrid, luego en Ávila y finalmente en la Real Capilla. José Lidón fue natural de Béjar (Salamanca); formado musicalmente en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid, fue organista de la Catedral de Orense; cuarto organista de la Real Capilla en 1768, y maestro de aquella en 1805. Félix Máximo López es el único madrileño de nacimiento, sin que tengamos datos anteriores a su nombramiento en 1787 como organista tercero de la R.C.

La música orgánica de los dos siglos anteriores: XVI y XVII, es ya muy conocida; familiar en los programas de recitales de órgano, y en abundante discografía. Nombres como Antonio de Cabezón, Francisco Correa de

Arauxo, Pablo Bruna, Juan Cabanilles, etc. etc. no necesitan mucha presentación. Del siglo XVIII, en cambio –con la excepción del P. Soler– no hay hasta ahora una difusión comparable, pese a que buena parte de esa música ya aparece editada en el segundo volumen de la Antología de Organistas Clásicos Españoles de Felipe Pedrell (1908).

Música que D. Felipe tiene en alta estima. De José Elías dice que es “organista verdaderamente excepcional” y suscribe los elogios que le dispensaron sus contemporáneos en el dictamen arriba citado: José Nebra llama a Elías “padre y patriarca de los buenos organistas”, Sebastián Albero lo reputa “oráculo de la profesión” y Oxinagas, “Columna firme de la Facultad”. De Joaquín Oxinagas opina Pedrell que posee un gran dominio de la forma, gran facundia, e interés musical de primera fila. Y de Juan Moreno y Polo considera “genial” el “Paso para Ofertorio”, tanto por el tema “expuesto para su época” como por los desarrollos melódicos, modulaciones y sentido dramático. D. Felipe se imagina a Moreno “colocado en un solitario rincón del mundo”, sin ningún contacto que haya influido sobre él, y se maravilla del arte que llevaba en su cabeza. Creemos que sí, en efecto, es poco probable que Moreno conociese la obra de Haydn o la de Mozart, sí pudo tener relación con los organistas madrileños a través de su hermano José.

Juicio mas severo merecen estas obras a otro gran musicólogo español: el P. Samuel Rubio, que ha editado buena parte de las varias que forman este programa. Entiende que adolecen de los “defectos comunes a todos los autores españoles del siglo XVIII: ... reiterativos ... abuso de progresiones ... cadencias poco selectas”. Y añade: “Trasplante al órgano del estilo y técnica pianísticos”.

Por nuestra parte creemos que estas composiciones merecen ser conocidas y sometidas al juicio del tiempo. Suponen una indudable evolución y son fruto del ingenio de su época. Las “reiteraciones” bien pueden contemplarse como una prefiguración del “ostinato”, o de las formas cíclicas. la técnica es, a nuestro modo de ver, la del órgano barroco, si bien más explícita por la propia forma de la escritura, de que ya tenemos un anticipo en muchas obras de Cabanilles. El cromatismo y no pocas modulaciones audaces, anuncian el futuro romanticismo, que por desgracia nunca pudo llegar para el órgano español con la calidad adecuada, como bien apunta el P. Samuel Rubio a propósito del “Museo orgánico español” de D. Hilarión Es-lava. La duración de las obras aumenta, llegando hasta los 12 minutos y me-

dio del “Intento cromático” de Elías. Aparecen varios temas, más una síntesis de aquellos, o bien una forma tripartita a modo de Sonata. Esta dilatación apunta también a la evolución de la música en el XIX; en el mismo sentido se dirige el clima de tensión y de dramatismo pre-romántico que podemos observar tanto en el “Paso para Ofertorio” de J. Moreno, como en el inquietante “Intento cromático” de Elías, cuya escritura obliga a un juego de planos sonoros y de registración que se alejan de la sobriedad y rigor formal del barroco.

Esta inquietud ya trasluce en el Intento (que empleamos a modo de Preludio) de Oxinagas, en contraposición con la Fuga, de corte muy clásico. La facundia, que tanto admiraba Pedrell en estos compositores, brilla en el “Preludio, Largo e Intento” de Juan de Sesse. El ataque es brillante, y los calderones sobre los silencios aumentan la expectación de la siguiente frase musical. El misterioso “Largo” parece indudablemente escrito para ser tocado en el teclado de “Cadereta interior” propio de los órganos castellanos, con su sonido próximo y lejano a la vez. Del mismo autor es la soltura, de gran ingenio, de su “Intento, modo VII, que deja su interrogante en la cadencia final sobre la dominante. José Lidón es, en cambio, más grave, más reflexivo. Melancólico y pensativo en su “Intento en re menor”. El espíritu más amable y sin pesantez del XVIII queda de manifiesto en los dos “Versos” de Félix Máximo López. La indicación de registros (“Flautados de ambas manos”, “Dulzainas”) es casi innecesaria, ya que la propia escritura musical los señala con claridad. Los versos de Pedro Carrera siguen la larga tradición de nuestros organistas ya desde el siglo XVI. Destacan especialmente por su brillantez y variedad.

Terminaremos estas breves notas comentando algo más la obra que cierra el programa: el “Intento cromático” de Elías. Un breve y muy solemne Preludio da paso a la Fuga que, en su tema, contratema y divertimentos, gira constantemente alrededor de un cromatismo obstinado con remansos que no son sino un alto en el camino, que va dirigido a un aumento de la tensión. Cuando esta cede, en una especie de Codá intermedia, aparece súbitamente, con gran fuerza, un nuevo tema, otro contratema, etc., que crea un clima de aceleración; aceleración que no está en el “tempo”, sino más bien en el discurso musical. Tras unos brillantes divertimentos y reaparición del tema, la tensión va cediendo, para terminar en forma solemne, cerrando el ciclo. Precede a esta obra una muy curiosa composición del mismo autor

que sobre un tema sencillísimo hace un desarrollo de gran ingenio que da testimonio del virtuosismo de su autor como organista.

Por último, no dejaremos de señalar que esta música coincide en el tiempo con la época de oro de la organería española. Se construyen en el siglo XVIII muchos y muy buenos órganos. Aparece la trompetería horizontal, la caja expresiva, los registros armónicos, los registros ondulantes. Los teclados son, en los órganos grandes, completos; su extensión va aumentando y cabe la posibilidad de acoplarlos. Los instrumentos importantes tienen tres y hasta cuatro teclados manuales y el número de registros es cada vez mayor. Evolución importantísima que necesariamente va a influir en los organistas que han de incorporar a su concepto musical las posibilidades que el instrumento les ofrece. Esta óptica, a nuestro modo de ver, permite comprender mejor las obras de aquellos compositores, herederos de una tradición gloriosa.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
DÍA DE LA ACADEMIA

2-12-92

Organista: Ramón G. de Amezua

P R O G R A M A

Organistas madrileños de la época de Goya

JUAN MORENO Y POLO S. XVIII	Paso para Ofertorio
JOAQUÍN OXINAGAS S. XVIII	Intento y fuga
JOSÉ LIDON 1746-1827	Intento en re menor
JUAN DE SESSE 1736-1801	Preludio, largo, e intento Intento modo VII
FÉLIX MÁXIMO LÓPEZ 1742-1821	Verso de V tono Verso de II tono
PEDRO CARRERA S. XVIII-XIX	6 versos de I tono
JOSÉ ELIAS S. XVIII	Obra de V tono lleno Preludio e intento cromático

SOBRE UN DISCUTIDO DIBUJO DE
FRANCISCO DE GOYA

Por

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE

Recientemente se ha presentado a la Junta Académica un folleto en el que se asegura ser de mano de Goya un dibujo perteneciente a las colecciones de este Gabinete (1). Por la importancia que tendría el pretendido hallazgo y por su relación con esta Academia, nos vemos obligados a realizar algunas puntualizaciones que ponen en cuestión tal atribución.

En el citado artículo se mantiene que por referencias documentales es posible identificar el dibujo inventariado con el nº 1250/P, que representa la estatua antigua de Sileno con Baco niño, como el realizado por Goya en 1763 para obtener una pensión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como los inventariados con los números 1249/P, 1251/P, 1252/P, 1253/P y 1254/P se atribuyen a otros artistas participantes en el mismo certamen, de acuerdo con la investigación realizada por las licenciadas adscritas al Gabinete de Dibujos de esta Real Academia.

En primer lugar en los dibujos se advierte un tratamiento muy diferente al característico del siglo XVIII. De dicha época, se conservan en este museo varios ejemplos de Sileno con Baco niño, dibujados con grafito a base de modelados blandos y perfiles suaves, sin grandes contrastes de luz-sombra; el espacio y las formas están contruidos con el clásico y metódico rayado y entrecruzado de líneas. Sin embargo, estos dibujos tienen un tratamiento mucho más duro, los perfiles están muy marcados, en algunos casos facetados, y las formas están trabajadas a base de manchas con grandes contrastes; el material utilizado es un lápiz muy graso y oscuro, en la línea del conté, y en algunos casos es evidente el uso del carbón. Es decir, son más propios de la manera del siglo XIX, e incluso parecen estar realizados por escultores.

Aparte de estas cuestiones de técnica y estilo, hay una serie de factores irrefutables que ponen en evidencia el razonamiento seguido en la identificación de los dibujos:

– En Junta de 4 de Diciembre de 1763, el secretario de la Academia, Ignacio de Hermosilla manifiesta que el asunto escogido para la pintura consistiría en: “Dibujar con lápiz en medio pliego de marquilla la Estatua de Sileno que está en la Academia”. Contrariamente a estas bases los citados diseños ni están realizados en papel marquilla ni tienen el tamaño indicado de medio pliego, ni siquiera de pliego entero de marquilla (2). Todos ellos superan los 80 centímetros de longitud, resultado de la unión de dos papeles pegados, práctica inusual en las obras del siglo XVIII que se conservan en la Academia, y si frecuente en las del XIX.

– En los soportes de estos dibujos se observan tres tipos de filigranas (fig. 1). Estas no aparecen recogidas en los estudios referentes a papeles del siglo XVIII, y sin embargo si se encuentran con cierta frecuencia en dibujos documentados en la segunda mitad del siglo XIX conservados en la Academia (3).

– La prueba dio comienzo el lunes 5 de diciembre y concluyó el 14 de enero de 1764 (4). Los participantes contaron con cinco horas y media durante al menos 30 días laborables para realizar sus obras. Los esquemáticos e inconclusos dibujos denotan un tiempo de ejecución mucho menor, por muy inexpertos que se suponga a los artistas, entre los que se encontraba un Gregorio Ferro de ya 20 años de edad.

– Hermosilla especifica que se dieron a los pintores y arquitectos papeles rubricados por el mismo (5), como era habitual en este tipo de certámenes para evitar fraudes. Pues bien, ninguna de las rúbricas que aparecen en los dibujos en cuestión (figs. 2 a 7) es, como se pretende, la de Hermosilla, cuya característica rúbrica es fácilmente identificable (fig. 8) (6), y aparece en muchos documentos de la época, dado su cargo de Secretario de la Corporación.

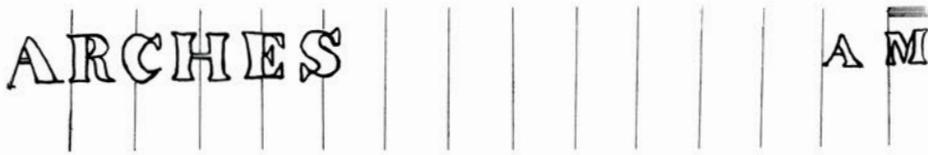
Resulta curioso observar como la grafía de dichas rúbricas es idéntica a la que aparece en uno de los dibujos conservados en la Academia, inventariado con el número 1318/P (figs. 9 y 10), en el que figura también otra de Federico de Madrazo (1815-1894).

– En cuanto a las representaciones del Sileno con Baco niño se advierten algunas diferencias entre las realizadas en el siglo XVIII y los dibujos

en cuestión, apuntando la existencia de vaciados distintos, ya que estos ejercicios se realizaban copiando la escultura con exactitud, sin añadir ni restar nada. En las obras del siglo XVIII no aparece ningún tirante que una el tronco del árbol con la figura; todas muestran al Sileno con hoja de parra; la posición de la escultura respecto al pedestal en el que reposa, da lugar a que el pie izquierdo sobresalga de éste. Ninguno de estos rasgos aparecen en los dibujos que nos ocupan, ni en otros dibujos y vaciados realizados en el siglo XIX (7).

De lo anteriormente expuesto se deduce lo cuestionable de la atribución que nos ocupa, basada únicamente en la concordancia entre los asuntos, nada ajenos por otra parte a la temática utilizada en premios y pensiones a lo largo de los siglos XVIII y XIX; la secuencia numérica que en ellos aparece, que puede hacer referencia a cualquier otro certamen; y una base documental, que aunque de interés por los datos aportados, en ningún momento puede considerarse determinante.

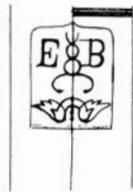
Fig.1



Nº Inv. 1253/P



Nº Inv. 1251/P y 1254/P.



Nº Inv. 1252/P y 1249/P.

Fig. 1. Filigranas que aparecen en los dibujos estudiados.

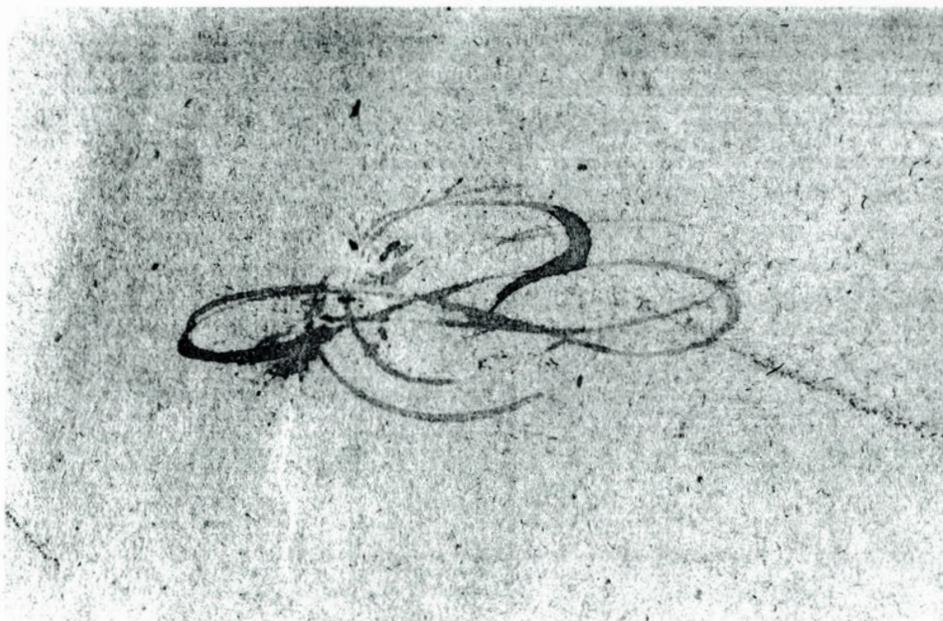


Fig. 2. Rúbrica del dibujo nº 1249/P.

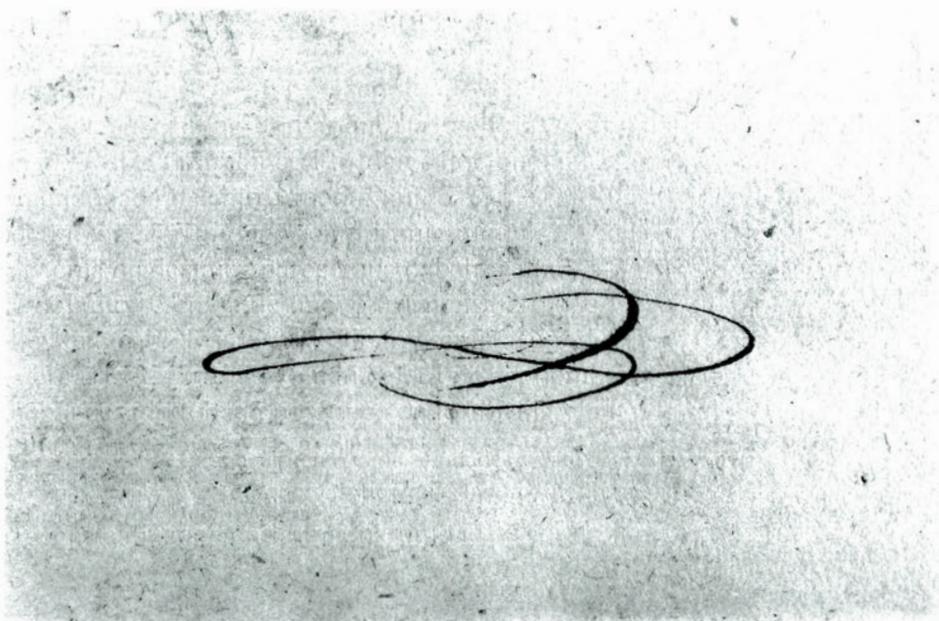


Fig. 3. Rúbrica del dibujo nº 1250/P.

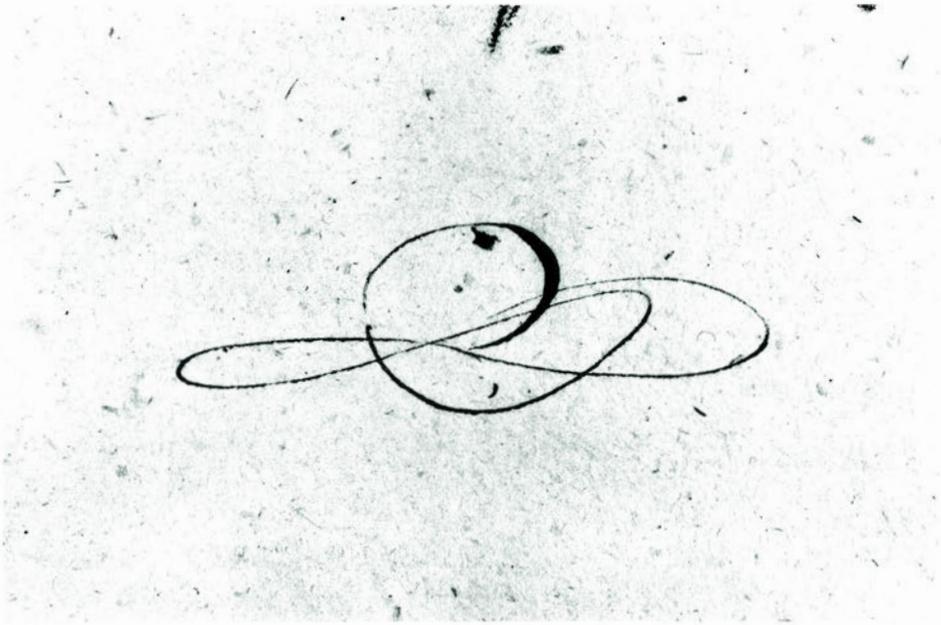


Fig. 4. Rúbrica del dibujo nº 1251/P.

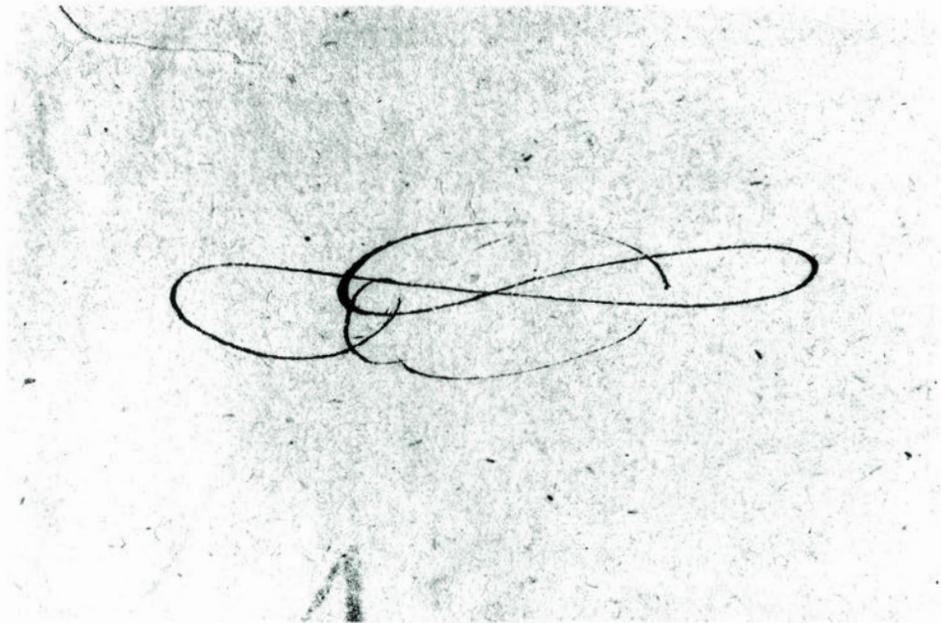


Fig. 5. Rúbrica del dibujo nº 1252/P.

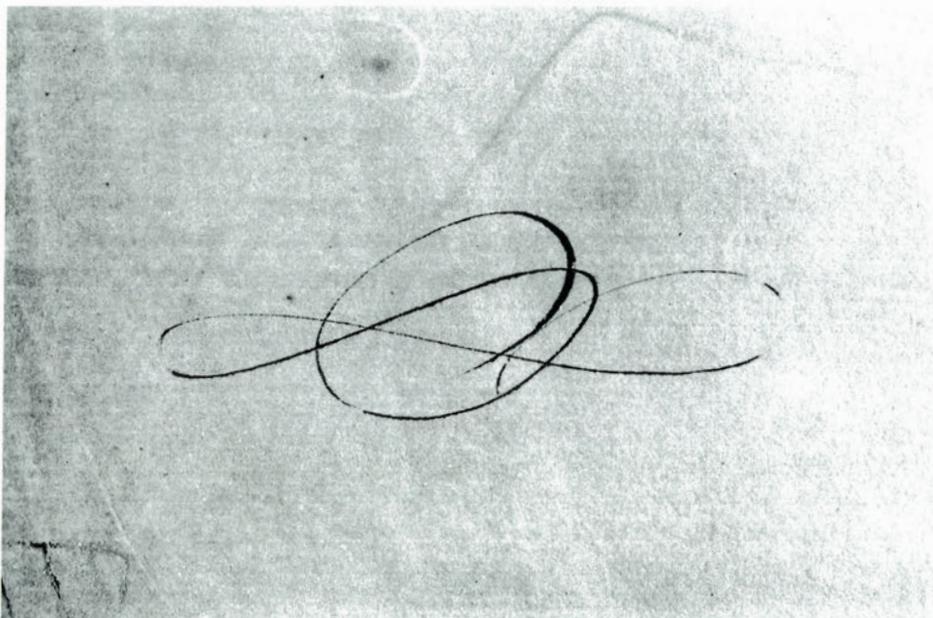


Fig. 6. Rúbrica del dibujo nº 1253/P.

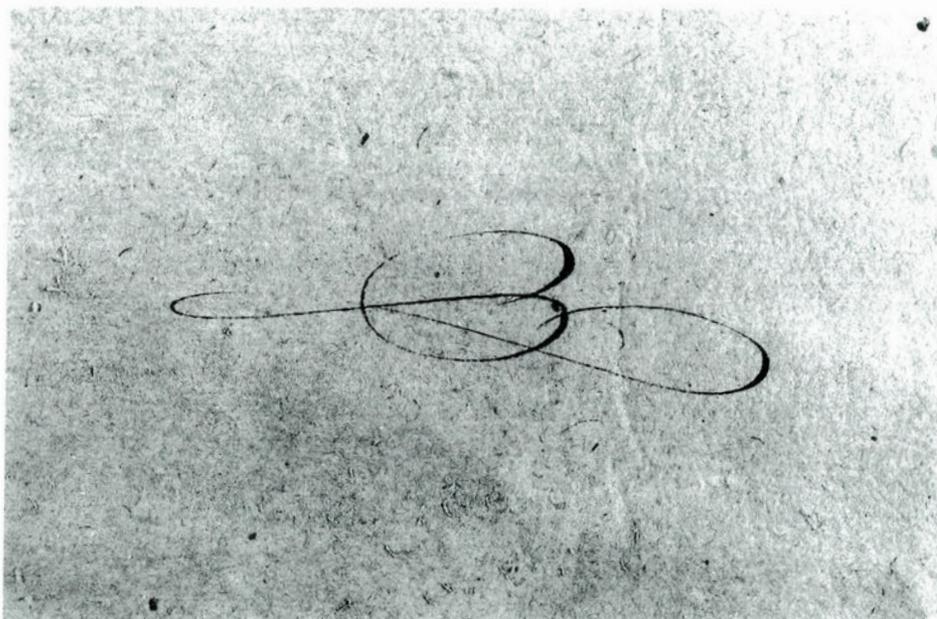


Fig. 7. Rúbrica del dibujo nº 1254/P.

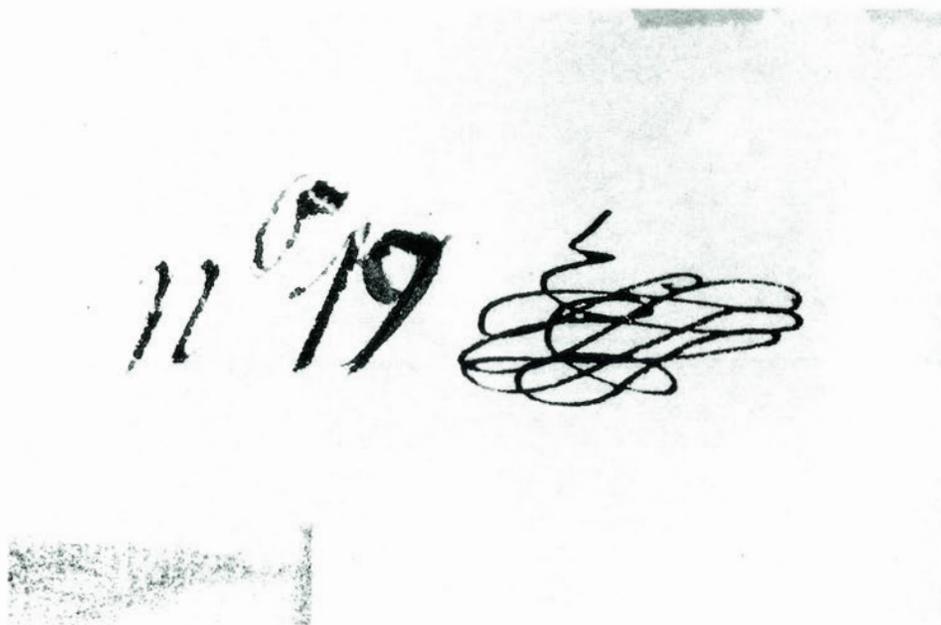


Fig. 8. Rúbrica de José de Hermosilla y Sandoval (Dibujo nº 1548/P).



Fig. 9. Dibujo nº 1318/P. En el ángulo superior izquierdo, rúbrica de Federico de Madrazo. En el ángulo inferior derecho, rúbrica similar a las de los dibujos que nos ocupan.

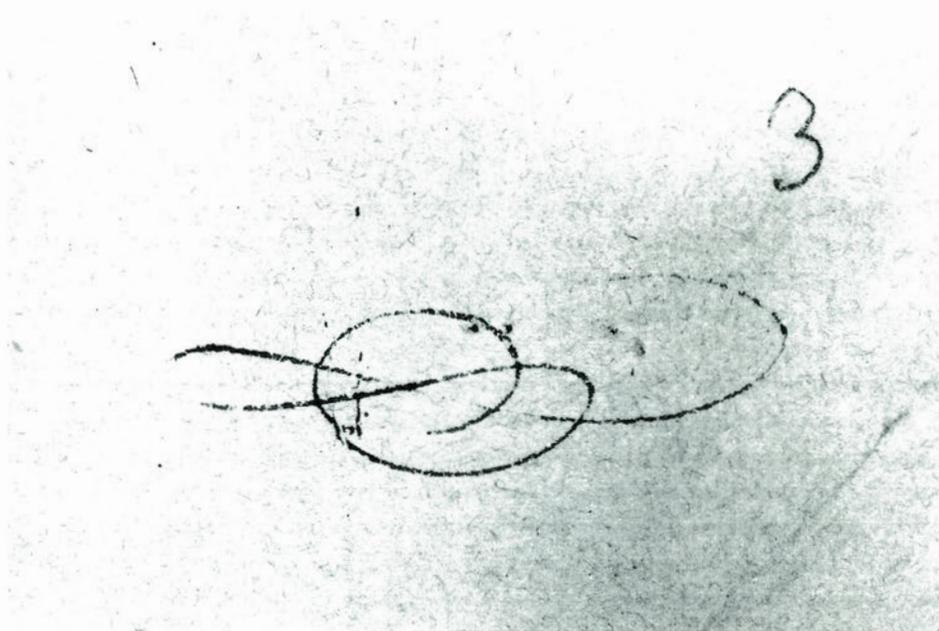


Fig. 10. Rúbrica del ángulo inferior derecho del dibujo nº 1318/P.

NOTAS

- (1) ARNAIZ, José Manuel. *La primera obra documentada de Francisco de Goya*. Madrid, 1992.
- (2) Esta afirmación ha sido ratificada por la Dra. Carmen Hidalgo, que amablemente nos prestó su colaboración. Asimismo, nos comunicó los resultados del estudio morfológico con microscopía óptica y reactivos idóneos que llevó a cabo, el cual indicaba que todos los papeles están compuestos de algodón, más lino o cañamo, y que las fibras son cortas, pero no son de pasta mecánica.
- (3) Vease, entre otros, los números de inventario 1256/P, 1258/P, 1260/P, 1261/P, 1263/P, 1266/P, 1268/P, 1353/P, 1354/P, 1356/P, 1793/P, 1794/P, y 1795/P.
- (4) "Juntas Ordinarias, Generales y Públicas desde 1750 a 1772". ARABASF. Sig. 3/82, p. 214 y ss.
- (5) Ver nota 4.
- (6) Rúbrica del dibujo inventariado con el nº 1548/P, prueba de repente con la que Gregorio Ferro obtuvo el 1º premio de la 2ª clase en el concurso de 1763.
- (7) Ver ALMAGRO, M.J. *Catalogo del Museo de Reproducciones artísticas*. Madrid, 1984. Lám. LV.
Procedente de la Academia, se conserva en la Facultad de Bellas Artes un dibujo del Sileno perteneciente al siglo XIX, que apoya por su similitud esta argumentación. *Los Dibujos de la Academia*. Madrid, 1990. Lám. XXXIII.

GOYA, "GOYESCAS", GRANADOS,
ALICIA DE LARROCHA

Por

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

Sería difícil, quizá imposible, que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando incorporase a sus celebraciones una sesión musical más adecuada; en la hermandad de las artes, cuando el genio de Goya preside el mundo efervescente y plural de la plástica, Enrique Granados convierte en sonidos sus imágenes y ofrece sus más inspirados, maduros y personales frutos en unas páginas que hasta por el título, “Goyescas”, reflejan la admiración y la voluntad de homenaje por las que nacieron. Y todo ello servido por una concertista mundial, orgullo de España, directa heredera de la escuela pianística del compositor leridano y –para nuestra legítima satisfacción y honra– miembro de esta Corporación, como Académico de Honor.

Hay nombres que eximen de la adjetivación. El de Alicia de Larrocha es uno de ellos. Desde muy niña la música fue su norte y ella una superdotada, triunfadora, incluso, del mayor peligro: el éxito del prodigio, del artista precoz, muchas veces desvanecido a medida que avanza la edad. Muy al contrario, sin quemar etapas, siempre con la norma del estudio riguroso, Alicia pudo vivir paulatinos reconocimientos, nacionales y exteriores, al principio como especialista de nuestra música, para conquistar, al fin, la aureola de intérprete versátil, por igual admirable en todos los estilos y repertorios. Universal, sí, pero sin abandonar un especialísimo cariño y dedicación a la música de Granados, de cuya escuela pianista puede considerarse el más válido y magnífico exponente. Porque, discípula predilecta de Frank Marshall, subdirector de la Academia Granados en vida del maestro y heredero de ella ya con el propio nombre a su muerte, bebió en fuentes de pureza garantizada la verdad sobre el estilo y el carácter de una música pronto dominada y querida.

Enrique Granados –ahora se han cumplido los ciento veinticinco años de su nacimiento– fue, en el piano, un artista completo: ejecutante, pedagogo,

creador. Pianista de calidad, fineza de toque, encanto expresivo y fuerza comunicativa; profesor flexible, muy lejos de la rutina, buscador del mejor antes que del más; compositor al que resultaba del todo aplicable una etiqueta resumida en dos palabras: “romántico-español”. Con amor a Cataluña, pero no condicionante, como no lo fue lo andaluz. Sin dejarse influir por los gustos imperantes en la época –la zarzuela, el género chico, la ópera italiana, el culto a Wagner de Barcelona, el nacionalismo de los Coros Clavé y el recién nacido “Orfeo Catalá”– y sí por el propio sentimiento; heredero de Schumann, de Chopin, de Grieg. Pero el artista, que inicia su camino con músicas de salón, que luce ya muy personales maneras en las “Piezas sobre cantos españoles”, en las “Danzas Españolas”, que desde títulos como “Escenas románticas”, “Valses poéticos”, “Cuentos de juventud” o “Cartas de amor”, deja testimonio de sus gustos, no alcanzará la plenitud hasta, en lo vocal, la colección de tonadillas, en lo pianístico, sus “Goyescas”.

Cuando por las facilidades que me prestó generosamente Natalia Granados, hija del músico, para manejar papeles y documentos de todo tipo que conservaba lejos de la menor ordenación, pude, allá por 1955, en plena escritura de mi biografía sobre el artista, encontrarme con el borrador de la carta que transcribo, sentí una viva emoción. Con fecha 8 de octubre de 1911 planteaba al desconocido destinatario: “Es preciso atenerse por completo a las condiciones que acabo de exponer. “Goyescas” es una obra para siempre. En este punto soy un convencido...”.

Impresiona la fe del artista. En carta a Joaquín Malats, gran pianista y amigo: “Yo he compuesto una colección de “Goyescas” de gran vuelo y dificultad. Son el pago a mis esfuerzos por llegar. Dicen que he llegado. Me enamoré de la psicología de Goya; de su paleta. De él y de la Duquesa de Alba; de su maja señora, de sus modelos, de sus pependencias, amores y requiebros. Aquel blanco rosa de las mejillas, contrastando con blondas y terciopelo negro con alamares; aquellos cuerpos de cinturas cimbreantes, manos de nácar y de jazmín posadas sobre azabaches, me han trastornado”.

“De mis “Goyescas” tendrás el primer ejemplar. Más aún: tendrás pruebas antes, y duplicadas, para que te quedes con unas. Todas las “Goyescas” van dedicadas a hombres ilustres. Una, a tí...”.

Habrà de contestar Malats: “Mil gracias, mi querido Enrique, por el ejemplar de tus “Goyescas”. Aún sin tocarlas, las he estado gozando recorriéndolas con la vista y tengo vivísimos deseos de volver a oírtelas tocar.

No olvidaré jamás la vivísima impresión que me hizo la audición de tu obra", dice el 13 de julio de 1911.

Se multiplican las adhesiones entusiastas. Recojo dos, posteriores, por la significación y representatividad de quienes, para nosotros, formulan sus juicios.

Manuel de Falla: "No olvidaré jamás la lectura que en casa de Joaquín Nin nos hizo Granados de la primera parte de sus "Goyescas", del "Pelele" —exactamente los trozos que hoy se eligen por Alicia de Larrocha para su recital—. Esta danza, tan luminosamente rítmica; aquellas frases tonadillescas, traducidas con tan exquisita sensibilidad; la elegancia de ciertos giros melódicos, unas veces impregnados de ingenua melancolía; otras, de alegre espontaneidad, pero siempre distinguidos y sobre todo evocadores, como si expresaran visiones interiores del artista: todo eso he vuelto a sentirlo ahora, al descifrar su música".

Y Turina: "Nuestro padre Albéniz nos mostraba el camino que habíamos de seguir. Granados comprendió que había llegado su hora y se lanzó por aquel camino, pero adaptándolo a su temperamento de soñador, para lo cual se colocó en los comienzos del siglo XIX. En efecto, ¿qué mejor época para soñar que aquella de las majas y los chisperos?. Había encontrado su camino, su personalidad y también el nombre y la gloria".

"Goyescas" mantiene un clima unitario. El entusiasmo de Granados ante los sainetes de don Ramón de la Cruz y su embeleso ante los cuadros goyescos se ligan a su madurez creadora. Forma y fondo, continente y contenido, suscitan el entusiasmo. El virtuosismo sirve al arte. La inspiración es superior. Las frases nos parecen libres, flexibles, nuevas las curvas melódicas. La obra pianística es perfecta, aunque plagada de dificultades, pero salvables, porque el que la escribió sabía muy bien lo realizable. (Recomiendo los admirables y detallistas análisis técnicos de nuestro compañero Antonio iglesias).

La colección lleva como subtítulo el de "Los majos enamorados" y se agrupa en dos partes, amén de "El pelele". En la portada del ejemplar de la ópera —convertidos los originales pianísticos en fruto lírico que se conserva en el Museo Hispánico de Nueva York— aparece la indicación del propio autor que se transcribe de forma literal: "Requiebros", "El coloquio en la reja", "Fandango del candil" y "Maja y ruiseñor" fueron publicados en

1909-10, “El amor y la muerte” y “Serenata del espectro”, en 1913-14, juntamente con “El pelele”.

Prescindimos, como lo hace Alicia de Larrocha, del segundo cuaderno, pero no sin decir que “El amor y la muerte”, balada que dedica a Bauer, es de una gran belleza evocadora al recoger alusiones a todos los números del cuaderno anterior y que la intención es fantasmagórica, un punto burlesca en el “Epílogo”, que encierra la “Serenata del espectro”.

Con carácter general es bueno recordar —lo hizo con maestría José Subirá, siempre detallista —el interés de Granados por los matices, en lo agógico, lo dinámico y hasta lo psicológico. Lo prueban sus profundas advertencias, plasmadas en la partitura:

“Con garbo y donaire, con gallardía, con sentimiento amoroso, caprichoso, y con alma, expresivo, a piacere, meno allegro ma ritmico, teneramente calmato, con molta gallardía e ben marcato, appassionato, calmato e amoroso, lento e ritmico, grandioso, con dolore e appassionato, largamente, con molta fantasía, tres capricieux, avec sourdine, bien chanté...” Por espontáneo, políglota, atendido a lo que siente, a cómo, en cada momento, surge la indicación en su espíritu.

Los “Requiebros”, dedicados a Emil Sauer, nos introducen por la puerta grande de la obra. La página está construida sobre dos motivos fundamentales adoptados de la “Tirana de Trípoli”. Las indicaciones son múltiples. Nos vemos inmersos en un mundo contrapuntista. El donaire demandado puede tropezar con los peligros de un polifonismo rico, de una tupida ornamentación. Aparece la indicación: “tonadilla”. La plenitud expresiva se alcanza en el “allegro con fuoco” en el que triunfa la frase “¡Anda, chiquilla!”. Los temas son cortos. El ritmo, de jota. Las frases entrelazadas, con maestría. La melancolía se vence por un optimismo exultante. El final es de brillantez y eficacia sumas. El comienzo, como si de un improvisado discurso se tratase.

“El coloquio en la reja”, dedicado a Risler, reclama “todos los bajos imitando la guitarra”. En el piano, las notas graves han de obtenerse con dulzura, ligadas y expresivas. Sobre este fondo, la copla canta sin trabas su pasión. La maja recibe —destinataria única— las frases amorosas del galán —en la ópera, el dúo de amor—, precedida la copla por rasgueos y punteados guitarrísticos. La noche se enciende con promesas y anhelos.

Es Ricardo Viñes el destinatario de "El fandango del candil". Origen: la "Tonadilla de las Currutacas modestas". Triunfan la danza, la riqueza armónica, la variedad de voces, la brillantez pianística. El tema es ritmado y la atmósfera popular, aunque siempre con la distinción y elegancia consustanciales en el autor.

Las "Quejas" o "La maja y el ruiseñor", con la propia esposa, doña Amparo Gal, en la dedicación, es la obra más universalmente admirada, la más representativa de Granados. El tema base nació en el pueblo, pero el músico supo hacerlo suyo, iluminarlo con su instinto e inspiración. Noche de luna. Canta ella, invoca, nostálgica, la presencia del amado. Un ruiseñor le da réplica, es el mejor contrapunto con sus trinos, "cadenza ad libitum", que hace más leve la tensión pasional, la densidad del ambiente. El motivo se altera y modifica a lo largo del "andante melancólico".

Así se cierra el primer cuaderno. Complemento de la colección, coda en el campo del piano, cuando en el arreglo operístico será página introductora, prólogo brillante, "El pelele". Máximo grafismo. Apunte de ejemplar garbo virtuosista. La estampa bien conocida se hace sonido. Cascadas, torrentes cascabeleros, trinos en ambas manos, castañeteo de xilófono, ritmo contagioso que impele a sensaciones saltarinas, optimismo, color, brillo, plenitud, hacen de esta obra una de las más directas y espectaculares del repertorio pianístico español. También de las que más ponen a prueba los medios de un intérprete. Y, sin duda, la más fiel imagen musical del arte de Goya al que, desde la admiración que supo despertar en el compositor Enrique Granados y a través de su mejor intérprete, puede ahora rendir especial homenaje la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

MUSICA PARA GOYA

En oportunidad de la Exposición Goya, la insigne pianista Alicia de Larrocha, Académica Honoraria de nuestra institución, ofreció un recital con adecuado programa que se detalla seguidamente y para el que redactó los comentarios que se reproducen el Académico de número y crítico musical Antonio Fernández-Cid.

CONCIERTO DE ALICIA DE LARROCHA

Día 16 de diciembre 19,30 horas

P R O G R A M A

E. GRANADOS
(1868-1916)

de "GOYESCAS"
Los majos enamorados (1ª parte)
Los Requebros
Coloquio en la reja
El Fandango del candil
Quejas, o La maja y el ruiseñor
"EL PELELE" (Escena goyesca)

ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR DE 1991
CONCEDIDA A FUNDACIO CAIXA D'ESTALVIS I
PENSIONS DE BARCELONA

Por

EL DUQUE DE ALBA

Discurso que pronunció el Excmo. Sr. Duque de Alba el día 4 de Diciembre del corriente año de 1992 con motivo de hacer entrega por esta Real Academia de la Medalla de Honor correspondiente al año 1991 a *Fundacio Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona*

Señores Académicos:

En este mismo salón comencé, sin percatarme de éllo muy claramente, a contornear una teoría del mecenazgo. Diserté ante vosotros sobre quién encargara a Jusepe de Ribera dos “paisés”, napolitanos y luminosos, de la colección de la Casa de Alba. ¿Había sido el Conde de Monterrey, el Marqués del Carpio o el Marqués de Eliche?. Si el primero, alimentaba entonces el encargo un afán por completar la primera galería de pinturas privada que hubo en España, esto es la suya; si uno de los otros dos títulos, ambos como el anterior en posesión legítima de la actual Casa de Alba, las intenciones serían otras y otras también las actitudes del mecenas.

Años más tarde, primero en la Casa de los Pinelo, sede de la Real Academia sevillana de Buenas Letras, y luego en mi discurso de recepción pública y solemne en la Real Academia Española, el mecenazgo caminó por los senderos de la dedicatoria por parte de autor de una obra literaria. Eran éstas, en su más bello ejemplo, las de Garcilaso de la Vega al III Duque de Alba, asomo generoso y excepcional de una amistad auténtica. Corría pues el Renacimiento por las venas riquísimas de nuestro siglo XVI. En el siguiente, en cambio, las dedicatorias, tal y como ocurrirá en el mundo posterior de los Ilustrados, empalidecen, pierden peso hasta la flacura y no menos hasta la flaqueza moral y se dirigen a un personaje por el poder de que

disfruta. Don Gaspar de Guzmán, menor de este primerísimo linaje y mayor por su consolidado encumbramiento, el Conde-Duque reivindicado hoy por John Elliot, después de nuestro compañero don Gregorio Marañón, acumula dedicatorias. Unas son sinceras y producto de su mano cercana y protectora; otras, las más constituyen solicitud de patrocinio.

Ya en el siglo XVIII, los patrocinios se asemejan muchísimo a las actuales subvenciones. Meléndez Valdés perdió un puesto administrativo por equivocarse una de sus dedicatorias: no entrevió (sí en cambio Jovellanos desde el Gijón natal) que don Manuel de Godoy, Príncipe de la Paz por haber perdido una guerra, arramplaría con el poder que tenía encomendado un Aranda ya casi feneciente.

Es curioso que el patronímico Mecenas, del que proviene el mecenazgo, haya llegado hasta nosotros sobre todo porque fue celebrado por Quinto Horacio Flaco: "Mecenas atavis edite regibus". Horacio se avino con cierta cautela y desde luego fría a la protectora sombra del César; pero las leyes de la protección desinteresada tenían vigencia en la casa de Mecenas y fue el poeta quien escribió sus tablas.

Tenemos pues al Estado y a sus tan flamantes como sucesivos administradores en el meollo del mecenazgo en tanto hechura social desde el siglo XVII. Únicamente en nuestros días, con las raras excepciones que confirman la regla, se presenta la sociedad civil reclamando el gobierno de la mansión de Mecenas. No estamos ahora en nuestra patria en el mejor de los trances para una eficaz patrocinio de las obras culturales. Nos amenaza una cicatera ley de Fundaciones, que prescinde de los ejemplos que han dado siempre los Estados Unidos y que ahora procura el mismísimo Presidente de la República francesa, Sr. Mitterrand. Nuestra Corporación ha dirigido siendo escrito a los Ministros responsables y, ante su silencio, a los medios de comunicación. Para seguir con Horacio, cuyo bimilenario debemos celebrar por todo lo alto, a nadie cabe reclamar prioridad o mayor riqueza; existe el lugar de cada uno.

Con alborozo firmé, en el momento oportuno y por requerimiento de nuestro entonces Director don Federico Sopeña, la candidatura de la Fundación de La Caixa de Pensions a nuestra Medalla de Honor. Por fortuna para mí tengo una vinculación antigua y próspera con esta entidad. Don José Vilarasau, a quien conocí cuando los dos fuimos jóvenes en casa de don Francisco Fernández Ordóñez, me invitó a elaborar junto con él y con do-

ña María de Corral y López Dóriga a constituir un Comité Internaccional para adquirir obras de arte contemporáneo. Desde hace años nos reunimos en Barcelona bimensualmente Vilarasau, Lola Mitjans, Evelyn Weiss, Directora del Museo de Arte Contemporáneo de Colonia, Carlo Bertelli, Director del Museo Brera de Milán y de la Pinacoteca de Lausanne, Joan Hernández Pijoán, pintor de rara belleza y Jean Louis Froment, creador de todo lo que en Burdeos se hace con el arte de nuestros días. No dudo en afirmar que la colección acopiada es probablemente la mejor de Europa y una de las más importantes del universo mundo en cuanto al arte a partir de los años ochenta se refiere. Casi trescientas obras la integran. Beuys, Barceló, Arroyo, Broto, Canogar, Chillida, Chirino, Christo, Clavé, Clemente, Cobo, Cuixart, Deacon, Delgado, Equipo Crónica, Feito, Fontana, Franco, García Sevilla, Curro González, Gordillo, Guerrero, Guinovart, Hernández Pijoán, Judd, Kounellis, Mertz, Merz, Millares, Mompó, Mora, Mucha, Mitsuo Miura, Muñoz, Navarro Baldeweg, Miquel Navarro, Oteiza, Panique, Pérez Villalta, Polke, Rafols Casamada, Saura, Schnabel, Sempere, Serra, Soledad Sevilla, Sicilia, Solano, Tapies, Teixidó, Torner, Uslé, son algunos de los nombres que constituyen timbre de orgullo.

Es peliaguda la labor que desempeñamos. Ya en 1835 el poeta romano G.G. Belli, tan caro a Carlos Barral, sentenció: “Questo pell’arte é un gran zecolo raro”. Pero la catalanidad ayuda desde su tradición tan sabia como antigua. Eugenio D’Ors nos habla de Ramón de Sibilinde, que participa de la Edad Media y del pre-Renacimiento y que es discípulo de Ramón Llull y maestro de Montaigne, que lo traduce y hace su apología. Añade una consideración sobre el eclecticismo: “Cífrase el eclecticismo en no querer contradecir las doctrinas. El *Seny*, en no querer desconocer las realidades”. Según el mayor glosador de nuestra historia, Bernat Metje, a quien llama gentilísimo filósofo catalán, “recuerda en su *Somni* a alguien muy cercano a nosotros en la vida del pensamiento universal. Aludimos a Ernesto Rénan”.

Durante nuestras reuniones, calla Vilarasau y se resiste; interpreto yo su actitud y le brindo mi apoyo y adquirimos un Beuys. Esto es que practicamos la orsiana filosofía del hombre que trabaja y juega. Nada nos sorprende, puesto que “jamás es demasiado tarde para descubrir un mundo nuevo”, que así hila el Ulises de Alfred Tennyson. No nos es ajena la liturgia: “et antiquum documentum / novo cedat ritui”.

Con la Fundación de La Caixa organizó la Fundación Casa de Alba, bajo el lema “El arte en las colecciones de la Casa de Alba”, dos visitadísimas exposiciones, en Barcelona y en Madrid. Un espléndido catálogo deja constancia de ambas. Mi agradecimiento como Presidente de nuestra Fundación atañe cordialísimamente a doña Conchita Gómez y a don Pablo Beltrán de Heredia y Castaño. Ni que decir tiene que Vilarasau y María de Corral fueron también en aquel lance “*dimidium animae meae*”.

No dudé, en cuanto Comisario que fuí de la Ciudad de Sevilla para 1992, en pedir a Vilarasau subvencionase una exhibición selectiva de nuestra colección en la capital de la Exposición Universal del presente año. En una primera hora de la tarde, cuya fatiga calurosa ni siquiera aliviaban las fuentes de Las Dueñas, visitamos María Corral y yo la Estación sevillana de Córdoba, más comunmente conocida como Plaza de Armas. Peliagudo era lo que nos propusimos, mas con muchos pesares lo conseguimos. Repetimos la experiencia del Gastón d’Ercole, de Valery Larbaud: “*Gare, à la fin d’un après-midi: le monde grand ouvert et tranquille et lumineux aux deux bouts de la voûte*”. Volvamos al autor de Fermina Márquez: “El hombre sabe con bastante frecuencia lo que hace, pero no sabe nunca lo que hace que haga”.

Por razones de brevedad, me permito hablar sólo genéricamente de otras actividades que desarrolla esta Fundación. En el campo del deporte, muy previsoramente, ha hecho entrega hace muy pocos días y por la Augusta Mano de S.M. El Rey, de una sustanciosa cantidad a los olímpicos españoles para que éstos la disfruten cuando hayan cumplido cincuenta años de edad. Sin duda el luctuoso recuerdo del Morroscó, de Urtáin y su trágico final han contribuido a esta decisión. Sabe mucho La Caixa de pentagramas. Los conciertos de música de cámara y contemporánea que organiza dan prueba bien sonora de éllo. Esta misma tarde la Excma. Sra. Viuda de Mompóu nos ofrecerá un recital de piano de obras de su insigne marido, a quien tuve el honor de conceder el Premio Nacional de Música cuando de Música fuí Director General. A veces las exposiciones aúnan música y pintura: así en el caso reciente de la de Arnold Schoenberg, que compuso música dulcísima y pintó de una manera escalofriante y mantuvo, por cierto, incluso en su exilio en los Estados Unidos, intacta su convicción monárquica.

También, a modo de ráfaga, evocaré los nombres de don Ricard Fornesa i Ribó; de don Joan-Josep Cuesta; de don Josep-Joan Pinto i Ruiz; de don Luis Monreal Agustí, incorporado recientemente a los trabajos de la Fun-

dación; de don José María Samaranch i Kirner y del Excmo. Sr. don Juan Antonio Samaranch, Marqués de Samaranch.

Conozco a doña María de Corral y López Dóriga desde que élla era una niña y yo un adolescente. Se muy bien que, tanto en Europa como en América, es considerada, con entera justicia, como una de las primeras especialistas en arte contemporáneo. Valga como animoso ejemplo de sus talentos el que le haya dado sitio al “Guernica”, de Picasso; en el Casón del Buen Retiro al famoso cartelón le habían puesto piso con mobiliario y todo.

Agradezco a esta Real Corporación el honor encumbrado de encargarme esta loa. No he incurrido al hacerla en ditirambo alguno. No es hoy precisamente pacífico el mundo de las artes. O mal lo asolan penurias legales o fastos cursilampiosos lo amenazan. ¿Lo había previsto Goethe: “las columnas de mármol erectas te contemplan / ¿qué habrán hecho contigo, pobre niño”? Mas tampoco era la paz una ley de la guerra de Troya, que el francés Giraudoux repite sobre escena; y sin embargo: “une minute de paix, c’est bon à prendre”. El minuto de paz nos lo depara la entrega, pública y solemne, a la Fundación de La Caixa de Pensions de la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

He dicho.

REUNIÓN
DE
ACADEMIAS EUROPEAS

REUNIÓN DE ACADEMIAS EUROPEAS

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

Por iniciativa de su Presidente, Miguel Artola, académico de la Real de la Historia, el Instituto de España ha promovido la “Reunión de Academias Europeas”, que ha tenido lugar en su sede social, durante los días 19 al 21 de noviembre.

El Instituto de España lo constituyen las ocho RR. AA.: Española, de la Historia, de Bellas Artes de San Fernando, de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Ciencias Morales y Políticas, de Medicina, de Jurisprudencia y Legislación, y de Farmacia.

La “Reunión de Academias Europeas”, al igual que las “Visitas a las Reales Academias”, en régimen de puertas abiertas, se han programado con el significado de participar en la celebración de haber sido designada la capital de España, “Capital Europea de la Cultura”.

De aquí, el que todo ello, se haya logrado gracias a la ayuda prestada por el “Consortio para la Organización de Madrid, Capital Europea de la Cultura” y que la convocatoria fuera efectuada por ambos presidentes.

Luego de la intervención de los Presidentes, en la Sesión inaugural, realizada por la presencia de SS. MM., el Rey pronunció unas breves palabras, como “expresión pública del vínculo histórico que une a las Academias con la Corona”. A este respecto quiso señalar que “los signos de los tiempos muestran la vitalidad del movimiento académico”. Consideraba, pues, que “la Reunión de Academias Europeas, es a la vez un testimonio y un programa”.

No podemos omitir, el sentido europeo de su discurso, que nos recuerda el camino emprendido por nuestra Academia en el año 1990, al proceder a la “Primera Reunión Comunitaria Europea de Academias Nacionales de Bellas Artes”, celebrada en nuestra sede social; y, también, a la que hemos convocado para que tenga lugar en Santiago de Compostela, en el pró-

ximo mes de abril de 1993, bajo el título de “Congreso de Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa”.

S.M. el Rey lo confirmaba plenamente al decir: “Las circunstancias de este momento no han de alterar la marcha hacia una Europa más solidaria y más unida, de la que esta Reunión es una, al lado de otras muchas que a lo largo y a lo ancho del viejo Continente prueban el interés de tantos por participar en un futuro común”.

Las palabras del Monarca, fueron recibidas con unánime satisfacción, corroborada durante el diálogo que SS. MM. mantuvieron al saludar a cada uno de los asistentes a la Reunión académica.

En la Reunión, las Academias tuvieron dúplice ponencia, para, de una parte, recordar sus orígenes y su pasado; y, de otra, manifestarse sobre su presente y su previsible futuro. Las ponencias de nuestra Academia formuladas por Julián Gállego y Juan José Martín González, se insertan a continuación de esta nota.

Junto a nuestras ocho Reales Academias, asistió la representación de diez Academias extranjeras (Anexo I). Predominaron entre estas últimas, los representantes de Ciencias, que tuvieron proporcionalmente mayor peso específico, pues entre los extranjeros, tan sólo tres científicos fueron los únicos, que ocuparon todos los puestos reservados en la Comisión que habría de redactar la titulada “Declaración Académica de Madrid”.

Lo cual pudo ser la causa de la reiteración en las referencias a las actividades científicas; como también de una omisión lamentable de las actividades artísticas en el texto primitivo que se presentó con el propósito de que fuera aprobado, como acto final de la Reunión.

Leída la propuesta por el Presidente de la Comisión redactora, Salustiano del Campo, académico de la Real de Ciencias Morales y Políticas, las insistentes demandas formuladas por Cristobal Halffter y por quien esto escribe, consiguieron que se aceptara por unanimidad ampliar los términos en que estuvo redactada la primitiva propuesta. Brevísimas pero fundamentales fueron las adiciones que se admitieron para que figuraran las actividades artísticas al redactar la “Declaración” que se transcribe seguidamente (Anexo II). También fue admitida, en el comienzo del último párrafo la inclusión de la palabra *artísticos*, luego de los valores culturales, intelectuales o científicos. Sin embargo, sin duda por precipitación en distribuir con rapidez, el texto de dicha “Declaración”, no la hemos visto incorporada al texto.

Cuanto queda dicho en las anteriores líneas, debe servirnos, una vez más de estímulo para proseguir en la consecución de lograr la coordinación armónica de las Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa.

Anexo I

ACADEMIAS EXTRANJERAS REPRESENTADAS

Kungliga Vetenskapsakademien. (Suecia)
Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (Holanda)
Konferenz der Deutschen Akademien der Wissenschaften (Alemania)
Academia das Ciencias de Lisboa. (Portugal)
The Royal Society. (Inglaterra)
Académie Française. (Francia)
Accademia Nazionale di San Luca. (Italia)
Académie des Sciences Morales et Politiques. (Francia)
Académie Royale de Médecine de Belgique. (Bélgica)
Académie Nationale de Pharmacie. (Francia)

Anexo II

DECLARACIÓN ACADEMICA DE MADRID

1. Las Academias se han desarrollado de manera diferente según los países, aunque comparten la característica de que sus miembros son cooptados exclusivamente sobre la base de sus méritos científicos e intelectuales, o *artísticos en el caso de las Academias de Bellas Artes y Música*. Existen tareas que ninguna otra corporación puede desempeñar y las Academias de cada país necesitan ponerse a punto para realizarlas.

2. Uno de los deberes principales de las Academias es el de aconsejar a los gobiernos y a las Administraciones en materias de su competencia, sea

o no solicitado su dictamen. Puesto que los asuntos de mayor importancia afectan por lo general a más de una disciplina científica, la especialización de las Academias dificulta que se pueda asesorar con una fundamentación plena, a menos que exista un órgano de coordinación.

3. En el pasado, el público culto aceptaba que el avance del conocimiento era importante y deseable, mientras que ahora la imagen de la ciencia y de los saberes y de las propias Academias es menos nítida. Una misión básica de todas las Academias es la de restaurar la buena imagen de las tareas científicas y obtener para la ciencia la comprensión del público.

4. Son muchos los problemas que conciernen de un modo global a Europa o al mundo y no solamente a cada país. El conocimiento es internacional y las Academias deben fortalecer aquellos vínculos que les permiten trascender los límites nacionales. Apoyamos la Declaración de Estocolmo de 1992 sobre la cooperación futura entre las Academias de Europa.

5. Las Academias deben aprovechar colectivamente su ámbito europeo para dar la voz de alarma cuando los valores culturales, intelectuales o científicos se vean amenazados y deberían tomar la iniciativa en las operaciones de salvamento. El ejemplo actual de mayor gravedad es el peligro que corre la ciencia en el antiguo bloque soviético, debido a sus problemas económicos. Otra causa de preocupación es el deterioro de la herencia cultural y artística en algunos países de Europa.

LAS REALES ACADEMIAS DE BELLAS ARTES EN EL PASADO

Por

JULIÁN GÁLLEGO

ACADEMIA es palabra usada en castellano a parti de 1559, segun Joan Corominas (1) que la deriva del latín *Academia* “la escuela de filosofía platónica” y éste del griego *Akademeia*, propiamente, el jardín de Academos, donde enseñaba Platón” (Curiosamente el adjetivo o sustantivo *Académico* sería anterior en nuestra lengua, de hacia 1440). En su *Tesoro* (2) de 1610, Sebastián de Cobarruvias la define como “un lugar de recreación y una floresta que distava de athenas mil passos; dicha assí de Academo, héroa; y por aver nacido en este lugar Platón, y enseñado en él con gran concurrencia de oyentes discípulos se llamaron académicos; y oy día la escuela o casa donde se juntan algunos buenos ingenios a conferir, toma este nombre y le da a los concurrentes. Pero cerca de los latinis significa la escuela universal, que llamamos universidad”. En el Siglo de Oro español, la palabra Academia tenía generalmente un sentido literario de que nos da noticia José Sánchez (3) y no especialmente pictórico; se trataba de reuniones o tertulias celebradas periódicamente, en general en una casa particular, o de una serie de ellas seguidas, con motivo de un acontecimiento señalado. En el caso de que la persona que las convocara fuese un artista, como Pacheco, o un noble aficionado a las artes, sus coloquios podían versar sobre temas artísticos, pero casi siempre derivados de la literatura, en el sentido general del “Ut Pictura, Poesis” horaciano. Fuera de España hay algun caso excepcional de dar el nombre de académicos a los artistas, como en la Academia de San Lucas de Roma, a que perteneció Velázquez, quien, en su propio país tropezó con las mayores dificultades para el título de Caballero de Santiago, siendo un mero “oficial” o persona dedicada a un oficio manual como la Pintura (4), mientras ser filósofo o poeta eran títulos dignos del mayor encomio. Todavía a fines del siglo XVIII y en Italia, madre amoro-

sa de sus artistas, según cuenta Moratín (5) había en Milán la Academia Patriótica, establecida en el palacio Brera, “que tiene por objeto promover las artes útiles, comprar máquinas y modelos relativos a la agricultura y los oficios...” y, en lugar secundario, “de la Academia de Bellas Artes establecida también en la misma casa (que) posee una numerosa colección de libros relativos a ellas”; pero, de obras de arte (hoy numerosísimas en la famosa Pinacoteca Brera) no parece haber visto más que “algunas obras de mérito en el estudio del escultor Franchi, uno de los directores de la Academia”. En cambio como he tratado de demostrar en otro lugar (6) “en el siglo XVIII el trabajo físico está considerado como meritorio y digno de lauros sociales, y el pintor, si quiere ser admitido en la sociedad, ha de asemejarse a un artesano”, prurito de los monarcas ilustrados, desde Pedro I de Rusia hasta Carlos IV de España, que se ejercitan en trabajos manuales. Como afirma Ramón Lázaro Dou y Bassols (7), las personas nobles, “a más del ejercicio de las armas, se consideran propias a las nobles artes ...el diseño, la pintura, la arquitectura, la geometría, la música y el manejo del caballo, con que, especie de pasatiempo y entretenimiento, pueden ocupar las horas de recreo y diversión, sin perjuicio y aun con ventaja de los estudios y ocupaciones serios, a que no deben, por otra parte, dexar de aplicarse”. Dou cita con elogio al Padre Feijóo que “entre los errores comunes que reprehende en su *Teatro*, cuenta el de la distinción entre oficios artes mecánicas y liberales”, que los pintores defendían desde el Renacimiento. Según estas ideas (8), “el ejercicio de un oficio no es obstáculo para ser hidalgo, sino que puede y debe ser la causa de serlo”. Esa equiparación aparece claramente entre las materias de que trata y cuya técnica explica la famosa *Encyclopédie* de Diderot y Dalambert.

Sabida es la admiración, casi obsesiva, que sienten los Ilustrados por la Agricultura, que asoma a cada paso en las obras de Ponz y Jovellanos, e incluso en las pinturas y grabados de Goya. En cambio, los más severos, como Asso (9) al hablar de lo que llama “Artes de Luxo” manifiesta que “la Pintura y la Escultura son principalmente las que merecen este nombre por dos respectos. El primero por el excesivo precio que el antojo de los aficionados suele señalar a las obras de profesores acreditados, si se compara con la cortísima o ninguna utilidad que de ellas se percibe. Lo segundo, porque separando de ambas Artes aquella parte de sus tareas dirigidas a la representación de cosas sagradas capaces de excitar la piedad y devoción de los

fieles, o bien a la imitación instructiva de los objetos de Historia natural, todo lo restante carece de mérito y de importancia para promover la felicidad humana”. En este tema, la Academia de San Fernando (10) reclamó la libertad de ejercicio de las tres nobles artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, sin necesidad de afiliarse a un gremio o colegio, para la Isla de Mallorca, en 1780 y 82, petición que fue atendida por el Conde de Floridablanca en decreto de 14-XII-1783.

Dentro de esta mentalidad no ha de extrañarnos que Ignacio de Luzán, el célebre preceptista de la *Poética*, trazara en 1750-51 un *Plan de una Academia de Ciencias y Artes en que se habian de refundir la Española y la de la Historia* y que ha publicado Guillermo Carnero (11). Recordemos que la Real Academia Española había sido fundada en 1713 en Real Cédula de Felipe V, para “velar por la pureza, propiedad y esplendor de la Lengua Castellana, investigar los orígenes, fijar sus principios gramaticales, vulgarizar por medio de la estampa los escritos desconocidos y preciosos...” ...hasta “publicar en láminas excelentes los retratos de nuestros afamados ingenios”. Recojo esta declaración de principios, que se expresa gráficamente en su emblema del crisol al fuego con la leyenda “Limpia, fija y da esplendor” para que se aprecie que esta Academia jamás tuvo por fin el cuidado de las artes plásticas. Respecto a la de la Historia, también refundida en el proyecto de Luzán, originada en 1735 en una junta particular que se celebraba desde 1735 en casa del abogado don Julián de Hermosilla y que se autodenominó “Academia Universal para tratar de Ciencias, Artes y Buenas letras”, y que después se reunía en la Biblioteca Real desde 1736, fue elevada a Real Academia de la Historia por R.O. de 18 de abril de 1738 y en 1744 asumió también los Oficios de los Cronistas generales y particulares, a que se agregó el Mayor de Indias en 1755, siendo su principal labor la redacción de un Diccionario-Histórico-Crítico Universal de España, según la Real Cédula firmada en el Buen Retiro por el Rey el 17 de junio de 1738, sin que en ningún momento se aluda (como se hace en la Española al hablar de láminas de retratos) de nada que se relacione directamente con las Bellas Artes.

Así pues, queda claro que el proyecto de Luzán al hablar de Ciencias y Artes en su nueva Academia contenía una novedad digna de atención, relativa a la importancia de este tema, que sin duda había apreciado en sus estancias en Italia, de donde regresó en 1733, y en Francia, donde trabajó en

nuestra Embajada de París hasta 1750; en ambos lugares pudo enterarse del funcionamiento de las Academias de Bellas Artes. Respecto a las funciones de la Española y la de la Historia en nuestro país, estaba plenamente informado al ser miembro de ambas desde 1741 y 1746 respectivamente. Este proyecto, del que se conservan dos manuscritos (12) hubo de influir en la creación, en 1752, de la Real Academia de San Fernando, aunque, como veremos seguidamente, en el plan de Luzán las Artes apenas tenían mayores derechos que el de figurar en el título.

Los ministros Ensenada y Carvajal patrocinaron, cada uno por su parte, la creación de una Academia de Ciencias. Carvajal tuvo noticia clara del plan de Luzán (12) Luzán afirma que las dos Reales Academias ya establecidas no han dado los resultados que se esperaban y por eso y por la utilidad del fomento de ciencias, letras y artes, propone su refundición en una nueva, en la que ingresarán como “Académicos veteranos” todos los individuos de aquellas dos que no sean especialmente nombrados para la nueva. Esos “veteranos” serían quienes “por su edad u otras circunstancias o motivos, despues de haber trabajado merecen descansar”, los que tendrán derecho a una pensión indeterminada; ello equivalía a una jubilación anticipada con el dudoso consuelo de este estatus de eméritos.

No voy a entretenerme en los estatutos de la nueva Academia propuestos por Luzán que han estudiado Carnero y Ozanam (13) salvo en lo que a las Artes se refiere. Habría cinco secciones: 1ª Lengua Española, Poesía y Oratoria que cubría las funciones de la primeramente fundada; 2ª, Historia de España y de Indias, eclesiástica y prophana, que hacía lo propio con la segunda; 3ª, Philosophía; 4ª, Matemáticas; y 5ª, de la Erudición y Lenguas. Aquí no se nota la menor alusión a las que Ossau llama “Artes de Luxo”. Simplemente, en el artículo XXIII de este Plan hallamos la noticia escueta, en el tema general de distribución de las Rentas, de: “Para quatro Académicos Artífices, ocho mil reales”. En el artículo precedente se asignan veinte mil, de los que cuatro van a pagar anualmente a dos porteros y el resto de catorce mil a la impresión de un tomo de memorias. Es decir y ello se corrobora en el XXVII, que los artistas cobraban 2.000 reales al año, igual que los porteros, de quienes se enuncian las funciones, (LXXIII), pero no las de los Artífices. Sólo se ocupa de las Bellas Artes el artº CLII, que reza lo siguiente:

“Siendo tambien como accesorios de las Ciencias algunas Artes Liberales, y dándose mutuamente la mano unas a otras, de cuya unión pende la perfección de las obras y el mayor Bien del estado, habrá en la Academia quatro plazas de Académicos Agregados, uno para la Pintura, otro para la Escultura (el Disseño) (14), otro para la Gravadura y otro para la Arquitectura, debiendo ser éstos escogidos entre los más habiles y eruditos en su profesión y residentes en Madrid. Tendrán assiento entre los Asociados y leerán a su tiempo los discursos que hubiere trabajado, pertenecientes a la mayor perfección y mejor gusto de sus respectivas professions. Y para mayor mente animar a ellos y a los demás al adelantamiento de estas Artes, tendrán de gratificacion al año dos mil reales cada uno con la obligación de trabajar lo que la Academia les encargare, cada uno respecto a su profesión, y podrán poner en sus títulos el de Académico Pintor de la Real Academia de Ciencias y Artes, Académico Escultor Diseñador, etc., Académico Gravador etc., Académico Architecto, etc.”. Esto es todo lo que Luzán (que, como literato, se ocupa mucho más de su oficio) dispone a favor de los artistas plásticos en su proyecto de Academia de Ciencias y Artes, leído y corregido por el Ministro Carvajal: cuatro académicos de segundo orden, con el mismo salario que los porteros y dispuestos a ejecutar (gratuitamente, se supone) todos los trabajos que la Academia les encargue. Recordemos que, un cuarto de siglo después, Francisco Goya es nombrado Pintor del Rey con quince mil reales, lo que, a pesar del normal encarecimiento de la vida, representa un sueldo cinco o seis veces mayor.

De todos modos, la titulación de esa academia abortada indica una atención nueva hacia el Arte a mediados del Setecientos. En 1726 ya el pintor de Felipe V, Francisco Antonio Meléndez, propía al rey una Academia de Bellas Artes al estilo de las fundadas en otros países, en especial Francia, cuyo influjo en las modas culturales había aumentado en el siglo XVIII a traves de la dinastía de los Borbones. La “Académie Francaise”, de la Lengua, había sido creacion de Richelieu en 1635; la siguieron, tambien en el XVII, las “des incriptions et Belles-Lettres” (1663) y “des Sciences” (1666) fundadas por Colbert, quien prosiguió la idea de Mazarino de una academia de Bellas Artes. Llegada más tarde a un estatuto definitivo (1795) fue clausurada por obra de Louis David durante la Revolución y reabierta inmediatamente después. La “Royal Academy of Arts” de Londres fue inaugurada en 1769, después de la de Madrid, siendo el Rey su primer presiden-

te. Fue, bastante precoz la idea de Meléndez, que se concretizó en una Academia Real propuesta por el escultor Gian Domenico Olivieri en el propio palacio real, dirigida por el Marqués de Villarías, siendo vicepresidente don Fernando Triviño y consiliarios cinco aristócratas: Conde de Saceda, Marqués de Santiago, Baltasar Elguita, Miguel de Zuaznavar y Nicolás Arnaud. Es importante señalar esta preeminencia de la nobleza en la dirección de la naciente academia, ya que parte de los conflictos más tarde surgidos provienen de esta hegemonía de las altas clases en un arte cuya nobleza está todavía en cuestión: nada más hay que ver con que respeto servil se retrata Goya presentando un cuadrito al ministro Floridablanca, que ni siquiera lo mira (1783, Banco de España). Mayor interés muestra Carvajal en su retrato póstumo por Andrés de la Calleja (1785, Academia de San Fernando) al premiar al joven alumno premiado en un concurso de dibujo Maríano Sánchez, aunque la posición del muchacho en relación con el encumbrado y dorado protector sea aun más doméstica, al extender la diestra para recoger el premio con aire de mendigo. Ya veremos más tarde que los premios serán también vivero de discusión. Es curioso comprobar cuánto más altiva era la postura de Velázquez al retratar a los reyes en “Las Meninas” que la de estos pintores académicos. Verdad es que, pocos años después (1800) Goya se retratará en el mismo plano que la real familia, aunque relegado al fondo.

En 1744 Villarias propone la constitución de una Junta Preparatoria de la Academia, (cuya alegoría mitológica trata de plasmar Antonio González Ruiz Museo de la Academia), que se reunió por vez primera el 18 de julio en casa de Olivieri, de donde la reunión pasó, temporalmente, a la Casa Panadería de la Plaza Mayor (donde la sucedió, en 1773, la Academia de la Historia) hasta ocupar el palacio que sigue ocupando actualmente, antes de los Goyeneche. Revisado el proyecto preparatorio, a la muerte de Felipe V, su sucesor, Fernando VI aprobó en 1749 unos estatutos que fueron completados y confirmados por Real Decreto de 3 de abril de 1751, fecha de la creación definitiva de la Academia actual, aunque oficialmente no fue confirmada hasta el 12 de abril de 1752. Pensemos que, en esas fechas, Carvajal tuvo noticia del proyecto de Luzán, tan escasamente interesado por las Bellas Artes. El 13 de junio de 1752 tuvo lugar la inauguración oficial de la llamada Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, cuya divisa fue una mano arrojando flores sobre los atributos de las Bellas Artes, pero

no de la música, que tardaría años en ser admitida (recientemente se adscribirían la Fotografía y el Cinematógrafo). Sobre esta historia puede verse el excelente libro de Claude Bédat que cubre esos avatares hasta 1808 (17). En cambio, en 1768 se inauguró un curso de Matemáticas, por considerarlas esenciales para las Bellas Artes y en particular la Arquitectura; esta medida también provocó discusiones.

Bédat se pregunta ¿cómo explicar que hubieran pasado ocho años entre la creación de junta y la de la Academia? y piensa que (puesto que ningún documento lo aclara) se debió al desacuerdo de los miembros de aquella sobre los textos de los estatutos, sin que eso represente una suspensión de sus reuniones entre 1748 y 1752. En el interín, el escultor Felipe de Castro presentó, por orden del Rey, unas adiciones al (hoy desaparecido) proyecto de estatutos de Fernando Triviño, primer Viceprotector de la Academia, en las que se trataba de aumentar todo lo posible el papel y la importancia de los artistas en ella, reduciendo los de los miembros de la nobleza que carecían de conocimientos artísticos. Felipe de Castro, escultor de Fernando VI, deseaba que “la cabeza de este cuerpo entienda por los ojos, que el que sólo por las orejas entiende en mucho se suele engañar” (ésta había de ser la idea de los pintores; y recuerdo entre los futuros “Caprichos” de Goya el nº 63, “Miren qué graves” con tres personajes orejudos, así como los dedicados a la ignorancia de la aristocracia en el nº 50, “Los Chinchillas” tan acertadamente estudiado por Edith Helman) (18). Castro pedía que tanto el director o protector como el viceprotector fuesen artistas “particularmente en estas bellas artes que todas sus operaciones se dirigen principalmente al deleite de la vista”. El ministro Carvajal a quien dirigía el escultor real sus “adiciones” en 1747, y más adelante Ignacio de Luzan su “Plan” en que se confunden Artes y Ciencias, sin hacer demasiado caso de uno ni otro, envió en abril de 1752 la lista de quienes habían de ser miembros dominantes de la Real Academia: Protector, el propio Carvajal y Lancaster, Ministro de Estado; viceprotector, Arróstequi, diplomático, al año siguiente embajador en Nápoles; consejeros (o consiliarios, en número de seis), el marques de Sarriá, el Conde de Perelada, ambos de la cúpula de los reales ejércitos; el conde de Saceda, mayordomo de la Reina viuda (de Felipe V), que al menos era persona culta y coleccionista de libros y objetos de arte; el conde de Torrepalma, mayordomo del Rey; D. José Bermúdez (consejero regio) y D. Tiburcio Aguirre.

En cuanto a la Academia propiamente dicha, en sus funciones pedagógicas, se nombraban Directores actuales a Louis Michel van Loo y Antonio González Ruiz (autor de la aparatosa “Alegoría de la Junta”) en la sección de Pintura; Gian Doménico Olivieri y Felipe de Castro, artistas excelentes, en la de Escultura; Ventura Rodríguez y José de Hermosilla, ambos eminentes constructores, en la de Arquitectura. Cada uno de ellos cobraría un sueldo de 3.000 reales al año, lo que no parece mucho.

Directores honorarios serían Sacchetti en Arquitectura y Juan de Villanueva y Antoine Demandre en Escultura.

Había ocho plazas de Teniente-Director, con sueldo de 1.500 reales al año: tres en Pintura, Juan B. de la Peña, Pablo Pernicharo (zaragozano, discípulo de M.A. Houasse) y Andrés de la Calleja más tarde autor del excelente retrato del ministro Carvajal, a que se ha aludido antes; otros tres en Escultura, Roberto Michel y Juan Pascual de Mena, eternamente ligados a Madrid por sus fuentes de Cibeles y Neptuno; y el excelente tallista Luis Salvador Carmona; en Arquitectura, Diego de Villanueva y Alejandro González Velázquez.

Había además dos plazas de Profesor de Grabado (o Gravadura), Juan Bernabé Palomino, sobrino de AciscloAntonio, el famoso tratadista de la generación anterior, y Tomás Francisco Prieto, Grabador del Rey.

Se ha de reconocer que el “Parnaso” español estaba bastante bien representado en este cuerpo profesoral. Esta lista se completó en 1752 con los nombres de Ignacio de Luzán, autor del proyecto de unión de Academias antes comentado, y pese a su poco interés por las Artes Plásticas, Académico de Honor (era ya miembro de las Academias de la Lengua y de la Historia y Superintendente de la Real Fábrica de la Moneda). Lo mismo, Agustín de Montiani y Juan de Iriarte (ambos ya de la Española). Hay que apuntar que varios consiliarios pertenecían ya también a otras Academias, lo que ponía en muy pocas manos, dentro de un estilo suavizado de despotismo ilustrado, la marcha de las Bellas Artes.

En los Estatutos firmados por Fernando VI en 8 de abril de 1751 se expresaba, como fin primordial de la Academia la educación de la juventud, apartándola de la ociosidad y aficionándola al cultivo, adelanto y propagación de las “tres nobles artes de pintura, escultura y arquitectura”. Se dibujaba claramente la diferencia entre dos campos de académicos: los teóricos, como el Protector (de nombramiento regio), el Viceprotector (también

nombrado por el Rey, pero de una terna propuesta por la asamblea de académicos) y los seis Consiliarios (nombrados por el Rey, pero después de consultar a la Academia) a los que se dispensaba, por otra parte, de asistencia a las juntas “en que, por forasteros de su profesión, no querían dar su voto”, lo que no dejaba de ser una dogmática y nada amable concesión. El resto de los cargos, ya profesionales, sería cubierto por elecciones generales. Como escribe Bédat (19) “la Academia así concebida era una Academia cuyo gobierno y organización estaban conferidos a los artistas. Ya no era... cosa del Rey ni de los Grandes, pero sí de los profesores”.

Si cotejamos estas disposiciones con el proyecto de Luzán nos damos cuenta del ascenso en el aprecio de las Bellas Artes por parte de la sociedad española, en especial si comparamos este estatuto con la equiparación de artistas y artesanos en la legislación de siglos anteriores, como hemos estudiado en otro lugar (20). Al final, en los Estatutos de 1751 se agregó una sección de “Misceláneos”, en la que se suplica al Rey que “las cosas excelentes y antiguas, así de pintura como de escultura, en ninguna manera se dejasen sacar de Madrid”. Esta propuesta dio como fruto una Real Orden de 5 de octubre de 1779, por la cual el Rey (en este caso, Carlos III) prohibía sacar pinturas de artistas fallecidos del Reino, bajo multa y embargo de las mismas (21), misión que tiene a su cargo la “Junta de Valoración y Exportación” actualmente activa, aunque en un momento crítico al desaparecer las pesquisiciones aduaneras, lo que puede provocar en nuestros días una hemorragia de riqueza artística, dado el altísimo precio –Así no podía ni imaginarse en estas obras de “luxo”– que pinturas, esculturas y grabados españoles alcanzan en los mercados internacionales (22).

Por desgracia, los Estatutos de 1751 quedaron en suspenso ya en vida del ministro Carvajal (fallecido en 1754) quien tenía, al parecer, la costumbre de tomar decisiones sin dejar constancias documentales y que, sin anular una orden real, la fue dejando sin efectividad, debido, por una parte, a que consideraba excesivo el número de directores, tenientes-directores, sustitutos y profesores (que llegaba a treinta y uno) en cuyas manos no se podía dejar la Academia, dadas las rivalidades entre ellos (en su famosa carta de 1794 a Bernardo de Iriarte todavía Goya se refiere a “evitar la emulación”) y la insubordinación de los alumnos que “les desobedecen, e insultan y aun si los amenazan, como ha sucedido, y propasándose aun a mayores excesos”, hasta el punto de tener que encarcelar a los más belico-

sos y poner un cepo en la escalera de la Casa Panadería (donde aun tenía su sede la Academia), según atestigua Tiburcio Aguirre, Viceprotector, en carta de 1755 al Protector y Ministro de Estado Ricardo Wall (23). “Hasta que haya ley que rijan, ha sido y será la Academia un Babel y su gobierno el más pesado y enfadoso”.

Los Estatutos de 1757 manifiestan un cambio radical respecto a los del 51. Se desconfía de los profesores, cuyo número baja de 31 a 16. Directores, 6; tenientes directores, 8; directores de grabado, 2. Respecto al cuerpo de la nobleza, el Protector, que seguiría desempeñando el papel de Director de la Academia, actuaría siempre en representación del Rey al que daría cuenta de todo lo referente a la marcha de la misma. El Viceprotector haría sus veces en ausencias, y convocaría las juntas y cuidaría de la estricta observancia de los Estatutos, procurando que se avanzara en los estudios y se respetara la disciplina, con lo que se convertía en el eje de toda la Academia. Los Consiliarios tenían que asistir sin excepción a todas las juntas y solventar todos los asuntos del funcionamiento, con lo que, de ser una suerte de figuras decorativas, pasaban a dominar la actuación de los artistas. Los académicos de honor asistirían a todas las juntas generales y a aquellas que requirieron su presencia, con lo que se les colocaba por encima de los profesores. Al director, general se le encargaba de vigilar los estudios, informando al Viceprotector de cualquier falta grave del alumnado. A los maestros directores o profesores se les encomendaba la enseñanza del arte correspondiente, alternando cada mes uno de los dos de cada arte. Los dos directores de grabado tenían a su cargo la enseñanza del grabado, en talla dulce o aguafuerte, así como la realización de sellos, cuños y demás partes de esta profesión (?).

El estatuto 20º trataba de las becas en Roma y París a las que tendrían acceso seis profesores (un par de cada Arte) durante seis años. Los de grabado podrían ir a París, a cuenta del Rey.

Se establecían cuatro tipos de asambleas: particulares, ordinarias, generales y públicas. La junta particular se convocaría siempre que Protector o Viceprotector los estimasen necesario en cualquier problema o asunto grave, con lo que venía a ser el directorio de la Academia, en el que se llamaba especialmente a Protectores y Consiliarios y, de juzgarse necesario, algún director de estudios o académico de honor, lo que daba el mando de las votaciones a la nobleza sobre la profesionalidad. Las otras asambleas eran

de menor efectividad. El secretario era nombrado por el Rey a propuesta de la asamblea particular, en la que venía a engrosar el número de votos de la grandeza. Por otra parte, la Academia se atribuía la exclusiva de la enseñanza pública de las Bellas Artes y la fundación de otras academias en España o fuera de ella que habrían de gozar de la presentación de la de Madrid y quedarían subordinadas a ella. Según escribe Bédat en una frase muy elocuente, el mandamiento general sería: "Fuera de la Academia ninguna creación artística" (24). A cambio, el Rey concedía la nobleza personal, con todas las inmunidades, prerrogativas y exenciones de que gozan los Hijos Dalgos de sangre, a todos los académicos profesores. Esto era algo por que se venía luchando en España desde el Siglo XVI, estableciendo la distinción entre Oficiales y Profesores, esto es, entre Artesanos y Artistas (25), que eximia a éstos de alcabalas de todo género.

Bien es verdad que esas exenciones estaban reservadas a los académicos cuyo nivel social, pese a su subordinación a los protectores y consiliarios nobles, pareció acrecida al tomar la Academia posesión del Palacio de Goyeneche, a la sazón del Conde de Saceda, cuya escritura de venta, en dos millones y trescientos mil reales de vellón, se otorgó en la Casa de la Panadería, (que luego sería ocupada por la Academia de la Historia), no sin ciertas reticencias por parte de algunos consiliarios, que lamentaban el alejamiento de la Plaza Mayor, más centrada y próxima de la majestad real, que les visitaba allí fácilmente. A Diego de Villanueva se encargó la reforma de la fachada churrigueresca, para librarla del "gusto perverso" que el Barroco ha merecido desde Ponz a Gómez Moreno. La primera junta se celebró el 9 de octubre de 1774 y desde entonces, con algunas reformas posteriores, ésta ha sido hasta hoy la sede de la Academia.

Conserje de ella era don Juan Moreno, que ocupó su puesto, de múltiples derechos y deberes, desde 1745 hasta su muerte en 1795. Había sido alumno de la misma y estaba encargado de vender las medallas y libros editados por la entidad. En su colección personal de ocho cuadros figuraban los retratos de Felipe IV y Mariana de Austria atribuidos a Velázquez, que la Academia adquirió a su fallecimiento por el módico precio de seiscientos reales, propuesto por Maella. A sus órdenes figuraban en modesta nómina dos barrenderos y dos porteros. Había también tres modelos fijos, masculinos, para el dibujo del natural, pese a que seguían copiándose los modelos de yeso de las estatuas romanas. No faltaron problemas debidos a

la mala conducta de los modelos y a la indisciplina de los alumnos, así como a las rivalidades entre los profesores, por ejemplo entre Diego de Villanueva y Ventura Rodríguez. “Yo, ni otro Viceprotector no basta para mantener la autoridad y contener el orgullo y falta de educación de los Profesores”, escribe Tiburcio de Aguirre en 1755 (26). En Acta de la Junta de 11 de noviembre de 1806 consta que el académico Cosme Acuña “puso manos violentas” en M.S. Maella, “sacudiéndole un garrotazo a la salida de la Academia”.

Llamado a Madrid en 1761 el famoso pintor bohemio Antón Rafael Mengs, fue nombrado por la Academia Director honorario dos años después, cargo al que renunció en 1764, descontento de la prepotencia de los Consiliarios, y a favor de los profesores artistas, que se resentían de la autoridad de aquellos aristócratas profanos. Los salarios que cobraban los profesores eran muy módicos (el conserje cobraba 3.300 reales y los Tenientes-Directores 3.000 y los Tenientes Directores sólo 1.500, salario que no aumentó entre 1752 y 1808. Es verdad que tenían aparte otras fuentes de ingresos a que les hacía acreedores su condición de académicos, como la de ser pintores del Rey, entre 9.000 y 20.000 reales más. Pero estaban sometidos a los Consiliarios, que gobernaban la Academia, considerando que el brillo de sus títulos engrandecía la institución y proclamándose paladinamente la clase “principal y gubernativa” (27). En general no brillaban por su afición y conocimiento de las Bellas Artes, salvo excepciones como D. Tiburcio Aguirre, que se sentaba a dibujar entre los alumnos, o los coleccionistas Bernardo de Iriarte, retratado por Goya, que deposita en él su confianza (28), el Marques de la Florida o el Duque de Villahermosa. También fueron consiliarios ilustrados el Conde de Aranda y el ministro Jovellanos, que pronunció en la Academia su famoso “Elogio de las Bellas Artes” (29), el famoso Antonio Ponz y el Marques de Sarriá. Los Vice-Protectores, que eran los verdaderos directores de la Academia (ya que sólo tenían por encima al Ministro-Protector y, evidentemente, al Rey, según comenta Bédard) (30), “se reemplazaron... por periodos breves, para realizar un conjunto de medidas artísticas homogéneas”, a excepción de Tiburcio Aguirre (que ocupó el cargo durante 14 años), Florida e Iriarte (10 años cada uno). Hasta cierto punto, a ello suplía la permanencia del Secretario (Ignacio de Hermosilla, que lo fue mas de veinte años) que garantizaba la autenticidad de las actas de las juntas y preparaba el orden del día.

La función esencial de la Academia era la enseñanza de las Bellas Artes, que en la actualidad ha perdido, al otorgarse a los estudios de ese tipo la calidad de universitarios, por lo que ya no dependen de ella. Tenían horarios distintos según la estación: en invierno de 9 a 12 y de 2 al anochecer y en verano de 7 a 12 y de 3 a 7 de la tarde, en el plan de estudios de 1745; en el de 1777 se cambiaron en invierno hasta las 4 de la tarde y en verano de 8 a 11 y de 4 a 6. Estas horas de apertura de las clases de dibujo o copias no era obstáculo para que las auténticas lecciones fueran nocturnas, lo que permitía la asistencia a los trabajadores en otros campos u oficios. La Academia concedía becas de mantenimiento y vivienda a alumnos pobres, que vinieron a ser diez en Madrid, y 6 en Roma. Pero el acceso a las clases era libre y el Rey proveía del material necesario gratuitamente.

Había asimismo a veces becas particulares, concedidas por algún noble (como el Marqués de Santa Cruz o el conde de Floridablanca) y en ocasiones de alumnos aventajados, la propia Academia les buscaba trabajos de delineantes o dibujantes. Felipe de Castro, primero y A.R. Mengs después, fueron de opinión de crear clases de perspectiva y geometría. Por otra parte, se ha de tener en cuenta que desde 1786 funcionaba una Comisión de Arquitectura, que debía dar su aprobación a todos los proyectos importantes de obras por realizar en España, lo que, unido al prestigio de algunos profesores, aumentó al poder de la institución en el desarrollo de tendencias modernas, que hoy llamaríamos neoclásicas y que representaban un ideal ilustrado llevado a la práctica, hasta crear un estilo. Ello era evidente en lo edificatorio, mientras en las artes figurativas había ciertas contradicciones (30). La Comisión de Arquitectura tenía por finalidad dictaminar sobre los proyectos de obras públicas remitidos por el Consejo de Castilla y otros estamentos y estaba formada por los directores y tenientes-directores de Arquitectura y por los arquitectos de mérito, siendo su primer secretario el director de Matemáticas, D. José Moreno. Este servicio, que contribuyó de modo eficaz, a la creación de un estilo "Carlos III", disminuyó en su influencia en la época de Carlos IV, sobre todo por la depresión económica entre el 93 y el 96 (31).

El plan de estudios de Arquitectura fue también reformado. Ya en años anteriores, (acaso en 1757), nombrado Consiliario el Conde de Aranda, se pensó en establecer un plan de estudios basado en los tres principios clásicos de la arquitectura, firmeza, belleza y comodidad; para el primero, se ha-

bían de estudiar matemáticas y materiales, terrenos, técnicas y maquinaria de construcción; el segundo se basaba en los cinco ordenes tradicionales; el tercero tenía seis apartados, referentes a la situación y adecuación de fortificaciones, templos y edificios públicos y viviendas privadas (32). Don Bernardo de Iriarte propuso otro plan en 1792, convocando a los académicos más capaces para celebrar asambleas para la renovación de los estudios de Arquitectura, celebrándose cinco juntas entre 1792-93, encargando de un plan a cada uno de los profesores convocados. El más interesante fue el presentado por Juan de Villanueva, quien fue nombrado Director General por votación (33).

Para animar a los estudiantes en el cultivo de las Bellas Artes, nada más inaugurarse la Academia se establecieron concursos a premios de Arquitectura, Escultura, Pintura u Grabado. El primero se celebró en 1753 y se pensó convocarlos anualmente (el de 1775 no se celebró) pero más adelante se prefirió que fuesen cada tres años. Para presentarse había que ser, en principio, alumno de la Academia o quien tratara de ingresar en ella. En cada asignatura se fijaron tres niveles, y en cada uno, el opositor tenía que realizar dos pruebas: la llamada “de pensado” para la que se concedía un plazo de seis meses, y la “de repente” que había de ejecutarse en el plazo de dos horas sin salir de la Academia y consistía en un dibujo. En los niveles superiores, 1º y 2º, se solía proponer un tema bíblico, histórico, alegórico o mitológico. El nivel inferior solía consistir en la copia de una escultura antigua, cuyos vaciados poseía la Academia. Es interesante advertir que, por imitación del estilo “troubadour” cuya moda se iniciaba en los temas de historia de Francia tejidos en la manufactura de Gobelinos en París, abundaban temas de historia de España, en general medievales o del Renacimiento (tales como “El rey San Fernando recibiendo la embajada del rey moro de Baeza”, “Coronación de Don Pelayo” –tema del primer concurso, 1753, que ganó Juan Rodríguez de Arellano–, “Entrada del rey Wamba en Toledo”, etc.). Francisco Goya se presentó a dos concursos, en 1763 y 66, sin lograr ni un solo voto a su favor. No consta el tema “de pensado” de 1ª clase del primero; el del segundo estaba enunciado así: “Marta, Emperatriz de Constantinopla, solicita del rey Alfonso X el Sabio un tercio de la suma que el sultán de Egipto exige por el rescate de su esposo, Balduino, y el rey ordena se le dé la suma entera”. Ganó el primer premio Ramón Bayeu, cuyo hermano Francisco tenía autoridad en la Academia; la prueba “de repente”

era de tema más moderno: “Juan de Urbina y Diego de Paredes discuten en Italia sobre a cuál corresponden las armas del Marqués de Pescara”. Se presentaron ocho opositores. Se nota en el escrito que el gran pintor dirige a Don Bernardo de Iriarte, en 1794, que todavía no ha olvidado su fracaso, tras el cual decidió pasarse sin las enseñanzas académicas y marchar a Italia. Los temas de Arquitectura consistían en proyectos de edificios sacros o regios (de pensado) y en dibujos a la aguada, o sencillamente a lápiz de detalles arquitectónicos (de repente). Por ejemplo “Cárcel de Corte, Planta y Alzado de la fachada principal” (1754) como tema “de pensado”; o “Alzado de la fachada de un arco de triunfo” (1757) como tema “de repente”; de ambos se conservan los ejercicios premiados de Juan de Villanueva.

Con estos dos ejemplos tratamos de mostrar que la selección podía, o no, ser acertada. En arquitectura había unas reglas de solidez y nobleza propias del estilo académico –que ha resistido en edificios oficiales durante dos siglos– y con habilidad y lo que entonces se llamaba “buen gusto” se lograban composiciones, si no muy novedosas, atractivas. En pintura y escultura (en la que abundaban los relieves) el acierto era más arduo. De hecho, la mayor parte de esas escenas de recepción cortesana derivan de pinturas de dos siglos antes, como “Alejandro Magno recibiendo a la familia del rey de Persia” de Veronés, sin agregar mayores innovaciones. Aun así se conservan cuadros interesantes, como el primero premiado en 1753 (34). Este es el principio de la gran pintura de Historia que, con el beneplácito de la Academia, se seguirá cultivando hasta fines del siglo XIX, en especial desde la fundación de la Academia de España en Roma, en 1873, cuyas becas concedía, tras concurso, la casa madre de Madrid. Una reciente exposición (35) y otra actual (36) han demostrado la indiscutible valía de esa escuela, en especial cuando se liberó de las ataduras del concurso que, sin embargo, le dio la vida, y se desarrolló en las grandes Exposiciones Nacionales creadas en 1856, y en cuyo jurado de admisión figuraban, preceptivamente, “individuos de la Real Academia de San Fernando” según reza el decreto de fundación de 12-I-54. Su Reglamento (13-V-55) atribuía a la Academia la convocatoria y la formación del jurado enteramente (37).

Esta doble influencia de la Academia, tanto en la comisión de Arquitectura como en las becas y premios, a la vez que daba un prestigio a las Bellas Artes, y una primera formación a sus cultivadores, arrastraba una indubitable resistencia ante las novedades, e incluso las variaciones del ideal

estético que no vinieran avaladas por el ejemplo y la regla prevista. El Diccionario de la Lengua, publicado por otra Academia, define el termino ACADEMICO en 5ª acepción: “Dícese de las obras de arte en que se observan con rigor las normas clásicas y también del autor de estas obras” (38). Tras la admision de las llamadas Vanguardias Históricas en el campo de las Bellas Artes, ese adjetivo ha tomado un matiz claramente peyorativo, contra el cual la Academia debe reaccionar con el criterio de libertad e independecia a que nos invitan Villanueva y Goya en 1792, expuesto y por la de San Fernando recientemente en un notable estudio de varios eruditos bajo el titulo general de “Revolucion, Crisis, Continuiismo” (39).

Ya hemos aludido al deseo del Vice-Protector D. Bernardo de Iriarte de poner al día la Academia. En “El Libro de la Academia”, el P. Sopeña escribe que “una característica de los hombres de la Ilustración influídos por Francia fue la lucha contra las corporaciones, contra los diversos gremios; lucha que no dejó de ser encarnizada y en la que hizo falta todo el apoyo del Conde de Floridablanca” (40). En especial, la posición de Juan de Villanueva fue drástica. Con palabras del Academico Bibliotecario actual, Sr. Doninguez Salazar, Villanueva “manifiesta su desacuerdo con la creacion y actuacion de la Comisión de Arquitectura”; pero a la vez, el arquitecto “adquirió más prestigio y en consecuencia más poder dentro de la Academia, personalidad por otra parte reforzada con la creación del título oficial de Arquitecto... que quedó promulgado por la real resolución de 28 de febrero de 1787... título que, para mayor decoro de las nobles artes y prestigio de la Nación ...está sujeto al riguroso examen de la Academia...” (41) Villanueva propone la creación de un Museo en la propia Academia, una colección de retratos y de estampas y una biblioteca pública a la que se destinaría un profesor o aficionado conocedor de las Bellas Artes y de los idiomas italianos y alemán; esta “librería” se creó en 1793 y se inauguró el 14 de enero de 1794, siendo una base de estudios y consultas que desde entonces ha ido creciendo; partía de mil cuarenta y cinco volúmenes. Villanueva “acusaba a los arquitectos de esa comisión de rechazar proyectos, para que después se los encargaran a ellos mismos, percibiendo así más trabajo y ganancias” (42). Intereses y opiniones se contradecían y además sólo reparaban en los aspectos arquitectónicos, sin analizar las relaciones con las demas artes. La Academia en su conjunto era la que debía censurar; por lo demás no cabía elegir a un arquitecto por sus méritos teóricos: “Desenga-

ñémonos, las doctrinas teóricas completas deben y pueden darse en todos los ramos en la Academia por un buen tratado, pero no la práctica y ejercicio, que solo se adquiere en los grandes edificios bajo la conducta de profesores acreditados en la disposición y experimentados en la construcción” (43). Sus opiniones sobre el alumnado, para el que proponía una matrícula libre y tan sólo un avance según sus meritos, iban en otro escrito dirigido a Iriarte el 24 de agosto de 1792. En él proponía que se estudiase desde el principio sus vocaciones y que eligieran sus maestros en las tres Artes.

Por su parte, Goya, (poco tiempo antes de caer enfermo en un viaje a Andalucía), enviaba al Vice-Protector su correspondiente informe, que no deja de ser una manifestación de libertad y hasta de romanticismo. Para Goya, las Academias no deben ser “privativas” esto es, obligatorias, sino sólo de “Auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sugestión servil de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa y otras pequeñeces ... Tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien Geometría, ni Perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que éste mismo las pide necesariamente a su tiempo a los que descubran disposición y talento...” Goya se insurge contra “la opresión u obligación servil de hacer estudiar a todos por un mismo camino” que “es un grande impedimento a los Jóvenes que profesan este arte tan difícil que toca más en lo Divino que ningun otro, por significar cuanto Dios ha creado” (Aquí se ve claramente que Goya piensa en la Pintura). Goya pone de ejemplos a Anibal Carhe (sic, por Carracci) que dejaba “a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba... poniendo sólo aquellas correcciones que se dirigen a conseguir la imitación de la verdad”, y lo opone “a los Pintores de más habilidad (sic) y que más se han esmerado en enseñar el camino de sus fatigados estilos” ...sin conseguir “otro adelantamiento más que interesar a los que no son ni han podido ser profesores” es decir, maestros. El aragonés se indigna al “oír despreciar la naturaleza en comparación de las Estatuas Griegas”, preguntandose “¿qué Estatua ni forma de ella habrá que no sea copia de la Divina naturaleza?”. ...Las Artes “no deben ser arras-tradas del poder, ni de la sabiduría de las otras ciencias, y sí gobernadas del mérito de ellas” (mismas). “Entonces cesan los despóticos entusiastas y nacen los prudentes amadores, que aprecian, veneran y animan a los que sobresalen, proporcionándoles obras en que puedan adelantar más su inge-

nio...” En conclusión “yo no encuentro otro medio más eficaz de adelantar las Artes, ni creo que lo haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al Profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los Discípulos que quieran aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan a este o aquel estilo en la Pintura”.

No sabemos si este sistema estaba dando o iba a dar los resultados que Goya esperaba pues, pocas semanas después, cayó enfermo y quedó sordo para siempre, así que, por largo plazo, tuvo que interrumpir sus propias clases. Aquí se nota una postura antiacadémica, si juzgamos de este calificativo por la definición del diccionario de la otra Real Academia, que antes hemos visto. De todos modos, esta liberalidad de la enseñanza, propia de Goya, de Villanueva o del secretario Isidoro Bosarte corresponde, como bien señala Ubeda de los Cobos a un cambio generacional. Y “todo se resolvió con modestísimos logros como la supresión de ayudas de costa mensuales.. o la apertura pública de la biblioteca” (44).

Este último estudioso señala entre las causas del mal funcionamiento de la Academia la falta de recursos económicos, la escasa duración en su cargo de los protectores, que les impedía planes de largo alcance, y la pérdida de vigencia del modelo de institución académica; y en el fondo de todo, la preeminencia de los consiliarios aristócratas sobre los profesores o artistas profesionales. “Es de sobra conocido que la Academia de San Fernando nació en la década de 1740 como una dependencia del Palacio Nuevo, entonces en construcción. Su existencia quedaba justificada ante los ojos del poder político que la impulsaba como un centro de formación de artistas que se encargaron de la estructura y adornos de su nueva real casa”... “Una de sus características principales fue que consagraron la pérdida del poder por parte de los artistas en sus órganos de gobierno”. Los artistas se limitaban a ser, meramente, profesores.

Por otra parte, el despotismo ilustrado, de igual modo que consideraba a los creadores artísticos como simples decoradores de la Majestad (en otra ocasión he señalado (45) la poca afición a las artes “per sé” de Carlos III, que le hizo desaprovechar el genio de su pintor Goya, reducido a cartonista, cuando estaba nombrado para mayores empresas), pensaba que la Academia de Bellas Artes podía ser “un centro formativo de oficios diversos dependientes del dibujo” (hoy diríamos “diseño”) lo que produjo un creci-

miento en el número de la “muchachería impertinente”, según palabra de Villanueva. En los años 90, San Fernando distaba ya mucho de la institución soñada por Juan Domingo Olivieri, su fundador. La abundancia de alumnos de los primeros cursos y sus variadas edades (había estudiantes de 9 años), provocaba una indisciplina que llegó a ser penosa y conflictiva (46). Podemos pensar que de hecho, la Real Academia se había convertido, en buena parte, en una Escuela de Artes y Oficios... Si somos optimistas, podemos llegar a creer que esa igualdad de las técnicas, en espera de ese “instante de inspiración” que, para Gropius, distingue al artista del artesano (47), estaba preparando la época de la Bauhaus... En cualquier caso, preparaba la separación de la teoría y la práctica, la fundación de una Escuela de Bellas Artes, que, independizándose del “alma mater”, se convertiría en Facultad de Bellas Artes dependiente de la Universidad Complutense de Madrid.

NOTAS

- (1) J. Corominas: "Breve Diccionario etimológico de la Lengua Castellana" (2ª ed. Madrid, 1967).
- (2) Sebastian de Cobarruvias: "Tesoro de la Lengua Castellana o Española" (Ed. Turner, Madrid, 1977).
- (3) J. Sánchez: "Academias literarias del Siglo de Oro español" (Madrid, 1961).
- (4) Ver, entre otros, "Varia Velazqueña" 1983 (pp. 301-378) y J. Gállego: "Diego Velázquez"; Barcelona, 1983.
- (5) Leandro Fernández de Moratin: "Viaje de Italia (1772-1776)" Pag. 200. Laertes, (Barcelona, 1988).
- (6) Julián Gállego: "El Pintor, de Artesano a Artista", pág. 208 (Granada 1976).
- (7) R.L. Dou y Bassols: "Instituciones de Derecho Publico General", Madrid, 1800-03 (Tomo III, pp. 392 ss).
- (8) J. Gállego: "El Pintor..." (p. 199).
- (9) Ignacio de Asso: "Historia de la Economia Politica en Aragon" (Zaragoza, 1798: reedición de 1949, p. 160).
- (10) R.L. Dou y Bassols: Op. cit. Fueron los aficionados de Mallorca quienes lo pidieron y el Decreto lo extendió a todo el Reino.
- (11) Guillermo Carnero: NRFH, tomo XXXVII, pp. 159-201 (Archivo Hº Nal y Minº As. Exts).
- (12) Ibid. Consta que lleva "varias notas del Sr. Dn. Joseph de Carbajal, Ministro de Estado" (Cf. Carnero). Hay otra copia de Didier Ozanam.
- (13) Ibid.
- (14) Luzán añade la Escultura sin tachar Diseño en ambos manuscritos.
- (15) Las clases de Academicos serian Honoríficos, Numerarios, Pensionarios y Asociados.
- (16) Lo comunica Goya a Zapater en carta de 7-VII-1786; hay oficio de Pedr de Larena al Duque de Medinaceli de 25-VI-86: vide. A. Canellas: "Diplomatario de Goya". Zaragoza, 1981.
- (17) Claude Bédat: "La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808" edición francesa, Toulouse, 1974, española, con prólogo de E. Lafuente Ferrari, Madrid 1989.
- (18) Edith Helman: "Trasmundo de Goya" (Madrid, 1983).
- (19) Bédat, vide supra (17).
- (20) J. Gállego, vide supra (6).
- (21) Lo recoge A. Ponz en "Viaje de España", IX, carta 9.
- (22) Ignacio de Asso, vid, supra (9).
- (23) Bédat, pp. 82 ss.
- (24) Id. ibid. p. 96.
- (25) J. Gállego, vid supra (6).
- (26) Bédat, op. cit. p. 152.
- (27) Ibid. p. 182.

- (28) Cf. la carta de Goya a Iriarte de 1794, remitiendole un juego de cuadros de gabinete "para evitar la emulación" (Canellas, "Diplomatario").
- (29) Jovellanos. Obras.
- (30) Bédat, op. cit., p. 189.
- (31) Ver Andres Ubeda de los Cobos: "Mentalidad e Ideología en la Real Academia de B.A. de San Fernando", tesis doctoral. (1741-1800).
- (32) J.E. García Melero: "Juan de Villanueva y los primeros planos de estudio" La R. Academia de S. Fdo. en 1792, Madrid, 1992.
- (33) Fdo. Chueca y Carlos de Miguel: "La Vida y las Obras del arquitecto Juan de Villanueva", Madrid, 1949.
- (34) Cf. catálogo exposición "Los premios de la Academia", Madrid, 1990.
- (35) Catálogo de exposición "Roma y el Ideal Academico" (1873-1903) Madrid 1992.
- (36) Catálogo de exposición "La pintura de Historia del siglo XIX en España", Madrid, Prado y MEAC, 1992.
- (37) Bernardino de Pantorba: "Historia y Critica de las Exposiciones Nacionales" (Madrid, 1948).
- (38) Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, Ed. 1970, pág. 10.
- (39) "Renovación Crisis-Continuismo", La R.A. de S. Fdº en 1792" (Madrid, 1992).
- (40) "El Libro de la Academia", Introducción por D. Federico Sopeña. Madrid, 1991.
- (41) J. Antº Dominguez Salazar en "Renovación..." págs. 10 y 11.
- (42) E. García Melero en "Renovación..." págs. 20 ss.
- (43) Villanueva, citado en el texto anterior.
- (44) Andrés Ubeda de los Cobos en "Renovación..." p. 58.
- (45) J. Gállego: "Goya y Carlos III" (actas del simposio del CSIC de 1900).
- (46) Ver ubeda de los Cobos en "Pintura, Mentalidad e Ideología en la Academia de B.A. de S. Fdº", Madrid, 1988.
- (47) Walter Gropius: "Manifiesto de la Bauhaus", Weimar, 1919. Hay versión castellana en numerosas antologías y textos del siglo XX. Sobre las Academias en general vid. "Academies of Art. Past and present" de Nikolaus Pevsner (Londres 1940 y 1973), versión española de Margarita Vallarin, con un epílogo de Francisco Calvo Serraller sobre las academias artísticas en España (Madrid, Cátedra, 1982).

MISIÓN ACTUAL Y PREVISIBLE DE LAS ACADEMIAS DE BELLAS ARTES

Por

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

Nacida la Real Academia de San Fernando con el propósito de fomentar el buen gusto y las Bellas Artes de España, ya desde la Junta Preparatoria de 1744, como del establecimiento definitivo en 1752 bajo el reinado de Fernando VI, la historia de la institución y de las ramas que de este tronco se formaron en Barcelona, Valencia, Zaragoza y otras poblaciones, revela que un cambio radical se operó en la práctica de las artes (sustitución del sistema gremial por el académico o ilustrado) y del pensamiento, tanto en temas como en finalidad estética, en todo caso apuntando al “bien común”. Lo que haya sido esta Academia ha quedado expresado en la Ponencia de Don Julián Gállego.

Nos asomamos a la actualidad, a esta Academia que constituye la inquietud de la hora presente. Pero aparte de interesarnos por la Academia que estamos viviendo, es provechoso que preparemos el objetivo hacia el que se dirigen sus pasos:

La misión de las Academias se desdobra en dos aspectos: la puesta a punto de todos los recursos heredados y los que su patrimonio permita, y la utilización de su potencial en beneficio de la sociedad española. Cabría, por tanto, hablar de una acción endógena y otra exógena.

Las Academias de Bellas Artes son depositarias de bienes de diversa condición. Primeramente los artísticos: edificios, pinturas, esculturas, grabados, mobiliario, partituras musicales, etc. Esto se fue produciendo con el tiempo por adquisición con fines instructivos de los alumnos de la Academia y como ofrecimiento de los que se formaban o entregaban a la Academia para la obtención de distinciones, como la de Académico de Mérito. Pero la institución requirió desde el principio la presencia del libro, de suerte que se han formado al calor de las Academias de Bellas Artes magníficas bibliotecas. Ha sido la Academia celosa guardadora de sus documentos, pruebas de examen y de

concurso, de suerte que los gabinetes de dibujos y grabados constituyen una de las mayores riquezas.

Exhibir y poner a disposición de la sociedad todos estos valores (por decirlo con la terminología actual, “Bienes de Interés Cultural”) constituye una exigencia, pero se convierte en mérito si se hace bien. Ciertamente el acometerlo requiere medios, tanto dinerarios como de personal. Respecto a su procedencia cabe que sean del propio Estado como de la sociedad privada. Pero sin una capacidad de gestión de las Reales Academias, teniendo en sus propios académicos la dirección de las múltiples operaciones, esta puesta a punto sería una mera ilusión.

Meditar sobre la finalidad de las academias, haciéndolo en concreto de cada una de ellas, supone realmente tomar el pulso al tema propuesto, el de conocer la misión y su cumplimiento. Las Academias poseen reglamentos aprobados. Quisiera consultar lo que señala el Reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1) y el de alguna provincia (2).

Tener recogido y ordenado el patrimonio cultural es exigencia prioritaria. Pero aunque no se señale, hay algo más que ordenación: la exhibición, la muestra al público, el museo. Hay Museos en las Reales Academias. Lo son en función de la actividad que han desempeñado. Pero tales museos han de ser vivos: lo son, pues a las adecuadas condiciones de exhibición, se suma su catalogación.

Los Museos de las Reales Academias constituyen una de las riquezas más notables dentro del acervo artístico español. Por supuesto hay que poner a la cabeza el Museo de la Academia de San Fernando. Otro gran museo es el de Bellas Artes de Valencia, que es el formado por la Academia de Nobles Artes de San Carlos.

La delegación de funciones que realizó la de San Fernando en la de San Carlos de Valencia, determinó la formación de colecciones de arte allegadas para la formación de discípulos, pero lo mismo que en la de San Fernando hay mucha obra artística generada por los mismos académicos o alumnos optantes a los premios. En otras Academias se mantiene la identidad academia-museo. En el caso de la de la Purísima Concepción de Valladolid; hay que hacer notar que fue ella la que promovió el Museo Provincial, transformado en 1933 en Nacional de Escultura, separado por completo de la Real Academia. Pero la de la Purísima ha formado un museo propio, que ha sido inaugurado en 1990.

Por lo que respecta al Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la parte abierta al público ofrece lo más importante de la colección, combinándose museográficamente pintura, escultura, dibujo, grabado y artes decorativas. Pero el grabado es acogido en otra dependencia, integrada en la misma Academia: la Calcografía Nacional. Conserva la más completa colección de planchas originales, aparte del fichero de grabados. Todo perfectamente clasificado, contando con la publicación de sus planchas en un voluminoso libro.

Pero la Academia tiene ordenados y clasificados sus dibujos, tanto los efectuados a mano alzada como los planos de arquitectura. Todo este rico material, colocado en archivadores está perfectamente al alcance del investigador.

Pero también entre los objetivos marcados por las academias se cuentan la recogida y ordenación de los libros. Esta tarea se ha mantenido desde que por real designio se pensara en que los alumnos debían disponer de la mejor información. Y debe proclamarse esta aportación de la Academia: la biblioteca. En el caso de la de San Fernando está enriquecida con notables ediciones, a lo que hay que sumar manuscritos, como "La Pintura Antigua", de Francisco de Holanda. Pero si la Academia tiene sus libros a disposición del investigador, otro tanto debe decirse del archivo. En él se custodia la documentación nacional, que se refiere al gran periodo en que la Academia era la central de España. Se pueden conocer los lazos que mantenía con las formadas en otras localidades. Y por supuesto, guarda la documentación que permite conocer paso a paso todo el desarrollo, con la teoría y las ideas que comporta. Es evidente que en este espejo han de verse las demás academias, pues han de mantener abiertos sus museos, bibliotecas y archivos.

También en el programa de actividades entra la organización de exposiciones. La actualización de una academia en no escasa medida se obtiene al abrir sus salas a la exposición de obras de arte. No todas cuentan con salas de exposiciones, como la Academia de San Fernando, pero no hay duda de que es otro objetivo que debe abordarse. En estas exposiciones de las academias hay que establecer dos variantes: las de artistas no académicos, de colecciones, de periodos, que se hacen en colaboración con otras entidades, con lo que la permeabilidad de la Academia queda bien demostrada; y las exposiciones con el propósito de mostrar la labor de la Real Academia. En la de San Fernando se han mostrado las obras realizadas por los alumnos de la Academia de Bellas Artes de Roma. Pero merece especial mención el tipo de exposiciones con fon-

dos propios de la Academia. El por qué es fácil adivinar. El arte es una permanente actualización, pero de lo presente y lo pasado. Todavía la Academia tiene mucho que mostrar. A este interés, de decir cómo procedía la Academia, han respondido exposiciones referentes a los premios, la didáctica y la teoría del pensamiento académico (4).

Si las exposiciones representan la palanca propulsora de la actividad artística, tanto para su conocimiento como para su difusión, no deja de ser un timbre de gloria el alto nivel en que se sitúan las exposiciones en la Real Academia.

Otra exigencia de los reglamentos es la de atender las publicaciones. Necesariamente es el boletín de cada Academia lo que puede conectar con la opinión, para que se informe de la tarea que realiza la institución. Que las academias han recobrado el pulso, lo indica el celo que se está poniendo en los boletines. La Real Academia de Granada ha editado su primer boletín en 1990. La de Valladolid, que había interrumpido en 1974 la publicación de su boletín, ha vuelto a editarlo en 1991, renovando su imagen. También la de San Fernando se esfuerza por tener un Boletín digno de sus colecciones y de la vitalidad de su gestión.

Pero el reglamento se refiere asimismo a la publicación biografías de profesores, diccionarios, estampas de relevante mérito, y “cualquier otra clase de escritos que puedan contribuir a ilustrar la teoría y la historia de las Bellas Artes”. Creo que en este campo se cumple, pero se puede hacer mucho más. Nuestra época es especialmente brillante en lo referente a la edición de libros. Las Academias poseen tesoros, dignos de reediciones, sobre todo de forma facsimilar. Desde que se editaran los volúmenes de la distribución de premios, verdadero primor de la impresión, sobre todo por sus grabados, y la espléndida serie de los Monumentos Españoles, emprendida en el siglo XIX, el mayor prestigio nimbaba a la Academia de San Fernando.

Los Discursos pronunciados en las recepciones representan un tesoro cultural, pues van acumulando testimonios de la teoría de las artes. Los Catálogos de las exposiciones (el de la consagrada a Goya, abierta mientras se desarrollan estas sesiones), las colecciones de Documentos para la historia del arte español, los anuarios de las distintas academias, revelan que en este campo se mantienen a un nivel relevante.

Otra actividad es la docente. La Academia de San Fernando se ha sumado al programa de Doctorado impulsado por el Instituto de España. Los Acadé-

micos intervienen con cursos de su especialidad, impartidos en su sede, lo que supone la ventaja de que tienen las enseñanzas el refrendo que supone la contemplación directa de las obras artísticas de la Real Academia.

La otra actividad de las academias es la que se dirige hacia afuera, hacia las instituciones del Estado que requieren su colaboración. Según el número 3º del artículo segundo del Reglamento la Academia debe velar “por la conservación y restauración de los monumentos públicos y proponiendo al Gobierno cuanto juzgue conveniente al progreso de las Bellas Artes”. Las academias provinciales se mantienen en la misma línea, aunque apunten a los monumentos de la provincia (5). Representa una actitud de alerta sobre la conservación e inspección de los monumentos y su contenido, sin necesidad de recibir instrucciones.

Pero en otras ocasiones las academias han de responder a consultas que por parte de las instituciones estatales se precisen, como señala el artículo tercero: “La Academia evacuará las consultas que le haga el Gobierno sobre los diferentes ramos que abraza su instituto”. En este caso, pues, la Academia da respuesta a una colaboración que se le pide.

Pero es preciso señalar que esta actividad, que durante largo tiempo ha sido ocupación permanente de las Academias, ha experimentado un considerable descenso, por las razones que comentamos.

Un decreto de octubre de 1970 creaba las Comisiones del Patrimonio Histórico-Artístico de carácter provincial, otorgándoles “las competencias actualmente asignadas a la Dirección General de Bellas Artes por la legislación del Patrimonio Histórico-Artístico” (6). Aunque algunas de las funciones eran coincidentes con las de las Comisiones de Monumentos y asimismo con las asignadas a las Reales Academias, en este sentido representaban un refuerzo; pero la cesión de la capacidad aprobatoria situaba a estas comisiones en condiciones de superioridad, que a la postre minarían la actuación de las Comisiones de Monumentos y de las Reales Academias. El testimonio más fehaciente es que las Comisiones de Monumentos han desaparecido prácticamente.

Otra de las circunstancias es la descentralización como consecuencia de ponerse en marcha el Estado de las Autonomías. Las transferencias han conducido en muchos casos a la asunción total de las funciones en materia de Bellas Artes. El precepto de requerir el parecer de las Reales Academias a efecto de declaración de Bien de Interés Cultural sólo se guarda excep-

cionalmente. Como consecuencia de todo ello, tanto la Real Academia de Bellas Artes como entidad nacional, como las Academias provinciales se hallan ante un vacío en lo que a consultas se refiere. Y esto acontece no obstante que la legislación vigente reconozca la capacidad para efectuar dictámenes a las Reales Academias (7). Los hechos dicen claramente que el número de informes prestados a los organismos públicos que regentan las Bellas Artes es muy escaso. Pese a todo, ante las numerosas cuestiones que afectan a los monumentos y obras de arte, las Reales Academias se mantienen activas, aportando informes aunque no sean requeridos.

Hemos expuesto la situación referida al presente de las Reales Academias de Bellas Artes. Séanos lícito dirigir la mirada hacia el porvenir.

Se hace cada vez más imprescindible mantener contactos en la vida de las Reales Academias. Se ha hablado de una reunión de Academias, que pudiera tener cobijo en el seno de la Real de San Fernando, como tronco del que han surgido las demás. Aumentar las relaciones, establecer una política unitaria en los principios de defensa de las obras de arte, parece tarea que se hace merecedora de un encuentro de esta naturaleza.

Y en cuanto a la actuación, debe responder al esquema que hemos presentado. Cada Academia debe prestigiarse a sí misma, logrando el mejor acondicionamiento para sus edificios y obras, es decir, mantener catalogadas las obras y expuestas al público; ordenadas las bibliotecas y los archivos, de suerte que puedan ser objeto de consulta por los investigadores; programadas las actividades, como cursos, conferencias, conciertos, exposiciones, que avalen la puesta al día y la vitalidad de cada academia.

Y en cuanto a la actividad dirigida a la colaboración con las autoridades públicas y privadas, sí se requiere en primer lugar una gestión cerca de ellas. Los informes de las academias son evidentemente consultivos, pero ofrecen la opinión de quienes por su preparación, su edad asentada, sus conocimientos, su desinterés económico, la ausencia de todo instinto profesional, ofrecen la garantía de un informe de la más alta cualificación. Consideramos que son los organismos públicos quienes desaprovechan estas fuentes del saber y del buen gobierno. Tenemos que recordar que precisamente han ido desapareciendo muchas asociaciones que de una manera altruísta velaban por la conservación del patrimonio artístico. Quiero recordar a las Sociedades de Excursiones, Ateneos y otras asociaciones intermedias. Estamos asistiendo a la emergencia de organismos con amplia

capacidad de decisión y con escasa atención a la fundamentación teórica. La problemática asienta sobre todo en el aspecto técnico. Precisamente la riqueza de las Reales Academias se halla en la sedimentación de conocimientos; en los planteamientos teóricos, humanos, estéticos, históricos. Piénsese que el problema del arte afecta más al sentimiento que a la razón y al cálculo.

Nuestras previsiones reposan en dos supuestos: primero, la continuidad de las Reales Academias, con el prestigio intransferible de tener al día su patrimonio al servicio de la sociedad; y el otro supuesto, que no se desaproveche el enorme caudal de su experiencia, sus conocimientos y su excelente buena voluntad. Podrá no ser escuchado este llamamiento, pero con todo las Reales Academias mantendrán su vigilante actividad para que el tesoro artístico español se mantenga con el brillo que merece.

NOTAS

- (1) *Estatutos y Reglamento interior de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Textos refundidos, Madrid, 1987. Página 7. Capítulo Primero. Objeto de la Academia. “El instituto de la Academia de Bellas Artes de San Fernando es promover el estudio y cultivo de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Música, estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico con el ejemplo y la doctrina”.
- (2) *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*. Reglamento Interior. Valladolid, 1947. Capítulo primero. Objeto de la Academia. “Su fin primordial es el fomento y difusión de las Bellas Artes en la capital y su provincia”.
- (3) De los fondos artísticos de la Real Academia de San Fernando se han efectuado inventarios y catálogos, algunos de los cuales se remontan a 1817. En el Boletín de la institución –*ACADEMIA*– se han publicado los catálogos de los dibujos, pinturas, esculturas, pruebas de examen. El patrimonio de la Academia, junto a su historial, ha quedado recogido en una reciente obra: *El Libro de la Academia*, Madrid, 1991, patrocinado por la Fundación Ramón Areces.
- (4) La exposición “Los premios de la Academia” se inauguró en la Academia en 1990; posteriormente recorrió numerosas ciudades: Oviedo, Valladolid, Murcia, Palencia, La Coruña.
La exposición “La formación del artista, de Leonardo a Picasso”, estuvo dirigida a mostrar la didáctica y las técnicas en la práctica artística. La exposición “Hacia una nueva idea de la Arquitectura”, con una magnífica colección de planos de la institución, puso de relieve la renovación del pensamiento arquitectónico en la propia Academia lo que acreditó la más completa renovación.
- (5) Reglamento de la Academia de la Purísima Concepción de Valladolid. Artículo 1º F. “Dirigiendo al gobierno, Corporaciones, Entidades oficiales y particulares mociones sobre el progreso de las Bellas Artes, conservación de monumentos y obras artísticas de la provincia”.
- (6) Decreto 3194/1970, de 22 de octubre de 1970. BOE. número 268, 9 de noviembre. Creación de las Comisiones del Patrimonio Histórico-Artístico.
- (7) Ley 16 / 1985 de 25 de junio de 1985, referente al Patrimonio Histórico Español. Artículo tercero: “Son instituciones consultivas de la Administración del Estado, las Reales Academias...”.

HOMENAJE DEL INSTITUTO DE ESPAÑA AL
MAESTRO JOAQUÍN RODRIGO

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

En la mañana del martes 15 de diciembre, el Instituto de España, ha dedicado el anual homenaje a la antigüedad académica para festejar a nuestro Decano de la Real Academia de Bellas Artes, el Maestro Joaquín Rodrigo.

Por encontrarse en obras la sede social del Instituto de España, tan emotivo acto tuvo lugar en el Salón de Columnas de nuestra Academia.

Iniciado el acto, por el Presidente D. Miguel Artola –a quien acompañaba el Director de la Academia, D. Ramón González de Amezúa– cedió la palabra a D. Carlos Romero de Lecea, representante de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Mesa del Instituto. Como oferente del homenaje, pronunció el breve discurso que se transcribe seguidamente:

Querido Joaquín:

Puedes estar seguro de que al recibir el honroso encargo de representar a la Mesa del Instituto de España, en el homenaje que te rendimos por tu antigüedad académica, me siento verdaderamente feliz al ser su glorioso destinatario el gran Patriarca de la Música de España, y poder nosotros, de nuevo, expresar públicamente nuestra gratitud por tu varia y deliciosa música.

Todas ellas, como bien decía S.A.R. el Infante D. José Eugenio, mantienen tu sello personal, si bien al hallarte siempre dispuesto a caminar por nuevos senderos, llevas a comunicarnos pruebas de tu innegable ingenio, sea en la ampliación armónica lograda de la tradición musical, como incorporando nuevos hallazgos compositivos y sonoros de plena modernidad.

Tal vez fuera el eco de lo que nos contaba Federico Sopeña de tu primigenio recuerdo de niño de coro, en cuya mente se mezclaban, el dulce

recordar de las viejas polifonías con el asombroso chisporroteo levantino de cohetes y fuegos de artificio.

En tu llegada a la Academia, fueron tus presentadores para ocupar la vacante de Fernández Bordás, D. José Eugenio de Baviera, José Cubiles y el Marqués de Lozoya, de quien ahora se celebra el centenario de su nacimiento; y éste como el Infante, fueron Directores de nuestra Real Academia de Bellas Artes.

Tu lección, magistral, para el ingreso en la Academia, el 18 de noviembre de 1951, llevaba como título, el muy expresivo de “Técnica enseñada e inspiración no aprendida”, que nos trae el recuerdo del mensaje orteguiano sobre la diferencia de genio y talento. Tendrá su ajustado correlato de inspiración genial, en tantas de tus obras, que no nos corresponde en esta solemne, al par que cordial e íntima reunión, hacer su nutrida, bien repleta, relación, así como no es la oportunidad de referirnos a tu abundante biblio y discografía.

De lo que se trata en este homenaje, es de expresarte nuestro contento por tu prolongada y honrosa participación académica, durante más de cuarenta años, en los que nos has concedido honor, colaboración y amistad.

Mas no quiero terminar sin referirme a un nuevo motivo que me enorgullece al ser sucesor en la Medalla que modestamente ostento en la Academia, de quienes tuvieron hacia el Maestro Joaquín Rodrigo, especial predilección.

Del Infante José Eugenio de Baviera ya hablé anteriormente y me resta añadir, que fue S.A. quien muy gozoso, pronunció en nombre de la Academia el Discurso de Bienvenida en la recepción del Maestro Rodrigo.

Al fallecer el Infante, en la vacante producida, fue designado para recibir dicha Medalla, el Marqués de Bolarque, quien tomó parte activísima y eficaz, para que la partitura del, bien conocido desde ese momento, “Concierto de Aranjuez”, de tan excelente compositor y con tan buen padrino viera la luz, impreso para beneficio de todos.

Y como colofón permitánme una breve digresión:

Al regresar de la Embajada de Bonn, el Marqués de Bolarque, un pequeño grupo de amigos muy adictos a la Música, nos reunimos con él, en una cena, en un pequeño Salón de Jockey y se tomaron algunas fotografías que yo guardaba entre tantas otras de diferentes motivos.

Al repasarlas, muchos años después, ya académico, tomé una de ellas, que puse en lugar manifiesto, pues parece ser expresiva de un caso premonitorio de sucesión académica.

En la fotografía, como estábamos aquel día en la mesa, frente a Luis Bolarque, se encontraba Asun, su mujer, quien tenía a su derecha al Infante, y a su izquierda, a quien hoy gozoso se considera representante de aquellos dos ilustres académicos, tan amigos del Maestro Rodrigo, y con muy sincera alegría le felicitan, como todos nosotros le felicitamos, por su obra y por su reconocida y singular personalidad.

Quieren, pues, recoger estas mis sencillas palabras el cálido homenaje del Instituto de España y de cuantos le somos deudores, al Maestro Rodrigo.

Finalizado el anterior parlamento el Presidente del Instituto de España entre aplausos de todos los presentes, hizo entrega al Maestro Joaquín Rodrigo de una bandeja de plata, grabada con la insignia Corporativa, bajo la cual se lee la dedicatoria correspondiente.

Con sentidas palabras de emoción, mostró su agradecimiento el Maestro Joaquín Rodrigo, en los siguientes términos:

Excmos. Sres. Académicos, Sras. y Sres.

Mi querido amigo Carlos Romero de Lecea.

Brevemente deseo expresar el gran honor que es encontrarme hoy entre vosotros y agradecer tus elogiosas palabras que tanto me halagan.

Desde mi ingreso en esta prestigiosa Casa he sido consciente de lo que debe ser la aportación de la Música y los músicos a la Academia de Bellas Artes. He deseado demostrar mi fidelidad con una participación asidua a sus diversas manifestaciones.

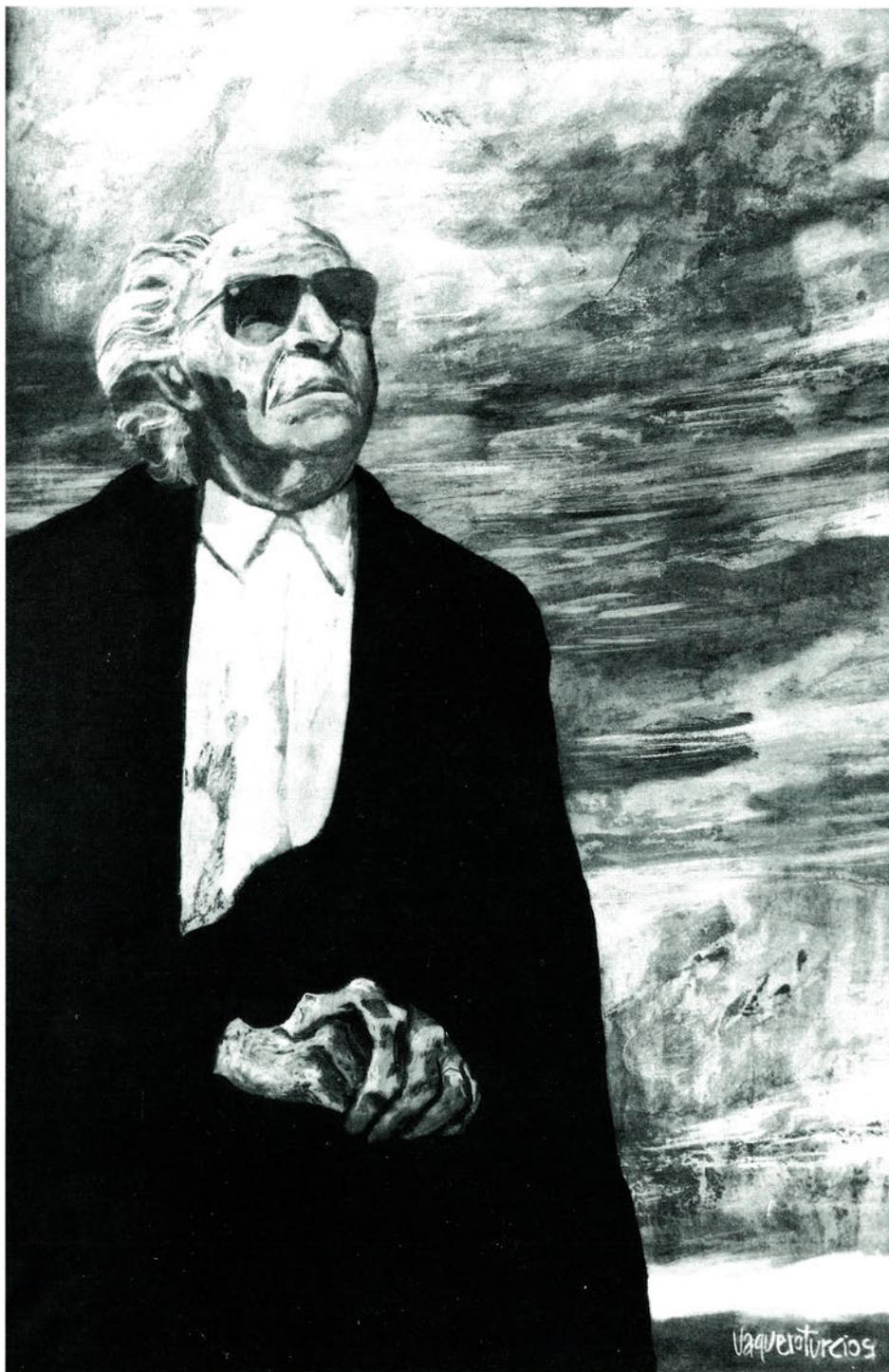
Así pues, hoy puedo comprobar (y me enorgullezco) la evolución de la Música entre nosotros.

Actualmente son muchos y prestigiosos los músicos que pertenecen a nuestra Academia.

Ser Académico es grande, pero ser el Decano lo es todavía más.

Muchas gracias a todos.

Los aplausos tributados en su homenaje dieron fin al acto oficial, que tuvo muy agradable continuación, en el agasajo ofrecido por el Instituto de España a todos los presentes, que testimoniaron sus plácemes y felicitaciones al Maestro Rodrigo.



LA DISTRIBUCIÓN DEL ESPACIO EN EL EDIFICIO DE
LA ANTIGUA ACADEMIA

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue una institución dotada de funciones complejas y del mayor alcance, pues afectaban a la totalidad de la nación española. Estas funciones se desempeñaban en el edificio de su residencia madrileña desde los días de la fundación en 1752, y aún antes, en la época de la Junta Preparatoria. No hay duda de que edificio e institución se ofrecen asociados. La magnífica sede actual, con todas sus dependencias, favorece el conocimiento de la corporación por el público general, que accede al museo, archivo-biblioteca, calcografía, exposiciones, actos públicos en el salón y otras dependencias, de suerte que la imagen de la Real Academia, que comienza en la sobria fachada que asoma a la calle de Alcalá, se amplía y engrandece en la visita al interior. Pero si se conoce el espacio interior de la actual Academia, no puede decirse lo mismo de la antigua, es decir, de la que llegó hasta el momento de la última remodelación (1). Nuestro propósito ahora es dirigir la mirada hacia atrás, para tratar de penetrar en los entresijos de la distribución interior, pues entendemos que antes de nada la arquitectura no es la fachada (lo que generalmente se valora en los estudios), sino el espacio interior.

En este recorrido habremos de comenzar por conocer los inicios de la Academia, acudiendo necesariamente a la historia de la misma realizada por Claude Bédat (2). Los planos de la distribución interior, debidos a Diego de Villanueva permiten conocer cuáles eran las funciones y la forma de desarrollarlas sobre el plano. La propia Academia fomenta el diseño de aulas de enseñanza, que aunque no se pueda tomar como elemento de una reconstrucción de los interiores, sin duda proporciona datos de ambientación.

Pero desde los días fundacionales la vida de la Academia mudaba y se transformaban las mismas finalidades. Las mutaciones del espacio pueden seguirse a través de catálogos e inventarios de los fondos de la Academia.

El funcionamiento de la Academia en esta residencia en la calle de Alcalá se iba haciendo más incómoda desde los años de la posguerra; que se preveía una remodelación del edificio lo dicen los planos que se levantan a partir de los años cincuenta. Esos planos y también las fotografías conservadas en el archivo de la corporación, permiten saber cómo era por dentro la Academia antes de que se emprendiera la reforma actual.

1. El edificio en la calle de Alcalá en 1773

La instalación de la Academia en sus primeros momentos en la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor madrileña sin duda proporcionaba las ventajas de ser lugar céntrico, bien vigilado y que gozaba de representatividad social, por ser el corazón histórico de la villa. Los avatares de su funcionamiento han sido narrados por Bédar (3). El fundamento de la Academia radicaba en la enseñanza, de suerte que al menos este aspecto quedó cubierto en primera instancia dada la buena capacidad de la Casa de la Panadería. Pero otra función de gran relieve social quedó asociada a la Academia: la Distribución de los Premios, que congregaba a las autoridades de mayor relieve político y social. Al no contar la Casa con salón adecuado, la entrega se hacía en otras dependencias (Palacio Real, Real Seminario), hasta que por fin pudo tener lugar la ceremonia en la Academia por primera vez en 1760. Grandes de España, embajadores extranjeros y personalidades de la intelectualidad y la política, se reunían en el salón, donde se obsequiaba a los asistentes con un generoso “refresco”. Al mismo tiempo servía la Casa de lugar de exposiciones, con acceso público para contemplar “los progresos hechos por los discípulos de la Real Academia”. Todo ello conducía a una conclusión: la falta de espacio. Por eso comenzaron las gestiones para lograr otro edificio en lugar céntrico de Madrid. Se pensó en comprar una casa en la Calle Mayor, pero finalmente se enderezaron las gestiones para la compra de “la casa que en la calle de Alcalá servía para los Tabacos” (4). Esta casa era propiedad del Conde de Saceda, con el que hubo que negociar la adquisición.

Las gestiones para la adquisición estuvieron vinculadas al precio del inmueble, ya que la Academia estaba dispuesta a pagar una cantidad inferior a la que ofrecía el propietario. La intervención de Carlos III fue decisiva, y en virtud de una real orden de 10 de mayo de 1773 se decidió la compra del

edificio, que sería destinado al establecimiento de dos instituciones: la Real Academia de San Fernando y el Gabinete de Historia Natural. La negociación queda explicitada en las Actas, según dejó consignado Bédar, pero podemos enriquecer los datos (5).

La Junta de primero de junio de 1773 estuvo presidida por el Conde de Baños, actuando de secretario Don Ignacio de Hermosilla. Se daba cuenta de que el Rey había decidido la compra de la “casa que en la calle de Alcalá pertenece al Conde Saceda... para su Academia de San Fernando y establecimiento del Gabinete de Historia Natural”. De conformidad con ello se había dado orden para suscribir el contrato de venta, por precio de dos millones trescientos mil reales. Se ordenó al arquitecto Don Diego Villanueva que pasara a reconocer la casa y estudiara la “distribución y acomodo con arreglo a las conferencias que sobre el asunto se ha tenido... y quedó enterado de lo que pensábamos acerca del acomodo de la Academia, en sótanos, cuarto bajo y principal y dos tercios de las guardillas, y acomodo del Gabinete en todo el cuarto segundo y tercera planta de las guardillas”. Se previno a Villanueva para que realizase planos por separado de las cinco plantas, “con expresión del estado en que están y de la nueva distribución que se les va a dar”, con advertencia de “no derribar muro, techo ni otra cosa” a menos que fuera absolutamente necesario. Para ayudar al arquitecto en las medidas y levantamiento de planos se puso a su servicio al “pensionista” Antonio González Velázquez. Esto quiere decir que en los planos que han llegado de la firma de Diego de Villanueva ha de verse la ayuda de este pintor. Villanueva realizó por separado los diseños para la parte que correspondía a la Academia y para el Gabinete de Historia Natural, con el cálculo económico que representaban.

En Junta Particular de 28 de junio de 1773 se analizaron los planos y cálculos realizados por Diego de Villanueva. Suponían las obras de acomodación el gasto de 116.000 reales para el edificio de la Academia y 66.000 para el del Gabinete. Se acordó remitir todo el material a Aranjuez, donde se hallaba el Marqués de Grimaldi, Protector de la Academia y Secretario de Estado, con una carta de la Junta de que se habían visto los planos y que todo parecía bien.

Sin embargo el Protector contestó a la Junta que había examinado los planos y había decidido introducir “algunas alteraciones de la distribución total de la casa”, y se instaba a Villanueva para que hiciera una reforma en

los planos, resolviendo estas alteraciones. En rigor los cambios se referían a la parte trasera del edificio que daba a la “calle angosta de San Bernardo” (ahora llamada de la Aduana), donde existían viviendas. Elaboró Villanueva nuevos planos y cálculos, arrojando 121.863 reales la parte de la Academia y 116.280 la del Gabinete. La Junta, a la vista de la nueva propuesta, hizo ver al Protector que con este nuevo proyecto “no se consigue la extensión que la Academia necesita, ni se libra de la incomodidad de vecinos”. Se elevan el proyecto antiguo y el nuevo al Protector, haciendo notar la Junta que el segundo suponía reducir el espacio de la Academia. En vista de todo ello, el Protector –Marqués de Grimaldi– aprobó definitivamente la primera propuesta.

En vista de todo ello se convoca Junta Particular para el 8 de julio de 1773. Se trata de una Junta extraordinaria. Asiste el Protector. En presencia de todos (catorce miembros de la Junta), explicó Diego de Villanueva las características de su proyecto, punto por punto, justificando las particularidades. Convenció a todos y naturalmente al Protector, acordándose llevarlo a la práctica “sin alterar cosa alguna”. Una novedad hubo sin embargo: la decisión del Protector de que “la nueva escalera que se ha de hacer desde el cuarto principal al segundo, sea de piedra, así por ser más conforme a la principal como por ser de mayor duración”.

Del proyecto de Diego de Villanueva siempre ha merecido atención lo referente a la fachada principal. Hay que hacer notar que el edificio poseído por el Conde de Saceda y que vendió a la Academia, a su vez lo había comprado en 1724 Don Juan de Goyeneche, acaudalado negociante en el Madrid de la Ilustración. Ostentaba el título de Conde de Saceda. La casa había servido de “Estanco Real del Tabaco” y era también denominada “Mesón de la Miel”. Al Conde de Saceda correspondió transformar el inmueble en magnífico palacio, para lo que requirió al arquitecto José Benito de Churriguera. Este dio prestancia palacial al edificio, como acredita la fachada, provista de perifollos barrocos. Churriguera haría asimismo la monumental escalera, dividida en dos ámbitos, indicio del elevado rango social del propietario. Pero en 1773 había ya otros parámetros y el nombre de Churriguera figuraba a la cabeza de los denuestos neoclásicos. Diego de Villanueva depuró la fachada, tal como vemos en uno de los diseños, con la mitad barroca y la mitad en la nueva arquitectura neoclásica, que precisamente es la que impulsaba la

Academia. Los dos diseños han sido ampliamente divulgados, omitiéndose por el contrario las plantas de sótano, baja y principal, aparte de las dos correspondientes al Gabinete de Historia Natural.

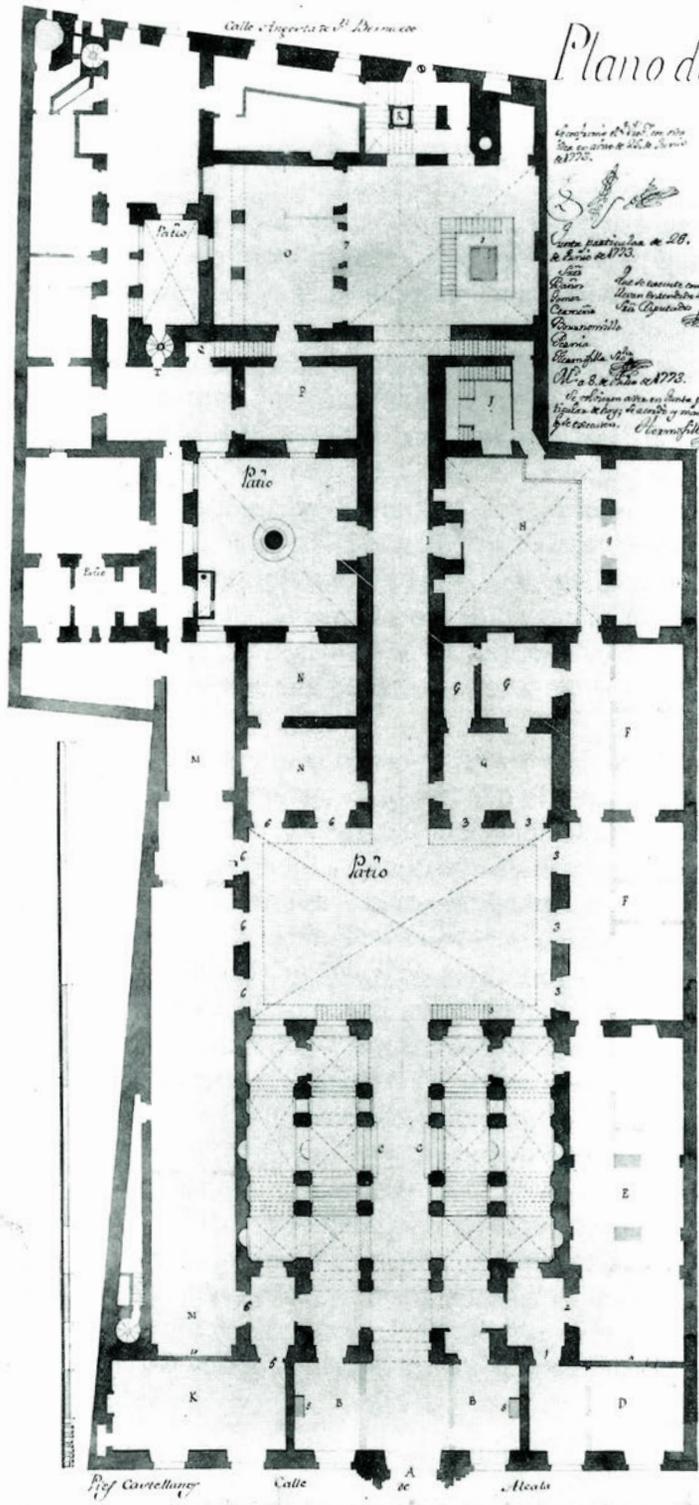
Uno de los planos lleva ese título: *Plano del cuarto Bajo* y va firmado por Diego de Villanueva (6). Es un plano de grandes proporciones (640 por 481 mm.), delineado en tinta negra con aplicaciones en color para señalar los cambios en elementos divisorios.

El plano lleva certificaciones con firma y rúbricas, para dar carácter fehaciente y fuera obligado punto de referencia del cumplimiento del acuerdo. La primera notificación dice: “Se conformó el Señor Protector con esta idea, en aviso de 25 de junio de 1773”; al pie van tres rúbricas, dos reconocibles: del Conde de Baños y del secretario Ignacio de Hermosilla. La siguiente inscripción dice: “Junta Particular de 28 de junio de 1773. Señores Baños, Gómez, Cermeño, Bournonville, Pernia, Hermosilla secretario. Que se ejecute como llevan entendido los señores Diputados”. Rúbrica de Hermosilla. Y finalmente, “Madrid, a 8 de julio de 1773 se volvieron a ver en junta particular de hoy. Se acordó y mandó que se ejecuten. Hermosilla” (con rúbrica).

Tal como se acordó, Diego de Villanueva quedaba obligado a respetar toda la estructura del edificio, por lo que hay que suponer que la disposición de la planta responde al carácter palacial que tenía el edificio. En efecto, José Benito de Churriguera sin duda transformó a fondo el edificio, que adquirió el Conde de Saceda, pasando de su utilidad pública a mansión nobiliaria. Esto se aprecia observando la nobleza de la fachada, con simetría rigurosa. Terminaba en terraza, sobre cuyos pedestales se erigían bustos, a la manera de los edificios regios y nobiliarios. Diego de Villanueva retiró los bustos de tales pedestales, para ofrecer una más severa imagen clásica.

Un espacioso zaguán permitía el acceso en carruaje. En este lugar se verificaba la recepción. Un pasillo central abovedado conducía a la escalera. Se dividía en dos ramas, de suerte que venía a surtir el efecto de una escalera imperial. El ascenso no puede ser más suave, mediante breves peldaños y mesas, lo que permite acceder a la planta principal –la planta noble de todo palacio– desembarcando en una meseta central amplísima.

Un patio rectangular, colocado transversalmente, separa las dependencias en dos bloques. El delantero sería el señorial. Todo el complejo de dependencias para negocios y alojamiento de los servidores se acomodaría en el



Plano del Cuarto Baxo.

Explicaciones contenidas en el Plano del Cuarto Bajo

A. Puerta Principal.

BB. Zaguán.

C. Entrada a la Escalera.

1. Entrada a la Sala de Perspectiva.

D. Sala de Perspectiva.

2. Entrada a la Sala de Arquitectura.

E. Sala de Arquitectura.

3. Entrada por un corredor a las Salas de Geometría.

FF. Salas de Geometría.

G. Piezas para las ventas de Estampas, que tiene su entrada por el número 3.

H. Sala del Modelo Natural, aprovechando uno de los dos segundos patios por no haber otro sitio donde hazerla sin deshacer mucha fábrica, y para ella no hay que hacer más que el cubierto, y a la pared señalada con el número 4, recibirla a la altura del Cuarto Principal con unos arcos; esta Sala está al piso del Zaguán, tiene su entrada por I y es particular.

J. Escalera que baja a los sótanos.

K. Sala de Matemáticas, cuya entrada es por el nº 5.

MM. Salas de Principios.

NN. Salas de Distinguidos, cuya entrada es por el nº 6, que igualmente puede servir para las de Principios.

O. Sala del Modelo del yeso, cuya entrada es por el N. 7, igualmente independiente de las demás.

P. Pieza del Depósito de Modelos, la cual para ponerla al piso de la primera se necesita quitar el suelo del cuarto bajo.

Q. Escalera que sale a los tránsitos del Zaguán para el uso de un portero que tenga en este piso habitación.

R. Escalera a la Calle Angosta.

T. Escalera de caracol que desde los sótanos continúa a las guardillas, y la que dará comunicación a los pisos que ocupa la Academia, quedando sin comunicación al cuarto segundo.

S. Pedestales para colocar en ellos las dos Estatuas Colosales.

NOTA. El color encarnado demuestra los tabiques y fábrica que se deben quitar para uso de los Estudios.

El color amarillo la habitación que resulta después del acomodo de la Academia para un portero. Se previene que es muy falta de luces y sólo en lo exterior tiene ventanas a la Calle Angosta. Esta vivienda tiene uso por la escalera R.

Θ Puerta a la Calle Angosta.

Explicaciones contenidas en el Plano del Cuarto Principal

A. Plano del desembarco de la Escalera Principal y salida al corredor N^o 1.
B. Puerta de la principal entrada a los Salones.
C. Primera Sala que sirve de tránsito al Salón de Juntas y de Funciones.
D. Salón de Juntas, y en él, Archivo del Dinero, N^o 2, y un retrete, N. 3.
E. Gran Salón de Funciones, el que como los antecedentes queda independiente de todas las demás salas.

F. Pieza de guardarropa, aprovechando el hueco que deja la escalera que hoy sube al cuarto segundo y se quita por proyectarle otra correspondiente al uso que se hace de esta casa.

G. Escalera nueva para cuarto segundo que ha de ocupar el Gabinete Natural, a la que se da entrada desde el plano de la escalera principal por el N^o 4.

H. Sala de Anatomía, con entrada por el Corredor N. 1 y por el N. 5.

I. Sala del Maniquí, comunicada por el corredor N. 1 y por la Sala de Anatomía.

J. Sala de Estampas.

K. Sala del Estudio del Colorido, comunicada por la terraza R y el pasillo 6.

L. Librerías y depósito de Instrumentos.

M. Galería de Pinturas y Estatuas.

N. Salas de Pinturas y otras obras, las que servirán por la puerta N. 7 o por el corredor N. 3.

O. Piezas para depósito de muebles y demás utensilios de la Academia.

P. Escalera a la Calle Angosta de San Bernardo.

Q. Escalera de caracol para el uso de los sirvientes a los planos que ocupa la Academia.

NOTA. El color encarnado muestra lo que hay que quitar de lo construído en este piso.

El color amarillo, lo que queda de habitación, que sólo puede servir para el Conserje.

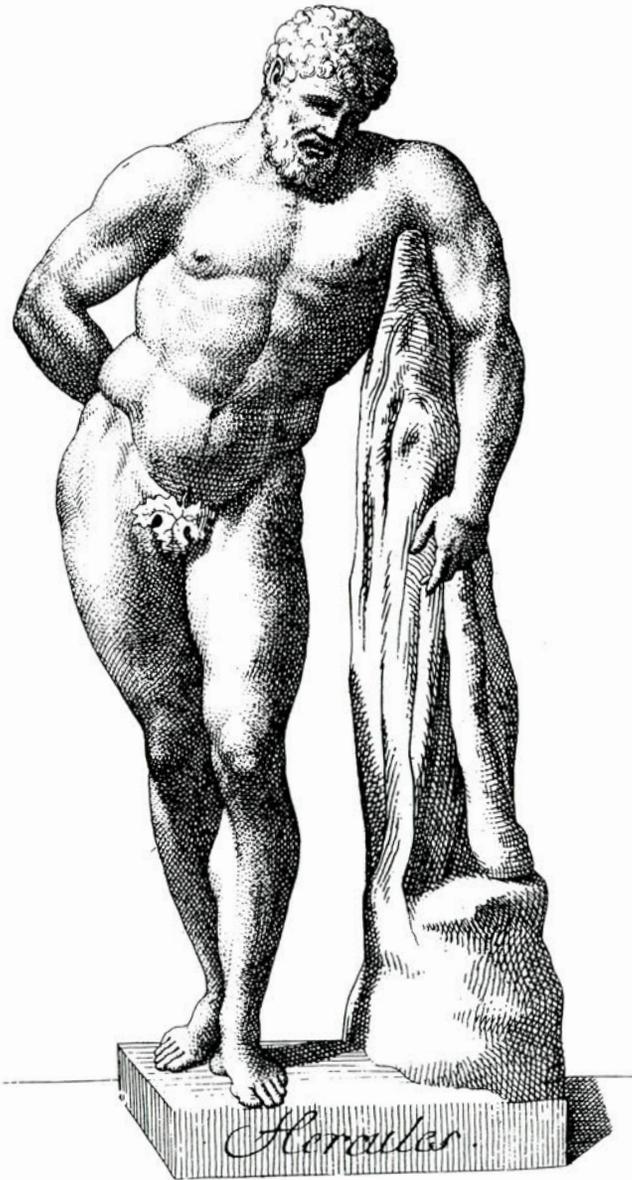
segundo bloque. Ofrece éste asimismo regularidad y simetría. La comunicación se efectúa a lo largo de largo pasillo. En medio se sitúan dos patios simétricamente. La última parte congregaría principalmente al servicio doméstico, con pequeño patio y puerta “a la calle angosta de San Bernardo”. En la época en que el Conde de Saceda vendió el palacio a Su Majestad esta parte estaba ocupada por “vecinos”.

En conjunto por tanto puede decirse que la ordenación espacial era ordenada y axial, salvo en la parte posterior, que se veía incluso afectada por la propia alineación desviada de la calle Angosta de San Bernardo.

Veamos cómo dispuso Diego de Villanueva las habitaciones de la Real Academia. En el zaguán se sitúan simétricamente y enfrentados “los pedestales para colocar en ellos las dos estatuas colosales”. Se trata de las esculturas de Hércules Farnesio y de Flora, de yeso, que Velázquez había hecho traer de Italia con destino a la colección real. Los monarcas las destinaron a la Academia; en reconocimiento a su rango, Diego de Villanueva las situó en el zaguán, donde han permanecido pese a todos los cambios del edificio.

Sin embargo la importancia de estas esculturas de yeso ha pasado desapercibida, lo cual se debe a las capas protectoras de que se las ha dotado y que al embotar la superficie hace pensar en copias sin interés. Pero son los yesos originales. En la Junta Ordinaria de la Real Academia, de 29 de abril de 1759, se hace constar lo siguiente: “Hice presente que las tres estatuas de Hércules, la Flora y la Cleopatra, sin embargo de que en el patio están a cubierto de las aguas, perciben humedad, que las va perjudicando mucho. En cuya consideración los señores directores generales Don Conrado Giaquinto y Don Juan Domingo Olivieri cuiden de prepararlas con los aceites o preservativos que juzguen más a propósito para su conservación; cuyo encargo admitieron dichos señores”. En la Academia de la Casa de la Panadería estaban en el patio, bajo algún cobertizo, pero expuestas a la inclemencia. Por esta razón las recubrieron de capas de protección, que son las que les dan ese aspecto de copia.

En planta baja y en amplios salones con excelente luz, procedente de ventanas a la calle de Alcalá, se disponían la Sala de Perspectiva (D) y la Sala de Matemáticas (K). La Sala de Geometría (E) se dividía en tres por tabiques intermedios; y ocupaba el costado del lado derecho. Estaba muy pobremente iluminada. El otro costado resultaba irregular y estrecho, prolongándose por el lado del patio principal. Se destinaba a “Salas de Principios” (M), es decir, de impartición de las enseñanzas elementales de la Academia.



Hércules y Flora.

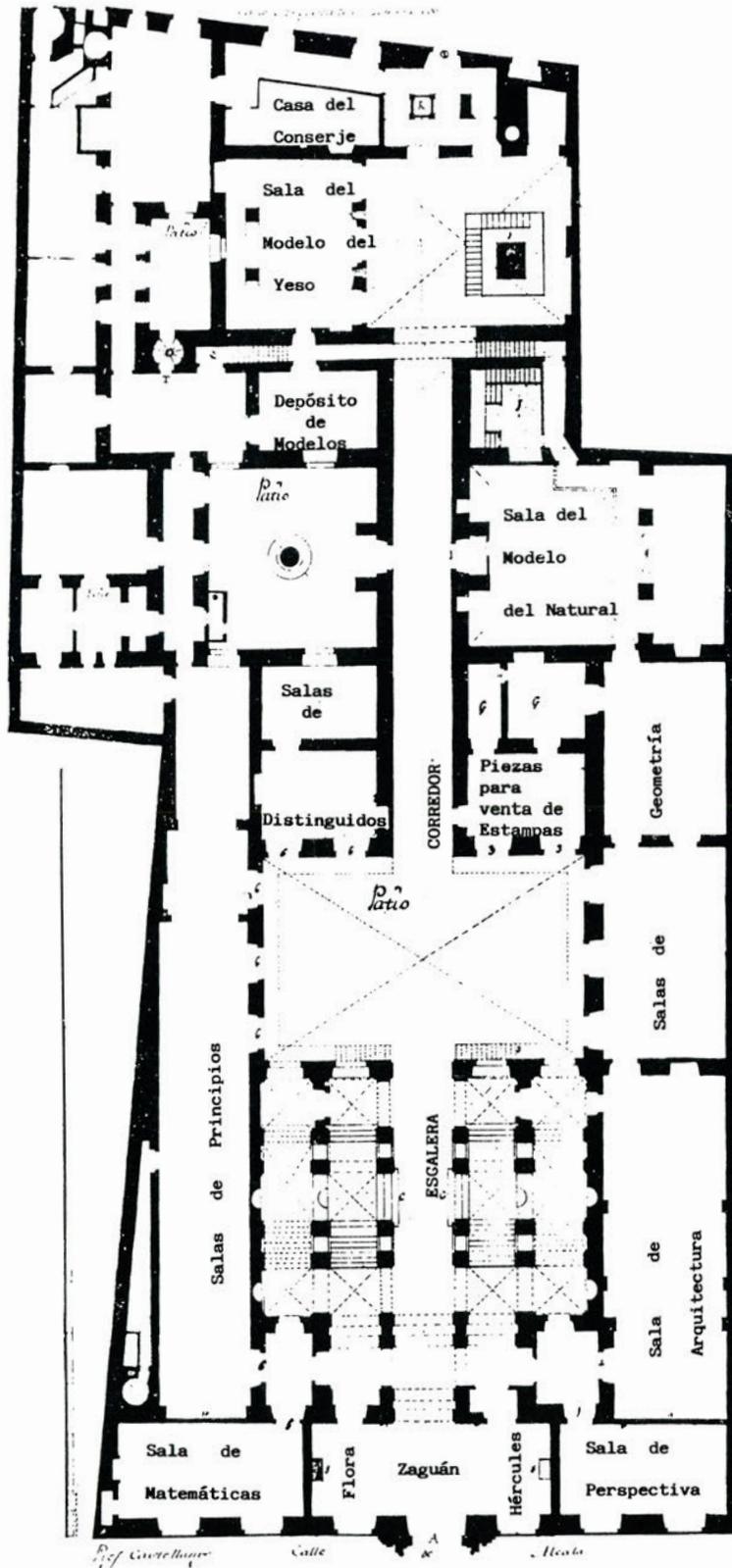
El patio central constituía un elemento de separación de los dos bloques como queda dicho, pero habría de ser lugar de esparcimiento en una institución de alta población estudiantil. En el lado derecho se sitúan las Salas de Geometría (F), que eran dos. Al patio asomaba una puerta, que conducía a las “piezas para las ventas de estampas”. Este aspecto de la institución, como lugar de venta de grabados y de vaciados, merece toda atención, pues la Academia tenía particular deseo de propagar sus enseñanzas a través de reproducciones. Y el situarla en el patio facilitaría la venta sin obstaculizar las tareas de enseñanza.

También tenían acceso desde el patio las dos “Salas de Distinguidos” (N). Por tal hay que entender los alumnos aventajados, que era preciso aislar para mejorar la vigilancia de los profesores.

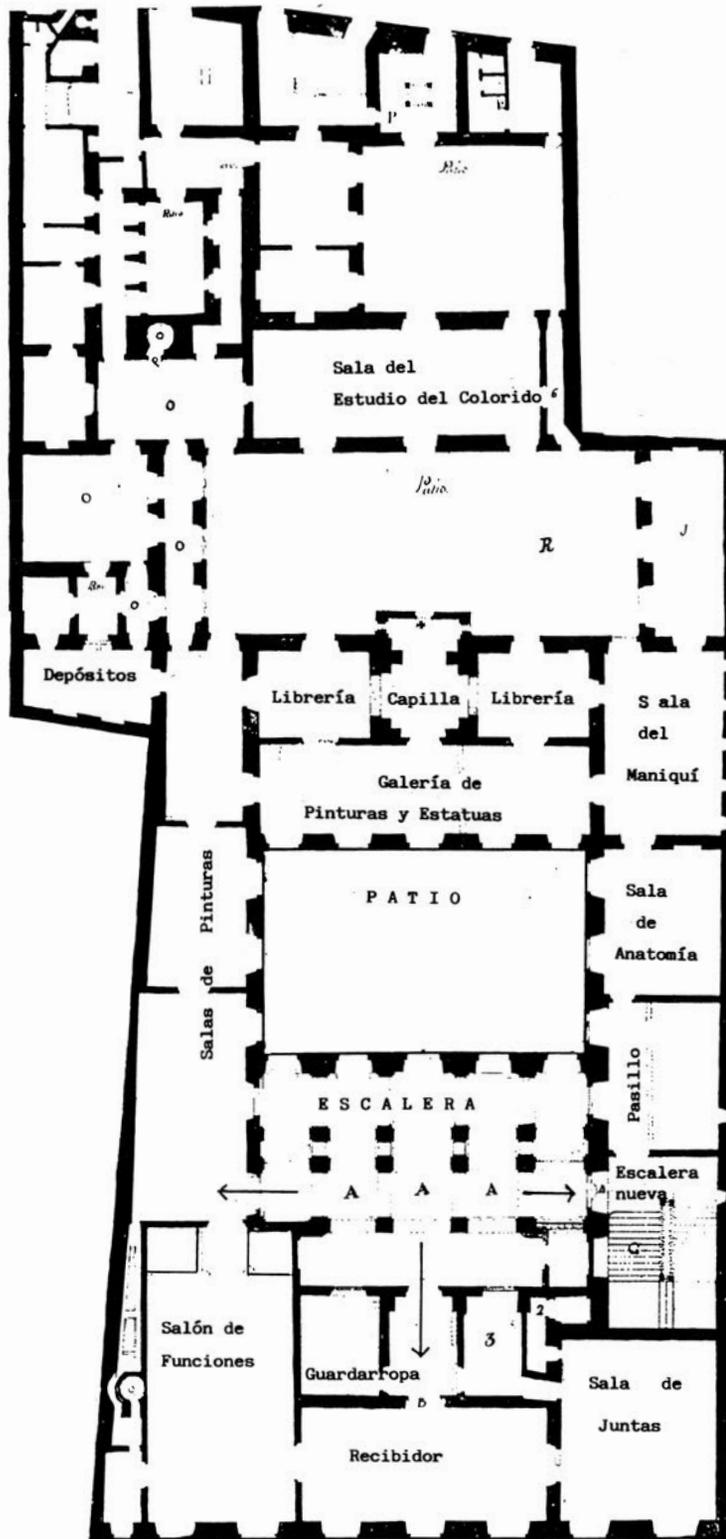
En el largo pasillo que conducía al fondo nacían dos puertas, acceso a dos patios simétricos. El de la derecha fue transformado en “Sala del Modelo del Natural” (H). Es una de las transformaciones que experimentó el edificio, pues de patio abierto se tornó en sala, mediante un techo. En un extremo se colocaron unos arcos, punto en el que se situaría el modelo humano previsto para posar. Precisamente por su carácter privado la puerta tenía una mampara (I), añadiéndose “es particular”, lo que revela el mantenimiento de la intimidad.

El fondo ofrece ya una gran irregularidad. Se dispuso la “Sala del Modelo de Yeso” (O) también con entrada particular. Comunicaba con la “Pieza de modelos de yeso” (P), que se distribuía en dos ámbitos. En anaqueles estarían colocados los modelos. Hay además otro pequeño patio y dos escaleras de caracol, una de ellas (T) “desde los sótanos continúa a las guardillas”. En esta parte posterior se habilitó la vivienda del Portero, con acceso por una escalera (R). Debajo de esta planta se sitúan los sótanos, con bajadas desde diversos puntos de esta planta baja.

Plano del Quarto Principal dice en la cabecera el que corresponde a la planta noble, a la que se llega al desembarcar en la meseta, subiendo por cada una de las dos ramas (7). Se repiten los mismos letreros, firmas y rúbricas que se aprecian en la planta baja, y ya se ha indicado que la finalidad es que el diseño constituyera elemento de supervisión para que se acometiera la obra fielmente. Está delineado en tinta, con aplicaciones de color encarnado para “muestra de lo que hay que quitar de lo construído en este



Distribución de la planta baja.



Distribución del Cuarto Principal.

piso”, y en aguada amarilla, lo que indica “lo que queda de habitación, que sólo puede servir para el Conserje”.

Se observa un bloque regular y simétrico, que además engloba las dependencias más representativas. El bloque tiene por núcleo la escalera; ofrece a la fachada principal los salones representativos; y en el otro extremo se sitúa la Capilla, a la que se accede por la galería principal de pinturas y estatuas.

Como en planta baja, Diego de Villanueva dejó reflejado en el plano el orden distributivo, con sus accesos, lo que aclara con letras, números y escritos.

Se aprecia la dignidad de la monumental escalera (A). Las dos ramas desembarcan en una meseta, es decir, un gran vestíbulo rectangular, que conduce a un pasillo, en el que se abre la puerta (B) que da acceso a los “Salones”.

Estos salones corresponden a la fachada principal a la calle de Alcalá. Hay primeramente un salón de acogida, de forma rectangular (C). A la derecha se halla el Salón de Juntas (D). En él tenían lugar esas periódicas reuniones (juntas generales, particulares y extraordinarias), en que se adoptaban los acuerdos vinculatorios para toda España. La sala dispone de dos balcones. Comunicando con la Sala, hay una cámara en forma de L, sin luces, lo que se explica por la función: “archivo del dinero”. Al lado se dispone un “retrete” (3).

En el lado opuesto se halla el Salón de “Funciones”. Era el lugar para los actos solemnes, con asistencia de las autoridades e invitados. Aquí se efectuaba la entrega de los Premios. Tiene el salón forma rectangular, pues se ha reducido el espacio del muro perimetral, que lleva dirección sesgada; en él se advierte una escalera de caracol. La entrada al salón se efectúa por la sala de acogida. Tiene dos balcones a la calle de Alcalá. En el otro extremo se dispone la presidencia, en estrado; detrás hay puerta, lo que permitiría que la entrada de los miembros que presidieran los actos se efectuara separadamente del público. Para ello en el proyecto de Villanueva se proyecta una puerta (7) desde el ámbito de la escalera. Hay que advertir que en ocasiones acudió el propio Rey. El público habría llegado por el camino de B y C, mientras que el cortejo regio lo haría por la puerta 7. Precisamente junto al Salón de Funciones se hallaban tres salas (N), en que se exhibían “Pinturas y otras obras”, es decir, era una parte “museal” de la Academia.

Hubo un cambio en la escalera para acceder a la planta segunda. Se suprime lo que había (F), y el espacio se destina a Guardarropa. En cambio se abre la nueva (G). Esta escalera es la que conducía a esta segunda planta, que con la tercera estaba destinada al Gabinete de Historia Natural. Se abría la entrada a esta segunda escalera perforando el muro de la caja de la escalera principal, en el lugar que estaba ocupado por una hornacina para estatua del palacio (4).

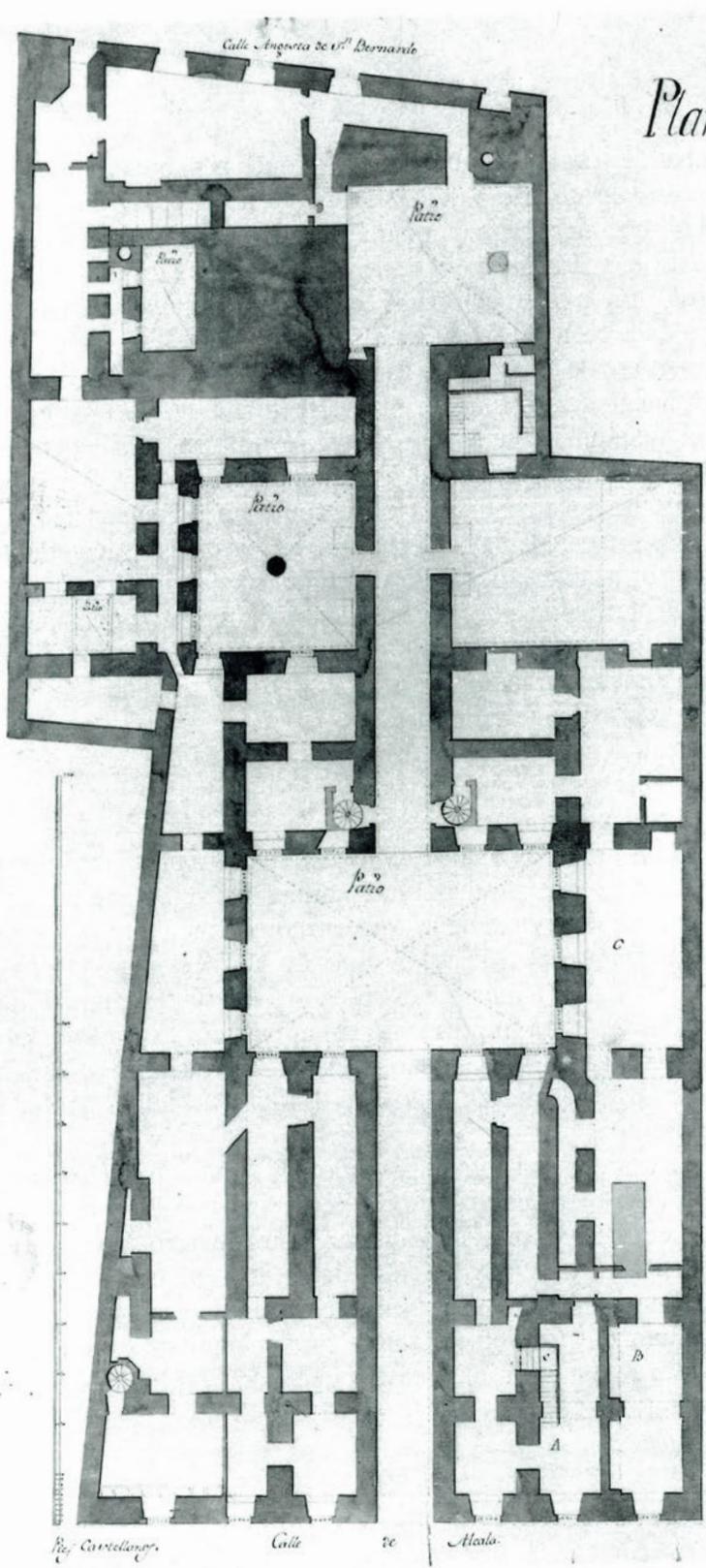
Asomando al patio venía la Sala de Anatomía (H). Esta sala comunicaba con la “del Maniquí”. Estaba iluminada por cinco ventanitas al lado de levante; y comunicada con cuatro puertas a las dependencias colindantes. En esta pieza se hallaba el famoso “maniquí” fabricado por el escultor, académico y Teniente-Director de Escultura Don Luis Salvador Carmona. Era una figura articulable, para adoptar todo género de posturas. El estudio del ropaje era fundamental en la enseñanza académica, y era exigido a pintores y escultores. Lo hizo Luis Salvador Carmona por encargo preciso de la Academia (8).

La Sala de “Estampas” era de grandes proporciones; tenía tres puertas a la terraza que había encima de la Sala del Modelo del Natural, que se hacía en la planta baja aprovechando uno de los patios. El grabado, como bien se sabe, fue una de las ocupaciones fundamentales de la institución.

Un ordenado conjunto se dispone cerrando el lado norte del patio. La “Galería de Pinturas y Estatuas” (M) formaba una amplia sala rectangular. Era, como las Salas de Pinturas, el conjunto museal de la Academia. El hecho de que se denomine de pintura y estatua revela la situación de equivalencia en que se hallaban en la institución.

Esta sala comunicaba con la Capilla, que es un espacio cuadrado provisto de cúpula, con el altar recibiendo luz del patio. Esta capilla, ocupando el eje mayor, tuvo que ser la que tuviera el palacio del Conde de Saceda. A los lados hay dos habitaciones (L), que eran “Librerías y depósito de instrumentos”. Como ya resaltó Bédat, la Biblioteca se concibió como elemento fundamental en la Academia, ya que para la enseñanza se hizo preciso la adquisición de los más preciados fondos bibliográficos.

La “Sala de Estudio del Colorido” (K) formaba parte ya del bloque posterior. Era rectangular, grande, bien iluminada y comunicada. Por los lados mayores asomaba a dos patios. Sin duda la práctica del colorido exigía luz natural en buenas condiciones.



Plano del Sotano

A. Habitación para la Guardia con chimenea por el agujero.
 B. Pieza para torcular.
 C. Pieza para el delante.
 En las demas piezas cuyos oficios no se expresan, se podrán acomodar, y colocar los molinos y otras cosas necesarias, como bien las de la Aceite, Carbon, y demas cosas para el servicio de la Academia.

Compañía de...
 de 1770.

Cuenta particular de 28 de Junio de 1770.
 Que se colocase como se ven en el plano las cosas siguientes:
 Comercio
 Comercio
 Comercio
 Comercio

N.º 8 de Junio de 1770.
 Compañía de...
 y mandado de...
 Compañía de...



...
 ...

Plano de Sótanos.

En torno a un patinejo se sitúan una serie de pequeñas habitaciones (O), destinadas a “depósito de muebles y demás utensilios de la Academia”. Una escalera de caracol, que arrancaba de planta baja, permitía llegar hasta lo más elevado del edificio. Era “para el uso de los sirvientes a los planos que ocupa la Academia”. En la parte posterior, con salida a la calle Angosta de San Bernardo, queda la casa del Consejo.

También el Sótano se destinaba para fines de la Real Academia. El plano va firmado por Diego de Villanueva, en original (catálogo A-148) y copia firmada por el mismo Villanueva (A-149). Lleva las mismas leyendas que los planos de planta baja y principal, y por iguales motivos.

Esta planta de sótano lleva ventanas a ras de suelo, en la fachada a la calle de Alcalá y en los patios. No hay duda de que a la casa se le sacó el mayor aprovechamiento ya en la época de Goyeneche. Lleva robustos muros, colocados perpendicularmente a la calle de Alcalá, de suerte de que aparte de constituir segura cimentación, proporcionan unos espacios longitudinales muy aptos para almacenamiento.

Contiene el plano los siguientes letreros:

A. Habitación para la guardia, con entrada por el zaguán.

B. Pieza para tórculos.

C. Pieza para el Bolante.

En las demás piezas cuyos usos no se expresan, se podrían acomodar no sólo los moldes y formas para estatuas, sino también las velas, aceite, carbón y demás cosas para el servicio de la Academia.

De tres dependencias se especifica su destino. La sala A era para la guardia, es decir, el vigilante, que tenía acceso desde una puerta del zaguán. La sala B reunía los tórculos para imprimir las estampas; era explicable que por su gran peso se colocaran en el sótano. La sala C era la del “Volante”, sin duda la máquina para troquelar, dado que la Real Academia también cultivaba la medalla.

El “volante” está representado en un grabado que figura en la *Distribución de los Premios* de la Academia de San Fernando, correspondiente a 1754 (pág. 41), en el discurso pronunciado por Don Tiburcio de Aguirre, Viceprotector de la Real Academia, y dentro del elogio que tributa al grabado. En este grabado aparecen varios niños accionando la máquina para acuñar medallas. Llama la atención el volante, que manipulan los niños tirando de cuerdas. En el centro un niño se dispone a colocar una rodaja de

metal, entre el cilindro y el troquel o cuño. En el terreno se muestran troqueles, rodajas de metal y medallas ya troqueladas. El grabado lleva la indicación de que la invención o modelo dibujado se debe al académico Antonio González Ruiz; sobre éste realizó el grabado en dulce Juan Bernabé Palomino, grabador de Cámara de Su Majestad.



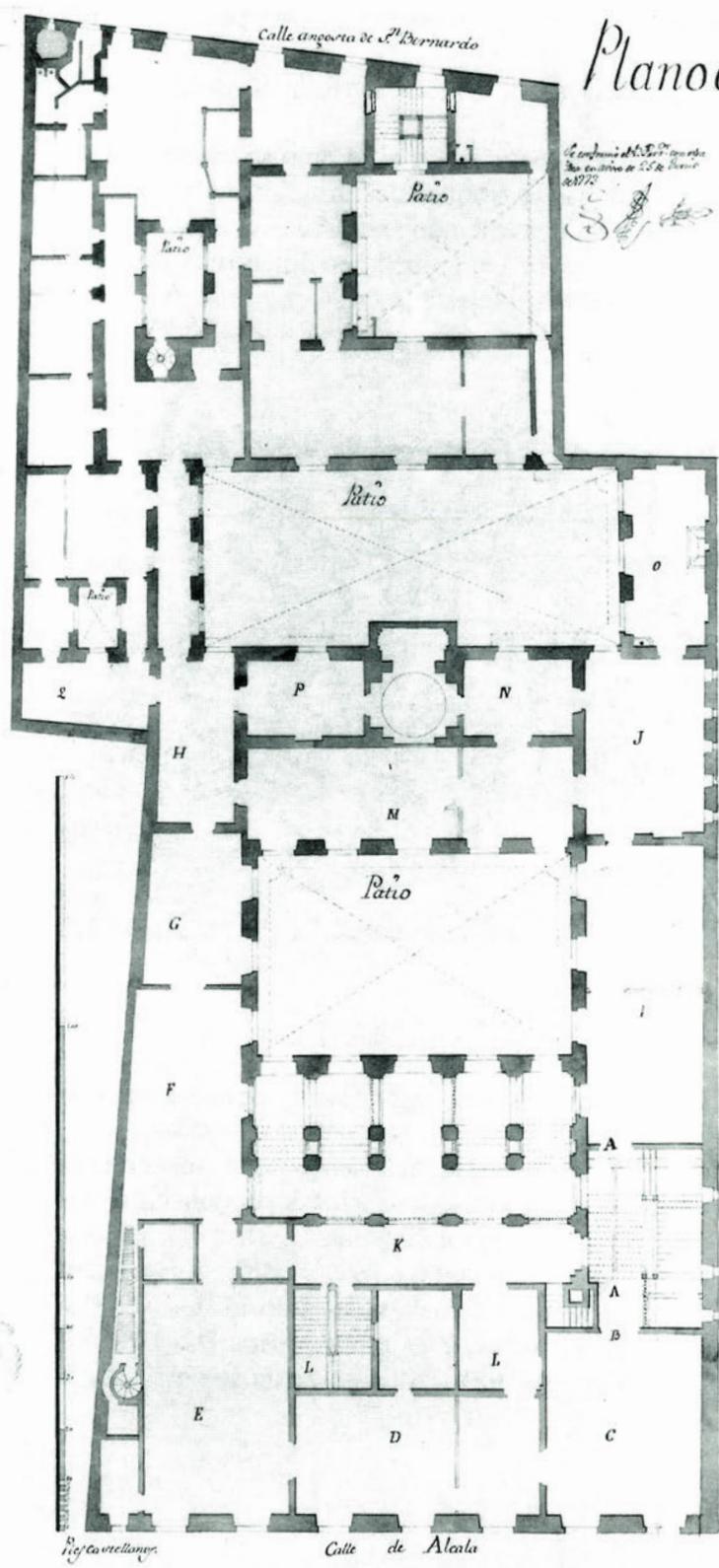
Ant. Gonz. inv.

Palom. ñi.

El Volante.

En el resto de la sala se colocarían los moldes y formas de escultura, material propio del taller de vaciados.

Mas también se conserva en el Gabinete de Diseños de la Academia lo referente al destino que dio Diego de Villanueva a las dependencias de las plantas segunda y de cubierta, destinadas a Gabinete de Historia Natural. El *Plano del Cuarto Segundo* tiene original (A-162) y copia, con referencia a la aprobación por la Academia y firmas de las autoridades. Explica Villanueva los usos de las dependencias. Y asimismo firma Diego de Villanueva el *Plano de Guardillas* (A-165), explicando que se destinaba al mismo Gabinete.



Plan del Quarto Segundo

El arquitecto M.º de S.º de este
 Plan del Quarto de S.º de Junio
 de 1772

- AA. Plano en que desemburca la escalera nueva que se proyecta.
 - B. Entrada al Gabinete Natural.
 - EDD. Salas para el Reino Animal.
 - FGH. Salas para el Reino Mineral.
 - I. J. Salas para el Reino Vegetal.
 - K. Galería á la escalera principal, para sus quineros, modelos, y instrumentos de Mathematica.
 - LL. Salas para poner lo duplicado.
 - M. Galería para Biblioteca; Estampas; Documentos; Medallas; Platas; Corabidos; Vasos; Reliquias; Brevidos; Armas &c.
 - O. Laboratorio de Química que se halla ya con Chimenea.
 - P. Pieza de Anatomía para embalsamar los quadrupedos avís, y insectos.
 - Q. Pieza para votar salidas del Gabinete.
- Nota: el Color encarnado muestra lo que se haze preciso mudar en este Plano para el acomodo del Gabinete, y habitación de su Director, y familia hecho con acuerdo del mismo todo lo que en este se ocupava señalado con el color amarillo.*

Nota: este Plano es de 28 de Junio de 1772.

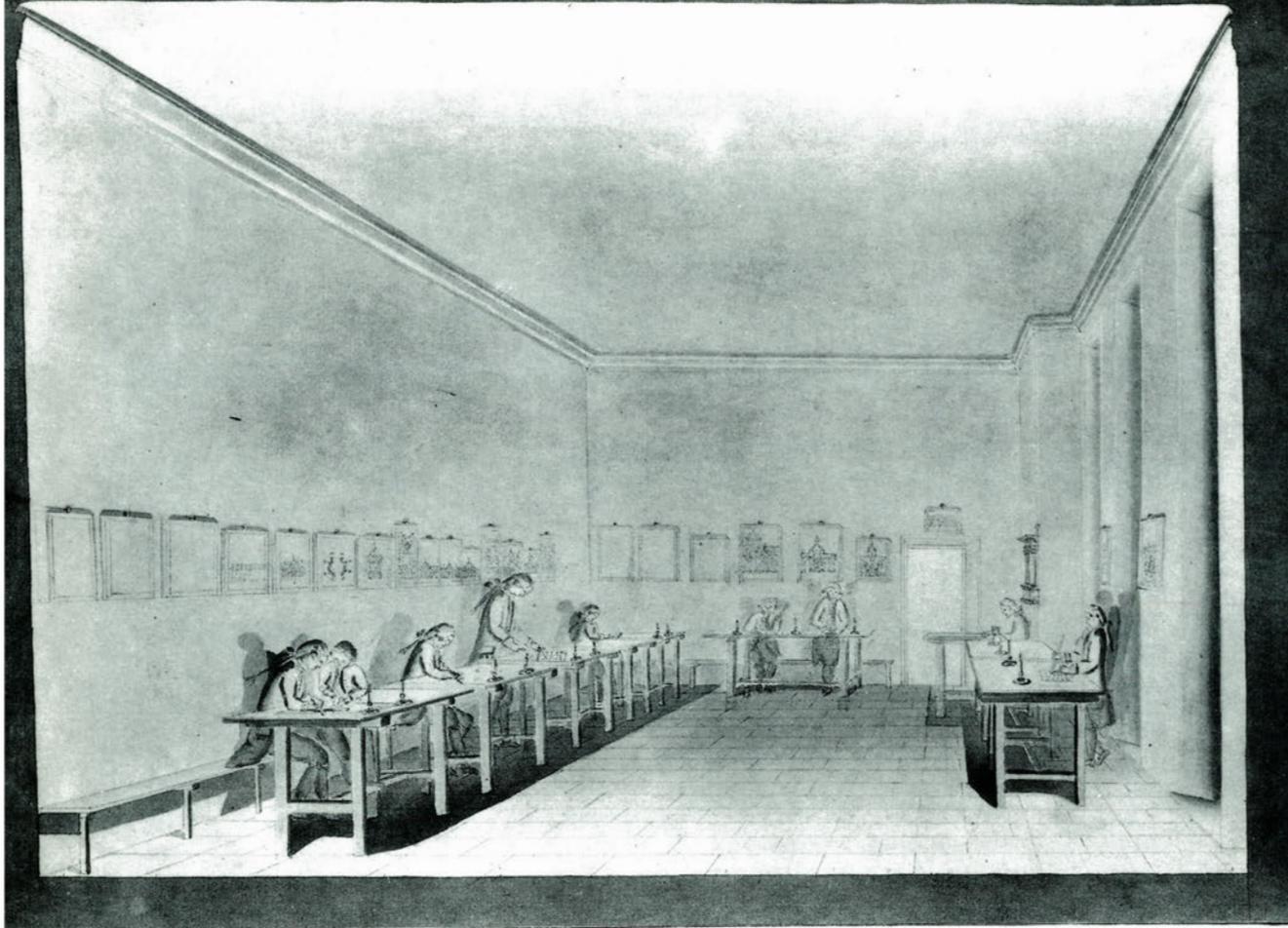
Que se añada como se ven entendido los señores de S.º de Junio de 1772.

M.º de S.º de Junio de 1772.

El edificio está en buena disposición, y hoy se acordó, y mandó que se continen. M.º de S.º de Junio de 1772.

Señor de Alcazar

Plano del Gabinete de Historia Natural.



Sala de Arquitectura. Dibujo.

2. Las salas de la Academia a través del diseño

El Gabinete de Diseños de la Academia custodia un rico material de dibujos. Dos grupos pueden establecerse. Uno está constituido por las pruebas “de pensado”; otro por las pruebas “de repente”. El primero representa la realización de proyectos de edificios imaginarios, en los que la iniciativa quedaba totalmente libre, si bien se exigía no solamente un estudio bien calculado sino una ejecución muy esmerada. Naturalmente el tema de una “Academia” de Artes surgió tempranamente en la propia corporación.

Ubicada la Real Academia en la Casa de la Panadería, sus estrecheces sin duda hacían volar la imaginación para lograr un más digno acomodo. Así lo atestigua la convocatoria que se hiciera en 11 de junio de 1754 de los premios de la Academia, uno dedicado a un proyecto de “Academia de las Tres Nobles Artes”. Resultó el fallo favorable a Virgilio Verda, otorgándosele Primer Premio de Primera Clase en su variante “de pensado” (9), el 25 de enero de 1756. Los académicos que participaron en el jurado tuvieron que recrearse ante aquella Academia, tan excelentemente diseñada con planta, fachadas y sección. Muy lejos de estas posibilidades quedaría el proyecto de Diego de Villanueva, que tuvo que limitarse a una acomodación en inmueble anterior.

En 1790 elaboró el arquitecto Silvestre Pérez un magnífico “proyecto de Academia de las Tres Nobles Artes”, que presentó como testimonio de su habilidad en el campo de la arquitectura, logrando con el proyecto la consideración de Académico de Mérito. Cervera Vera estudia el proyecto, ensalzando su gran categoría (10). Se trata, naturalmente, de un proyecto no llevado a la realidad, que se hace después de la instalación de la corporación en el edificio remodelado por Diego de Villanueva. El edificio formaba un magno bloque de planta rectangular. La fachada principal ofrece en el centro un pórtico exástilo, que recibe entablamento sin frontón. Lleva planta baja y planta principal, con un gran sobrado. En el interior se sitúan dos patios, para mejor favorecer la distribución de dependencias. Silvestre Pérez en este magnífico proyecto dio un avance de sus logros arquitectónicos posteriores. Aunque esta arquitectura no pasara de la utopía, no hay duda de que era el espíritu que anidaba en la Real Academia.

Para optar a ayudas, premios, cátedras y otras distinciones, la Academia efectuaba convocatorias públicas. Los aspirantes presentaban sus diseños. En ellos colocaban su firma; el Académico vigilante estampaba su rúbrica, para evitar la sustitución. En el Gabinete de Diseños se conservan algunos diseños, referentes a dependencias de la Academia (11). Los diseños están realizados con toda precisión y aunque no puedan considerarse “descriptivos” de las piezas que había en la Academia, son muy útiles para imaginar la disposición de estas dependencias. Por esta razón ya han sido utilizados algunos de ellos en una exposición celebrada en la Real Academia en 1989 (12).

En 1782 José de Toralla obtuvo ayuda de costas por la perspectiva a la presentación de un dibujo que representa una Sala de Arquitectura. Lleva rúbrica del profesor y fecha 21 de enero de 1782 (13). El dibujo está ejecutado en tinta y aguada gris.

El dibujo representa la sala de arquitectura de la Academia, pero no existen elementos espaciales que den personalidad, pues es una sencilla habitación, con suelo, techo y tres paredes, los elementos indispensables para hacer un dibujo merecedor de la ayuda.

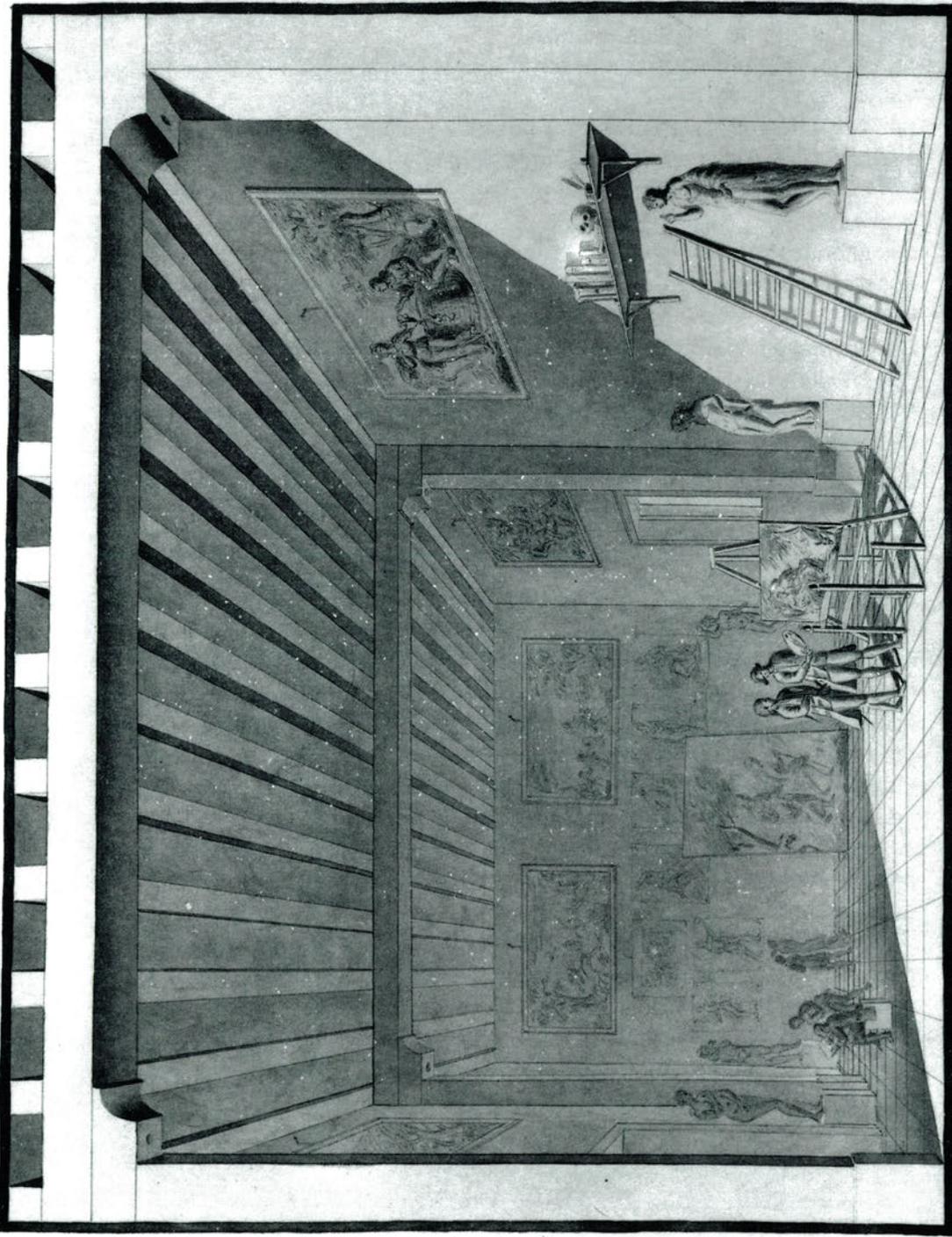
En la pared de la derecha hay tres huecos de balcón, tapados, sin duda porque es de noche y toda la luz provenía de los candelabros que había en las mesas. Estos puntos de luz producen las simpáticas sombras que se ven en las paredes, lo cual es uno de los merecimientos de este dibujo. Al fondo se percibe una puerta abierta. El profesor se sitúa a la derecha, de pie. Sentados o de pie

se hallan los estudiantes, concentrados en el dibujo. En la parte izquierda hay un joven y un adolescente; se sabe que acudían a la Academia personas de corta edad. Un banco corrido hay junto a la pared. Los muros están adornados con dibujos de plantas y fachadas de edificios. El suelo está embaldosado, para enfatizar la perspectiva, que asimismo se define claramente en la moldura en que se junta el techo con las paredes. La indumentaria de los personajes es atildada: casacón, peluca, cola y lazo. Pero en definitiva este dibujo es indicador del alto nivel del diseño en la Academia, lográndose una perspectiva muy acertada, tanto la convergencia lineal como la gradación de sombras, muy sensiblemente expresadas en el espacio que hay debajo de las mesas.

Ayuda de costas por la perspectiva obtuvo José López de Enguídanos por su dibujo *Aula de Pintura* (14). En la Academia alcanzó notoriedad. Fue Académico de Mérito y publicó varias obras: El dibujo lleva rúbrica del profesor, la fecha de 5 de diciembre de 1780 y el nombre del autor.

El autor se ha servido de la Sala de Pintura para hacer un estudio de perspectiva. Cuelgan pinturas recubriendo las paredes, lo que no debe sorprender, pues ante el elevado número de las adquiridas para la formación de los alumnos, había necesidad de servirse de las partes altas. Naturalmente el espacio no es real, sino artificioso, el necesario para articular con habilidad una perspectiva. López de Enguídanos ha fingido dos habitaciones, cuya estructura es de madera: pilares, zapatas y vigas vertebran el espacio. Pero hay asimismo esculturas de yeso, algunas reconocibles: el Germánico, Venus, Fauno del Cabrito. Los inventarios de la Academia indican que esculturas y pinturas aparecían mezcladas en las salas, precisamente porque indistintamente servían para la instrucción de los alumnos.

Ha seguido el autor un tipo de perspectiva geométrica de la mayor nitidez, tanto en líneas como en sombras. La luz procede de un foco situado a la izquierda, entrando sesgadamente, de forma muy armoniosa. A la izquierda hay alumnos dibujando ante la estatua de Venus. Dos personajes admiran el Fauno del Cabrito. En el centro hay una escena alusiva al contenido del Aula: el alumno, paleta en mano, escucha las indicaciones del profesor, que se distingue por llevar espada al cinto. Visten ambos con casaca, peluca y coleta. Delante se halla la silla; detrás el caballete con la pintura; las sombras se arrojan con destreza. Se trata de un juego de dos perspectivas: la lineal, convergiendo hacia un centro disimétrico y la luminosa hacia la derecha. Es asimismo hábil el recurso de la escalera para provocar



Diciembre de 1894

Aula de Pintura. Dibujo.

sombra. También ayuda a la perspectiva la repisa apoyada en la pared, en la que hay tintero, calavera y libros.

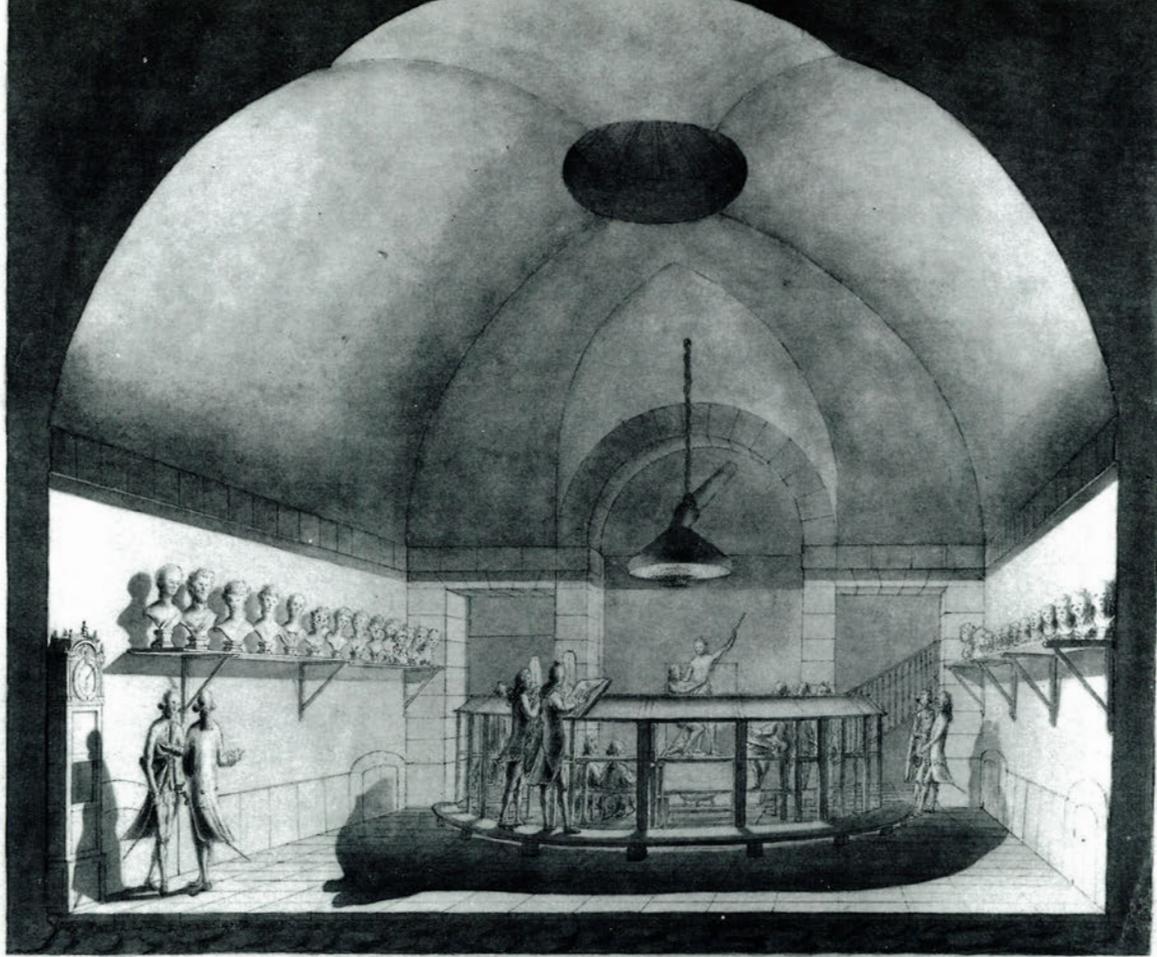
También se otorgó ayuda de costas por la perspectiva a José Gómez Navia, en reconocimiento a su diseño "Aula de dibujo de modelos del natural" (15). Está rubricado por el profesor y fechado a 29 de noviembre de 1781. Está dibujado en tinta y sombreado en gris y sepia.

Representa una habitación abovedada. El testero se constituye por un tramo rítmico serliano, de arco de vano cerrado con arco de medio punto y dos laterales adintelados. Pero la acción se pretende centralizar, utilizando dos recursos. Uno de ellos el modelo humano que sirve de atención. El otro es el luminoso, ya que la mayor significación se otorga a la iluminación artificial, de punto alto. Sin duda Gómez de Navia pudo conocer grabados representando interiores académicos con una composición similar. Pevsner publica un dibujo de la Sala del Natural de la Academia de la Haya, fechado hacia 1750 (16). Pero la propia Academia de San Fernando tenía montada la Sala del Modelo del Natural, en planta baja, de aspecto similar y con un fondo en el que se perciben los tres vanos de que hemos hablado.

El Académico de Honor Don Juan Iriarte recitó un poema con motivo de la *Distribución de Premios* de 1760, en el que viene a describir la sala del dibujo del natural de la Academia en la Casa de la Panadería (página 60). Hace referencia a una gran habitación ("amplum, excelsum, ingens quadram conclave"), a la circunstancia de que la sesión tenía lugar durante la noche ("nox erat"), iluminándose el recinto con una lámpara que colgaba del techo abovedado ("aurata lampas testudine pendet maxima, bisseno praefulgens undique myxo"); y de que posaba un hombre desnudo ("Hic tabulata super modicu, assurgentia nudum stare virum aspicias").

El foco de luz artificial aparece suspendido por una cadena. Como es de combustión los gases quemados se evacúan por el tubo. La luz se derrama desde este centro emisor, lo que provoca que las sombras se dirijan hacia la pared.

Posan un hombre y una mujer, formando grupo. Se hallan desnudos. Al pie se aprecia el brasero para calentar el ambiente. Los alumnos se disponen en semicírculo, ocupando doble graderío, el delantero para dibujar en posición sedente y el de detrás de pie. Hay atril corrido para apoyar los cartapacios. Dos parejas de profesores charlan en la sala. La espada revela su categoría social. Visten con casaca y llevan peluca postiza. En repisas si-



Aula del Natural. Dibujo.

Aula del Dibujo del Natural (1750). La Haya.



tuadas en las paredes se ven bustos, adornando la sala, pero sirviendo de modelo, conforme a la distribución que había en la Academia. A la izquierda se ve un reloj, tan necesario para medir el tiempo de los modelos.

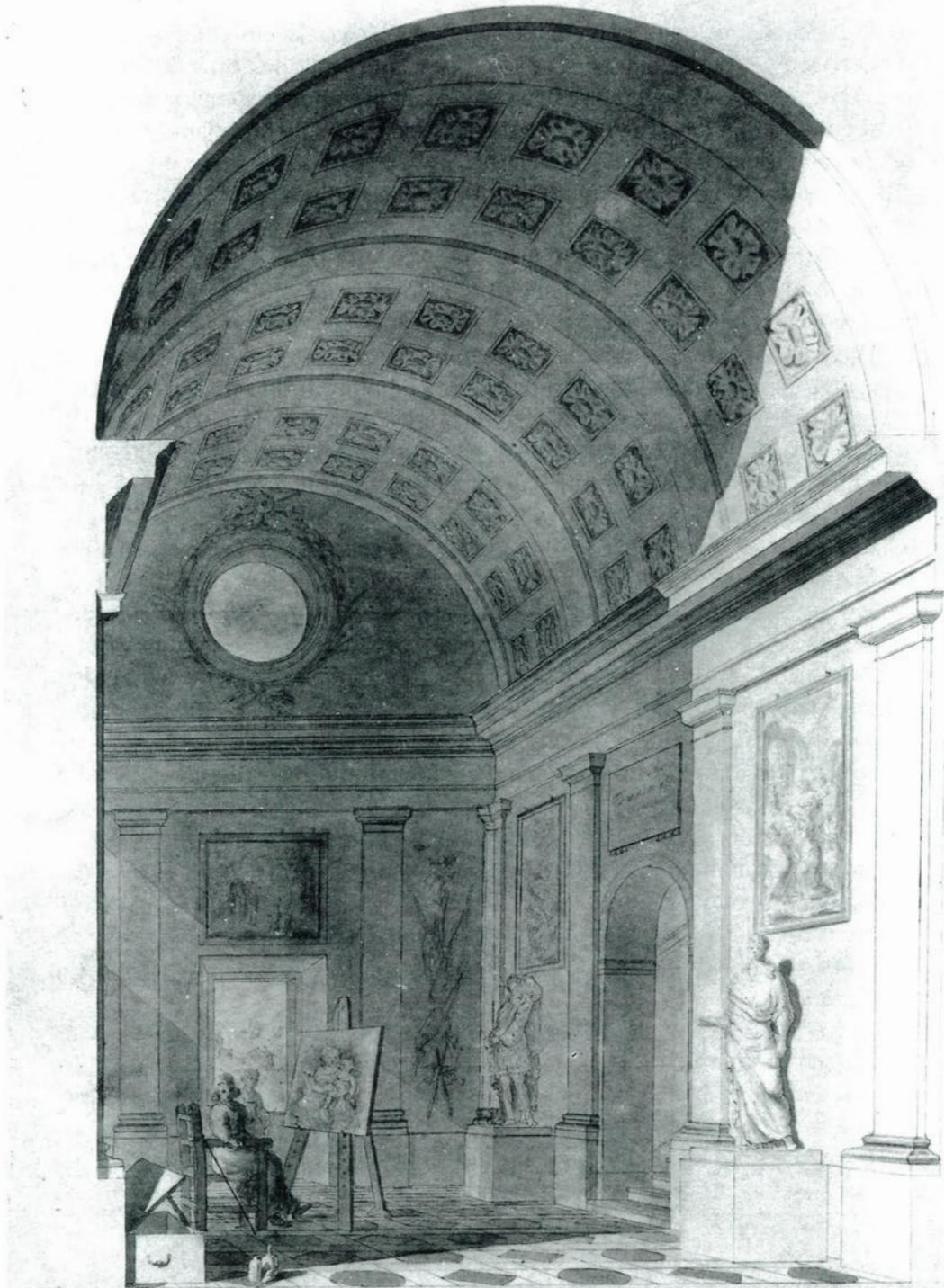
Ya en 1780 el mismo Gómez Navia había obtenido ayuda de costas, al presentar un dibujo titulado “Clase de Pintura” (17). Ejecutado en tinta y aguada gris, lleva rúbrica del profesor y fecha de dos de mayo de 1780. Ha compuesto Gómez de Navia el espacio con notable ambición. La clase se imparte en un interior de la Academia, en la que como es habitual hay mezcla de pintura y escultura. Las estatuas clásicas de una mujer y un hombre, con indumentaria romana, descansan sobre voluminosos pedestales. La habitación se cubre con bóveda de cañón con casetones. Un óculo adornado con láurea neoclásica anuncia una habitación contigua muy iluminada, como se aprecia asimismo en la puerta del fondo. En basas, capiteles y entablamento se muestra la destreza de la delineación. La perspectiva se ayuda con el pavimento, que en este caso es de enlosado.

La luz entra por el primer término y lado izquierdo, lo que hace que se introduzca sesgadamente una perspectiva luminosa de gran intensidad.

Para explicar el tema, el autor ha colocado en el centro un caballete, con una alumna pincel en mano y el modelo, una mujer sentada que ha vuelto el rostro distraídamente.

Manuel Alegre es autor de un dibujo representando una Biblioteca (18). Está fechado el 13 de abril de 1784. Es un dibujo que permite imaginar cómo pudo estar dispuesta la biblioteca de la Academia, que era tan importante a juicio de Bédar, ya que la institución procuraba formar artistas cultos, buenos conocedores de los fondos teóricos y prácticos. Pero como en los dibujos anteriores, nos hallamos ante un problema de perspectiva. Es el momento en que un alumno entra en la pieza, dirigiéndose a la mesa, en la que cuatro personajes consultan libros. Los libros están colocados en armarios bien ordenados, que se muestran en las dos paredes visibles. La pieza se cubre con bóveda de cañón provista de lunetos. Se observa la suma de dos perspectivas. Atrevidamente las dos perspectivas se contraponen: la lineal ofrece la convergencia hacia el fondo, y la luminosa viene del fondo al primer término. Losetas cuadradas, en dos colores, componen la perspectiva del pavimento.

Juan Antonio Rodríguez realizó un dibujo de una estancia. Está ejecutado en tinta, con aguadas sepia y rosada (19). Lleva la fecha de 7 de febre-



El 2 de 1780

Clase de Pintura. Dibujo.

ro de 1788. Representa una sala de estilo neoclásico. El embaldosado guía la perspectiva, que es asimétrica. En la pared del fondo se abren dos balcones. Las paredes se decoran con bustos y guirnaldas. El techo es plano, pero el enlace con la pared se hace mediante un espacio abovedado, decorado con acantos seriados. El mobiliario está formado por una mesa y cuatro sillas. Estas son de respaldo cóncavo y están tapizadas. Hay un personaje sentado y otro de pie, que parece estar recibiendo instrucciones. Ofrece el aspecto de la dirección de un centro. El autor puede haberse inspirado en la propia Academia, si bien la ayuda de costas que recibió por este dibujo tenía por tema “una sala con una mesa y algunas sillas” (20).

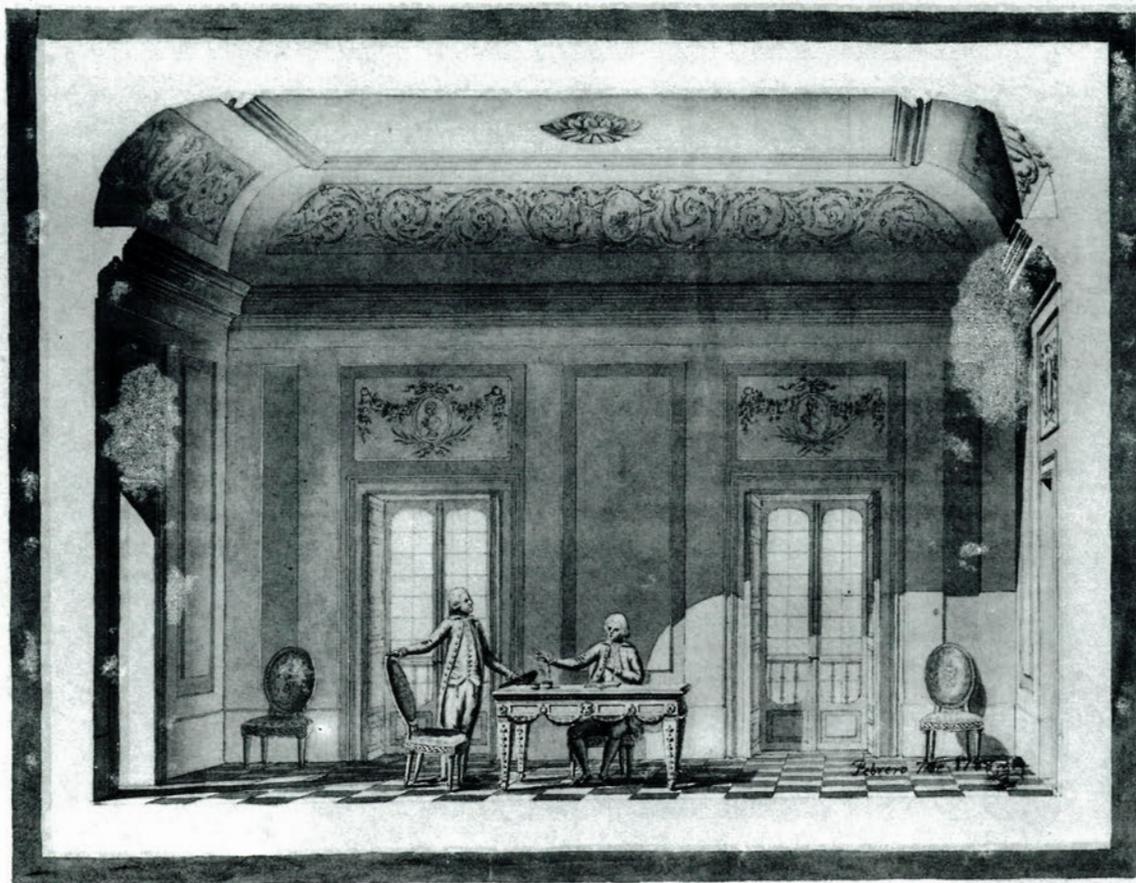
Hay también tres dibujos referentes a estudio con obras de yeso (21). El tema que se ha puesto para dibujar es un capitel corintio y otro jónico, colocados en el suelo; el escenario, el taller de vaciados de la Academia. El que realiza Manuel Joaquín Medina muestra una estatua de yeso inclinada, con bustos y pie colocados en una repisa. Está ejecutado en lapicero y mide 26.5 por 56 cms. (la parte dibujada). Lleva rúbrica del profesor y la fecha de 27 de noviembre de 1804. El número 15 revela que se trataba de un examen. Referencia P.2306.

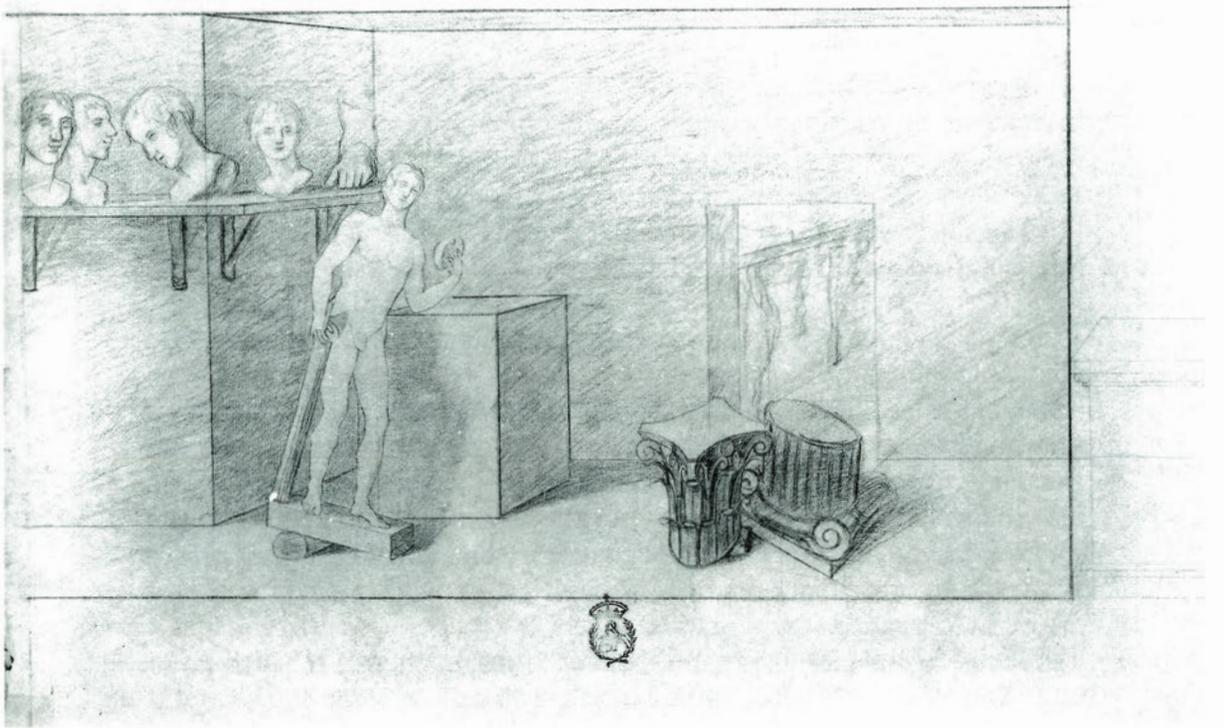
Los otros dos dibujos son obra del mismo alumno: Dámaso Santos Martínez. Uno está ejecutado a lápiz y se ve que es prueba de repente, muy abocetada. Mide 18.5 por 30 cms. Lleva el número 50 y la fecha de 28 de noviembre de 1804. Se ve la sala de vaciados, con las repisas conteniendo bustos. Catalogado con el número P.2307. El otro dibujo está ejecutado en tinta y representa ya un trabajo más ambicioso. Mide 37 por 37 cms., pero está insinuada la continuación del dibujo por la derecha. Lleva la fecha de 28 de noviembre de 1804. Representa una sala del taller de vaciados, recogiendo el ambiente que hubiera en la Academia, no la realidad, pues el techo es de madera, para estructurar la perspectiva. En las paredes están colgados o en repisas, medallas, bustos, cabezas, pies; hay estatuas y un jarrón. El autor ha estudiado no solo la perspectiva, sino la luz, que entra por la izquierda.

Otro dibujo está confeccionado para “curso a cátedra de Perspectiva”. Está firmado por Angel Monasterio; lleva el número 7 y la fecha de 24 de noviembre de 1804 (22). Está hecho en tinta, con aguada gris. Representa una rotonda, con cúpula. La luz proviene de lo alto. Apoyados en taburetes se ven dos capiteles y una estatua, temas de dibujo. En las paredes se

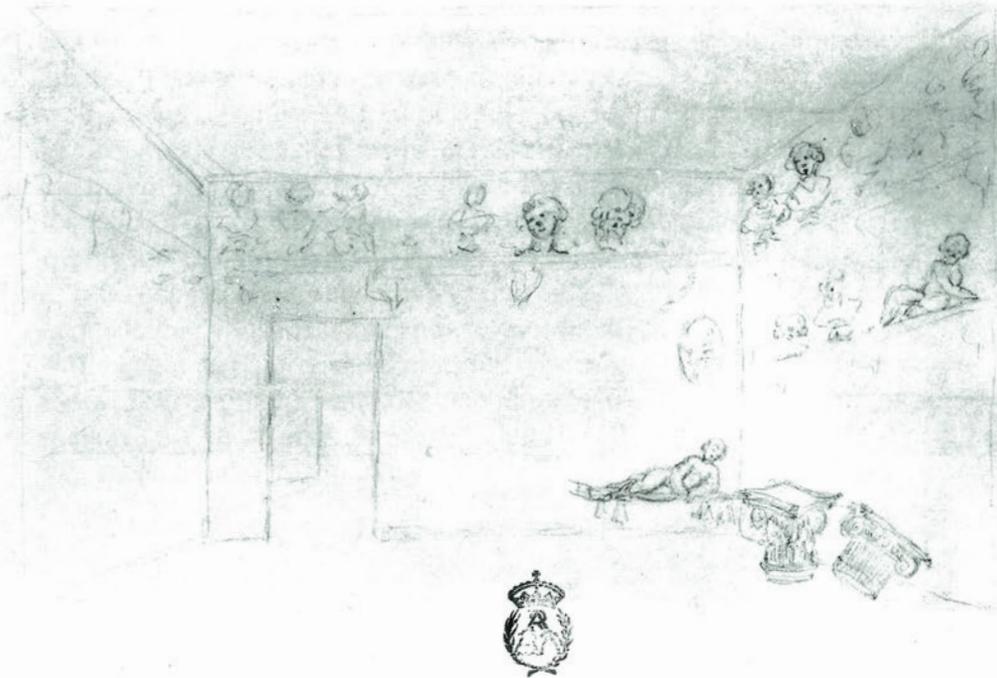


Biblioteca. Dibujo.

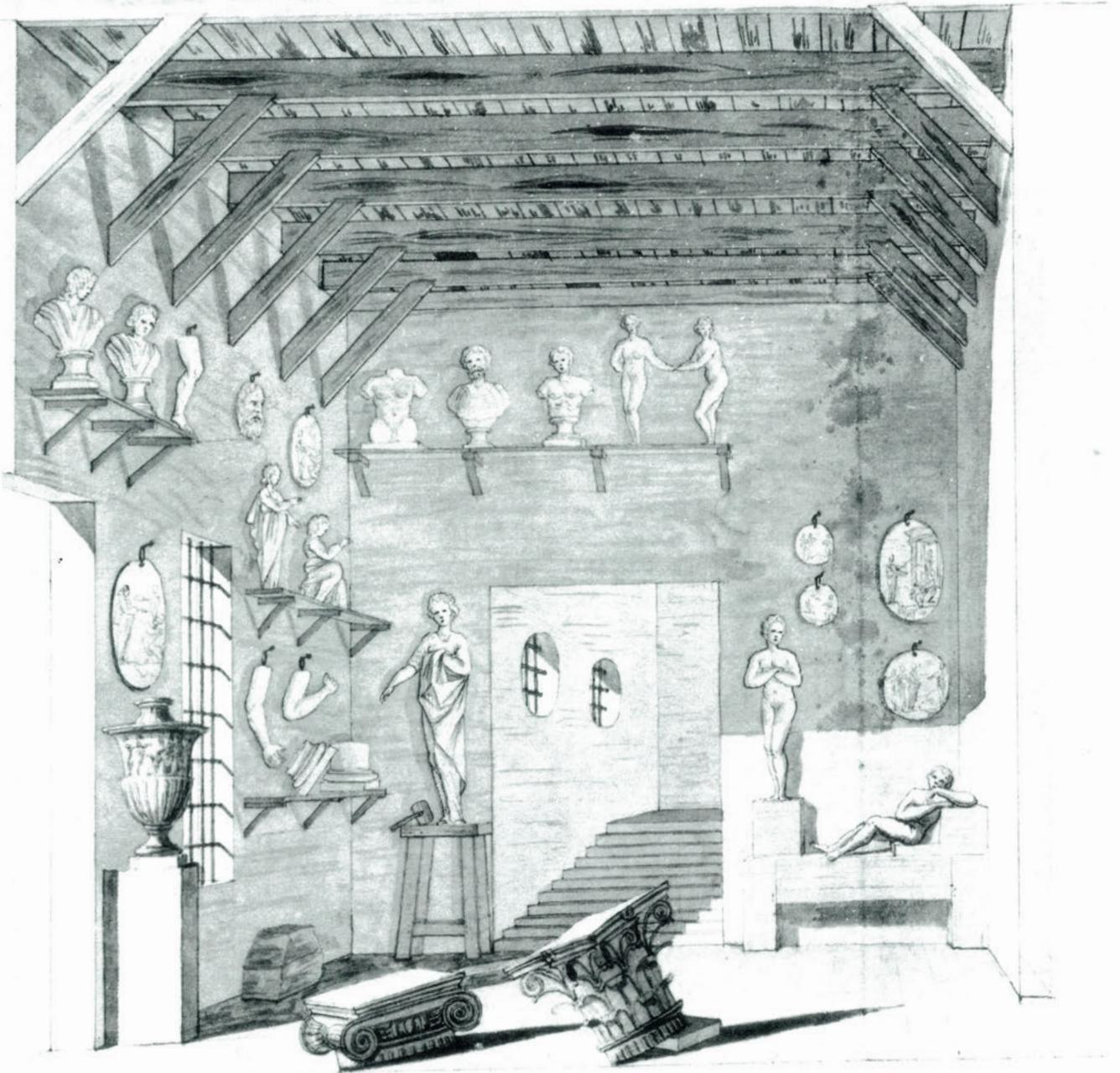




Taller de Vaciados. Dibujo.



Taller de Vaciados. Dibujo.



Taller de Vaciados. Dibujo.



Rotonda. Dibujo.

acomodan obras de yeso: bustos, estatuas, relieves, claramente relacionables con lo que había en la Academia.

3. *Mudanzas reflejadas en catálogos e inventarios*

La finalidad de la Real Academia fue cambiando desde el siglo XIX. Avanzado el siglo, comenzó a vislumbrarse el perder la función docente. En 1845 se constituyó la Escuela Especial de Bellas Artes, pero al menos su inspección y vigilancia continuaron en poder de la Real Academia. El hecho más significativo fue la pérdida de los estudios de arquitectura, que se integrarían en la Escuela Superior de este nombre. Creada la Escuela Superior de Bellas Artes quedó desglosada de la Real Academia, pero compartiendo el edificio.

La Academia fue aumentando considerablemente sus bienes artísticos. A lo que se adquiría para su prestigio y enseñanza, hay que sumar lo que ella misma generaba. Los Académicos de Mérito, los pensionistas en Roma, los artistas premiados, dejaban sus obras en la corporación. De forma creciente y paulatinamente, la Academia se iba convirtiendo en un gran museo. Las mismas obras se colocaban en las salas dedicadas a la enseñanza. Cómo estaban dispuestos los objetos artísticos, sobre todo pinturas y esculturas, es cuestión que ya he tratado anteriormente, utilizando precisamente los inventarios y catálogos de la Real Academia (23).

El *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos*, de 1821, es el que más claramente señala el carácter “museal” de la Academia. Primeramente se habla de una “Galería de Pinturas”; después, de la “Galería de Esculturas”. Pero aunque la pintura se concentraba en la primera y la escultura en la segunda, en rigor había mezcla entre ambas. Aunque mi objetivo era advertir la significación de la escultura en el ámbito de la Academia, hubo necesidad de referir la integración entre ambas. Con todo, la planta superior o principal quedó destinada a Galería de Pintura, y la baja a Galería de Escultura.

Las salas nobles de la Academia quedaban integradas en esta red museal. Se iniciaba la Galería de Pintura por la Sala de Juntas. La Sala segunda era el recibidor al que se llegaba nada más subir la escalera. Sigue la Sala de Funciones, que ya vimos era el Salón de Actos. A continuación viene la “Sala Larga”, que coincide con las Salas de Pinturas de la distribución

efectuado por Diego de Villanueva. Contiguas en la misma dirección venían la Sala del Pasillo y la Sala de Retratos.

Se mantuvo la Capilla en el mismo emplazamiento; pero ya en este “Oratorio” se mencionan objetos de pintura y escultura. Delante de la Capilla quedaba una gran sala, que fue la “Galería de Pinturas y Estatuas” concebida por Diego de Villanueva. En este espacio se configura la “Sala del Oratorio”, y en ella se reunían las obras de Profesores y Académicos de Mérito. La Sala de la Biblioteca corresponderá a la antigua Librería; había obras de arte en esta sala, lo mismo que en la “Sala que da paso a la Biblioteca”.

En cuanto a la Galería de Escultura, no hay alusión a las dependencias anteriores, de suerte que no se puede localizar. Se habla de cinco salas de piezas grandes; dos salas de “bustos, cabezas y bajorrelieves”; y dos salas conteniendo “bajorrelieves y modelos de barro”.

Un mayor afianzamiento de la función museística se advierte en el Catálogo de 1824. En el prólogo se reconoce el carácter público, ya que estas dependencias se abrían a los curiosos en septiembre y en otros periodos. Por otro lado los fondos son objeto ya de una experta clasificación.

Desde el principio la escultura recibía a los visitantes por medio de las colosales figuras de Flora y Hércules, situadas en el zaguán desde los tiempos de Diego de Villanueva. Pero ahora otras esculturas ocuparon los dos tramos de la escalera.

Se mantiene la distribución de la pintura en la planta principal, desde la Primera en la Sala de Juntas, hasta la Biblioteca. Se incorporan nuevas salas. Se cuenta la Décima, conteniendo planos y alzados de arquitectura ejecutados por Académicos. En la Undécima se enumeran “estampas antiguas y modernas de los mejores grabadores en dulce”, y un rico repertorio de medallas.

La Galería de Esculturas se menciona en el “piso entresuelo de la Academia”, es decir, la planta baja. Se relacionan a partir de la Sala Primera, conteniendo esculturas vaciadas en yeso, mármol y bronce. Todas las salas contienen una representación de pintura. La galería estaba compuesta por diez salas, mas como señalamos no hay datos para fijar su localización.

En forma manuscrita se halla un *Inventario y Catálogo de todas las obras de Escultura*, fechable a finales del siglo XIX (24). Se recogen en él todas las piezas de escultura, incluso las incluídas en la Galería de Pinturas.

Se intensifica la participación escultórica en la entrada del edificio, especificándose lo que contenían los dos ramales izquierdo y derecho de la escalera. En el ramal de la derecha se enumeran el Pastor Paris de Damián Campeny, Fauno de Fidias, Mercurio sedente de Herculano, estatuas de Germánico y dos jarrones. En el ramal izquierdo se catalogan la Diana de Campeny, y estatuas de Sileno, el Fauno del Cabrito, grupo de Cástor y Polux, el Apolino de Florencia, jarrones y otras figuras. En la Mesilla de la escalera, antes de entrar en la Galería de Pintura, la escultura ofrecía excelente representación. El visitante contemplaba los bustos de los reyes fundadores, Fernando VI y Bárbara de Braganza, obra de Felipe de Castro. También se hallaban en este lugar los bustos de Don José de Carvajal y Don Alfonso Clemente de Aróstegui, Protector y Viceprotector de la Academia al tiempo de la fundación. A lo que se sumaban el Amor Conyugal y el Sacrificio de Calirroe, de Damián Campeny, y el Gladiador, de José Bover.

Se describe el contenido escultórico de la Sala Primera (la de Juntas), la Segunda (recibidor), la Tercera (la de Funciones), en la que se colocó el busto de mármol de Don Manuel Godoy; la Cuarta (Galería de Pintura desde la ordenación por Diego de Villanueva), donde se colocaron la Vestal de Luis Salvador Carmona y el San Bruno de Manuel Pereira.

La Sala Octava era la “del Oratorio” y comprendía la misma capilla y la dependencia rectangular con ventanas al patio. Presidiendo la capilla se situaba el Crucifijo de madera, obra de Antón de Morales. En la sala rectangular estaban la estatua ecuestre de Felipe V, de Manuel Alvarez, otra estatua ecuestre no especificada, bustos de yeso de Fernando VII e Isabel de Braganza, candelabros y otras piezas.

El creciente desarrollo burocrático determinó la creación de una Secretaría General, ricamente dotada de medallones de mármol de Fernando VI, Bárbara de Braganza y Don José de Carvajal, joyas escultóricas de Juan Domingo Olivieri. Se menciona la “Biblioteca Antigua”, pero el crecimiento del contingente libresco determinó la creación de una nueva Biblioteca, honrada con bustos de Lope de Vega, Jovellanos y otros distinguidos hombres de letras. Y asimismo aparece separado el Archivo, autorizado con bustos de Fernando VI, Bárbara de Braganza, Quintana, etc. Finalmente se consigna la Sala de Estampas. Todo ello, como queda dicho, en el piso principal, dedicado especialmente a exponer la pintura.

Como se ha visto, en la Planta Principal se habían colocado las obras escultóricas que llamaríamos de representación oficial, es decir, los bustos de Reyes, de la clase política e intelectual de la nación española. La Galería de Escultura, situada en planta baja o “entresuelo”, da acogida a los numerosísimos vaciados de estatuaria clásica y académicos. Ya tuve ocasión de destacar este contenido, pero la relación del inventario resulta abrumadora por su número, variedad temática y técnica. Muchas obras tuvieron que ser colocadas en estantes, de abigarradísimo contenido; además tuvo que habilitarse la parte central de las salas para aumentar la capacidad de exposición. Se cuentan nueve salas. Pero poseían esculturas otras salas dedicadas a la enseñanza, como la Sala del Yeso, decorada con el Fauno de los Albores, el Fauno del Cabrito y dos Hermafroditas. Y la Sala del Natural, con obras como el Torso del Belvedere, el Discóbolo, el Germánico y un Gladiador. A esto hay que sumar “los depósitos”; en uno de ellos se contenían “cuarenta y dos grupos de figuras de barro cocido y pintados, bastante estropeados, que representan el asunto de la Degollación de los Inocentes”, es decir, el magnífico conjunto de José Ginés, hecho por encargo del Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV.

4. El edificio en la postguerra

Al perder la Real Academia la función docente, esta misión quedó asumida por la Escuela Superior de Bellas Artes. Según se dijo las dos instituciones compartieron el edificio, pero la Academia desempeñó su papel en dos direcciones. Una la científica, dirigida a la publicación de libros y revistas (entre ellas el *Boletín*) y a elaborar informes acerca de la conservación y cuidado de los monumentos y obras de arte, lo que representa que la institución fue el organismo superior de consulta a la hora de tomar decisiones sobre la conservación de obras de arte. La otra tarea fue desarrollar su Museo. Por su parte la Escuela Superior de Bellas Artes tuvo que afrontar el incremento de los estudios artísticos sin crear agobios a la propia Academia. La marcha del Gabinete de Historia Natural, que desde el comienzo ocupaba las dos plantas del inmueble, representó una gran posibilidad para la expansión. Planos que se conservan en el archivo de la Academia permiten conocer cómo se hallaba el edificio antes de emprenderse la re-

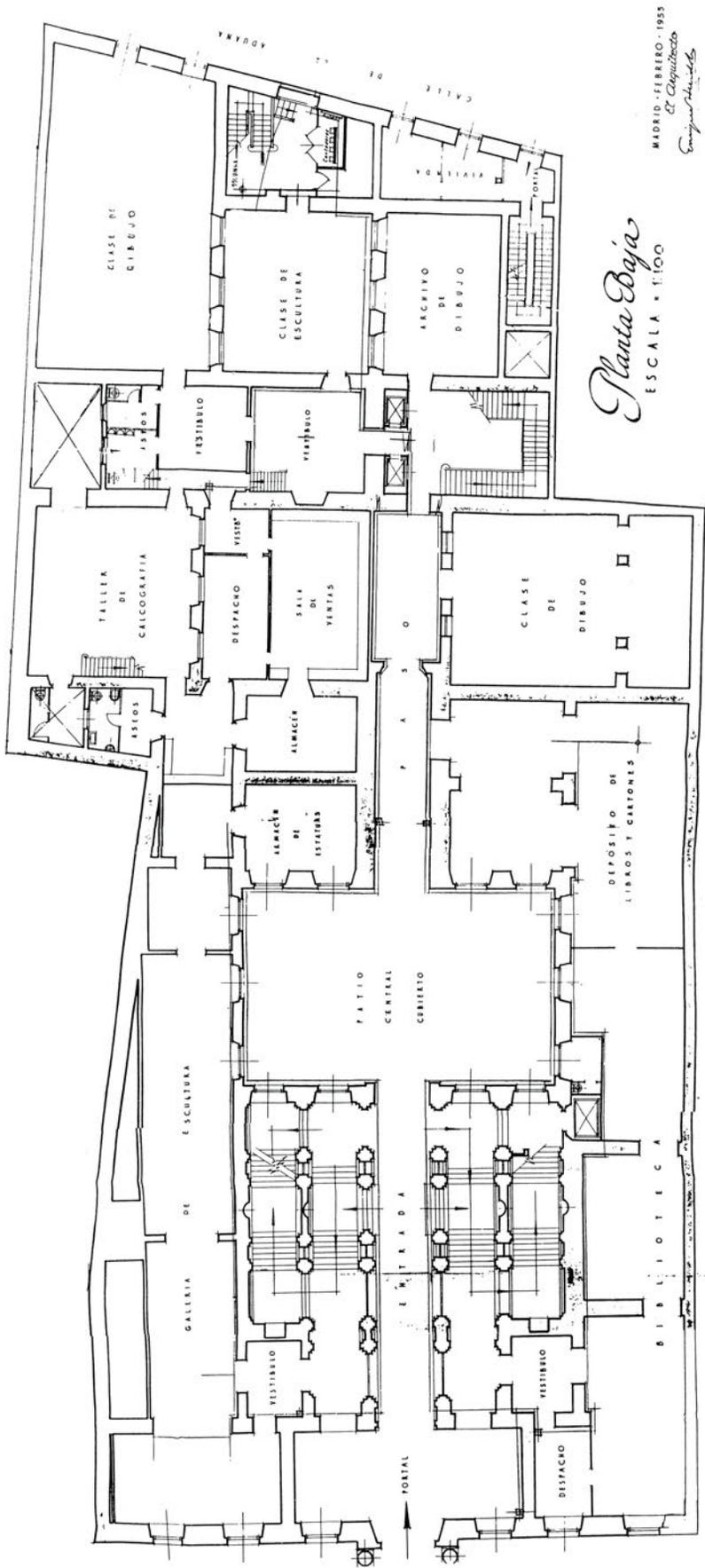
modelación por la Real Academia, una vez que dicha Escuela Superior se trasladó en la década del Sesenta a la Ciudad Universitaria de Madrid.

Los planos y fotografías constituyen un inapreciable material para este conocimiento (25). En febrero de 1955 está firmado el plano correspondiente a la planta baja, por el arquitecto Enrique Huidobro, en escala 1/100. Se señala una particularidad: el patio central había sido cubierto ya anteriormente, con objeto de aprovechar las instalaciones. En esta planta se hallaban situados la Biblioteca, la Galería de Escultura, el Almacén de Estatuas, la Sala de Ventas (sería de vaciados), el Taller de Calcografía y la Clase de Dibujo. La distribución del espacio ninguna relación conservaba con la que tuvo bajo el exclusivo mando de la Real Academia en el siglo XIX.

Otro plano de junio de 1953 indica cómo se hallaba la Planta Principal. Era museo de la Academia toda la parte delantera, donde antes se ubicaran la Sala de Juntas y de Funciones. La Sala de Goya estaba emplazada donde antes se hallara la escalera abierta para ascender al Gabinete de Historia Natural. Se habían suprimido las Salas de Anatomía y del Maniquí, para recibir el destino de Sala de Juntas. La Capilla permanecía en su emplazamiento. Lo que fuera primera planta del patio, una vez cubierto, se convirtió en Salón de Actos. Los patios posteriores también habían sido cubiertos. Había en esta parte trasera dos salas del Museo de la Academia.

La Planta Segunda, que fuera del Gabinete de Historia Natural, se había dedicado a los servicios de la Escuela Superior de Bellas Artes. Se dispone del plano firmado en octubre de 1958 por el arquitecto Enrique Huidobro. Había biblioteca, Clase de Pintura del Natural, Clases de Estatua, Dibujo Decorativo, Estatuas, Modelado e Historia del Arte. En otro plano de la Planta Tercera, de Octubre de 1960, firmado por Enrique Huidobro, aparecen las clases de Colorido, Modelado, Pintura Mural, Dibujo, Retrato, Dibujo Anatómico y Restauración.

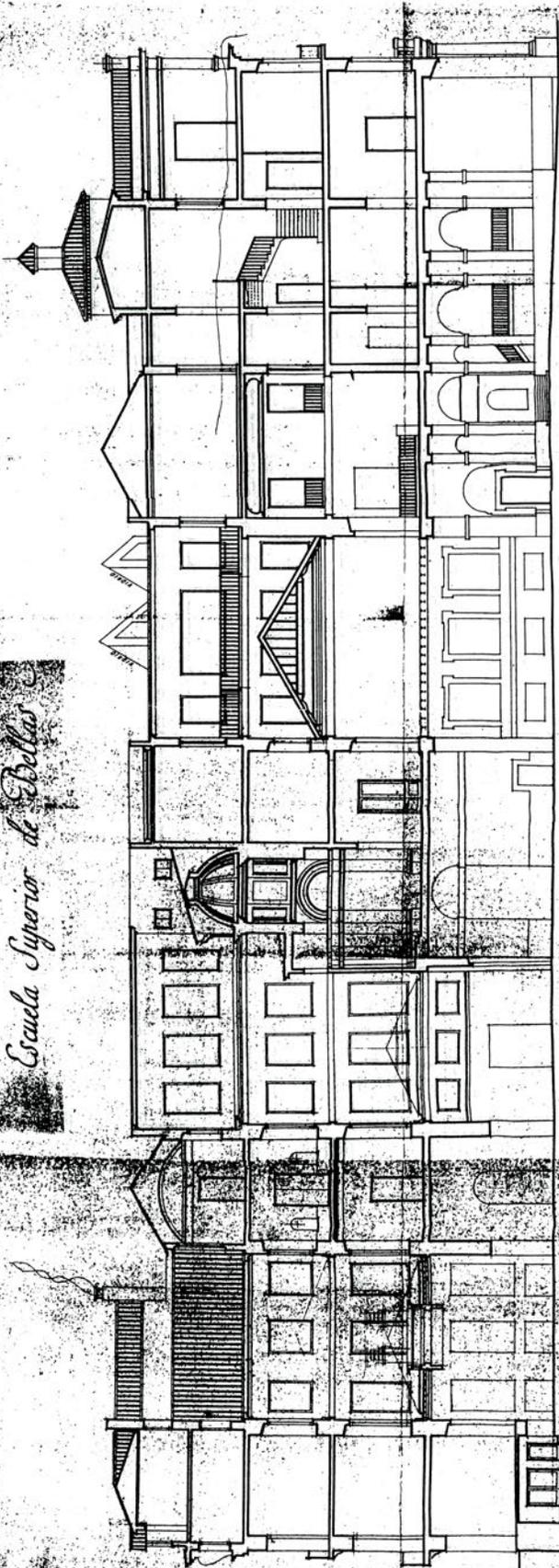
Felizmente disponemos de una sección longitudinal de esta Escuela Superior de Bellas Artes, de diciembre de 1962, en escala 1/100. Está tomada desde la calle de la Aduana (izquierda) a la Calle de Alcalá. Se aprecian los tres patios cubiertos: el principal a la altura del segundo piso, lo que permitió disponer del Salón de Actos en planta principal. Naturalmente muchas cosas habían cambiado desde que Diego de Villanueva confeccionara los planos reformando el Palacio de Goyeneche, pero los elementos esenciales de estructura habían permanecido. Es el elemento gráfico más importante



Plano de 1955. Planta baja.

*Sección Longitudinal
Escala: 1/100*

Escuela Superior de Bellas Artes



MADRID-DICIEMBRE-1962
E. A. González

Sección. 1962.

que poseemos del primitivo edificio de la Real Academia y Escuela Superior de Bellas Artes, antes de la reforma que ha llevado el edificio a su configuración actual.

Un elenco de fotografías ilustra acerca del estado del edificio en los días que se efectuaba la reforma. Perteneían a Foto Lendínez (Hermanos Miralles 85, Madrid). Entre ellas descuella la vista del Salón de Actos, ubicado en el patio principal cubierto. Se aprecia el estrado, con los bustos de Carlos III por Juan Pascual de Mena y de Carlos IV, por Juan Adán. Hay dos candelabros italianos del Renacimiento y relieves históricos del Palacio Real Nuevo de Madrid.

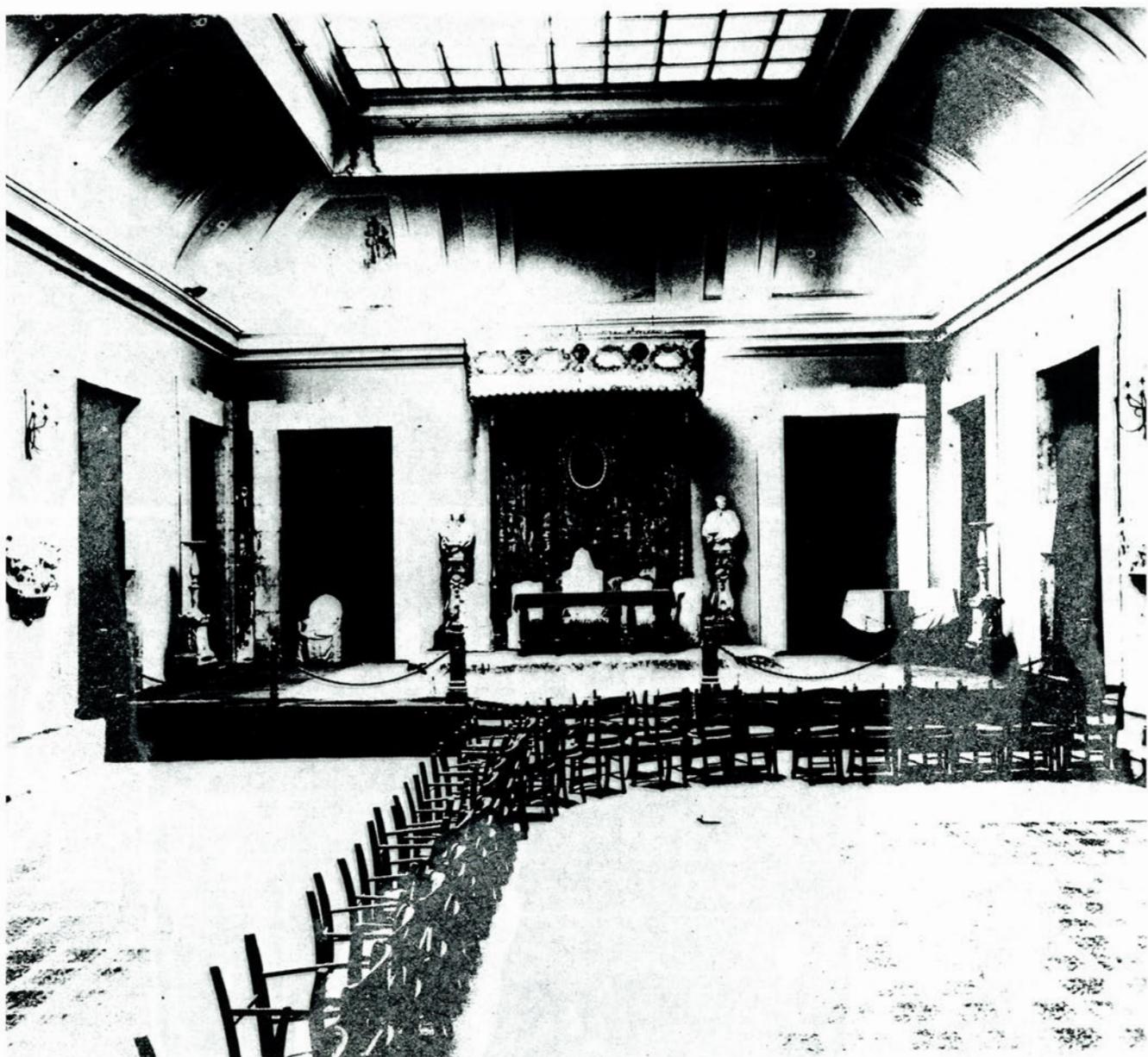


Foto del Salón de Actos. Archivo 432-1/5

NOTAS

- (1) CHUECA GOITIA, Fernando: "El Edificio", en *El Libro de la Academia*, historia y patrimonio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, publicado bajo el patrocinio de la Fundación Ramón Areces, Madrid, 1991, páginas 29-48.
- (2) BÉDAT, Claude, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid. 1744-1808*. Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1974.- Versión al español por la Fundación Univesitaria Española y la Academia de San Fernando, Madrid, 1989. Citaremos por esta versión.
- (3) BÉDAT 1989, pág. 109 y siguientes. Trata primeramente del edificio en la Plaza de la Panadería y posteriormente del de la calle de Alcalá.
- (4) BÉDAT 1989, pág. 119.
- (5) Archivo de la Real Academia de San Fernando. Libro de Juntas Particulares 3/122.
- (6) *Los Premios de la Academia y el Arte de la Segunda mitad del Siglo XVIII*, Catálogo de la Exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1990, página 32. Referencia al Catálogo de la Academia, A-151.
- (7) También se catalogó este plano para la exposición de *Los Premios de la Academia*, 1990, pág. 31. Archivado con la referencia A-156.
- (8) MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*. Editorial Alpuerto, Madrid, 1990, página 68.
- (9) *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, exposición inaugurada en la Real Academia el 24 de marzo de 1992. El Catálogo fue dirigido por Don Delfín Rodríguez Ruíz. Se publica el proyecto del italiano Virgilio Verda en página 50 y sgs.
- (10) CERVERA VERA, Luis: "Los Diseños de Arquitectura", en *El Libro de la Academia*, ob. cit. páginas 211-232. Referencia a los diseños de Silvestre Pérez en página 216.
- (11) AZCÁRATE LUXÁN, Isabel; DURÁ OJEA, María Victoria y RIVERA NAVARRO, Elena, "Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios, de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)", *ACADEMIA*, primer semestre de 1988, páginas 363-478. Referencia a los dibujos de dependencias de la Academia en página 452. Son diez dibujos, referencia 2298 P a 2307 P. Los temas son: Sala de Arquitectura, Clase y Aula de Pintura, Dibujo del Natural, Taller de Escultura, Taller de Vaciados, Biblioteca y Estancia.
- (12) *La formación del artista, de Leonardo a Picasso*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Comisario Juan Carrete Parrondo, Madrid, 1989.
- (13) Dibujo catalogado con el número P. 2298 ("Inventario de dibujos", página 452). Seleccionado para la Exposición *Los Premios de la Academia* 1990, página 30. En junta ordinaria de 3 de febrero de 1782 se indica lo siguiente: "Habiéndose dudado si se daría ayuda de costa de cien reales por el único papel de Perspectiva que se había presentado, los más de los vocales de doce que eran fueron de parecer que se diese y así se hizo a Josef Toraya".
- (14) "Inventario de Dibujos" 1988, página 452 y *Los Premios de la Academia*, página 30. Catalogado con el número P. 2304 Junta ordinaria de 6 de febrero de 1780 para la segunda del yeso de 150 reales fueron cuatro los votos. Tres tuvo Josef López de En-

- guidanos y uno José Gómez Navia. Por tanto se dio al primero. Junta de 3 de diciembre de 1780. Segunda ayuda de pintura, de 150 reales, “los seis votos para Josef López Enguidanos, quien debía pasar perspectiva”.
- (15) Inventariado con el número P. 2299 (“Inventario de Dibujos”, 1988, página 452). Seleccionado en la exposición *Los Premios de la Academia* 1990, página 30. Comentado en el catálogo de la Exposición *La formación del artista*, página 23.
La concesión de la ayuda aparece reflejada en el acta de la junta ordinaria de dos de diciembre de 1781. “Obras de los Discípulos del mes de noviembre... La de cien reales en Perspectiva se dio por todos los votos a José Gómez Navia, único opositor”.
- (16) PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, figura 15.
- (17) *Los Premios de la Academia*, página 30. Inventario, número P. 2303. Se refleja la ayuda en junta ordinaria de 4 de febrero de 1781. “Ayudas de costa a los discípulos. Segunda ayuda de 150 reales a José Gómez Navia”.
- (18) “Inventario de dibujos de la Academia” 1988, página 452. Número P. 2302. Referencia en *La formación del artista*, página 57.
En junta ordinaria de tres de febrero de 1788 se otorgó ayuda de segunda, de ciento cincuenta reales, a Manuel Alegre.
- (19) En el respaldo figura escrito a lápiz el nombre de Juan Antonio Rodríguez, con rúbrica. Mide la parte dibujada 30 por 39 cms. Recogido en el “Inventario de dibujos” 1988, página 452, número P. 2301, con el título de “Estancia”.
- (20) Hay en los libros de actas diversas referencias a Juan Antonio Rodríguez. En 7 de marzo de 1784 se le dio ayuda por “figuras de principios”. En junta de seis de enero de 1788 “se dieron los asuntos para las salas de arquitectura y perspectiva en el mes de febrero... para la Perspectiva una sala con una mesa y unas sillas”. En junta de dos de marzo del mismo año figuran las “ayudas por trabajos de febrero... La de Perspectiva de ciento cincuenta reales se dio a Juan Antonio Rodríguez por todos los votos”. En la junta del seis de abril de 1788, se dio “primera de pintura, de doscientos reales, a Antonio Rodríguez”.
- (21) Se catalogan estos dibujos en el “Inventario de dibujos”, 1988, página 452. Llevan los números P. 2305, 2306 y 2307.
- (22) Catalogado con el número P. 2300. Mide la parte dibujada 34 por 30.5 cms. En Junta Ordinaria de 2 de diciembre de 1804 se consigna que “los académicos Don José Vázquez y Don Angel Monasterio estaban de académicos ayudantes en las Salas de Principios”.
- (23) MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “La escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los inventarios y catálogos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, tomo LVII, 1991, páginas 517-532.
- (24) *Real Academia de San Fernando, Inventario y Catálogo de todas las obras de escultura que hay existentes en la dicha Real Casa*. Archivo de la Real Academia, 14-4/1.
- (25) Archivo de la Real Academia de San Fernando, legajo 432-1/5.

ANDRÉS SEGOVIA Y FEDERICO MOMPOU
ANTE EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

Por

ANTONIO IGLESIAS

*El tocar la guitarra
¡jum!
no tiene “cencia”,
¡jum!
sino “fuerza” en el brazo,
¡jum!
permanecencia.
¡jum!*

Esta coplilla popular, se la dedicaba el tío Eduardo a Andrés Segovia, cuando, sin haber éste cumplido los tres años de edad, sus padres lo confiaron a su cuidado; la entonaba ante el incesante llanto infantil, acongojado el pobre niño por tan prematura separación del regazo materno. Únicamente así, parecía encontrar un consuelo: con el canto de “una extraña copla –llegaría a recordar el maestro–, que no era precisamente una canción de cuna, pero que de algún modo se quedó instalada en mi mente”. Aquel pequeñín de poco más de dos años, apagaba sus lloros cuando su tío tomaba su braquito, moviéndolo cual si se tratara de acompañar la letra con una ideal guitarra... Y yo he querido traer aquí aquellos sencillos versos, el tierno suceso, porque en sus palabras hay algo evidentemente premonitor: ¿Por qué se habla al pequeño de “El tocar la guitarra”? ¿Por qué se le hace accionar como si tocara, precisamente, este instrumento? ¿Por qué cada verso se separa, con precisión rítmica, por un “jum” que golpea sus pequeñas piernas? ¿Por qué se incluye una referencia a la “cencia” y a la “fuerza”, en un claro anticipo de lo que supone la técnica? Y, sobre todo, ¿por qué incluir al final la palabra “permanecencia”, es decir, perseverancia? El maestro, que nunca pudo olvidar la letrilla en cuestión, emocionándose visiblemente con

su simple relato, admitió la trascendencia del presagio cierto, al permitirme yo asegurarlo así en una conferencia que hube de dedicarle, con ocasión de un homenaje que le rendía el Festival Internacional de Música y Danza, de Granada, hace ya algunos años.

Deseo encabezar este artículo con aquella coplilla, porque, en efecto, aquella “permanencia”, sería norma capital de la larga vida del guitarrista universal, que nos abandonó el día 2 de Junio de 1987, cumplidos los 94 años de edad: “nacé el 21 de Febrero de 1893”, aclararía, poco antes de su muerte, el propio músico, corrigiendo así tanto error como ha habido respecto a este importante dato. “Nacé en Linares, me bautizaron en Jaén, y pasé la infancia en Granada”, añadiría aún para dejar bien sentado, lo que, hasta entonces no podía precisarse con entera exactitud. Pero hay otra ciudad, que tampoco ha de ser olvidada, cuando se quieren establecer unas raíces en la notable infancia de Andrés Segovia: Villacarrillo, el pueblo de residencia de los tíos del niño; y si en Linares, al lado de la casa donde nace, había un taller de guitarras, en Villacarrillo será donde, por vez primera, el niño escuchará a un mendigo guitarrista (por supuesto, “flamenco”), que pasaba por allí... “Me quedé embobado oyendo a aquel hombre”, recordaba el maestro; él sería el primero en enseñarle lo poco que sabía, y que el chiquillo aprendería con facilidad pasmosa. “De allí partió todo”, no es una afirmación gratuita, ni hasta siquiera lógica, sino aserto firme que siempre quiso dejarlo así bien sentado el gran músico. Después, pasados ya algunos años —“yo he sido mi discípulo y mi maestro”, definiría ingeniosamente un autoaprendizaje—, vendrían Granada, Sevilla y Córdoba, como primeros eslabones de una incipiente carrera de juvenil concertista, que pronto serían robustecidos por Madrid y Barcelona, hasta que París y las Américas, apoyaran firmemente una internacionalidad. Este brevísimo cuadro, podría ser el más elemental esqueleto de la trayectoria artística de Andrés Segovia; su vida intensa, su hermosa senda, apasionante y ejemplar, tiene una ancha serie de capítulos, cuya sola enumeración podría hacerse interminable.

Resulta en verdad difícil, muy difícil, seguir, paso a paso, el camino en la vida y en el arte de Andrés Segovia. Podríamos reflejarlo, con meridiana claridad, con elocuencia singularísima, simplemente, reproduciendo sus frases, muy numerosas, auténticas sentencias de toda índole, no musicales tan sólo, por supuesto, porque su enorme sabiduría excedía con mucho la del guitarrista universal, la del músico y la del artista de excepción; porque

yo siempre he creído que, si Andrés Segovia no hubiera llegado a ser lo que él alcanzó con su guitarra, sería también un extraordinario número uno de la Filosofía, de la Medicina, de la Arquitectura o de cualquier otra rama del saber. Dijo en cierta ocasión: “Desde pequeño, me apasionaba la Literatura, el mundo de la cultura. ¡Lo que yo he sentido, y es una de las penas que he tenido en mi vida, el no haber continuado mis estudios y haber hecho una carrera universitaria...!” Le hubiera gustado, muchísimo, escribir, y así me lo volvió a repetir el día anterior al de su último viaje a los Estados Unidos, cuando le visité en su entrañable estudio de la calle madrileña de Concha Espina, para recoger el prólogo que él redactó para mi libro “Isaac Albéniz (Su obra para piano)” (1), con el que quiso honrarme y enaltecer mi más reciente trabajo analítico musical de aquel entonces; sin duda alguna, sería lo último por él escrito... Su ilimitada bondad, le llevaría a asegurarme de modo espontáneo que, a su regreso, me haría una nueva contribución suya para el segundo tomo, que vió la luz en las Navidades siguientes..., ya sin su tan valiosa introducción.

Pero..., volvamos sobre aquella palabra de la famosa coplilla, la de la “permanencia” en el decir del pueblo andaluz, que nosotros hemos de traducir como “perseverancia”. No quiero que quede desdibujada, y sí me parece importante tomarla como un subrayado ejemplar para los jóvenes músicos y, por supuesto, para cuantos hayamos podido hacer o nos hallemos realizando algo en torno al arte. “Inspirer c’est transpirer”, es un viejo proverbio francés de elocuencia harto poderosa: en una libre traducción a nuestro idioma, vendría a decir algo así, como que “la inspiración es un fruto del sudor”. Andrés Segovia, hasta los más últimos días de su vida, trabajó incansablemente, sin que su disciplina fallara nunca, todos los días, con tesonera regularidad, por encima de sus numerosísimos compromisos sociales, por encima de todo suceso familiar. En alguna ocasión, le escuché lamentarse que, debido a nuestra guerra civil, entristecido, hubiera abandonado su trabajo en el estudio, durante sólo quince días...; se juró no volver a hacerlo jamás, “aunque me estuviera muriendo no dejaría de tocar”; y así ocurrió, hasta el punto de que, en sus repetidas y delicadas operaciones de la vista, en los Estados Unidos o en España, pedía su guitarra como el mejor de los alivios, como su mejor consuelo. Sobre este punto, Moreno Torroba, en su Contestación al discurso de ingreso de Andrés Segovia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid,

contó el siguiente gracioso sucedido: “Estando Segovia en Córdoba, y –madrugador sempiterno– ensayando en su habitación del hotel un “Preludio”, de J.S. Bach, sin llamar a la puerta del cuarto, penetró en éste la camarera, portando el desayuno de tan egregio huésped, exclamando: Pero, maestro: ¡tan ‘trempano‘ y ya ‘metío‘ en juerga!”.

Porque resulta para todos sumamente aleccionador, transcribo a continuación, lo que el llorado ilustre amigo escribió acerca de este punto de su vida, respecto al cotidiano trabajo, ese trabajo artesano, de auténtico orfebre, sin el cual, la obra artística, no puede ser recreada, interpretada, en debida forma: “La guitarra es mi vida... Y entonces, yo no puedo cargarla demasiado de trabajo, porque me aburriría... Yo digo, que el trabajo es absolutamente indispensable, pero no hay que llegar al cansancio, ni de la atención, ni de los músculos. El artista que dice que trabaja ocho horas diarias, es un burro... o un mentiroso. Con cinco o seis horas, es suficiente para mantener un repertorio y una técnica por encima de las dificultades. Ahora, si se está entusiasmado con una obra y se quiere ponerla pronto, puede trabajar doce, catorce horas, pero eso es una excepción, no es una disciplina. Yo siempre he trabajado el mismo tiempo: alrededor de cuatro, cinco o seis horas. No más”. Detengámonos en lo más importante –en mi juicio– del anterior párrafo: “Yo siempre he trabajado el mismo tiempo...”. Esta ordenada autoobligación, este máximo rigor –que no es otro que aquella “permanencia” de la repetida coplilla popular–, fue una constante de la vida de Andrés Segovia, lo que no quiere decir, ni muchísimo menos, que llegara jamás a “aburrirse” con su siempre bien medida jornada de trabajo, antes al contrario, él supo como nadie extraerle a la vida todo lo mejor, y hasta vivió sus momentos de joven bohemia, que quiso definirla así: “Yo tuve una bohemia de conciencia y camisa limpia...”

Del gran concertista que fué Andrés Segovia, es de todo punto imposible una referencia a cifras imaginables, que ni él mismo pudo concretarlas nunca. ¿Podríamos admitir como una media, la de 200 actuaciones por temporada? Partió casi de la nada, respecto a un repertorio, apenas existente –los esfuerzos de un Tárrega en este mismo sentido, han de ser muy tenidos en cuenta, en un paralelismo muy curioso con los realizados por nuestro admirado maestro–, cuando aquel concierto inicial, en el Círculo Artístico de Granada, “a finales de 1909”; “las primeras obras –decía– que yo logré poner enteras en la guitarra de mis primeros años, serían un ‘Pre-

ludio', de Tárrega, y un 'Minuetto', de Sor". La más brillante carrera ascensional, le esperaba a aquel joven de apenas diecisiete años de edad, y si aquella primera reseña-crítica, publicada en "El Noticiero Granadino", con aprobatorio juicio, hizo sentirle "famoso ya en el mundo entero" –según relataba con sencillo regocijo el maestro–, pronto, su arte de excepción, sería reconocido por las firmas de mayor solvencia de todo el orbe.

Críticas unánimes en el volcado elogio, en el ditirambo más encendido que, rápidamente, le hicieron "llegar" a la cumbre, al indiscutible número uno de la guitarra que, así, se hacía universal. Críticas, por otra parte, tan curiosas también, como aquella suscrita por el famoso Virgil Thomson, en "The New York Herald Tribune", de Enero de 1953, dejando bien sentado, que "No hay más guitarra que la española, y Andrés Segovia es su profeta"; por cierto, que en el mismo diario neoyorquino, con ocasión de su presentación allí de nuestro admirable joven concertista, fué donde se publicó aquella otra nota, que comenzaba así: "Andrés Segovia, en cuyo honor los romanos fundaron la ciudad de su nombre..." Desde aquel entonces, desde aquel mismo pequeñísimo punto de partida granadino, transcurrieron bien cerca de ¡ochenta! años de constantes "tournées". Todavía, en fechas cercanas a la de su muerte, le suplicaban actuaciones en Japón o en Australia, largos viajes que el intérprete extraordinario se prohibió a sí mismo, a partir del nacimiento de su último hijo, Carlos Andrés; pero continuó, incansable, sus giras artísticas anuales, limitándolas a Europa y los Estados Unidos, puntualmente, haciendo hasta una escapada japonesa para, además de ofrecer sus conciertos, impartir unas "clases magistrales", algo que todavía habría de ocurrir con el mayor de los éxitos –ha sido nuestra querida y admirada Alicia de Larrocha quien me lo contó, porque ella fué testigo presencial de calidad en ellos–, en los comienzos de 1987, por tierras norteamericanas, en la Universidad de California, en concreto.

Al rozar el tema de la pedagogía con esta cita de las "master-classes" impartidas por Andrés Segovia, dejo a un lado tantísimos otros puntos del más subido interés –biográfico o profesional– de nuestro querido maestro, para detenerme en algo que mereció su máxima atención siempre, hasta que pudo afirmar: "Mis discípulos –muchos de ellos hoy ya famosos concertistas y profesores– sabrán continuar mi trabajo, añadiéndole sus propias contribuciones a la historia del más bello de los instrumentos". Cuando con mil ilusiones y afanes de renovación, yo creé el Conservatorio de Música en mi

Orense de nacimiento, se interesó tanto por mi proyecto como para celebrar un recital a beneficio del Centro que nacía y ayudarme con su amistoso, valiosísimo, consejo, para erigir un Centro de enseñanza musical modélico –las futuras circunstancias no lo permitirían así–, en el cual él mismo vendría a impartir unas lecciones, aunque, por fuerza, tendrían que ser muy distanciadas dadas sus múltiples ocupaciones, en la cátedra “Andrés Segovia” creada en su honor; me regaló a tal fin una de sus maravillosas guitarras, presidió los Jurados de no pocos concursos Internacionales organizados por aquel Conservatorio, llevó a clausurar allí los dos primeros Cursos de “Música en Compostela”... Por supuesto, nadie ha de ver en esta cita un orgullo personal que, por otra parte, tampoco hay razón alguna para ocultarlo; simplemente, se me ha ocurrido como pequeño botón de muestra del subido interés que el gran maestro concedía a cuanto rozara con la pedagogía musical. Y he citado a “Música en Compostela” que, claro, se merece un capítulo aparte.

Hace ya más de treinta y cinco años, coincidiendo en New York el insigne concertista con el culto e ilustre diplomático, José Miguel Ruíz Morales –el entonces Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores–, lamentándose el maestro de lo poco que se conocía nuestra música, por él estimada en su gran valor y, más aún, quejándose de lo maltratadas que, las más de las veces, resultaban sus interpretaciones (inclinadas casi siempre hacia el concepto de la “españolada”), convinieron los dos en la imperiosa necesidad de desarrollar unos Cursos de Verano –no existía ninguno en España, referido a la música– “dedicados a la música española”. Diciéndolo con las palabras norte de la Real Academia Española respecto a nuestro idioma, bien conocidas de todos, para “limpiar, fijar y dar esplendor” a la música de España, nació, en 1958, “Música en Compostela”, los actuales Cursos Universitarios Internacionales, que han cumplido el pasado verano sus siete lustros de existencia. No habré de ser yo quien diga de las excelencias de estos ciclos compostelanos, como director actual de ellos. Será suficiente añadir, que de entre los miles de alumnos que ya han pasado por sus aulas, llegados desde los más impensados rincones del mundo entero, hoy se destacan prestigiosos nombres, entre las múltiples facetas de nuestro arte, citando muy de memoria los de Cristóbal Halffter o Carmelo Bernaola, los de Jesús López Cobos o Montserrat Caballé, los de Christopher Parkening o John Williams..., ates-

tiguándose así la bondad de aquel “invento” pedagógico-musical de Andrés Segovia.

En torno al admirado maestro, se reunieron en las primeras convocatorias de este Curso Internacional, además de Alicia de Larrocha, nombres tales como los ya desaparecidos Gaspar Cassadó, Federico Mompou, André Jolivet o Alexander Tansman, bajo la dirección del tan injustamente olvidado compositor, Oscar Esplá, quienes fueron sucedidos en el tiempo por Nicanor Zabaleta, Luis de Pablo, los ya citados Halffter y Bernaola –en un comienzo becarios–, Rafael Puyana, Agustín León Ara y un tan extenso como prestigioso etcétera (2). No he ocultado nunca cuanto me gustaría poder trazar algún día la historia de estos ciclos de “Música en Compostela”, en los que, desde su iniciación hasta la fecha, no he dejado de asistir para explicar el piano español, compañero de asignatura con Alicia, con la trágicamente fallecida e inolvidable Rosa Sabater y, desde su muerte, con Manuel Carra; Ana Higuera, José Luis Rodrigo, Elías Arizcuren, el P. López Calo, Montserrat Torrent, Pedro Corostola y Pascual Ortega, completan hoy el cuadro docente. Pues bien; hacerlo, sería ocuparme mucho, con datos de subido interés, de Andrés Segovia, en un capítulo de su vida dedicado a Santiago de Compostela, a la que quiso mucho, y cuya Universidad, en 1963, fué adelantada de sus nombramientos múltiples –en España y el extranjero– como profesor “Honoris Causa”.

Con anterioridad a “Música en Compostela”, su alto magisterio habría ocupado un prestigioso sitial en la famosa Accademia Chigiana, de Siena y, después, en los Cursos “Manuel de Falla”, del Festival de Granada, creados por mí para atender aspectos técnicos de la música en general, y “recuperar cerebros” de españoles que los explicaban con reconocido acierto fuera de España. Andrés Segovia, me prestó siempre su impagable colaboración, porque además de generoso y amigo, venía a responder a aquellos cuatro de sus propósitos, perseguidos por él de incansable manera y, al fin, conseguidos con pleno éxito. Eran estos: “el primero, separar la guitarra del estúpido folklore de entretenimiento; mi segundo trabajo –estoy siguiendo sus propias palabras–, dotarla de un repertorio de alta calidad; mi tercer propósito, hacer que la belleza de la guitarra fuera conocida por el público filarmónico en el mundo entero; mi cuarto y quizás último objetivo –añadiría– sería el de influenciar a los responsables de conservatorios, academias y universidades, para que in-

cluyan la guitarra en sus programas educativos, al mismo nivel que el violín, el violonchelo, el piano, etc.”.

Sin pretenderlo, he derivado anteriormente hacia una relación de Andrés Segovia con mi Galicia..., donde me voy a permitir el situar también a Federico Mompou, (la otra gran figura de la música española), con ocasión del Centenario de su nacimiento, ocurrido en Barcelona, el 16 de Abril de 1893, esto es, a menos de dos meses del eximio guitarrista en Linares. Todavía hay una menor distancia en el tiempo del fallecimiento de los dos, puesto que tan sólo cuatro semanas después de fallecer en Madrid el último, muere en la Ciudad Condal el excelente compositor y pianista, esto es, exactamente, el 30 del mismo fatídico mes de Junio de 1987. Y me parece que no es mera casualidad ni capricho inútil, verle también en “Música en Compostela”, en los mejores años de estos ya singulares Cursos Internacionales dedicados exclusivamente a la Música Española, en los cuales, Mompou, enseñante de su propia música, llegó a constituirse como uno de sus más valiosos pilares. Claro que le conocía de no pocos años antes (3), que le admiraba devotamente interpretando en mis “tournées” sus tan hermosos pentagramas pianísticos; pero sería en Santiago donde nuestra amistad se robusteció con un trato constante, del que no sé si dejó en mi ánimo más que una huella enriquecedora, la simpatía que emanaba a caudales de su bondad y exquisita conversación, que nunca eliminaba la más fina ironía.

El compositor, en contra de lo que cabría imaginar, no es siempre el mejor intérprete de sus pentagramas. La excepción que confirma la regla, la hallaríamos con meridiana claridad en Federico Mompou: nadie podrá superarle –ni siquiera igualarle–, en la más ideal traducción de su piano. Por apoyarse, muchísimo, en el “rubato” –algo de imposible copia, de tan delicado empleo–, aquél que desee aproximarse al mismo en un puro mimetismo, caerá indefectiblemente en el amaneramiento. El piano de Mompou, está hecho de una supuesta e imaginada mezcla de un personal posromanticismo, de un catalanismo en muchas de sus partituras, aliado al propio tiempo con las esencias impresionistas que tanto gustan de la yuxtaposición de los colores, en el que los pedales adquieren primordial papel, y en cuyo teclado se observan los ataques simultáneos de intervalos muy distantes como base armónica, para lo que resulta vital la mano grade –como eran las suyas–; el piano de Mompou que, por supuesto, es todavía mucho más que

todo esto, ha quedado por suerte recogido en una serie de discos, titulada “Mompou interpreta a Mompou”.

Pues bien, en Agosto del mismo año de su muerte, 1987, dedicado nuestro XXX Curso de Santiago “a la memoria de Andrés Segovia y de Federico Mompou”, en mi clase compostelana, se estudió el piano mompouiano y, rompiendo con toda norma, quise que el joven estudiante escuchara, previamente, al propio compositor la partitura a explicar después, y a estudiar luego para su mejor interpretación. Me convencí de nuevo, que aquí, todo mimetismo resulta hasta inconveniente, y que el resultado puede muy bien oscilar entre lo cursi o lo estereotipado en demasía. Porque es así de delicado el piano de Federico Mompou, todo conformado entre la sutileza, la sugerencia y lo inefable, sin que ello quiera decir, en modo alguno, que la virilidad de la ráfaga de lo acentual, deje de resaltar en momentos dados. Hace ya algunos años, preparé con mis ocasionales alumnos de “Música en Compostela” la obra pianística completa, del excelente músico barcelonés y ello, posteriormente, dió lugar a un libro analítico de la misma (4), que tiene el inmenso valor de saber que, lo que yo allí analizo y digo, fué aprobado por el propio autor. Recuerdo que, en otro libro más pequeño pero de mayor interés divulgador (5), incluí este juicio de Andrés Segovia acerca del propio Mompou: “Federico Mompou ha dado a la música española de hoy voz íntima y poética. Hago votos porque Dios se sirva prolongar la duración de su presencia entre nosotros, a fin de que nuevos brotes sonoros de su espíritu sigan resonando, mundo adelante, en los corazones sensibles a la belleza”.

Los dos maestros, pues, se conocían y se admiraban mutuamente, aún antes de reunirse en Santiago. Andrés Segovia, para agrandar el repertorio de la guitarra, verdaderamente paupérrimo hasta que él acometió la noble empresa de enriquecerlo, se servía no solamente de sus amistades, sino del directo “encargo” de obras a aquellos músicos con reconocido valor intrínseco, obras “procedentes –copio sus palabras– de la pluma de compositores acostumbrados a escribir para orquesta, piano, violín, etcétera”. Así, tuve el honor de asistir al nacimiento del “encargo” hecho por él a Mompou, “de una composición que, enraizada con Galicia, tuviera categoría para el concierto”, y cuya disposición técnico-instrumental, el propio ilustre guitarrista iría aconsejándola. Y así nació un día, en 1962, la “Suite compostelana” (serie de seis números: “Preludio”, “Coral”, “Cuna”, “Recitativo”,

“Canción” y “Muñeira”), que él pasearía por todo el mundo con gran éxito, y que nos dejaría registrada en disco; Mompou, siempre reacio a lo que no fuera su piano –recordaré siempre cuanta indecisión hube de ayudarle a vencer, para que escribiera los “Improperios” para coro, orquesta y barítono solista, con destino a la “Semana de Música Religiosa de Cuenca”, en 1963–, diez años después de la “Suite”, llegaría a escribir ya ex profeso para la guitarra, su “Canción y Danza XIII”, cuyas doce anteriores pertenecen al inefable mundo de su piano, catalán en sus raíces, en este caso.

A propósito de las raíces populares que se dejan observar todo a lo largo de la creación musical mompouiana, creo interesante traer a colación estos recuerdos: Con ocasión de encontrarse en el Jurado de aquellos Concursos Internacionales orensanos ya citados, le llevé a esa curiosa fiesta de moros y cristianos, en La Sainza, donde él comenzó a interesarse por ciertos detalles de nuestro folklore musical. Otro día, fuímos a Castro Caldelas para, en unión de varios amigos, visitar al admirado profesor de tantas cosas, Vicente Risco, quien siempre me distinguió con la más dedicada amistad, dentro de una bien sentida filarmonía. Ya en otro corto viaje, cerca de Allariz –todo dentro de la provincia de Orense–, Federico me hizo detener el coche, para rogarle a quien guiaba las vacas que tiraban de uno de nuestros populares carros, que se parara, a fin de observar ese tan “enxebre” gemido del roce del eje de sus ruedas... Ya en Castro Caldelas, Mompou había quedado sumamente intrigado con los varios sonos que nos llegaban de la lejanía, al caer la tarde, y que Don Vicente mismo, le explicaría se trataba de los diferentes chirridos originados por los distintos carros, que así eran distinguidos por sus propietarios o familiares, que aguardaban su llegada para el descanso en la noche... De todo ello, hubo de tomar tan buena nota nuestro compositor, como para que, a los muy pocos meses, me enviara el manuscrito dedicado de uno de sus magníficos “Paisajes”, en este caso, el III, titulado simplemente “Carros de Galicia”, fechado en 1960, esto es, dos años antes de la “Suite compostelana”, y que vino a resultar la más preciosa acuarela sonora de aquella evocada “impresión”. Todavía existe una tercera contribución “gallega”, de Mompou: la canción integrada en el Primer Cuaderno de las dedicadas a Antonio Fernández-Cid (6), titulada “Aureana do Sil”, sobre letra de Ramón Cabanillas.

Podría seguir y seguir escribiendo de Mompou, sobre su vida y sobre su obra, realmente extraordinarias... Podría muy bien volver sobre tanta y tan-

ta cosa como, por fuerza, he de pasar por alto, de esa vida tan llena de Andrés Segovia... Pero todo escrito ha de tener unos límites... Había no pocos puntos de contacto entre las dos grandes figuras de la música contemporánea española: un similar trato señorial, no meramente sometido a unas fórmulas convencionales dictadas por los cánones de la sociedad, sino el que, por auténticamente sentido, llega hasta nosotros con elocuentísima sinceridad; poseían los dos un igual gusto hacia lo exquisito, tanto en el arte, como en un tan distante aspecto como puede ser el de la gastronomía, pongamos por caso; sus actitudes de internacionalidad, a lo cual contribuían en alta medida los amigos y admiradores radicando en los lugares más remotos; un mismo afán de lectura, pues ambos eran dos personas con muy amplia cultura; los dos, académicos, los dos, condecorados repetidas veces, aunque, naturalmente, el porcentaje a establecer sería decidido hacia la mayor universalidad, inmensa, incomparable en cualquier medida, respecto a Andrés Segovia. Los dos, fueron animados conversadores, capaces de convertir las horas en minutos, amigos del relato gracioso, del “chiste”, de la anécdota, aunque nos hayamos de referir (cuando Federico Mompou), a aquel Mompou surgido de la mayor timidez, inimaginable, solamente vencida por el matrimonio, tardío, con la ilustre pianista, Carmen Bravo –su más importante “descubridora”, en verdad–, cuya ceremonia nupcial, contada por ella misma, resultaba algo impensado... Habría tanto que decir aún, acerca de las cuatro guitarras de Andrés Segovia, de sus tres esposas, de sus cuatro hijos, el mayor, Andrés, pintor de calidad residente en París, el menor, Carlos Andrés –nacido medio siglo después–, habido de su último matrimonio con Emilita, su discípula en Siena y en Santiago, inseparable compañera del maestro en los últimos veinticinco años de su vida...

En menos de un mes, la música española perdió a dos de sus más magistrales figuras: un incomparable instrumentista, verdadero creador de la guitarra concertista de nuestros días –díganlo si no, los miles y miles de japoneses, que nacieron para el cultivo de nuestro españolísimo instrumento, tras haberlo llevado allí el inmortal maestro–, enriquecedor de un repertorio que, de la nada, ascendió a cifras prodigiosas. Federico Mompou –la otra sensible pérdida–, se une más y más a su gran amigo, Andrés Segovia, en esas casi coincidentes fechas de sus nacimientos y muertes; en este caso, es un compositor el que nos ha dejado, legándonos unos pentagramas bellísimos y muy personales. Dijo un día: “Siempre he pensado que la mú-

sica no debería tener forma alguna, que la música debería ser precisamente como su origen y en su fin”, lo que manifestaba porque gustaba de hacer nacer sus obras “amasándolas”, por así decirlo, sobre el teclado tan amado. Cuando escribía mi libro acerca de su total catálogo pianístico, me rogó que no dejara de incluir lo siguiente: “Pretendo, siempre, hacer buena música. Mi único afán es escribir obras en las que nada falte ni sobre. Estimo como importantísimo limitarse a lo esencial, sin perderse en ideas secundarias de menor importancia. No puedo someter mi espontaneidad a teorías que no siento; por eso, para mí, es injusto que en los Conservatorios se premie una estirada y sabihonda sinfonía –aunque no sea de primerísima calidad– y no se le atribuya el galardón a una simple hoja de buena música. Algunos –añadía– no aciertan a comprender que no siento como ellos las grandes formas y, con ellas, las características tradicionales de la música; para mí, existe *mi* forma y *mi* concepto; nace la obra, después, la teoría que sistematiza la práctica y la comenta”.

Finaliza aquí mismo el presente trabajo conmemorativo de las dos grandes efemérides musicales, equilibrándolo con lo que, Andrés Segovia, con su peculiar ironía y gracejo, escribió acerca de la posible aparición en el mundo de su amado instrumento: “Hay una leyenda sobre el origen de la guitarra, que es más sugestiva por su belleza que por su carácter histórico: Apolo corría en persecución de una bella ninfa, mientras galantemente le repetía: ‘No te canses, no te canses. Te prometo que no te alcanzaré’. Cuando, finalmente, consiguió tomarla entre sus brazos, ella llamó a su semidivino padre, quien inmediatamente la convirtió en un árbol de laurel. Apolo construyó la primera guitarra con la madera de este árbol y le dió una forma agraciada, con contornos redondeados que siempre revelarían su origen femenino. Esta es la razón por la que la guitarra es de naturaleza reservada y variable, incluso caprichosa a veces; pero esa es también la razón por la que es dulce y suave, armoniosa y delicada. Cuando alguien la toca con amor y destreza, de sus sonidos melancólicos surge un éxtasis que, rápidamente, nos atrapa para siempre”.

Andrés Segovia y Federico Mompou, nos han dejado su glorioso camino de artistas, trazado con no poco esfuerzo, pero con soberana inteligencia. Esta senda gloriosa de los dos admirados e inolvidables maestros y amigos, pensadores como nos lo revelan sus tan reflexivos escritos, nos servirá a todos, jóvenes estudiantes o sesudos profesores, para adentrarnos más y

más en una trayectoria que, tomada con apasionada vocación, tan solo podrá escalarse con el más tesonero de los esfuerzos, pero ansiada meta a la que se podrá llegar con “permanencia”, sin dudarlo jamás, siguiendo los pasos, la hermosísima traza de los dos grandes de la música de España, de la música universal, que ya han entrado en la historia.

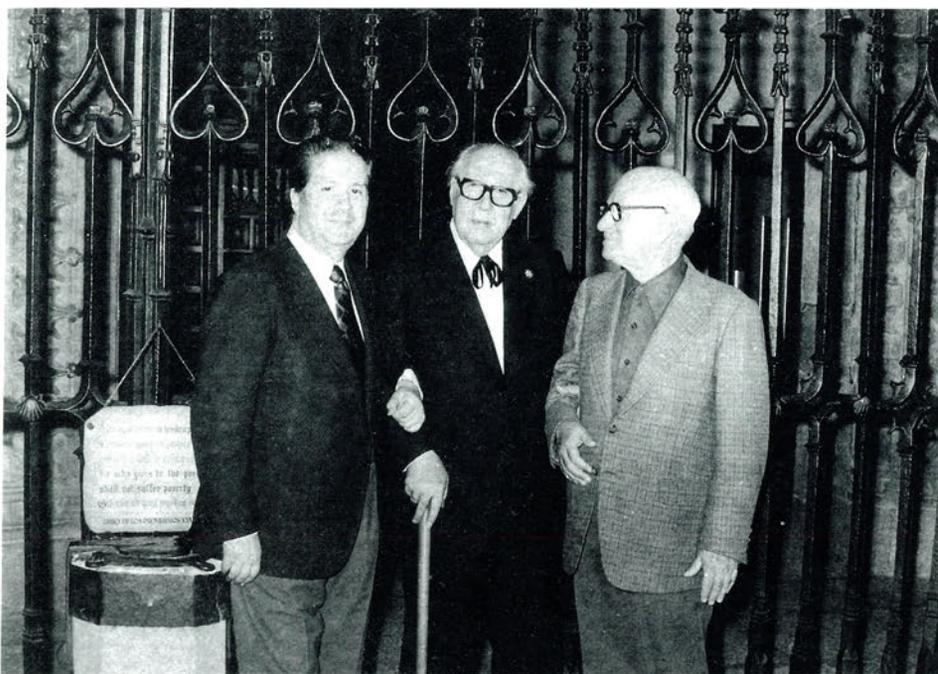


Fig. 1. Antonio Iglesias, Andrés Segovia y Rodolfo Halffter, en 1977, durante el Curso Universitario Internacional de Música Española, “Música en Compostela”.



Fig. 2. Federico Mompou en un recital celebrado durante uno de los primeros Cursos de "Musica en Compostela" (¿1959?).



Fig. 3. Grabado de Andrés Segovia, realizado en 1959 por The Society of the Classic Guitar, de New York, en conmemoración de los 50 años de su carrera como concertista.

NOTAS

- (1) ISAAC ALBENIZ (*Su obra para piano*). Vol. I de 427 págs. 21 x 15 cms. y Vol. II de 491 págs. 21 x 15 cms., con numerosos ejemplos musicales e ilustraciones. Editorial Alpuerto - Madrid, 1987.
- (2) En la relación directa con "Música en Compostela", podríamos también citar los nombres de Victoria de los Angeles, Hans von Benda, Franz Peter Goebels, Eduardo del Pueyo, Lazare Lévy, Rodolfo Halffter, Alberto Ginastera, Guido Agosti, Genoveva Gálvez, María Rosa Calvo Manzano, Antonio Fernández-Cid (puntualísimo seguidor de nuestros Cursos), José Tordesillas, María Orán, Marçal Comellas, Elías Arizcuren (hijo), Reine Flachot, Radu Aldulescu, Elisa Ibáñez, José Tomás, Daniel Ericourt, Miguel Querol, Samuel Rubio, Enrique Ribó, Angel Botia, Sabas Calvillo, Jesús Bal y Gay, Clemente Terni, Xavier Montsalvatge, Charles Jacobs, Antonio Brosa, Andrés Gertler, Josefina Salvador, Edmond Stütz..., siempre olvidados otros nombres que escapan a la memoria cuando se escriben estas líneas, para quienes van las más sinceras disculpas.
- (3) Recuerdo que, hace ya muchos años, admirador volcado del piano, de Federico Mompou, me decidí a conocerle personalmente, trasladándome a tal fin a Barcelona, para visitarle en aquella casa donde vivía, perteneciente a su hermano, pintor prestigioso. Era cuando se decía estaba escribiendo un "Concerto" para piano y orquesta, encargo de aquel inolvidable artista del teclado que se llamó Gonzalo Soriano. Le pregunté, claro, por el estado de esta obra y, no lo olvidaré, ruborizándose mucho, me aclaró: "Bueno..., me ha ocurrido lo siguiente; escribí como si hiciera un cocido...; un día lo dejé sin la gallina, otro sin el chorizo, el otro los garbanzos y, así sucesivamente, hasta que me dí cuenta de que solamente me había quedado el caldo sin sustancia alguna..." Se refería a que, de entre los materiales acopiados no sin esfuerzo para el "Concerto", había ido tomando para esta o aquella otra página tan sustanciales elementos, con lo cual, como de todos es sabido, jamás llegaría a realizar tal composición sinfónica con solista pianista.
- (4) FEDERICO MOMPOU (*Su obra para piano*). Un volumen de 371 págs. 21 x 15 cms., con numerosos ejemplos musicales e ilustraciones. Editorial Alpuerto - Madrid, 1976.
- (5) F. MOMPOU. Volumen de 95 págs. 11 x 17 cms. con numerosas ilustraciones. Artistas Españoles Contemporáneos. Serie Músicos. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1977.
- (6) Los dos volúmenes originales se agotaron rápidamente en una primera edición. En la actualidad se trata de un Cuaderno titulado *Treinta y cuatro canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández-Cid*, editado por la Excm. Diputación Provincial de Orense, en 1982, que agrupa los dos anteriores, totalizando un igual número de canciones debidas a los más famosos compositores de aquel entonces, inspiradas en textos de prestigiosos escritores gallegos. Cabe la cita de Guridi, Montsalvatge, Mompou, Toldrá, Rodrigo, Esplá, García Abril, o Cristóbal Halffter, en la parcela de lo musical, y la de Cabanillas, Risco, Curros Enríquez, Rosalía de Castro, Otero Pedrayo, Lamas Carvajal o López Cid, en la literaria.

LA RESTAURACIÓN DE CATEDRALES EN
CENTROEUROPA

Por

MARCOS RICO



He tenido el honor de ser invitado para asistir en Basilea (Suiza) a la reunión de los arquitectos de catedrales de Centroeuropa. La iniciativa de Peter Burckhart, actual arquitecto de aquella Catedral, ha posibilitado un encuentro de gran altura intelectual por el número de los congregados y por su formación científica, todo ello unido a otros actos complementarios muy bien planificados. Su organización les ha llevado dos años.

Las sesiones científicas se han desarrollado con conferencias históricas de Basilea y su Catedral, dadas por los arquitectos Beck y Burckhart y por los Drs. Maurer y Rolf, historiador y arqueólogo, ambos de Basilea.

Las conferencias han tratado sobre “El deterioro de la piedra un problema de nuestro tiempo” Dr. Peter Yung. “La piedra en el monumento” Dr. Andreas Arnold, Prof. de la Escuela de Arquitectura de Zurich. “Erosión en el monumento” Dr. Alfred Wyss, conservador de monumentos.

El Dr. Lukas Hauber, geólogo cantonal, habló de los “Aspectos mineralógicos en la elección de la piedra en cantera” y el Prof. de la Universidad Hans Seiler de la “Influencia de emisiones en el aire sobre la piedra y sus estructuras”.

Seguimos las conferencias, todas interesantísimas, con el Ingeniero y Arquitecto Wolf Dietrich Elbert, director del Centro Europeo de Formación Profesional de Venecia, que habló sobre “Originales y copias, práctica en la formación profesional”. Herman Shaäfer, director del taller de Shwábisch-Gmünd disertó sobre “Limpieza con microgolpe de aire y polvo de aluminio” nueva técnica que se está utilizando en zonas labradas y complicadas de limpiar con otros métodos.



Catedral de Basilea. Frontis Principal

En todas las comunicaciones, sin embargo, se ha insistido en que el empleo de acrílicos ha de hacerse con gran cautela, únicamente en piezas aisladas y no en exteriores de grandes superficies, pues las experiencias en Colonia y Viena han sido muy negativas.

Entre los Monumentos que hemos visitado ha sido interesante las pequeñas Iglesias de Alsacia, la más importante la Colegiata de Thann, dedicada a San Teobaldo, y según la tradición proyectada por el mismo Maestro que la de Strasburgo. Es pequeña pero de gran belleza y proporciones, construida entre 1287 y 1630, en estilo gótico, desde el primitivo al florido. Su esplendorosa estatuaria exterior y sus portadas en piedra blanca caliza han sido recientemente limpiadas con agua a presión regulable, y en la parte baja y hasta unos diez metros de altura pueden verse todavía innumerables impactos de proyectiles de la última guerra mundial.

Hemos realizado un breve recorrido por los monumentos de la Selva Negra en Alemania, el antiguo convento de San Ciriaco del siglo X en Sulzburg, y un cementerio judío del siglo X, uno de los más antiguos de Europa.

La ciudad de Basilea que nos ha recibido y atendido durante estos días es uno de los centros comerciales más importantes de Suiza, que sorprende por la sucesión y superposición de estilos arquitectónicos.

Comenzó siendo un poblado celta, sobre el que los romanos fundaron una colonia, de las muchas que establecieron a lo largo del Rhin, fortificada para prevenir los ataques de los bárbaros que procedían del Norte. Como villa fronteriza ha pasado a ser dependiente en cada época de cada uno de los estados limítrofes. Bajo el reinado de Carlomagno se erige la primera Catedral sobre la colina fortificada, bajo el patrocinio del Obispo Hatto, y durante los dos siglos que dura la paz de los francos, se desarrolla grandemente la ciudad a lo largo del río con el establecimiento de gran número de artesanos sobre los que el Obispo ejerce en nombre del Emperador, su poder a la vez espiritual y temporal.

En 1019 pertenecía al imperio alemán y el Emperador Enrique II y su esposa Cunegunda consagran su Catedral, parte primitiva de la que hoy existe, y de la que fueron donantes.

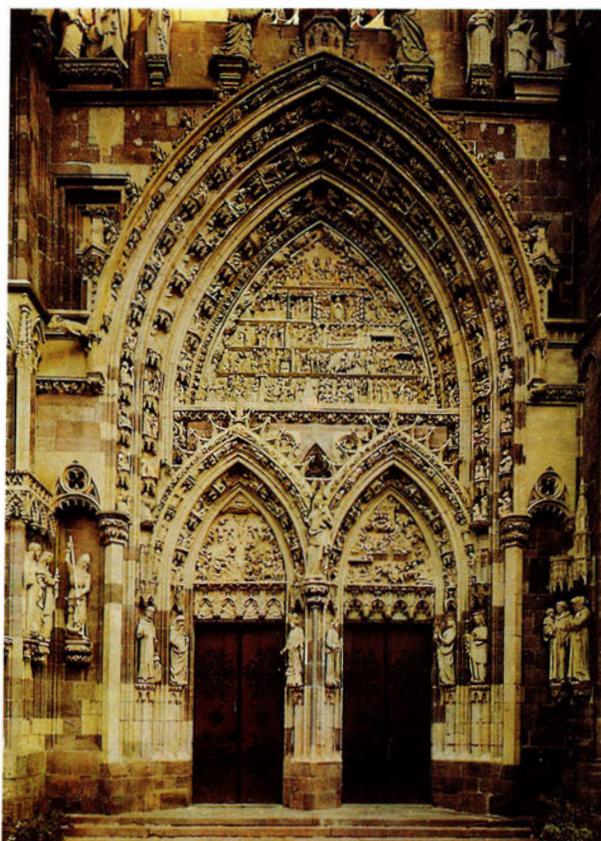
Bajo la protección del Imperio se convierte en una ciudad floreciente ya que el comercio que proviene del Mediterráneo llega a Basilea atravesando Borgoña, para continuar hacia el mar del Norte descendiendo por el

Rhin. Por otra parte, los peregrinos norteeuropeos que iban a Roma hacían alto en la villa antes de atravesar los Alpes.

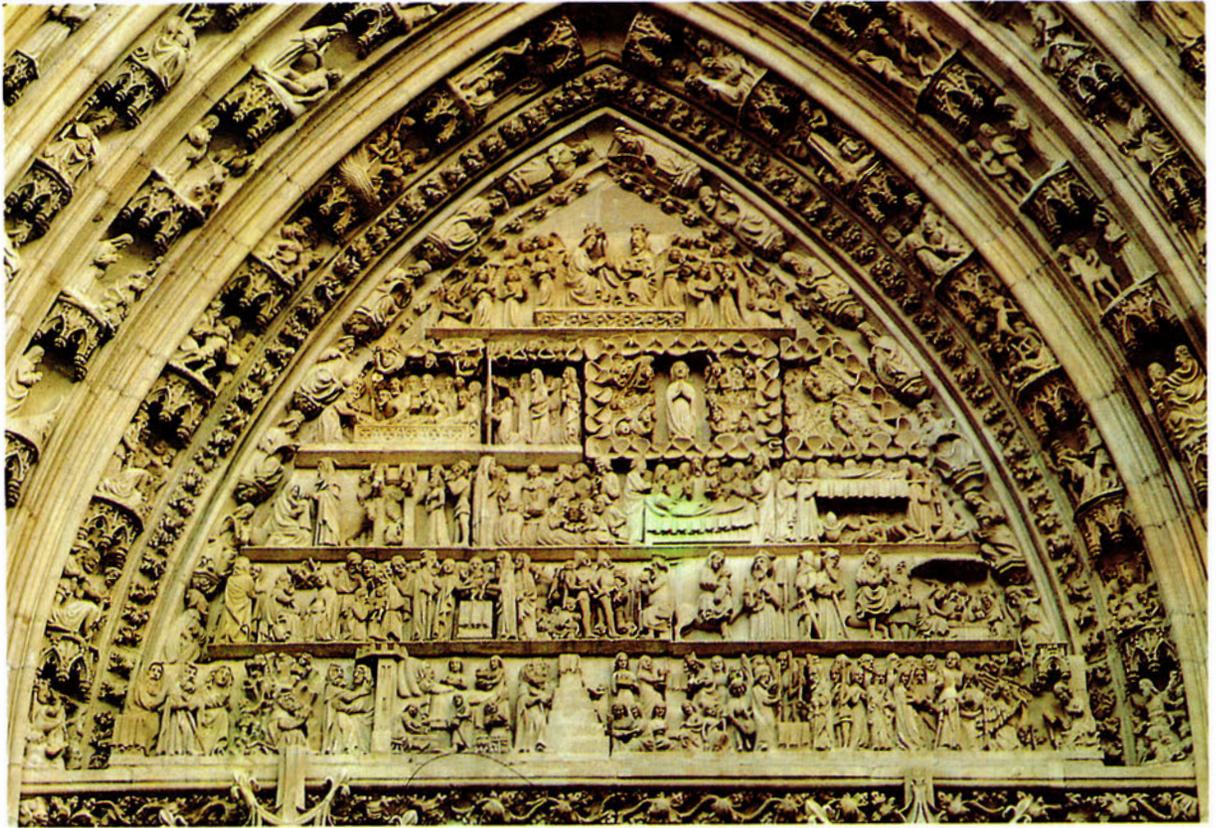
Los Obispos han influido notablemente en la historia de la Ciudad, construyendo puentes sobre el Rin y organizando a los artesanos en Cofradías y a los comerciantes en corporaciones semejantes, que fueron tomando una importancia económica creciente. Aquí empezaron las luchas por el poder político entre el obispo, la nobleza y la burguesía. Por ello durante la Edad Media la ciudad estuvo regida por las corporaciones, y la nobleza es desplazada por la burguesía a partir del siglo XV.



Iglesia Colegiata de Thann



Grandiosa portada principal



Detalle del tímpano de la portada principal de la Catedral de Thann.
El sencillo lavado de la piedra caliza que sólo tenga la pátina de suciedad antes de sufrir erosiones, demuestra aquí, que es el procedimiento óptimo para su restauración.

Esta situación sociológica se ve representada en la arquitectura, con una zona medieval muy bien conservada, con las iglesias de San Pedro, San Martín, S. Teodoro y San Leonardo. Los orígenes de la de S. Pedro se remontan a la época Carolingia. Se cree que estas iglesias en principio estuvieron enteramente pintadas en su interior, por los vestigios de frescos descubiertos, de los cuales reproducimos uno que representa un grupo de mujeres alrededor de la Virgen María, y al otro lado, un soldado tortura a Cristo en la Cruz; la parte central ha desaparecido. En otras iglesias también hay fragmentos de bonita composición y casi todos referidos a la crucifixión.



Las calles de la zona medieval están muy bien conservadas con todos sus edificios de época, con tranquilas placitas, con fuentes góticas o pequeños monumentos a los héroes de la ciudad. Conserva algunas de las puertas de la muralla, la Torre de S. Juan en el Norte y la más importante el Spalentour en el Oeste. Su aspecto macizo de fortificación contrasta con el cuerpo avanzado de arquitectura más ligera. Es un ejemplo de arquitectura militar que mezcla la función defensiva con la decorativa, pues tiene situada una Virgen sonriente en la fachada exterior que parece dar la bienvenida al caminante.

El periodo histórico más importante es el siglo XV, durante el cual tiene lugar el Concilio de Basilea y la fundación de la Universidad, coincidiendo con el descubrimiento de la imprenta que alcanza allí gran desarrollo por los molinos de papel que ya existían, lo que favoreció la cultura.

Para mí, como burgalés, resultó altamente emotiva una reunión que tuvimos en la propia Sala del Concilio, que está situada sobre la Capilla de San Nicolás y cubierta con tejado vidriado de colores. Vinieron a mi memoria las escenas de aquella situación en la que la Iglesia burgalesa estuvo tan bien representada por el judío converso D. Pablo de Santamaría, Obispo burgalés de gran inteligencia y cultura. ¿Sería el propio Obispo quien trajo a Fadrique de Basilea primer impresor burgalés?

En finales del siglo XV y principios del XVI la ciudad tiene un gran desarrollo humanista y científico. En sus aulas enseñan los más prestigiosos sabios de la época desde Erasmo de Rotterdam, enterrado en la catedral, al matemático Euler. De la misma manera se desarrollan las artes.

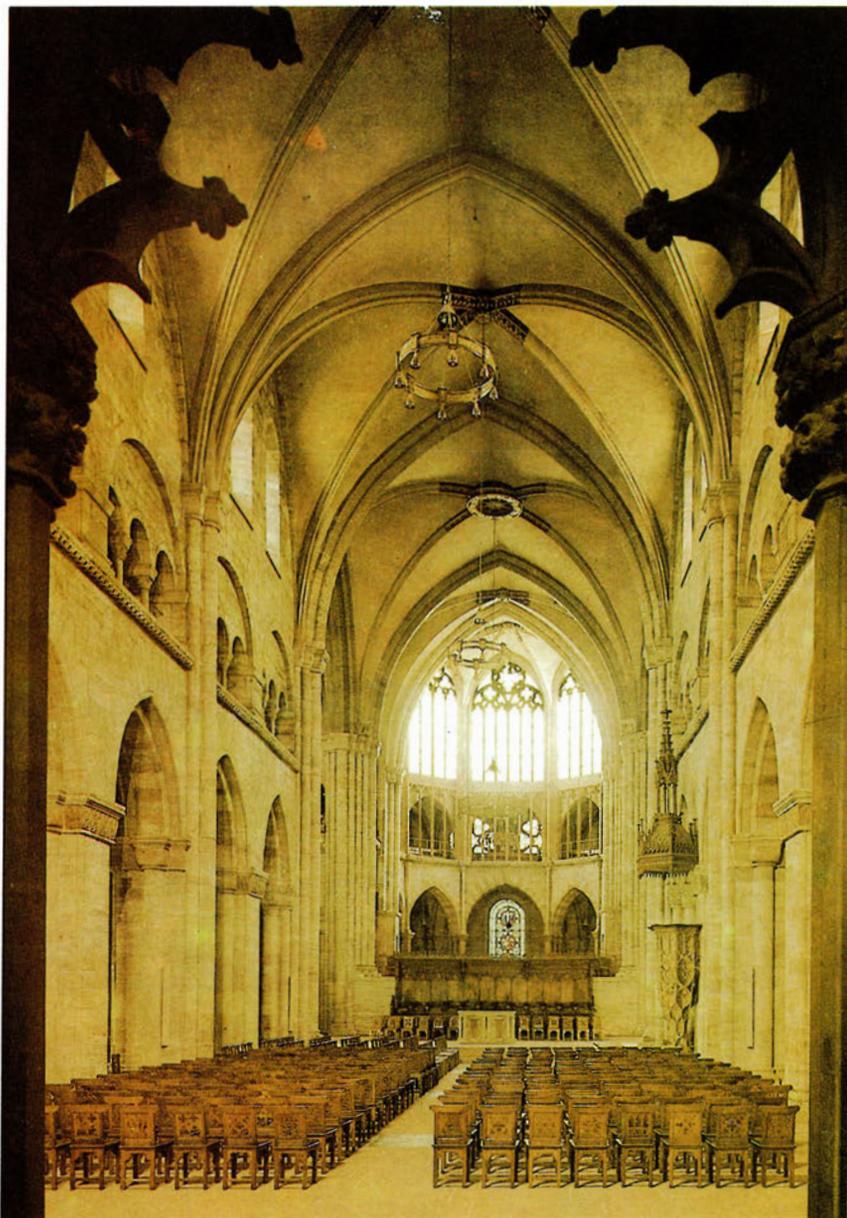
Esta pujanza termina bruscamente con el advenimiento de la Reforma en 1529. Los artistas y humanistas, celosos de su independencia de espíritu de creación, abandonan la ciudad. Sin embargo la urbe tiene un enriquecimiento creciente y concede asilo a otras personas que han tenido que huir de sus países por motivos religiosos, por ejemplo a los hugonotes franceses, lo que da lugar a una burguesía creciente que ha aportado sus capitales y sus conocimientos al engrandecimiento de la villa, poniendo fábricas, sobre todo de tejidos de seda. Basilea debe a esta clase social y a su deseo de notoriedad el gran número de residencias barrocas, rococó y Luis XVI, que contribuyen grandemente a su belleza.

El historicismo está representado en las calles comerciales del centro, que se diferencian mucho de las áreas suburbanas. Como reacción a la monotonía de la arquitectura funcional moderna, se está extendiendo un movimiento en toda Suiza que valora el encanto de estas fachadas y se está empezando a restaurarlas para conservar la fisonomía de la ciudad y hacerla más íntima. La rehabilitación de lo ancestral se está imponiendo.

Su Ayuntamiento es otro edificio singular de estilo gótico tardío. Expresa el poder de la burguesía emancipada de la tutela del obispo. La decoración de las Salas de Consejo, escaleras y claustro es soberbia, de estilo gótico mezclado con elementos del renacimiento.

Fuimos recibidos y obsequiados por el Alcalde del Cantón, con el que visitamos el edificio.

La Catedral es el corazón histórico de la villa. Está situada en una gran Plaza sobre una colina varias decenas de metros sobre el Rhin. A primera vista, con su entrada principal en ojiva, las altas ventanas, los ornamentos en piedra y las flechas que la coronan, puede pensarse en arquitectura religiosa del fin de la Edad Media.

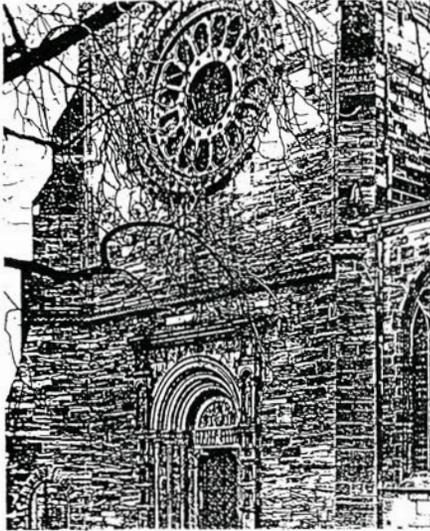


Si se mira más detenidamente, encontramos en el bajo de la torre norte, justo al lado de S. Jorge luchando con el dragón, un muro rojo de arenisca, rodeado de bloques de color más claro y con una fila de arcos ciegos que indican una edificación más antigua; pertenece a la construcción del siglo X del Emperador Enrique II, que fue gravemente dañada por un incendio en 1085.

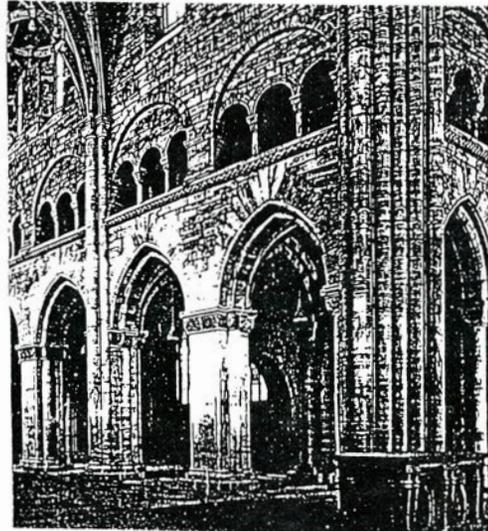
Sobre estos escombros construyeron un nuevo edificio de estilo románico tardío, ya en transición hacia el gótico. Su planta es de cinco naves terminada en un ábside de la misma dimensión que las tres naves centrales, cerrado en forma poligonal, que da lugar en el interior a cinco pequeñas capillas radiales adornadas por grandes ventanales con vidrieras del siglo XV. La cruz de su nave transversal está inscrita en un rectángulo.

El alto triforio está formado por arcos ciegos de medio punto que inscriben cada uno, un trio de arcos románicos de igual altura, todo ello de clara influencia normanda.

La decoración es simple en la parte primitiva, y más rica en la construcción de 1170, con águilas, monstruos y escenas de las obras de misericordia. Los capiteles tienen figuras aisladas acompañadas de decoración vegetal, temas del Antiguo Testamento y mitología germánica.



Puerta de San Galo y el Rosetón



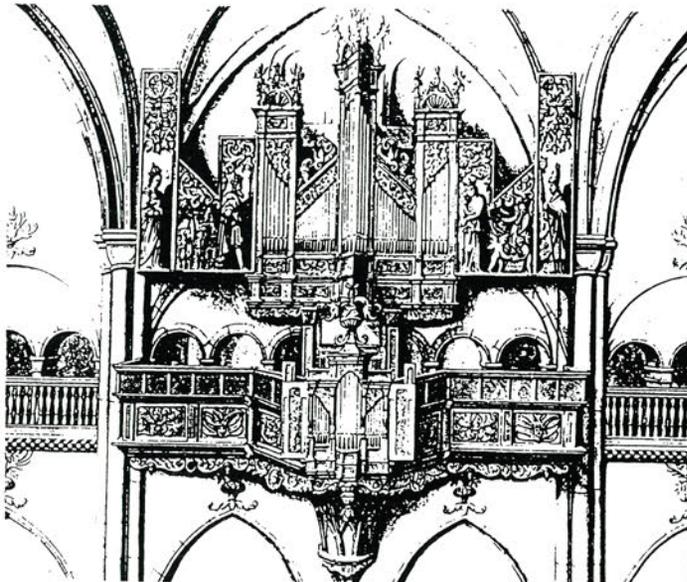
Los triforios románicos sobre arcos de ojiva achatados, en simbiosis acertada

Es muy interesante la cripta, donde se ha realizado una completa excavación arqueológica que únicamente ha descubierto dos cimentaciones distintas anteriores.

Las cornisas de los pilares del deambulatorio de la cripta llevan frisos muy trabajados que representan animales simbólicos y fabulosos, pajaros, el león herido ... y un relieve representando una pareja de donantes.

Esta iglesia tuvo cinco torres que fueron destruidas por un terremoto en 1356. Las torres se derrumbaron, solo las partes bajas resistieron. Es lo que está visible en la parte baja exterior y configuran la traza interior. Toda la parte inferior del coro así como las fachadas del ábside provienen de esta época, con la magnífica puerta de S. Galo, el rosetón del transepto y las esculturas ornamentales del coro.

La gran puerta gótica orientada al oeste data del fin del siglo XIII. Una gran parte de su estatuaria se perdió en el terremoto y otra parte fué saqueada por los iconoclastas durante la Reforma. La Iglesia Reformada de Basilea ha sido durante siglos muy aferrada a sus ideas e intransigente. Referiré una anécdota al respecto: Durante la Reforma fué tal el rigor iconoclasta que fueron desmontadas de los ventanales las valiosísimas vidrieras del siglo XV, porque representaban imágenes de la Virgen y de los Santos. Fueron guardadas y sustituidas por unas vidrieras muy sencillas casi blancas con algún dibujo geométrico. Hace tres o cuatro años el actual arquitecto tuvo que luchar para que fueran repuestas. El actual Obispo creo que es una persona abierta y conciliadora. Empezamos el Congreso con una Misa ecuménica en la Catedral entre sonos religiosos de su magnífico órgano, concelebrada por un Patriarca Ortodoxo, un sacerdote católico, y el Obispo de Basilea, señal de que se están acortando distancias.



Del siglo XV datan la torre de San Jorge, y las flechas y torres de San Martín. Complementan el monumento dos Claustros góticos y el jardín orientado sobre el río.

En la Edad Media la Catedral tuvo una actividad religiosa muy intensa. Perteneían al Clero un diez por ciento de la población. Fué entonces cuando se convocó el Concilio de Basilea (1431-1448). La asamblea, de la que se habla como de los “vestidos de blanco y oro”, trasladó a la ciudad, con el fervor religioso, el asombro por el lujo y la magnificencia que no podemos imaginar hoy.

Creo que por primera vez, han sido invitados a las reuniones los mecenas que mantienen los talleres de restauración o realizan donaciones en las catedrales de Alemania y Suiza, Srs. Christoph Merian y Christiane Underberg. La Fundación Christoph Merian donó un antiguo molino de papel en la zona de S. Albantal, con todas sus obras complementarias donde está instalado el magnífico Taller. Hoy contribuye con algo mas del 50% del coste total anual de su mantenimiento. La Señora Underberg a su vez ayuda a la restauración de seis catedrales en Alemania, además de la de Basilea.

Sería deseable que nuestro Gobierno aprobase en España una buena Ley de Mecenazgo al estilo de Europa, donde las Fundaciones o los donativos de particulares ayudan en gran medida a la protección del Patrimonio histórico-artístico. Una Ley que no constituya un coste que ahogue las iniciativas, sino que sirva de estímulo y agradezca a los particulares sus sacrificios en pró de la cultura o de otros importantes fines sociales. No conozco a fondo las leyes de estos países pero sí los resultados, en Inglaterra, Suiza y Alemania. Creo que en España sucedería lo mismo con un tratamiento fiscal adecuado, aunque se exija máxima transparencia contable. Una ley que permita actuar con toda libertad, (lo que contribuiría a la ampliación del ambito cultural) y que pueda atender las demandas de la sociedad, que es la que se beneficia realmente del mecenazgo.

Por otro lado, he sentido sana envidia por la buena organización y la labor realizada por los talleres de restauración. Es necesario que España tome conciencia de esta necesidad y que la enseñanza de la talla en piedra, labor de cantería y tantas otras especialidades de restauración tengan unos estudios serios, que por su categoría alcancen un reconocimiento de la sociedad. Así lo ha considerado el Consejo de Europa que mantiene el Centro Europeo de Formación Profesional para la Conservación de Monumen-

tos, con sede en Venecia. En este Instituto, dirigido por un arquitecto alemán Wolf Dietrich Elbert, no se da la formación básica, sino que permanentemente se dan cursos de perfeccionamiento sobre pintura, escultura, talla y arquitectura, a postgraduados que sienten inquietudes por el conocimiento de nuevas técnicas o realizan algún curso monográfico especial. Las prácticas las realizan sobre el patrimonio histórico artístico de la ciudad de Venecia.

Desde septiembre de 1992, se está haciendo limpieza del Pórtico Mére-Dieu de la Catedral de Amiens (Francia) por rayos láser con el método de "desincrustación fotónica"; por ahora es muy caro, pero es el descubrimiento más importante que desplaza totalmente los métodos químicos, y tan solo transige y compagina sus limpiezas en paramentos lisos con el lavado por agua y los microchorros (microgolpes) de polvo de aluminio, carburos, y otros, dada la carestía de la exclusividad de rayos láser.

"La limpieza con láser, elimina la costra negra que se deposita sobre las piedras sin alterar su pátina ni modificar su estructura".

—Cuando asisto como Directivo a las reuniones sobre las Catedrales Europeas reflexiono sobre el hecho de que Europa no sería la misma sin estos testimonios del genio de sus maestros de obras y la audacia de sus constructores, movidos por la fé de una civilización.

Las Catedrales representan la flor y nata del Patrimonio, ya que los palacios y castillos son los signos externos de una clase privilegiada, de vida fastuosa, hechos para ser admirados desde el exterior por el pueblo. Sin embargo las Catedrales han sido y son un espacio abierto, impregnado de la fé y las oraciones de muchas generaciones que encontraron allí el estímulo para mejorar su vida cotidiana. Constituyen una fascinación permanente para los hombres de ayer, de hoy y de mañana, que no dejan impasible al visitante, tanto al creyente como al agnóstico. El sentido de lo sagrado que subyace en todo hombre se revela allí.

Nuestro trabajo por tanto será útil si conseguimos legar a las futuras generaciones no sólo los monumentos, sino también la ilusión renovada por los trabajos de restauración.



LA MÚSICA SACRA EN LA CATEDRAL DE
CÁDIZ DURANTE EL SIGLO XVIII

Por

PABLO ANTÓN SOLÉ

Abordar el estudio de la Música Sacra en la diócesis gaditana en el siglo XVIII resulta una osadía por la falta de trabajos previos, todo lo contrario de lo que ocurre en el aspecto artístico. Sin embargo, consideramos que no debería quedar fuera de nuestra atención al menos con una visión aproximada y como punto de partida de otros estudios más concretos y certeros. La música del templo catedralicio gaditano puede servirnos de guía por ser la que ha dejado más testimonios y ha servido al mismo tiempo de modelo a otras iglesias.

Cádiz alcanzó también en la Música su etapa de esplendor en el siglo XVIII. Entonces pudo disponer de abundantes medios para adornar su liturgia con las melodías de sus mejores maestros de capilla, cantores, instrumentistas, ministriles y organistas. Con todo, no queremos decir con esto que la música no hubiera tenido su importancia en los siglos anteriores para los canónigos, capellanes y demás ministros como elemento que acompañaba la salmodia y la misa. Es más, la catedral de Cádiz, deudora y émula de la de Sevilla en muchos aspectos y de la que era sufragánea su diócesis, se servía de libros de música hechos en la ciudad del Betis e incluso de sus músicos.

Tal vez podríamos relacionar ambas catedrales en algo tan característico de la hispalense que, convertido en privilegio único en nuestros tiempos, la define y hace famosa universalmente: los seises con sus bailes y cantos. Consta documentalmente en el libro de fábrica de 1573 la existencia de maestro de capilla, organista, tenor, tiple y seis mozos de coro, a los que se les dio de vestir para la danza del Corpus. Sabemos que a mediados del siglo XVI existía anexa a la catedral una escuela de doctrinos que cumplía las tareas de la enseñanza básica de la época y que fue el precedente inmediato del Colegio de la Compañía de Jesús; sus alumnos servían al altar y al coro (1).

Pero la falta de número suficiente de niños acólitos y cantores volvió a plantearse y recibió una solución con la fundación del Colegio Seminario Conciliar de S. Bartolomé por el obispo D. Antonio de Zapata y Cisneros en 1589. Sus colegiales debían tener voz a propósito para el servicio de la catedral, entre otras condiciones.

D. Máximo Pajares Barón, anterior maestro de capilla y canónigo honorario, ha catalogado el Archivo de Música de la Catedral de Cádiz y ha recogido de la que considera primera época, los siglos XVI y XVII, algunas figuras muy notables de sus antecesores en el cargo como prueba del alto nivel que la música alcanzaba en el primer templo, pero de la que no han quedado muestras de partituras: Juan Navarro, Juan Gutiérrez de Padilla y Jorge de Guzmán (2).

El obispo, Antonio Ibarra, nos sorprende gratamente con una descripción latina del canto y de los sonidos del órgano que llenaban las naves de la Catedral Vieja de Sta. Cruz.

“In eius choro, ut vocant, in decentia subcellia divisso adstant expuncti sex dignitates, novem canonici, quatuor portionarii octoque medii (liceat sic loqui) portionarii, quibus subsunt sedilibus inferioribus viginti capellani, quibus consonat vel quos progradu festivitatis elevat in sufficienti cantorum numero et ad organi tactum et ad tibicinum aspirationem regulata peritia, ex quibus in celebrando sacro, in divinis laudibus, horisve canonicis recitandis, tam consona quam devotionem halans resultat melodia” (3).

Gerónimo de la Concepción, que estaba, por el mismo tiempo y antes de que introdujeran en el templo las melodías y los instrumentos teatrales, redactando su *Emporio del Orbe*, nos describe el personal que se empleaba en el culto catedralicio: prebendados, siete curas para la administración de los sacramentos, competente número de ministros y capellanes ordinarios, la Capilla de la Música, seises y organistas, celebrándose los oficios divinos con toda gravedad y autoridad (4).

La Música Sacra discurría en general en la España de los Borbones y, por consiguiente, en esta caja de resonancia que era esta ciudad abierta a todos los movimientos e influencias, a través de dos etapas, la primera larga y de desarrollo lento, en que perduraba el canto llano o gregoriano y la tradición de la polifonía del siglo de oro con la música popular, pero acabando por imponerse las influencias italianizantes, hasta los años setenta. A partir de esta fecha comenzó otra etapa propiciada por la reforma ilustra-

da cristiana que desterró del templo y de las manifestaciones religiosas de la calle lo popular y lo teatral (permítasenos el uso de estos términos que nos parecen más claros y definidores), volviéndose con entusiasmo y fervor por parte de la minoría promotora, pero con la pesadumbre de la mayoría popular y sencilla, al canto llano y en latín y al órgano e instrumentos suaves de viento o de boca, y facilitando con ello la entrada de las influencias francesas y alemanas.

La Capilla de Música era una agrupación musical de voces e instrumentos, servía para realzar el culto en la catedral, no sólo en las grandes solemnidades, sino diariamente, y en las funciones de otras iglesias de la ciudad, para las que era contratada. Se sostenía básicamente con los ingresos de la fábrica, que completaba con los del arancel establecido por su participación en celebraciones litúrgicas fuera del primer templo. La composición y número de sus miembros oscilaron durante el siglo, pero puede dar una idea la plantilla más general de la Colegial de Jerez: el maestro de capilla, tres contraltos, dos oboes, un bajonista, dos tenores, tres violines, una trompa y dos tiples, acompañando el órgano, a cargo de dos organistas (5).

Los maestros de capilla más conocidos del siglo XVIII fueron Bernardo de Medina, que lo era desde los ochenta del siglo anterior, Gaspar de Ubeda, presbítero, desde 1702 a 1710, que sucede en Sevilla al maestro Diego J. de Salazar, Miguel de Medina Corpas desde 1710 y lo seguía siendo en 1729, presbítero, y Francisco Delgado, también presbítero, por lo menos desde 1759 a 1791, en que permaneció activo (6).

Como era costumbre y obligación del cargo los maestros de capilla componían piezas originales para determinadas fiestas del año, que nutrieron los archivos de las catedrales que tuvieron la suerte de conservarlos. De esta etapa de 1700 a 1775 existe una amplísima colección de piezas de inspiración popular, principalmente villancicos y arias, que se insertaban en castellano en los divinos oficios de las principales solemnidades. Los villancicos eran composiciones poéticas populares con estribillo, de asunto religioso generalmente, aunque no faltaban los profanos, que se cantaban con instrumentos en las iglesias en Navidad, Pentecostés, Inmaculada y algunos santos. De simple género de canción popular logró el villancico rango académico, con abundancia de composiciones profanas y "a lo divino". Basta recordar los villancicos de Guerrero o los sonetos y villancicos de Vázquez. A partir del siglo XVI alcanzó gran desarrollo como género de

música religiosa de carácter paralitúrgico, la gran realización barroca musical española, pues venía a ser la explicación en lengua vulgar de los misterios celebrados en los oficios divinos (7).

Cádiz no escapó a la moda de los villancicos. La colección más copiosa de villancicos gaditanos se encuentra no en el Archivo de Música, como podría suponerse, sino en la Biblioteca Nacional y procede de la abundantísima que logró reunir D. Francisco Asenjo Barbieri. Esta colección gaditana comienza con uno impreso en 1687 y continúa anualmente, fuera de algún salto, hasta 1776, límites de la época de esplendor de esta clave de composiciones en la ciudad, impresas en pliegos de cordel con motivos navideños u otros alusivos de sabor popular en la portada. No se publicaba la música por las dificultades tipográficas de la época, pero su contenido histórico, como el de los maestros de capilla y detalles de la vida y milagros de la ciudad, y, sobre todo, su contenido literario, poético y místico los hacen muy apreciables. Los había serios, pero no faltaban los graciosos, extravagantes y ridículos, que tuvieron que prohibirse al final del periodo (8).

La Capilla de Música de la Catedral de Cádiz se regía por una serie de normas generales que emanaban de los acuerdos capitulares del Deán y Cabildo como superior natural, al que estaba sometida, y a otras particulares elaboradas con la aportación de las juntas de los miembros de la misma. Nada tiene de extraño que, tratándose de personas cuyo medio de vida era la participación en las obviaciones de la Capilla, defendiesen sus intereses. La primera etapa está marcada por la presencia de autos de pedimiento de los músicos, arreglo de las retribuciones de los organistas, reglamento para el examen de los opositores al magisterio de capilla, y orden de la R. Cámara pidiendo informes sobre un memorial que el Cabildo presentó al rey sobre los perjuicios que a su capilla de música causaba la que se había creado nuevamente en el Convento de S. Agustín, origen de un largo pleito que duraría hasta los años noventa (9).

Los años setenta trajeron tensiones entre los miembros de la capilla y reclamaciones de los cantores contra el maestro D. Francisco Delgado, el director y autor de los papeles que sirvieron para el buen entendimiento, como el extracto de algunas juntas, las reglas para evitar disputas y desazones, práctica inmemorial y gobierno económico y arancel de los derechos de la Capilla de Música en las funciones eclesiásticas a que concurriera. De toda esta documentación sacamos la conclusión de que se ha llegado al momen-

to de la reforma ilustrada, en la que parece tuvo parte el citado maestro de capilla. El organista y los violines no tenían voto, careciendo estos además de voz activa y masiva por ser agregados por el Cabildo para el servicio de las funciones de primera clase que hubieran de tener violines dentro de la Iglesia o fuera con él. Y la razón era la siguiente, manifestada por escrito por el mismo maestro:

“Pero dichos violines tienen la amplitud de ser árbitros para servir toda clase de función, bien sean vísperas, misas, entretenimientos, vigiliyas y honras con veinteneros o particulares, dentro y fuera de Cádiz, y con la capilla de San Agustín, y de desembolsarse su interés cada uno en particular, y así mismo pueden ser músicos en cualquier brigada, o de tocar en todos los theatros con obligación de escritura solemne, al mismo tiempo que están recibidos en la Sta. Iglesia; por lo que se ve que los cien ducados que tienen cada uno dichos violines no es asignación de salario como tales ministros, como se verá, sino un estipendio o cuota, que se reguló suficiente según el número de sus asistencias. Y así mismo están en la Cathedral de Sevilla y en otras Stas. Iglesias desde la introducción de violines en nuestras Iglesias de España. Ojalá que llegara el tiempo de su destierro como lo determinó el Concilio de Trento, por opuestos a la devoción y al culto que le devemos dar a Dios en su santo templo. Si en aquel tiempo que era una música sencilla la que se usaba, se dijo que eran instrumentos los violines solamente buenos para theatros, si los oyeran aora, ¿qué dijeran? En la Capilla del Papa solamente se canta con instrumentos de boca y obras latinas. Me he salido fuera del assunto. Digo que los músicos, ministros del Cavildo como tales, les está prohibido tener otra ninguna asignación para cantar ni tocar fuera de su Sta. Iglesia y menos en teatro, pues sabedor que fuera de ello el Illmo. Cavildo lo despediría, como lo hizo con Dn. Manuel Salido, baxonista en mi tiempo, quien por haver tocado el violin contrabajo en la Casa de Comedias y querer proseguir despues de amonestado lo despidió” (10).

No tuvo nada de extraño que los violines José Laurel, Juan Cañete, Pablo Lepiane, José Suffo y José Bosé se dirigieran por escrito al secretario D. Rodrigo Cavallero quejándose del trato discriminatorio y en contra de sus intereses que les daba el maestro de capilla D. Francisco Delgado (11).

Estamos al comienzo de la reforma ilustrada de la música del templo, que se palpaba en el ambiente. El 12 de mayo de 1775 el Ayuntamiento de

Cádiz tomó el acuerdo de suprimir los gigantes que salían en la procesión del Corpus, porque, independientemente de lo piadoso de su origen, servían de irrisión (12).

El 11 de abril de 1777 llegó la famosa R. Cédula de Carlos III prohibiendo los disciplinantes y empalados en las procesiones de Semana Santa, las cruces de mayo, las danzas y autos sacramentales en las iglesias con los villancicos, etc. Desde esta fecha hasta el 14 de mayo se escalonaron los acuerdos para la supresión perpetua de danzas y gigantones en las funciones religiosas, que tuvo su confirmación con otra R. Cédula que se conoció el 9 de septiembre de 1780 (13).

Los seminaristas de S. Bartolomé sirvieron al coro y altar diariamente durante cerca de dos siglos hasta 1777, en que fue creado el Colegio de Seises y Acólitos de Sta. Cruz para obviar la grave dificultad que les creaba a sus estudios sacerdotales la diaria asistencia a la catedral. Cuando se erigió este centro, que contribuyó a renovar la Música Sacra, proveyendo de buenos músicos a la catedral, la diócesis y otros muchos lugares lejanos, el 1 de enero de 1777 se admitieron 16 colegiales; diez como acólitos, a saber, Manuel Moreno, natural de Algeciras, Ramón Baeza, de Cádiz, Francisco Cuenca y José Benítez, también naturales de esta ciudad, todos colegiales que eran de S. Bartolomé, Antonio Lara, natural de Sevilla, Pedro López, de Alcalá, Bernardo Bolaños, de Cádiz, Antonio González, de Puerto Real, Joaquín Sánchez y Antonio Barbaruza, naturales de Cádiz. Los seises o infantiles recibidos para la capilla de música fueron Pablo Núñez, natural de Priego, Francisco de Paula García, de Antequera, Fernando Domínguez, de Ubrique, Sebastián Daza, de Gaucín, Manuel Vergara y José de la Vega, ambos de Cádiz (14).

En el Archivo de Música se advierte esta renovación propiciada por la Ilustración:

“Es a partir de las últimas décadas del siglo XVIII cuando podemos seguir el curso de la actividad de la capilla a través de las partituras que conserva su archivo. Seis de los nueve libros de polifonía, de los llamados de facistol, fueron copiados para la catedral en 1785 por Miguel Gómez, natural de la ciudad de Granada, siendo obrero mayor Vicente Moreno y Roca, canónigo y caballero de hábito de Montesa. Exceptuando un *juego* (los ocho tonos) de magnificat de Sebastián Aguilera de heredia, todas las demás obras aparecen sin indicación de autor. Se han identificado bastantes

de ellas como de Palestrina, Guerrero, Rodrigo de Ceballos..., y nada hace suponer que haya obras originales y copias únicas de los maestros de la catedral. Pero sí demuestran que en esta época, como a contratiempo, porque ya habían sobrevenido otros modos y modas, seguía cultivándose la mejor polifonía clásica. Estas obras, más el *Liber vesperarum* de Francisco Guerrero (1584), un libro manuscrito de misas de Palestrina y otro de motetes de Juan Vidal, debieron constituir el repertorio habitual de la capilla. No debió ser por mucho tiempo. Pronto, o simultáneamente, aparecen varios salmos de seis o diez voces, con clarines, trompas, ecos..., de Pedro Rabassa (1683-1767).

Poco después encontramos un número muy considerable de obras, de las mismas características, de Domingo Vidal, maestro de capilla” (15).

En la reforma ilustrada de la Música Sacra intervinieron eclesiásticos y seculares, aquellos como autoridad responsable de la pureza y disciplina del culto religioso y éstos como asesores y expertos en la materia. Nos parece más interesante hacerlos intervenir a todos en la campaña en el discurrir del tiempo.

Arte Sacro y Música Sacra están unidos en su origen, concepción y finalidad. La reforma tenía que ser común y simultánea, lo contrario no tenía sentido. La racionalidad y los modelos clásicos sirvieron para luchar contra la imaginación y las invenciones sin reglas ni medidas. En la reforma de la música del templo existía una tradición del canto llano, que ahora se intentó limpiar de adherencias barrocas populares, y de una música instrumental, la de órgano, que se quiso que consiguiera casi la exclusiva, desplazando otros instrumentos, como los de cuerda, que defendieron los teóricos y expertos contra la condena de los responsables, replicando que la raíz estaba no en el instrumento, sino en el mal uso del mismo.

No deja de ser curioso que la primera embestida contra los músicos que no se ajustaban a los criterios eclesiásticos ilustrados proviniera del deán de la Catedral D. Antonio Guerrero Aranda, visitador general de la diócesis en la sede vacante del obispo Servera. En el libro de visitas pastorales dejó consignado, entre otros, este mandato en la Isla de León el 14 de diciembre de 1782:

“Prohibimos, así en las funciones de la parrochia como en todas las de las hermandades y cofradías, todo género de músicas e instrumentos teatrales, como indecentes de la casa de Dios y estraños a la pureza del culto

que se debe tributar a la Suprema Magestad, y solo permitimos voces gruesas y el canto de órganos y algún otro instrumento de voca, a saber, bajón u oboe, y esto se entiende en todas las funciones de Iglesia y fuera de ella, como son procesiones, rosarios y otras que ocurran” (16).

El obispo D. José Escalzo y Miguel, el más activo y reformista de los preladados ilustrados, publicó el 7 de enero de 1784 la pastoral de las luces de manifiesto y de los rosarios y procesiones. Mandó, entre otras muchas disposiciones, que en las iglesias, procesiones y en toda función eclesiástica no pudiera haber músicas teatrales y delicadas, ni se usara de instrumentos marciales y profanos. En virtud de la autoridad ordinaria que tenía para tomar estas determinaciones, no solamente en el Sínodo sino también en sus pastorales o edictos, conmutaba el número de luces superior a lo que quedaba dispuesto y los conciertos de música, si se hallasen dotados por alguna fundación u obra pía, por cualquier alhaja u otra cosa útil y propia del culto. Mandaba que en adelante no se dijera avemarías glosadas, ni se llevaran músicas impropias, ni se usara de tocatas de marchas, ni se cantaran letras de salve distinta de la que había recibido la Iglesia.

Cuando emprendió la visita pastoral de los pueblos no olvidaba consignar el mandato relativo a la música del templo, como en la de la Isla de León el 20 de diciembre de 1784:

“Unos de los abusos que la Sagrada Congregación y varios Sumos Pontífices han intentado desterrar del templo santo del Señor, como incapaces de excitar a la devoción, son los instrumentos teatrales, solo propios a perturbar el espíritu y enteramente disipatorios, por lo que aprovamos lo mandado en la anterior visita sobre el punto, prohibiendo el uso de semejantes instrumentos en las Iglesias de nuestra Jurisdicción” (17).

La reforma de la Música Sacra era una necesidad y una petición de la minoría ilustrada. El obispo tuvo que sufrir mucho por las enemistades que le proporcionaban entre el pueblo y los frailes sus medidas de purificación. Sin embargo, contaba con un pequeño grupo de seglares que participaban de sus criterios. Hubo dos personalidades sobresalientes que le debieron apoyar: D. Gaspar de Molina y Zaldívar, marqués de Ureña, y D. Francisco de Paula M^a de Micón, marqués de Méritos, los dos gaditanos y muy vinculados a la ciudad, sabios, literatos, viajeros por Europa y con gran prestigio en la Corte. Los dos fueron buenos músicos y su condición de personas cristianas y religiosas les permitió tratar a D. José Escalzo. El primero de

ellos y más famoso, el marqués de Ureña, se ganó la estima de los reformadores neoclásicos con la publicación en 1785 de su libro *Reflexiones sobre la Arquitectura, ornato y música del templo*, en el que incluyó su Discurso sobre la Música del Templo, donde va más allá de la simple crítica de lo que se hacía en desdoro del culto y alabanza de Dios; advirtió que tan buena es la música de canto como la instrumental para el templo y que el mal no estaba en los instrumentos, sino en el mal uso de los mismos trasladando a un lugar sagrado formas propias de otro lugar. Defendía el genio y la manera peculiar de cada nación como aptas para el sentimiento religioso, adelantándose en la defensa de los movimientos posteriores. Nada tiene de extraño que en su visión amplia admita las influencias musicales de Francia y Alemania. Pero lo que resulta más moderno y novedoso es la defensa y recomendación de la música de órgano, de cuyo instrumento fue un experto constructor, y de la música gregoriana, que consideraba en la conclusión de su tratado como las más propias del culto litúrgico (18).

El 2 de abril de 1786 exponía a petición del Cabildo Catedralicio D. Alonso Ramírez de Arellano, un sujeto muy versado en la materia musical, su sentir sobre el modo de arreglar la “Capilla de su Coro”, exponiendo “a su discreción su modo de pensar sobre el plan o arreglo de la Música, que debe serbir a la mayor solemnidad y desencia del culto, que justamente se tributa a Dios en este su Templo y Santuario” (19). Prueba con una cita del salmo 150, versículos 3 y 4, en que David estimula a alabar al Señor con el salterio, la cítara, el órgano, las trompetas, las campanas y finalmente con aquellos que se componen de cuerdas y membranas o cueros, que no hay instrumento que pudiendo hacer agradable consonancia y sonora melodía no sea apto para completar el coro o capilla de la Iglesia. Le parecía que así para levantar más la solemnidad de las funciones sagradas como para facilitar menos fatiga a los cantores se debería volver a establecer en ella el uso de los violines y demás, que el Cabildo tuvo a bien separar de las celebraciones. La razón era que trabajando estos con los demás instrumentos que la componían, unas veces en unión con las voces naturales y otras solos, formaban una alternativa grata y decorosa, con que se lograba que los cantores respirasen y tomaran aliento para continuar sin agitarse el coro en toda su extensión, auxilio de que se carecía subsistiendo la Capilla en la forma en que se hallaba entonces.

Sugiere la antigüedad y uso general de estos instrumentos musicales por las Iglesias como argumento para revocar el acuerdo en que se resolvió que no se sirviese en la de Cádiz de otros que los que estaban entonces en uso. Los instrumentos de cuerdas no adolecen de vicio intrínseco, como se prueba por el Antiguo Testamento y por uso de las demás Iglesias de la nación, donde reinaba con el mayor fervor la más pura y acendrada disciplina. Además, si fuera cierto, el Cabildo no hubiera permitido su uso, como lo permitió en la solemnidad que celebró en acción de gracias por la felicidad con que el Señor dio al Reino el bien de la Paz de Versalles y la sucesión duplicada de los Infantes Gemelos Carlos y Felipe. El buen uso o el mal uso es lo que hace digna o reprobable la música, sea reproducida por voz humana o instrumento. Cita a Feijoo cuando trató de la música del teatro trasladada al templo. No es del parecer de este autor de excluir los violines, porque sea un instrumento muy chillón, ya que compensa con su apoyo a las voces, resultando además una dulzura armónica formada entre ellos, éstas y los bajos. Fue la mejor defensa que pudieron pensar los violinistas desterrados de la Capilla de Música catedralicia. No sabemos si tuvo efectos inmediatos, pero dejó la puerta abierta para una solución justa, olvidándose el calificativo de instrumentos teatrales para los violines.

D. José Escalzo y Miguel publicó un exhortación pastoral con motivo de la Semana Santa, dedicando el capítulo IV a la música y afirmando que nada había más opuesto a los sentimientos de dolor y tristeza que inspiraban los pasos de las procesiones que las músicas y conciertos de instrumentos que acompañaban. Los prohibía y solo permitía que para acompañar a las voces de los que cantaban se usase algún bajo y mandaba que en dichas procesiones no se cantase otra cosa que el salmo 50, el *Miserere*, por ser el más propio, añadiendo al fin la oración *Respice quaesumus, Domine, super hanc familiam tuam*, etc. (20).

La vida del obispo ilustrado y reformador se acercaba a su fin y él lo sabía. Por eso dedicó su última pastoral, que publicó el doce de febrero de 1790, a lo que fue casi una obsesión en los años que llevaba en Cádiz y que podría servir de testamento espiritual:

“La solicitud pastoral, de que debemos estar animados, nos ha impelido desde los principios de nuestro Episcopal Gobierno a quitar ciertos usos y prácticas en los actos públicos de Religión, que, aunque introducidos varios de ellos con sanas y devotas intenciones, no obstante la experiencia ha

hecho ver que se oponían, unos al decoro de la misma Religión, y otros eran ocasión de grandes perjuicios a las almas cristianas, y por eso no hemos querido condescender a las reiteradas instancias que se nos han hecho sobre estos puntos, ni hemos atendido en esta parte a dar una complacencia popular, considerando que el agradar a los hombres sería desagradar al Divino Juez, Príncipe de los Pastores, que nos ha de pedir estrecha cuenta del Rebaño puesto a nuestro cuidado”.

El escrito no presenta las prohibiciones a que tenía acostumbrados a sus fieles, sino mandamientos en un tono moderado y persuasivo. No falta la referencia a la música y nos deja el testimonio de lo que se venía haciendo y se hace aún hoy en Cádiz:

“También madamos que en la devoción de las tres horas del Viernes Santo (que con tanta edificación se executa en esta Ciudad) se procure en las Iglesias donde se practicaren que esten las Mugerres separadas de los Hombres por causa de la obscuridad en que se ponen para este acto, no sea que lo que se ha establecido para aumento de la devoción sirva para fomentar sacrilegios; y así, o se practicará esta devoción en unas Iglesias para Hombres solamente, y en otras para Mugerres, o se destinará todo el pavimento de la Iglesia para Mugerres y los Coros altos y Tribunas para los Hombres, cuidando los Celadores que entren por diversas puertas; del mismo modo se procurará que la Música de esta devoción sea a propósito para fomentarla y no en manera alguna Teatral que se haga reparable y ofenda la piedad de las Personas devotas que la escuchen; y esto mismo se tendrá entendido para su observancia en los conciertos de Música que se tienen en los Septenarios de los Dolores de María Santísima y en los Misereres, procurando tener en ellos una Música moderada y no tomando empeños de vanidad en querer tener en las Iglesias Música de tales circunstancias, que, trayendo concursos extraordinarios, ocasionen profanaciones del lugar santo y terrible donde se tienen” (21).

Este largo texto, perdido y prácticamente inédito para los historiadores, nos va a servir para tratar de la partitura de las Siete Palabras de Haydn. Mucho se ha escrito sobre quién, y para qué iglesia, encargó al maestro esta obra. Creemos que los dos testimonios que tienen prioridad son el del propio autor y el de Nicolás M^a de Cambiaso y Verdes, que atribuye la devoción a Francisco de P. M^a de Micón. Empecemos por el segundo, porque narra acontecimientos que fueron los antecedentes.

Después de 1765, el celo religioso del marqués de Méritos promovió, dando una extensión grande, la celebración de las tres horas o de las siete palabras. Como amante de la música reunía a amigos a ejecutar como en una orquesta y les propuso tocar en una iglesia donde se hacía. Con este motivo se le encargó la correspondencia con el conocido músico alemán (22).

Antes de presentar el testimonio del artista conviene tener en cuenta que el encargo de la obra pudo ser en el año 1785 y que la traducción correcta de la palabra podrá ser deán y no párroco y entonces todo encajaría. El nombre completo de la partitura es *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* y consta de una Introducción, Siete Sonatas y un final titulado “El Terremoto”. En 1801 apareció en Leipzig la edición impresa con el siguiente texto de José Haydn:

“Hace aproximadamente quince años un párroco de Cádiz me encargó que escribiese una páginas de música instrumental en consonancia con las siete palabras de Cristo en la Cruz. Entonces se solía ejecutar en la catedral, durante la Cuaresma, un oratorio, y para darle más solemnidad se le rodeaba de gran pompa. Las paredes, las ventanas y las columnas del templo se cubrían de negro y tan sólo una lámpara colgaba en el centro e iluminaba débilmente la iglesia. A mediodía se cerraban las puertas y la orquesta empezaba a tocar. Después de la introducción el obispo subía al púlpito, pronunciaba una de las siete palabras y la acompañaba de algunas reflexiones. Bajaba enseguida, se arrodillaba ante el altar y así permanecía unos momentos. Esa pausa la llenaba la música. El obispo subía y bajaba seis veces más, y cada vez, tras su homilía, tocaba la orquesta. Mi composición tenía que adaptarse a esas ceremonias. El problema de escribir siete adagios, que habían de interpretarse consecutivamente y durar cada uno diez minutos, sin cansar a los oyentes, no era fácil de resolver y pronto reconocía la imposibilidad de ajustar mi música al límite señalado. Mi obra fue escrita o impresa sin letra; más adelante se presentó ocasión de agregarla. La grata acogida que le han dispensado los aficionados, me hace esperar que el resto del público la recibirá con la misma benevolencia”. Haydn mandó a Cádiz un manuscrito que se perdió. La reducción para cuarteto de cuerda se publicó en el año 1787 (23).

El obispo Escalzo habla con complacencia de esta devoción, que encajaba con su carácter de oficiante único, aunque da a entender que también se celebraba en otras iglesias, con fácil acceso a los coros altos y tribunas.

La Catedral Vieja de Santa Cruz parece el marco ideal descrito por el autor, que hizo entrar de nuevo por la puerta grande a los violines de mano del mismo Deán D. Antonio Guerrero Aranda, que tan mal los había tratado en otro tiempo. Nos resulta gratificante comprobar que en una Iglesia, tan clerical, los seglares ejerciesen un papel en la tarea de enderezar la famosa barca, aunque fuese en un asunto de menor importancia.

Vamos a terminar con un último episodio en el que perdió la lengua vernácula, tan solicitada por el pueblo y a iniciativa del penitenciario D. Cayetano M^a de Huarte, visitador general en la Isla de León, muerto ya Escalzo en 1790. Recordaba los anteriores mandatos del Deán y Escalzo sobre que en las funciones de Iglesia, ya propiamente parroquiales, ya las costeadas por Cofradías y Hermandades, no hubieran orquestas de música que disiparan en vez de elevar el espíritu. Mandaba que por ningún título se permitiese que en la misa ni fuera de ella se cantasen letras en idioma vulgar, arias o villancicos. Al tiempo de manifestar y reservar la Eucaristía no se cantarían otra cosa que el himno *Pange lingua* o el *Sacris solemnibus*, que eran los que la Iglesia había destinado para dar culto al Sacramento y se prohibía cantar el *Alabado* como canción en idioma que no se usaba en la celebración de los divinos oficios (24). La meritoria labor de este personaje queda en esta ocasión contrastada con su afán ilustrado de hacer entrar al pueblo sencillo por la norma de la disciplina eclesiástica, sin advertir que era batalla perdida.

NOTAS

ACC: Archivo Catedralicio de Cádiz.

ADC: Archivo Diocesano de Cádiz; EI: Edictos Impresos, RO: Reales Órdenes.

AMC: Archivo Municipal de Cádiz.

ASV: Archivo Secreto Vaticano.

DEIPC: Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Provincia de Cádiz.

- (1) ACC, Fábrica, lib. 1. "Capilla de Música de la Catedral de Cádiz".
- (2) "Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Provincia de Cádiz" (DEIPC en adelante), Caja de Ahorros de Jerez, t. 2, p. 47.
- (3) ASV, Visita ad limina de A. Ibarra (1684).
- (4) CONCEPCIÓN, G. de la: *Emporio del Orbe*, Amsterdam, 1690, p. 560.
- (5) "Capilla de Música de la Catedral de Jerez", DEIPC, T. 2, p. 47.
- (6) ANTÓN SOLÉ, P.: "Los villancicos de la Catedral de Cádiz", *Tavira*, nº 3 (1986), pp. 118-121. Parte de los datos de los maestros de capilla han sido tomados de las portadas de los villancicos; RIVAS PÉREZ, José M^a.: *Aproximación a la música en Cádiz durante el siglo XVIII*, Cádiz, 1986, p. 5.
- (7) ANTÓN SOLÉ, P.: "Los villancicos de la Catedral de Cádiz", p. 119.
- (8) *Ibidem*, p. 120.
- (9) ACC, Secretaría, Papeles de la Capilla de Música; ADC, Varios expedientes del s. XVIII, nº 78. Cádiz, 27-8-1790; ADC, RO, sin numerar. Cádiz, 27-2-1789.
- (10) ACC, Papeles de la Capilla de Música: "Práctica inmemorial y gobierno económico de la Capilla de Música de la Sta. Iglesia Cathedral de Cádiz", sin fecha.
- (11) *Ibidem*, los violines a D. Rodrigo Cavallero, Cádiz, junio de 1777.
- (12) AMC, act. cap., año 1775, f. 230.
- (13) *Ibidem*, año 1777, ff. 142 v, 149-154 v. y 244 v., y año 1780, f. 309.
- (14) ANTÓN SOLÉ, P., "Los villancicos de la Catedral de Cádiz", p. 118; ACC, act. cap., 1-1-1777, f. 1.
- (15) "Capilla de Música de la Catedral de Cádiz", DEIPC, t.2, p. 47.
- (16) Archivo Parroquial de S. Pedro de San Fernando, libro de visitas pastorales, f. 55.
- (17) *Ibidem*, f. 59 v.
- (18) UREÑA, Marqués de, o.c., Madrid, Joaquín Ibarra, 1785, pp. 349-414.
- (19) ACC, Secretaría, Papeles de la Capilla de Música.
- (20) ADC, Secretaría, EI, nº 90.
- (21) *Ibidem*, nº 92.
- (22) CAMBIASO Y VERDES, N. M^a de, *Memorias para la Biografía y para la Bibliografía de la Isla de Cádiz*, ed. Corzo, Cádiz 1986, pp. 117 s; LEÓN Y DOMÍNGUEZ, José M^a.: *Recuerdos Gaditanos*, Cádiz, 1897, pp. 274 y 279.
- (23) RIVAS PÉREZ, José M^a.: o. c. pp. 19 y s.
- (24) Archivo Parroquial de S. Pedro de San Fernando, libro de visitas pastorales, f. 63 v.

EL ESCULTOR GENOVÉS PASQUALE BOCCIARDO Y
SUS OBRAS EN EL RETABLO MAYOR DE
LA CATEDRAL DE CUENCA

Por

JOSÉ LUIS BARRIO MOYA

Conquistada Cuenca a los musulmanes, en 1177, por el rey castellano Alfonso VIII, una de las primeras preocupaciones del monarca fue la de levantar una catedral en la ciudad, logrando para ello que el Papa Lucio III otorgara, en 1183, la correspondiente Bula fundacional.

Las obras para el nuevo templo se iniciaron a fines del siglo XIII o comienzos de la centuria siguiente, prologándose los trabajos hasta 1270, año en que las estructuras fundamentales de la catedral estaban prácticamente concluidas.

La catedral de Cuenca contó con un primitivo retablo mayor, al que Mártir Rizo calificó, con evidente exageración, como “la cosa mas insigne de Europa”, añadiendo que fue colocado en 1457 y que lo había traído “el comendador Beltran del Castillo del abito de Santiago” (1).

Este retablo, realizado en madera y con numerosas escenas esculpidas, sufrió numerosos reparos a lo largo de los siglos XVI y XVII (2).

El paso de los años fue haciendo que el viejo altar de la catedral de Cuenca llegara al siglo XVIII en bastante mal estado, como así lo demuestra el hecho de que el 7 de enero de 1724, el canónigo doctoral daba cuenta al Cabildo de hallarse en Cuenca “Juan de Viñora, de nación frances y ofrece limpiar y renovar el oro del altar maior en 36.000 reales, dandole los andamios puestos y peones que asistan con los materiales, y habiendo hecho experiencia en parte se reconoce quedara bastante y sera mejor quanto mas alto se egecute esta obra, la qual hace con ciertos ingredientes, y a dado a entender que en otras cathedrales ha limpiado y aderezado muchas obras y en Viruega, Atocha y el scurial” (3).

Además de ello, Juan de Viñora se ofrecía también a limpiar las rejas del coro y de la capilla mayor por un precio muy ajustado.

A la vista de todo lo anteriormente expuesto, el canónigo doctoral aconsejaba al Cabildo se aprobasen las citadas obras, a pesar de los cortos medios con que contaba la fábrica, por “la necesidad que si de reparar el retablo”, puesto que realizar uno nuevo, “siendo tan preciso no se puede aora intentar”.

Oido el informe del canónigo doctoral, el Cabildo acordó que averiguase la experiencia de Juan de Viñora en aquellos menesteres y “disponga se egecute el limpiar y renovar el altar maior con lo demas que lleva entendido, fiandolo todo a su discrecion”.

Para demostrar su habilidad en el campo de la restauración, Juan de Viñora se comprometió “a componer los quatro altares de San Lorenzo, la Purificación, San Blas y Santa Agueda en precio de quatrocientos reales” (4).

De todo ello informó el canónigo doctoral a los capitulares el 15 de enero de 1724, añadiendo que para sufragar los gastos de aquellas reparaciones “y poner en el retablo muchas cosas que faltan” se podía vender una tapicería de quince paños, con la Historia de Saul. La tapicería fué comprada por la catedral, en precio de 12.000 reales en la almoneda de los bienes del Illm^o. Don Pedro de Portocarrero, obispo que fue de Cuenca desde 1601 a 1622, año en que Felipe III le nombró Inquisidor General.

Tras deliberar sobre lo propuesto el Cabildo decidió aprobar la sugerencia.

Gracias a la venta de la tapicería, Juan de Viñora pudo llevar a cabo la limpieza y arreglo del viejo retablo, aunque no por ello terminaron los trabajos en la capilla mayor de la catedral, ya que el Cabildo, al contar con numerario, decidió acometer nuevas obras en la misma, como hacer unas gradas para acceder a ella desde el presbiterio.

El 20 de mayo de 1724, el canónigo doctoral volvió a comunicar al resto de los canónigos como “el señor Momeñe a hecho sacar unos jaspes que se estan labrando con el fin de que se hagan las gradas en el presbiterio y capilla maior, y pareciendole estorbar el barandado que ay para poner la barra de cera, suplicava al Cavildo se sirva dar su beneplacito y licencia, y determinar si seria bien poner antepechos en la parte que ocupaban los barandados y arandelas en que ponen la vara de zera, pues aunque es del cargo de la Mesa, fabrica y otras dotaciones el hazer el gasto de la zera que allí se pone, esto se podia compensar poniendo las hachas, que era lo que se estilaba en otras cathedrales, pues el continuar poniendo la barra de zera parece deformidad” (5).

El Cabildo, enterado del asunto, mandó sustituir los barandados por las hachas de cera, pero advirtiéndole que las gradas corrieran a lo largo de la Capilla mayor, y ordenando al maestro mayor de obras de la catedral que iniciase los trabajos con la mayor brevedad posible.

Pero antes de comenzar las obras, el maestro mayor advirtió al Cabildo que las gradas proyectadas eran muy altas, y “que para ensancharlas a proporcion seria bien rebajar el altar maior, cosa corta, para conseguir el fin” (6).

Tras escuchar el informe del maestro mayor, el Cabildo, en su reunión de 5 de julio de 1724, acordó que se rebajase el altar mayor en la forma y manera que aquel había expresado”.

Sin embargo, y a pesar de los reparos de Juan de Viñora, el retablo mayor de la catedral de Cuenca seguía estando en condiciones precarias. Así se desprende del informe que el canónigo maestrescuela daba a conocer al Cabildo, el 12 de mayo de 1725, en el que expresaba “la necesidad que ai de renovar el retablo del altar maior y poner la ymagen de nuestra señora con maior adorno, a cuió fin por Jaime Bort, maestro de arquitectura, se ha hecho un diseño y planta, haciendo una correzion en el remate, la qual tra-ya para que el Cavildo la viese, cuya obra ofrece hacerla en el tiempo de ocho meses, y en el interin que se egecutá se pondra en el altar maior un dosel y demas adorno para poner el tabernaculo” (7).

Aconsejaba asimismo el maestrescuela al Cabildo que nombrase a dos comisarios para que asistieren “a la direccion en lo que sea de maior gusto como tambien que se egecute en el claustro, y para desmontar y armar el retablo sirban los despojos que ai de la obra que actualmente se hace”.

El Cabildo, tras examinar y aprobar las trazas hechas por Jaime Bort, dió poder al canónigo maestrescuela y al arcediano de la catedral para que ayudaran en todo al maestro mayor.

La obra proyectada por Jaime Bort en el viejo retablo se realizó tal y como estaba prevista, aunque todo hay que decirlo resultó un tanto chapuce-
ra como mas adelante se verá.

Singular alarma provocó a los capitulares la noticia dada, en el Cabildo de 28 de junio de 1745, por el canónigo Don Fermín Guerra, avisándoles como se habían desprendido algunos fragmentos de la coronación del retablo mayor.

Rápidamente el Cabildo dió orden para que se examinase minuciosamente la estructura del retablo, siendo informado “de que muchas efijies y

angeles estaban fijados en falso, pendientes de arambres y por consiguiente expuestos a caer sobre los ministros del altar, como sucedio con un angel que se halla en la sachristia, y tambien se toco el quebrabranto que hace a la boveda la dicha coronazion, y haviendolo tanteado si podria desmontarse sin mudar el choro, se hall no poderlo egecutar” (8).

Ante tan malas noticias, el Cabildo acordó llamar a diversos maestros de cantería, carpintería y escultura, activos en Cuenca, para que “pasasen a reconocer la coronacion y gloria de el retablo maior de esta Santa Yglesia que se puso el año de 1727”. Pedía tambien el Cabildo a los maestros que, tras el examen, redactasen los correspondientes informes sobre la seguridad y solidez de aquellas partes del retablo, para que a la vista de todo ello se pudieran tomar las soluciones convenientes.

Cuatro maestros acudieron a la llamada del Cabildo, y todos estuvieron de acuerdo en que no podían reconocer el retablo sin desmontar antes la coronación del mismo, puesto que sin ese requisito no era fácil confirmar si el altar estaba seguro en sus estructuras.

Ante esa problemática, y convencido el Cabildo de la evidente ruina de una parte de la coronación del retablo, decidió, en su reunión de 31 de julio de 1745, que “sin la menor dilacion y por los maestros que se eligiere se apee y desmonte la dicha coronacion y gloria del retablo maior, y que en el interin que durase el desmonte y apeo, respecto de ser necesario hacer para ello andamio en la capilla maior, se coloque y mude el choro para celebrar las horas en la Capilla de nuestra señora del Sagraria, como se egecuto el año de 1723” (9).

Pero no obstante, y a pesar de las prisas del Cabildo por empezar las obras, éstas no se llevaron a efecto de inmediato, a causa de la penuria en que se encontraba la hacienda catedralicia, como así lo confirma el hecho de que los capitulares, en su reunión de 14 de agosto de 1745, y tras haber examinado las tres plantas realizadas por los maestros, cuyos nombres no figuran en la documentación consultada, y enterados del coste que tendría cada una de ellas, decidieron “que por aora se suspenda tomar resolucion y que el señor obrero disponga se de satisfacion a los maestros que hubieran egecutado dichas plantas” (10).

Por fin el 5 de febrero de 1746, el Cabildo decidió emprender la obra de desmontar la coronación del retablo. La causa de ese cambio de actitud fué la herencia de 3000 reales dejada a la catedral por el canónigo Plaza, con la

condición de que ese dinero se empleara en ornamentos. Es por ello que en la fecha arriba citada, el Cabildo ordeno al canónigo obrero “que resolviera la forma y modo de adornar la coronación del retablo maior” (11).

Pero de nuevo, y esta vez por causas desconocidas, los trabajos tardaron casi un año en iniciarse. El 25 de enero de 1747, en su sesión de aquel día, el Cabildo acordó dar una “cedula ante diem” para examinar “una planta hecha sobre la coronacion del retablo y otros puntos concernientes a su empleo” (12).

El 25 de enero de 1747 el canónigo Cabezón, que actuaba como obrero de la fábrica, recordaba al Cabildo como por acuerdo de 5 de febrero de 1746, estaba “mandado se tratase el modo de adornar el retablo maior, para lo qual se hicieron tres plantas que se vieron en el de 14 de agosto de 1745, con cuió motibo y el de la disonancia que causa la colgadura en dicho retablo, solicito ver la señoria dichas plantas y no lo logro por no averlas encontrado y contemplando se hallarian en poder del Sr. Guerra, que tubo la comision y orden para satisfazer a los maestros su coste, se le paso recado con el portero, y respondió no para en su poder, por lo qual dispuso que Villarreal el arquitecto hiciere el diseño que podria ver el Cabildo, el qual parecia se asimila a la obra que tiene y tubo el dicho retablo, sin peligro de quese pueda caer pieza alguna, por quanto los relieves guardan sus mazizos, conteniendose en sus huecos, y se arreglaran las medidas en forma., que el remate no cause roza en los lunetos, ni la altura a lo que baste para no ocultar la efixie que se halla en el vidrio de enmedio de la bobeda, en cuió supuesto y en el de que habiendo tanteado su coste, hace juicio sera hasta 3000 reales, siendo de cargo de la fabrica el dar al maestro las maderas nezesarias para los andamios y el yerro y el plomo nezesario” (13).

Tras finalizar su largo informe, el canónigo Cabezón rogaba al Cabildo que sobre todo ello acordase lo que tuviere por conveniente.

Después de haber visto y estudiado los dibujos de Villarreal y discutir el tema, el Cabildo resolvió que el canónigo obrero dispusiera todo lo necesario para la obra “a maior beneficio de la fabrica y seguridad y similitud a la obra antigua”.

Una vez tomada esta decisión los trabajos en la coronación del retablo se iniciaron rápidamente. De esta manera, el 17 de junio de 1747 el canónigo Cabezón comunicaba al Cabildo “que estandose dorando la obra del remate de el retablo maior y teniendo presente lo que el Cabildo premedi-

to por entonces que quitar los dos angelotes que se allan en el nicho de nuestra señora, a dispuesto un diseño del trono que se puede egecutar el qual tray para que se viesse y en el supuesto de tener ajustada esta obra de 500 reales de vellon se sirviese resolber sobre la egecucion lo que tubiere por conveniente” (14).

El Cabildo, convencido por los argumentos del señor Cabezón, acordó que todo se hiciera tal y como apuntaba el canónigo obrero.

Pero mientras ocurría todo esto, el 8 de mayo de 1738 había tomado posesión del obispado conquense un nuevo prelado, el leonés Don José Flórez Osorio, quien rapidamente puso manos a la obra en reorganizar la desmantelada diócesis conquense, aún no repuesta de los excesos de la Guerra de Sucesión, que para la ciudad tuvo consecuencias demoledoras.

Durante los 21 años que Flórez Osorio rigió el obispado conquense llevo a cabo una completa renovación de las iglesias dañadas o destruidas durante la contienda, levantando otras nuevas y reedificando el grandioso Seminario de San Julián.

Sin embargo la empresa constructiva de más envergadura que acometió el generoso obispo de Cuenca se centró en la catedral, con la transformación de la Capilla mayor y la creación de otra nueva dedicada a San Julián, patrón de la ciudad, situada en la girola del gran templo, obras ambas trazadas por el arquitecto madrileño Ventura Rodríguez, y que Flórez Osorio no pudo ver concluídas por sorprenderle la muerte el 26 de noviembre de 1759 (15).

El 12 de noviembre de 1753, Don José Flórez Osorio hacia saber al Cabildo, por medio del deán de la catedral, como “estaba resuelto a executar en esta Santa Yglesia alguna obra que cediese en beneficio de ella y el maior culto de los divinos officios, y que habiendo reparado en la estrechez y poca capacidad de la Capilla maior, donde apenas caben los ministros en qualquier funcion solmemne, pequeñez del entrechoro, donde en dichos días se pueden acomodar mui pocos fieles que concurren, y asimismo el choro en que no ser bastantes las sillas muchas veces para los prebendados son viejas, que por su fabrica tocan a indecentes, parecia a su Illm^a seria obra que ocurriria a dichos inconbenientes el hacer una silleria nueva que se colocase en la nave de los Reyes, ocupando tres arcos desde el escalon donde empieza dicha nave acia abajo, mudando asimismo la reja que oy sirbe de puertas al choro a el sitio donde esta el referido escalon, y mudando asimis-

mo la reja que oy cierra la capilla maior, que de vera ponerse donde oy esta la que sirve de puertas al choro, con cuias diligencias, la de poner varanda de yerro para comunicarse desde el choro a la capilla maior sin tropiezo ni embarazo de los fieles que concurran, y otras consigüentes al pensamiento ya manifestado, quedara sin duda la Capilla maior capacisima, la distancia del entrechoro igualmente para acomodar al maior concurso y el choro no solo con maior comodidad sino tambien con las anchuras y gravedad que puede desearse y permite la fabrica de esta Santa Yglesia” (16).

Para sufragar esta obra, Flórez Osorio ofrecía al Cabildo la cantidad de 340.000 reales de vellón, que era el coste que podría tener, según el dictamen de los maestros de obras consultados por el obispo.

El Cabildo aceptó encantado el ofrecimiento de Flórez Osorio, al que dieron las mas expresivas gracias, “por su discreta conducta y celo fervoroso”.

No deja de ser curioso el constatar que a pesar de las profundas reformas que Flórez Osorio había pensado para remodelar la Capilla mayor, ninguna hacia referencia al destino del viejo retablo, que no obstante se quería respetar en la nueva organización arquitectónica.

Sin embargo todo esto cambió con la llegada a Cuenca de Ventura Rodríguez, llamado precisamente por Flórez Osorio, para trazar los planos de una nueva Capilla dedicada a San Julián (17).

Nada mas arribar a Cuenca, Ventura Rodríguez reconoció detenidamente tanto la catedral en general como la Capilla de los Pozos en particular, en cuyo lugar se debía levantar la dedicada al Santo patrón de la ciudad. El estudio minucioso que el arquitecto madrileño realizó de la catedral de Cuenca le hizo comprender que el viejo retablo gótico de la Capilla mayor no iba a estar en consonancia con la obra que iba a planear en honor a San Julián, lo que de inmediato se le comunicó a Flórez Osorio, ofreciéndose además para trazar un nuevo altar de mármoles y bronces, más de acuerdo con los nuevos aires artísticos de la época.

La opinión de Ventura Rodríguez fué muy bien acogida por Flórez Osorio, quien dió su autorización para sustituir el antiguo retablo mayor por otro nuevo.

El 23 de junio de 1751, Ventura Rodríguez abandonaba Cuenca, prometiéndole al Cabildo remitir, lo más rápidamente posible, los dibujos para realizar con ellos tanto la Capilla o Transparente de San Julián como el nuevo altar mayor de la catedral, diseños que sólo llegaron el 18 de octubre de

1752, cuando los capitulares estaban a punto de perder la paciencia, ante la tardanza en enviarlos del arquitecto madrileño.

Pero la llegada de los planos no significó el inmediato comienzo de las obras, que solamente se iniciaron en 1756. En efecto el 5 de mayo de aquel año, el capellán mayor, a quien se le había encomendado la misión de vigilar la realización del altar mayor, informaba al Cabildo como había “conferido con Don Blas de renteria, maestro de la obra de jaspes y con dn. Pedro Lazaro, maestro de bronce, sobre el coste que manifesto el primero podria tener la construccion del retablo maior, segun la planta o diseño que tenia hecho dn. Bentura Rodriguez, y que por lo respectivo a jaspes de dicho altar maior expreso dn Blas no tener arbitrio a egecutar las obras por menos de 177.000 reales, pues aunque avia manifestado podria vajar alguna cosa, despues con recelo de que los principales maestros, de quien depende en la Corte, no asintiensen y se le dejasen, le dio a entender no lo podria egecutar” (18).

Continuaba su informe el capellán mayor declarando “que por lo tocante a los bronce habia hablado con dn. Pedro Lazaro, y que este maestro le habia dicho que, sin embargo, de que estos en el computo que se leio al Cavildo el dia 23 de marzo, estaban regulados en 150.000 reales, asintio a egecutarlos en 145.000 reales, reduciendo la gloria que esta en el diseño a otra proporcion, y por lo respectivo a la escultura expreso el dicho dn. Pedro Lazaro podria, aunque no es de su facultad, declarar quasi a punto fijo el coste que tendria egecutandose en Genova, donde ai dos maestros de conocida havilidad que los dirijen mucha obra para la que se esta haciendo en el convento de las Salesas a expensa de la Reina, y con efecto manifiesto que con los portes por mar y tierra, el seguro de la embarcacion y coste de asentar en el retablo la obra, no excedera de 157.000 reales, con la calidad de que la piedra marmol ha de ser de la fina de Genova, de suerte que todo el coste de dicho altar maior sera de 479.000 reales poco mas o menos”.

El capellán mayor terminaba su discurso afirmando “que se prefirio a remitir a Genova los diseños para que vistos le embiasen un modelo pequeño, afin de que visto por el Cavildo y el coste que tendra cada cosa, reconociese si gustaba”.

Para pagar los gastos que ocasionaría la construcción del altar mayor, el citado capellán recordaba al Cabildo que la fábrica contaba con un remanente de 342.000 reales, a los que había que añadir 45.787 donados por Don

Pedro Muñoz, y otros 39.373 que sumaban las herencias dejadas a la catedral por los canónigos Romana y Plaza.

Una vez oído el largo memorial del señor capellán mayor, el Cabildo acordó, por mayoría de votos, “que se egecute la obra de dicho altar maior segun se ha propuesto, sin pasar a otorgar escritura alguna con los maestros de jaspes y bronces hasta tanto que de Genova, con vista de los diseños, se avise el precio ultimo a que se obligaran a hacer la escultura”.

Los dos escultores a los que Pedro Lázaro se refería en su informe, aunque sin mencionar sus nombres, pero de “conocida havilidad”, no eran otros que Francesco Schiaffino y Pasquale Bocciardo, a quienes se les encargó la realización de unos bocetos para las esculturas del retablo mayor de la catedral de Cuenca, de acuerdo a los dibujos de Ventura Rodríguez.

Asimismo en el citado Cabildo de 5 de mayo de 1756, y a propuesta del canónigo Albendea, los capitulares decidieron dar “cedula ante diem para resolver que efigie de Nuestra Señora se ha de poner en el Retablo maior por titular” (19). Esta cuestión fué resuelta en el Cabildo de 8 de mayo de 1756, donde los canónigos decidieron, por unanimidad, “que no se haga novedad y permanezca el Ministerio de la Natividad de Nuestra Señora por titular, segun la costumbre y posesión en que ha estado y esta ésta Santa Yglesia, y que por ahora y hasta tomar los informes convenientes se suspenda resolver si ha de ser la medalla que esta en la planta de Rodríguez o si se ha de inobar y hacer estatua” (20).

También el mismo día 8 de mayo de 1756, Pedro Lázaro comunicaba a los capitulares que “la escultura de las medallas encargadas a Genova no excederia de la cantidad que tenia expresada, y que para que el Cabildo se asugure de ello y no se detubiere al maestro de los jaspes en dar principio a la saca y conducciones de ellos en este tiempo mas oportuno_” (21). Por lo que respecta a las esculturas Pedro Lázaro aconsejaba que, al contar con mas tiempo, “se espere a que venga de genova el modelo de cada una de ellas con razon del precio, segun el diseño o diseños”. Para llevar los dibujos a la ciudad italiana y regresar con los modelos el propio Pedro Lázaro se ofreció al Cabildo para aquel menester.

El 22 de mayo de 1756 se leyó en el Cabildo de aquel día una carta de Pedro Lázaro, remitida desde Madrid, en la que enviaba “un dibujo sobre la Medalla que se ha de poner por titular en esta Santa Yglesia, que parece tiene menos obra que el que tiene puesto en la planta dn. Bentura Rodri-

guez, para que visto avisen su coste y de lo demas, vajo del supuesto de que el marmol ha de ser de primera suerte” (22).

Leída la carta de Pedro Lázaro, el Cabildo decidió “que se ponga en la secretaria dicho dibujo para que lo reconozcan todos los señores capitulares, y que en el interin que respondan los maestros de Genova a dicho dn. Pedor Lazaro, el señor Valle, –agente del Cabildo en la Corte papal, se informe en Roma y Genova de la havilidad de los maestros que propuso para la egecucion de esta obra el referido Pedro Lazaro, y se suspenda por ahora el trata sobre la medalla de el dibujo que embia y su elección”.

A partir de ese momento los trámites para realizar la gran empresa del altar mayor de la catedral avanzaron rápidamente. De esta manera el 26 de junio de 1756, el Cabildo dió finalmente el permiso para otorgar las escrituras con los maestros para la realización de la obra. En efecto, en la fecha arriba indicada, el coadjutor de la catedral informaba al Cabildo como Don Fermín Guerra “en fuerza de lo resuelto por los capitulares puso en noticia de su Illm^a, la nueva obra del Retablo maior de jaspes, que se tenia por conveniente se egecute atento a haver caudales quasi suficientes para ella, y como su Illm^a. avia convenido gustoso en que se egecutase, y para dar principio a ello se hacia preciso que el Cavildo diese comision para otorgar la escritura con los maestros” (23).

Para tratar el tema de las esculturas de Génova, el Cabildo comisionó a Juan Bautista Verda, padre de Pedro Verda, otro de los maestros broncistas llamados para trabajar en el retablo mayor de la catedral, que se trasladase a la ciudad italiana y tratase con Schiaffino y Bocciardo para que uno de los dos se hiciera cargo de las estatuas y relieves.

El 3 de julio de 1756 se leyó en Cabildo una carta, fechada en Madrid el 30 de junio de aquel mismo años, y remitida por Pedro Lázaro al canónigo Fermín Guerra, en la que expresaba como había recibido noticias de Juan Bautista Verda desde Génova, en la que hacía referencia a sus gestiones cerca de Schiaffino y Bocciardo.

En la citada carta, Juan Bautista Verda daba cuenta de sus entrevistas con los dos escultores ligures, y aunque ambos le parecieron adecuados, no deja de subrayar “que era de sentir se encarguen a este (Bocciardo) la obra por ser mozo y que las trabaja por su mano, y el otro (Schiaffino) las fia a un oficial de inteligencia, quien arreglado a los dibujos que se le embieron, segun el diseño de Bentura Rodriguez expresa que el coste de la piedra mar-

mol estatuario de primera suerte, la hechura, embarco, transporte a Alicante y desde allí a Cuenca, y ponerlo en su sitio es de 120.000 reales” (24).

Juan Bautista Verda debió contar con la absoluta confianza del Cabildo de la catedral de Cuenca, quien autorizó que las esculturas las realizara Pasquale Bocciardo, al que encargó la realización de unos modelos. Modelos que se encargó de remitir a Cuenca desde Génova a través de “Barcelona o Alicante, y desde allí por Madrid a esta ciudad”.

La escultura genovesa del siglo XVIII hunde sus raíces en la de la centuria anterior, a pesar de que, como muy bien destaca Renata Negri, aquella “queda en un segundo plano respecto a los éxitos excelentes de la pintura” (25). Sin embargo la escuela genovesa de escultura del siglo XVII recibió un fuerte impulso gracias a la estancia en la ciudad del artífice francés Pierre Pugué y a las obras que el boloñés Alessandro Algardi envió desde Roma, que pusieron al alcance de los artistas locales el estilo grandioso de Bernini.

Algardi remitió a Génova un Crucifijo y diversos trabajos para la Capilla Franzoni.

Por su parte, Pierre Pugué se instaló en Génova con toda su familia, en 1661, donde rápidamente logró hacerse con una importante clientela, recibiendo numerosos encargos, entre los que destacan un beato Alesandro Sauli y un San Sebastián para la iglesia de Santa María de Carignano, dos Inmaculadas para el altar mayor de la iglesia del Asilo de los Pobres y para el Oratorio de San Felipe Neri respectivamente, una Asunción, en bajo-relieve, para el duque de Mantua, que invitó al artista a establecerse en su ciudad y al altar mayor de la iglesia de San Siro (26).

El primer gran escultor nativo de Génova fue Filippo Parodi (1630-1702), quien había estudiado en Roma con Bernini y que mezcla en sus obras el aliento barroco y épico de aquel (Éxtasis de Santa Marta en la iglesia homónima genovesa, y el San Juan en Santa María de Carignano), con algunas notas llenas de gracia y ternura (la Virgen con el Niño en San Carlos de Génova), tomadas de la escultura francesa del momento.

Sin embargo la obra de más empuje de Parodi es el grandioso sepulcro del obispo Francesco Morosini, ejecutado para la iglesia veneciana de San Nicolás de Tolentino, donde “combina reminiscencias de Bernini con rasgos protorrococo” (27).

El estilo de Parodi se va a prolongar durante bastante tiempo a través de sus discípulos, tales como Angelo Rossi (1671-1715), quien trabajó en la decoración de la iglesia del Gesù en Roma; Giácomo Antonio Ponsonelli (1654-1735), activo en Génova y Savona, autor de varios bustos retratos con fuerte acento berniniano, como el de Marcoantonio Grillo para el genovés Albergue de los Pobres, y los hermanos Schiaffino, Bernardo (1680-1763), a quien se le debe la bella Asunción en la fachada de la basílica de Carignano, y Francesco María (1688-1763), cuya obra más famosa es el grupo de Plutón y Proserpina (Génova, Palacio Real), realizado a partir de un modelo de Camillo Rusconi, que había sido su maestro en Roma.

Otro nombre famoso de la escultura barroca genovesa es el de Francesco Queirolo (1704-1762), alumno de Bernardo Schiaffino en Génova y de Giuseppe Rusconi en Roma, ciudad a la que se trasladó siendo muy joven para completar su formación. En Roma realizó, en 1735, la figura del Otoño para el coronamiento de la Fontana de Trevi así como las de San Bernardo y San Carlos Borromeo para la fachada de la iglesia de Santa María Maggiore.

La obra más famosa de Francesco Queirolo se encuentra, no obstante en Nápoles, y concretamente en la famosa Capilla Sansevero.

La Capilla Sansevero fue fundada en 1590 por Giovanni Francesco Sangro para que sirviera de panteón familiar. El edificio fué reedificado por Alessandro Sangro, hijo del fundador, entre 1608 y 1613, y decorado a partir de 1749 por deseo de Raimondo Sangro con una ornamentación escultórica tan original con sorprendente.

Para esta insólita Capilla, obra maestra del barroco napolitano Francesco Queirolo ejecutó las estatuas de San Rosalía y San Oderisco y las figuras alegóricas de la Liberalidad, la Sinceridad y la Educación. Pero la obra más impactante de esta Capilla es el célebre grupo del Desengaño, donde un hombre trata de liberarse de una red, ayudado por un genio que simboliza la voluntad de renacer. Obra de una prodigiosa habilidad, anuncia ya la estética neoclásica (28).

Todos los artistas anteriormente citados van a encauzar las directrices de los últimos representantes de la escultura barroca genovesa, todos ellos alumnos de Ponsonelli y Francesco María Schiaffino, entre los que destacaron Pasquale y Domenico Bocciardo, Carlo Cacciatori y Bernardo Pasquale Mantero.

Algunos de estos escultores genoveses enviaron obras a España, como Giovanni Antonio Ponsonelli, a quien se debe la monumental portada en mármol de la llamada Casa de las Cadenas (Cádiz), adornada con columnas salomónicas, y tal vez también sea suya la de la conocida con el nombre de Casa del Almirante, realizada en mármoles de tonos rojizos y de escenográfico efecto (29).

Por todo ello no es de extrañar que a tenor de la fama de los escultores genoveses, el Cabildo de la catedral de Cuenca decidiera encargar las estatuas y relieves del altar mayor de la misma a Pasquale Bocciardo, apartado Schiaffino del proyecto por las razones ya aludidas.

Sin embargo no deja de ser sorprendente la actitud del Cabildo con quense de recurrir a un italiano para la decoración del altar mayor de su catedral, tanto más cuando en la misma época había en España magníficos escultores. La explicación a ello tal vez haya que buscarla en la experiencia negativa que el Cabildo tuvo con dos artistas españoles a la hora de realizar los relieves y estatuas de la Capilla de San Julián. En un principio, y gracias a la amistad de Felipe de Castro con Ventura Rodríguez, el escultor gallego estuvo a punto de realizar la decoración escultórica de la Capilla de San Julián, llegando incluso a remitir a Cuenca los modelos para las estatuas y relieves. Pero el alto precio exigido por Felipe de Castro y lo adusto de su carácter, hizo que el Cabildo prescindiera de él (30).

Tras el frustrado intento de Felipe de Castro, el Cabildo con quense acordó pasar el proyecto al escultor valenciano, residente en Roma, Francisco Vergara, quien contrató las obras en 1755 (31). Pero las relaciones del Cabildo con Vergara no fueron cordiales, debido sobre todo a las constantes peticiones de dinero por parte del artista valenciano y a la parsimonia con que trabajaba, que no encajaba con la impaciencia del Cabildo por ver terminada la Capilla de San Julián.

La falta de entendimiento entre los capitulares y los escultores españoles explica la decisión de aquellos de recurrir a Pasquale Bocciardo para que ejecutase las estatuas y relieves del altar mayor de la catedral.

El contrato con Bocciardo se firmó en 1756, recibiendo además una copia de los dibujos de Ventura Rodríguez, a la cual debía ceñirse el escultor genovés a la hora de realizar las obras a él encargadas.

Bocciardo comenzó a trabajar de inmediato en la realización de los modelos solicitados por el Cabildo. De esta manera el 15 de julio de 1756, Pe-

dro Lázaro, Pedro Verda y Pedro Martinengo, los tres broncistas encargados de los adornos metálicos del altar mayor de la catedral, enviaban desde Madrid una carta al canónigo Don Norberto de Michelena, comunicándole “que de Genova se ha tendido aviso que a la primera ocasion de bandera franca embarcaran para Alicante la maior parte de la escultura (bocetos) del Altar maior” (32).

El 21 de agosto de 1756 se leyó en Cabildo una carta de Pedro Martinengo, fechada en Madrid una semana antes, en la que daba cuenta como el día 2 de aquel mes “dn. Juan Bautista Verda embarco en Genova los modelos para el altar maior y que en llegando a la Corte los dirijiran a esta ciudad” (33).

El 25 de septiembre de 1756 el deán de la catedral de Cuenca exponía al examen de los canónigos “los modelos de barro que se han remitido de Genova para las medallas que halli se han de hacer segun la planta de Rodriguez, y orden que ultimamente se dio sobre la de la Natividad de nuestra señora para que el Cavildo se sirva resolver lo que le pareciere conveniente, asi sobre la egecucion como sobre el ajuste del importe y otorgamiento de la escriptura” (34).

El Cabildo acordó que los modelos de barro de Bocciardo fueran enseñados al obispo Flórez Osorio, y que una vez examinados por el prelado se citase a todos los canónigos para resolver todo lo necesario para la realización de la obra.

A Don José Flórez Osorio le gustaron mucho los modelos de Bocciardo, lo que comunicó al Cabildo para que este tomara una resolución. Así el 28 de septiembre de 1756, el Cabildo en su reunión de aquel día acordó “aprobar los modelos remitidos y que en su consecuencia el señor Guerra como obrero de la fabrica no pudiendo lograr alguna baja ajuste la obra de escultura de marmol de Carrara de primera suerte con Don Pedro Lazaro y compañeros en los 120.000 reales que expreso en su carta de treinta de junio, escripturando con las condiciones de darla puesta en el retablo maior de su quenta y riesgo, sin anticipacion de dinero alguno” (35).

El 2 de octubre de 1756 el canónigo obrero Don Fermin Guerra entregaba al deán de la catedral una copia de la carta que escribía Pedro Lázaro “sobre la obra de escultura que en Génova se ha de hazer para el nuevo altar maior por si el Cavildo tubiere que adelantar o reformar, y que al mismo tiempo me havia encargado pusiese noticia del Cavildo como la meda-

lla principal de la Natividad ha de ser de dos piezas segun lo insinuo el dicho dn. Pedro Lazaro en la memoria que presento al Cavildo, y no de una como algunos señores han expresado, pues en ese caso sera preciso tratar de nuebo ajuste con los de genova respecto de maior precio que tendra el ser dicha medalla de una pieza” (36).

El Cabildo, siempre preocupado por el coste de las obras que emprendía en la catedral, acordó que el relieve de la Virgen con el Niño que centraba el retablo mayor se realizase en dos piezas.

El 9 de octubre de 1756, el canónigo Don Fermín Guerra leía en el Cabildo de aquel día una carta de Pedro Lazaro en la que adjuntaba las condiciones con que se a de hazer la obra de escultura en Genova por Bocciardi, y para ella se han de obligar dn. Pedro Lazaro, dn. Pedro Martinengo y dn. Pedro Berda vecinos de Madrid y expresa no puede hacerse vaja alguna en los 120.000 reales” (37).

El Cabildo, tras estudiar las condiciones, decidió aprobarlas y que se volvieran a examinar los modelos de Bocciardo “para reconocer qualquier defecto leve y prevenirlo a Génova”.

El 26 de octubre de 1756, el Cabildo autorizó al canónigo Guerra para que pudiera otorgar “escritura con dn. Pedro Lazado, dn. Pedro Martinengo y dn. Pedro Berda, nuestros arquitectos en Madrid, en que se obligan en que en Genova se construian por medio del maestro Bocciardi las medallas, estatuas y demas esculturas de marmol fino de Carrara para el nuebo retablo de esta santa yglesia y obligue al Cavildo y a las rentas de su fabrica a pagarles a los suso dichos los 120.000 reales en que esta ajustada la obra” (38). La escritura se otorgó ante el escribano conuense Manuel Ribera (39).

Una vez todo solucionado y con los trabajos del nuevo retablo mayor muy avanzados, el Cabildo se planteó que hacer con el viejo. Para encontrar una salida los capitulares dieron comision, el 16 de abril de 1757, al capellán mayor y al canónigo obrero que se informasen de “el precio en que pueda darse el retablo maior y oygan a los compradores que ayga para el e imagen que habia puesta en el” (40).

En esta decisión hay que ver la idea que bullían en la mente de los canónigos capitulares de vender el viejo retablo de la catedral y emplear su producto en sufragar una parte de las nuevas obras emprendidas en el gran templo.

El 3 de junio de 1757 el coadjutor de la catedral informaba al Cabildo “que el maestro maior ha insinuado estar para dar principio a hacer los ci-

mientos para sentar lo primero de el, por cuiu motibo se hace preciso el desmonte del retablo que oy ay, para cuiu compra tiene avisado a dos sujetos que insinuaron entrarian en el” (41).

El 8 de agosto de 1757, el Cabildo en su reunión de aquel día, discutió la necesidad de desmontar el viejo retablo mayor de la catedral para que el maestro de jaspes, Blas de Rentería, pudiera iniciar la cimentación sobre la que debía asentarse el nuevo altar. Además de ello el Cabildo dió comisión para que pudiese venderse el viejo retablo, que fue valorado por el capellán mayor “en 36.000 reales incluso en ellos los 1000 reales de la ymagen titular y trono y lo que expuso el señor dean de aver escrito a la villa de Escamilla que quiere entrar en el” (42).

Tras parlamentar sobre todo ello, el Cabildo resolvió “que mudado el choro como esta resuelto, se desmonte el retablo maior y en el interin que se hagan los andamios escriba el seño dean a las personas que soliciten entrar en el para que dentro de quinze días acudan a recibirlo, tratando primero sobre el ajuste con el señor obrero de la fabrica”.

Sin embargo nadie acudió a la licitación por el viejo retablo, y así el día 23 de agosto de 1757, el canónigo coadjutor explicaba al Cabildo “sobre no haver acudido ninguno de los que solicitaban entrar en el Retablo maior y tener orden por si de ajustarlo para otra persona que ofrece dar a lo más 9000 reales de vellón, los 3000 de contado y los 6000 reales restantes en tres años, siendo de cuenta de la fabrica al desmontarlo” (43).

Para decidir sobre lo que se debía hacer, el Cabildo dió una cédula “ante diem” para tratar más sosegadamente el tema algunos días más tarde.

El 3 de septiembre de 1757 se leyó un Memorial del prior y monjes del monasterio conquense de San Pablo, en el que ofrecían “dar de contado 9000 reales por el retablo maior, dandosele apeado y con el trono y una de la ymagenes de Nuestra Señbra y el pedestal del dicho retablo” (44).

El 6 de septiembre de 1757 se recibió en el Cabildo una notificación del cura de Villaescusa de Haro, también interesado en la compra del retablo mayor de la catedral, en la que pedía “que para tratar sobre el ajuste se sirva el Cabildo notificarle la persona con quien ha de conferir” (45).

Ante esta duplicidad de compradores, el Cabildo decidió, por mayoría de votos, admitir la propuesta del convento de San Pablo, pero exceptuando del retablo la imagen de la Virgen entronizada que se encontraba en él “y otra que avia en el choro antigua por estar resuelto se coloque en el nuevo”.

Por lo tocante al cura de Villaescusa de Haro se acordó “que por el termino de quince dias se suspenda la determinacion para que noticioso de ello, y otra qualquier persona de dicha propuesta, pueda deliberar lo que pareciere”.

El 10 de septiembre de 1757 se leyó en el Cabildo un memorial remitido por el cura y el mayordomo de la iglesia de Villaescusa de Haro, en el que expresaban como “enterados de lo resuelto por el Cavildo en 6 de este mes sobre la venta del retablo maior dicen que por el y sin la ymagen ni su trono, y quedando de quenta de la fabrica de esta Santa Yglesia el gesto de desmontarle daran 10.000 reales, los 5.000 de contado y los 5.000 restantes en Navidad de 1758 y 1759 por mitad” (46).

El Cabildo viendo que la oferta de Villaescusa de Haro era más cuantiosa que la del convento de San Pablo, decidió adjudicar a la primera el viejo retablo de la catedral, encargándole al canónigo doctoral que informara a los maestros que realizaban las obras en el nuevo altar mayor, que eran Gabriel Eugenio González y Pedro Ignacio Incharraundiaga, los mismo que intervenían en la Capilla de San Julián, como era “de su cargo el desmonte del antiguo retablo”.

El 9 de junio de 1759, el canónigo Michelena daba cuenta al Cabildo como había recibido una carta de Pedro Lázaro, fechada en Madrid el día 3 de aquel mismo mes, en la que le informaba “que la escultura para el altar maior que se hace en Genova se esta finalizando el encajonarla y dado principio a contratar para su conducion a Alicante con un capitán de nábío dinamarques” (47).

El 10 de julio de 1759, Pedro Martinengo escribía de nuevo al canónigo Michelena expresándole “que la obra de marmoles de Genova ha tenido la felicidad de conduzirla al puerto de Alicante en 11 dias sin contratiempo alguno” (48).

El 2 de octubre de 1759, Pedro Martinengo en una nueva carta, fechada en Madrid el 24 de septiebre de aquel año, informaba al canónigo Michelena sobre “la gracia completa hecha por su Magestad para no pagar derechos por la obra de marmoles que llevo de genova” (49).

Una vez que las obras de Bocciardo llegaron a Cuenca se procedió a colocarlas en el retablo mayor de la catedral trazado por Ventura Rodríguez, advirtiéndose entonces algunos pequeños defectos que rápidamente los canónigos trataron de subsanar. De esta manera el 29 de marzo de 1760, el

capellán mayor informaba al Cabildo “que en la medalla de marmol conducida de Genova se halla un niño con un incensario pendiente de una cadena de yerro, parecia conveniente se hiciere de plata sobredorada para mayor decencia y prevenir daño al marmol” (50). La propuesta del capellán mayor fué aprobada por el resto de los capitulares, que dieron comisión al mismo “para que se egecute todo como mas convenga”.

Toda la obra de nuevo retablo mayor de la catedral de Cuenca quedó definitivamente concluída en agosto de 1760, puesto que el 30 de aquel mes, Don José de Carvajal y Láncaster, nuevo obispo de la diócesis, comunicaba al Cabildo “tener el animo para bendecir el Altar maior y Transparente de San Julian” (51).

Ante esta noticia los canónigos acordaron nombrar a un capitular “para que este con el señor Obispo, manifestandole el agradecimiento del Cavildo y sepa el dia y hora en que gusta de hacer la bendicion de dichos altares”.

La solemne ceremonia de la bendición tuvo lugar el 17 de septiembre de 1760.

El retablo trazado por Ventura Rodríguez para la Capilla mayor de la catedral de Cuenca es de orden corintio, y se inscribe en la mejor tradición del barroco romano, que el arquitecto madrileño conoció a través de sus contactos con Juarra y Sacheti (foto 1^a). Consta de un alto basamento sobre el que se eleva el cuerpo central del retablo, en el que aparecen parejas de columnas que, situadas en distintos planos, hacen que el citado cuerpo aparezca como abombado. Sobre las columnas se apoya un gran entablamento con lados curvos y frontón partido, en cuyas volutas se sitúan sendos ángeles en actitud adorante hacia el ático, o segundo cuerpo del retablo, formado por una hornacina, de movido y barroco perfil, en cuyo centro se encuentra la figura del Padre Eterno.

El cuerpo central del retablo presenta un gran relieve, en mármol de Carrara, con la representación de la Virgen con el Niño rodeada de ángeles, mientras que en los intecolumnios se sitúan las figuras, de tamaño natural, de San Joaquín y Santa Ana, colocadas sobre curiosas ménsulas con cabezitas de ángeles.

Todo el conjunto se halla coronado por dos ángeles que sostienen un gran florón.

La decoración escultórica del retablo mayor de la catedral de Cuenca responde a un programa iconográfico muy sencillo. En la parte alta las re-

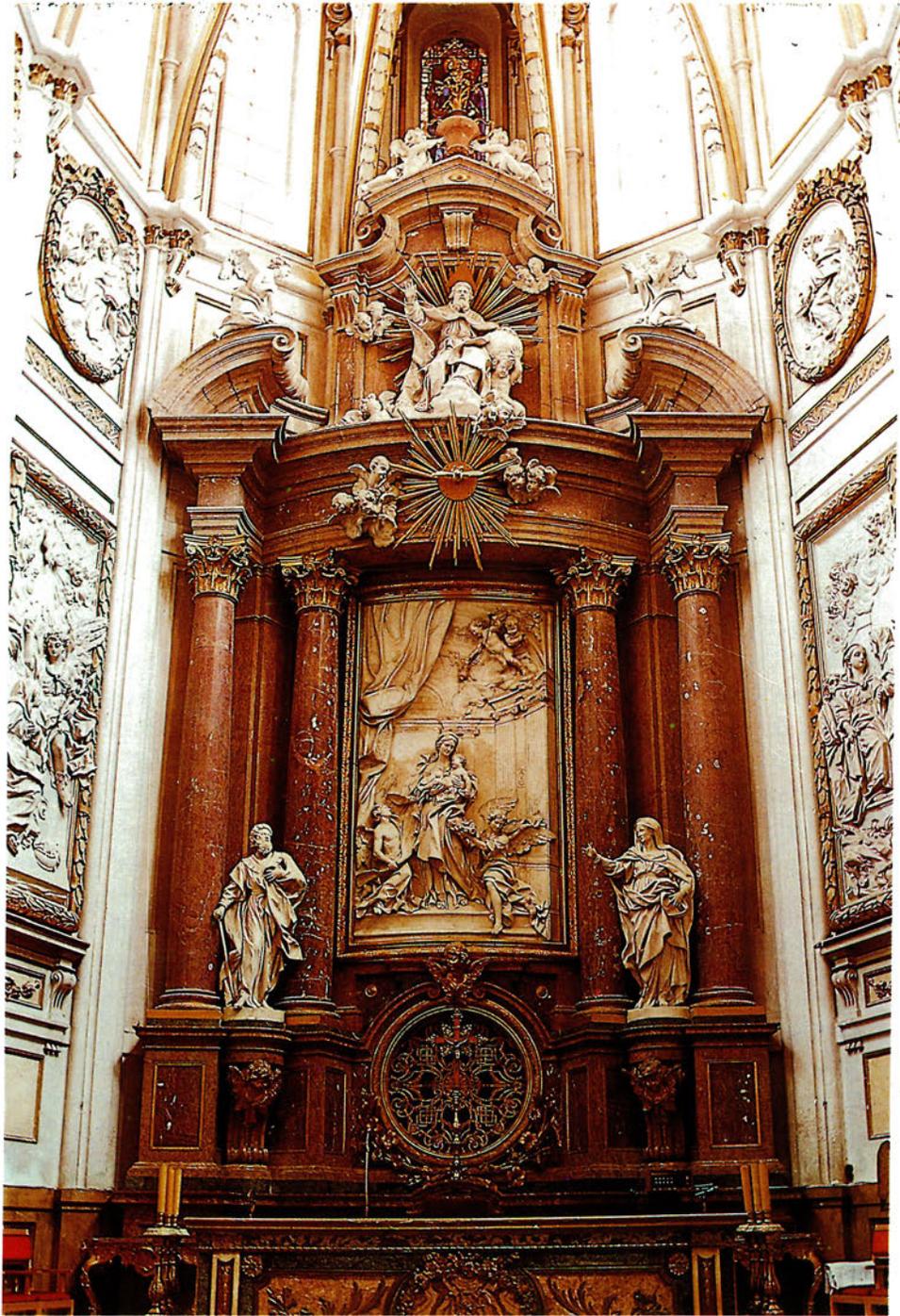


Foto 1.- Ventura Rodríguez y Pasquale Bocciardo.-
Retablo mayor de la catedral de Cuenca.

presentaciones de Dios Padre y el Espíritu Santo, por cuya voluntad María engendró a Jesús, en el centro, la Virgen con el Niño, y en los intercolumnios, las figuras de San Joaquín y Santa Ana recuerdan a los progenitores de María.

Pasquale Bocciardo, hijo del también escultor Andrea Bocciardo, nació en Génova hacia 1705. Alumno de Giacomantonio Ponsonelli, muy joven comenzó su andadura artística, puesto que su primera obra documentada, aunque no ha llegado hasta nosotros, el busto de Nicola Vacciolini para el Hospital de San Paolo en Savona, estaba fechada en 1720. A partir de ese momento Bocciardo inició una fecunda labor como escultor en Génova y su provincia que resultara determinante en la transición de la plástica ligur desde los esquemas preciosistas del rococó a un lenguaje más sereno y medido, muy cerca ya de un academicismo clasicista.

En 1735 muere Ponsonelli, y esta circunstancia hizo que Bocciardo fuera llamado para terminar algunas obras dejadas inacabadas por su antiguo maestro, como el altar mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Viña (Génova).

Hacia 1736 Bocciardo realiza el altar mayor de Santa María delle Celle en Sampierdarena y una Inmaculada para el mismo templo, obras estas en las que se advierten, respectivamente, influencias de Parodi y Pugnet.

Muy destacada fue la actividad de Bocciardo en el campo del retrato, ejecutando numerosos bustos y estatuas de cuerpo entero de los más relevantes personajes genoveses de la época. Entre los primeros hay que citar el del obispo Nicolo de Franchi en Santa María del Castello (Génova), mientras que las estatuas retratos más notables realizadas por Bocciardo son las del almirante Stefano de Mari (Génova, Albergue de los Paobres), todavía muy ligada a esquemas del siglo XVII, pero notable por el detallismo minucioso de ropas y adornos, y la de Giuseppe Montesisto (Savona, Hospicio del Santuario de Nuestra Señora della Misericordia), de un academicismo más acusado.

En 1769 Bocciardo comienza el monumental altar de la iglesia de San Siro en Nervi, obra todavía rococó, donde la riqueza de los mármoles y su policromía junto a las grandes estatuas de San Siro, San Andrés y San Bartolomé “se articulan en actitudes de noble majestad en la estaticidad de una composición atentamente calibrada” (52).

En 1771 esculpe la Inmaculada del Conservatorio Fieschi, muy elogiada por Alizieri (53), así como los elementos arquitectónicos en mármol del citado edificio, realizados a partir de los dibujos de Pietro Vincenzo Binelli.

En 1782, Bocciardo ejecuta la estatua de María Magdalena Durazzo para el Oratorio de la Misericordia de Savona.

En 1777 se incendió el Palacio Ducal de Génova, y tras el luctuosos suceso, Bocciardo recibió el encargo de restaurar las estatuas del Salón Mayor dañadas por el fuego. Estas obras desaparecieron durante los motines revolucionarios que sacudieron Génova en 1797.

Pasquale Bocciardo murió en Génova en 1790/91.

Las obras realizadas por Pasquale Bocciardo para el retablo mayor de la catedral de Cuenca, ejecutadas en 1756, se colocan en la época más fecunda de la producción bocciardiana, y constituyen una buena muestra de la escultura genovesa de mediados del siglo XVIII, en la que primaban, sobre todo, los valores decorativos junto con una cierta inexpresividad y un virtuosismo extremo.

En la hornacina superior del retablo se encuentra la imagen de Dios Padre en actitud de bendecir. Obra de cerrada composición, a pesar de la mano levantada de la figura, presenta evidentes recuerdos con algunas estatuas de pontífices realizadas por Bernini para San Pedro del Vaticano, y concretamente con la de Urbano VIII, ejecutada por el gran escultor barroco entre 1628 y 1647.

La parte central del retablo está ocupado por un gran relieve de la Virgen con el Niño y ángeles, situados en un elegante espacio arquitectónico, en el que se destacan una serie de pilastras acanaladas con capiteles jónicos, todo ello muy finamente trabajado, que sostienen una cornisa sobre la que se distinguen unas ventanas con arcos de medio punto. (Foto 2^a)

La figura de María, en actitud reposada y con el Niño en brazos, se encuentra de pie y presenta algunas analogías con la Sana Susana, de Duquesnoy (Roma, iglesia de Santa María de Loreto), aunque con unos paños más ondulantes y opulentos. A los pies de la Virgen se encuentran dos ángeles mancebos, muy académicos; el de la derecha ofrece a María un ramo de flores y tiene ciertas reminiscencias con la figura de la Fortuna de la Tumba del obispo Morosino, obra de Filippo Parodi en la iglesia veneciana de San Nicolás de Tolentino. El ángel de la izquierda, con el torso desnudo, sostiene suavemente el manto de María.



Foto 2.- Pasquale Bocciardo.- La Virgen con el Niño y ángeles. Retablo mayor de la catedral de Cuenca.

En la parte alta de la derecha dos pequeños ángeles, uno de ellos con un incensario, completan la escena.

En los intercolumnios del retablo se encuentran las figuras de San Joaquín y Santa Ana, macizas y un poco pesadas, correctas de formas pero frías de expresión.

No obstante la belleza formal de las estatuas de Bocciardo para el retablo mayor de la catedral de Cuenca, éstas no gustaron a Ponz quien llega a afirmar que fue un error el encargarlas a Génova, “puesto que hay obras cuyo principal mérito está en la ejecución bella en sus partes, y no en el pensamiento del todo. Otras lo tienen en el pensamiento e invención, y flaquean en la ejecución de las partes. Algo tienen de ello las esculturas que están dentro de la capilla mayor” (54).

Tan poco agradaron a Ponz las obras de Bocciardo que ni siquiera se molestó en citarlas al hablar del retablo mayor de la catedral de Cuenca, a pesar de que revisó el archivo capitular y dió otras noticias sobre su construcción y coste.

La razón de ese voluntario desdén por parte de Ponz, tan minucioso a veces y siempre enamorado del arte italiano, tal vez haya que buscarlo en el descontento del culto abate al ver apartados del proyecto a los escultores españoles y ser sustituidos por un extranjero.

NOTAS

- (1) MARTÍN RIZO, Juan Pablo: Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Cuenca, Madrid 1629, 109.
- (2) BERMEJO, Jesús: *La catedral de Cuenca*, Barcelona 1977, 126.
- (3) Archivo Capitular de Cuenca. Libro de Acuerdos de 1724, fol.^o 2-2 vlt.^o.
- (4) A.C. de C. L. de A. de 1724, fol.^o 3 vlt.^o-4.
- (5) A.C. de C. L. de A. de 1724, fol.^o 56-56 vlt.^o.
- (6) A.C. de C. L. de A. de 1724, fol.^o 74 vlt.^o.
- (7) A.C. de C. L. de A. de 1725, fol.^o 66 vlt.^o-67.
- (8) A.C. de C. L. de A. de 1745, fol.^o 84-84 vlt.^o.
- (9) A.C. de C. L. de A. de 1745, fol.^o 86-86 vlt.^o.
- (10) A.C. de C. L. de A. de 1745, fol.^o 95.
- (11) A.C. de C. L. de A. de 1746, sin foliar. Cabildo de 5 de febrero.
- (12) A.C. de C. L. de A. de 1747, fol.^o 13.
- (13) A.C. de C. L. de A. de 1747, fol.^o 16-16 vlt.^o.
- (14) A.C. de C. L. de A. de 1747, fol.^o 80 vlt.^o.
- (15) BARRIO MOYA, José Luis: *El leonés Don José Flórez Osorio, obispo de Cuenca durante los reinados de Felipe V y Fernando VI en Tierras de León*, n.^o 75, 1989, 29-37.
- (16) A.C. de C. L. de A. de 1753, fol.^o 130-130 vlt.^o.
- (17) BARRIO MOYA, José Luis: *Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones en Academia*. Estudios sobre Ventura Rodríguez, Madrid, 1985, 149-198.
- (18) A.C. de C. L. de A. de 1756, fol.^o 48 vlt.^o.
- (19) A.C. de C. L. de A. de 1756, fol.^o 49 vlt.^o.
- (20) A.C. de C. L. de A. de 1756, fol.^o 50 vlt.^o.
- (21) A.C. de C. L. de A. de 1756, fol.^o 50 vlt.^o - 51.
- (22) A.C. de C. L. de A. de 1756, fol.^o 55 vlt.^o.
- (23) A.C. de C. L. de A. de 1756, fol.^o 71.
- (24) A.C. de C. L. de A. de 1756, fol.^o 71 vlt.^o-72.
- (25) NEGRI, Renata: *La scultura barroca en "I maestri della scultura"*, Tomo IV, Milán 1966.
- (26) VITZTHUM, Walter: *Puguet en I maestri della scultura*, n.^o 80. Milán, 1966.
- (27) WITTKOWER, Rudolf: *Arte y arquitectura en Italia (1600-1750)*, Madrid 1979, 448-449.
- (28) Para todo lo referente a la escultura genovesa del siglo XVIII vease FRANCHIN GUELFI, Fausta: *Il Settecento. Theatrum Sacrum e Magnifico aparoto en La Scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo novecento*, Genova, 1988, 271-292.
- (29) PEMÁN, Cesar: *Arquitectura barroca gaditana. La Casa de Don Diego de Barrios en Archivo Español de Arte*, 28, 1955, 199-206.
- (30) BARRIO MOYA, José Luis: *El escultor Felipe de Castro y su frustrada intervención en la Capilla de San Julián en la catedral de Cuenca en Academia*, n.^o 73, 1991, 351-361.
- (31) BARRIO MOYA, José Luis: *El escultor valenciano Francisco Vergara y Bartual y sus obras en la catedral de Cuenca en Academia*, n.^o 73, 1991, 351-361.
- (32) A.C. de C. Libro de Cuentas de San Julián, fol.^o 48.

- (33) A.C. de C. L. de A. de 1756, fol^o. 89 vlt^o.
- (34) A.C. de C. L. de A. de 1756, fol^o. 102 vlt^o-103.
- (35) A.C. de C. L. de A. de 1756, fol^o. 104-104 vlt^o.
- (36) A.C. de C. L. de A. de 1756, fol^o. 105-105 vlt^o.
- (37) A.C. de C. L. de A. de 1756, fol^o. 115-115 vlt^o.
- (38) A.C. de C. L. de A. de 1756, fol^o. 119.
- (39) Archivo Histórico de Protocolos de Cuenca. Protocolo. 1375, fol^o 733-734. Ver aportación documental.
- (40) A.C. de C. L. de A. de 1757, fol^o. 33 vlt^o.
- (41) A.C. de C. L. de A. de 1757, fol^o. 76.
- (42) A.C. de C. L. de A. de 1757, fol^o. 78 vlt^o.
- (43) A.C. de C. L. de A. de 1757, fol^o. 84-84 vlt^o.
- (44) A.C. de C. L. de A. de 1757, fol^o. 85 vlt^o.
- (45) A.C. de C. L. de A. de 1757, fol^o. 87-87 vlt^o.
- (46) A.C. de C. L. de A. de 1757, fol^o. 88 vlt^o.
- (47) A.C. de C. L. de A. de 1759, fol^o. 54 vlt^o.
- (48) A.C. de C. L. de A. de 1759, fol^o. 64 vlt^o.
- (49) A.C. de C. L. de A. de 1759, fol^o. 91.
- (50) A.C. de C. L. de A. de 1760, fol^o. 36-36 vlt^o.
- (51) A.C. de C. L. de A. de 1760, fol^o. 130.
- (52) FRANCHINI GUELF, Fausta: op. cit., 291.
- (53) ALIZIERI, Federico: *Notizie dei professori del disegno in Liguria della fondazione dell' Academia*, Génova 1864, Tomo I, 170.
- (54) PONZ, Antonio: *Viaje de España*, Tomo III, 3^a. ed., Madrid, 1789, 57.

Aportación Documental

Poder para otorgar cierta escriptura por el Cabildo de esta Santa Yglesia a favor del señor dn. fermin Guerra cononigo de ella.

Sepase como nos el Dean y Cabildo de la Sancta Yglesia cathedral de esta ciudad de Cuenca, estando juntos y congregados en la sala del dicho nuestro Cabilodo como lo tenemos de uso y costumbre para tratar y conferir las cosas tocantes y pertenecientes a su utilidad y provecho, especialmente hallandonos presentes los sres. Lizd^o. dn. Pedro. Joseph de Cardaña dean, licenciado dn. Joseph Agustin Martinez de la Mata abad de la sey, dr. dn. Alphonso de la huerta y zerceda capellan maior, don Dionisio Perez Alvidea, don. Pedro Lagunes coadjutor, todos canonigos de dicha Santa Yglesia, otorgamos y conocemos que damos todo nuestro poder cumplido sin limitacion alguna al sr. dn. fermin guerra, nuestro hermano, canonigo asimismo de dicha Sancta Yglesia para que como obrero que es actualmente de la fabrica de dicha santa Yglesia y representando nuestras porpias personas, pueda otorgar y otorgue con efecto escriptura juntamente con dn. Pedro Lazaro, dn. Pedro Verda y dn. Pedro Marinengo, maestros arquitectos residentes en la villa y Corte de Madrid, en que se obligan a que en la ciudad de Genova se construiran las estatuas y medallas y demas obra de esculptura de marmol para el nuebo Retablo maior que se ha de hacer en esta dicha Santa Yglesia por medio del maestro Bociardi, residente en dicha ciudad de genoba, cuja escriptura o escripturas se han de hazer y otrogar por ante escribano publico y en toda forma, vajo de las condiciones que dicho señor don fermin guerra hallase por combeniente, expresandolas mui por menor en el instrumento o instrumentos que se otorgaren, obligando en ellos los vienes de dicha fabrica y a que pagara este Cavildo a dichos dn. Pedro Lazaro, dn. Pedro Martinengo y dn. Pedro vera loscientos y veinte mill reales de vellon, moneda de España, luego que tengan colocada y puesta de su quenta y riesgo toda la obra en sus respectivos sitios, que siendo asi hechos y otrogados dicho instrumento o instrumentos por el mencionado señor don fermin guerra como obrero de dicha fabrica, desde luego nos obligamos y a este nuestro cabildo a estar y pasar por ello en todos tiempos como si nos fueran hechos y otrogados, en cuio testimonio asi lo decimos y otorgamos ante ante el presente escribinao y testigos ynfraescriptos en la sala de nuestro cabildo de dicha Santa Yglesia Cathedral de esta ciudad de Cuenca a veinte y seis de octubre de mil setezientos cinquenta y seis, sien-

do testigos Don Jacinto Antonio Castellanos nuestro secretario, dn. Joseph Urban de Alarcon y Antonio Redondo de Guebara, vezinos desta ciudad e yo el escribano doy fee conzoco a los señores otorgantes que cometieron el firmar a dichos señores dean y abad de la sey.

Lidº. Pedro Joseph de Cardaña, dean, Dn. Joseph Agustin Martinez de la Mata. Ante mi = Manuel de Ribera.

(ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE CUENCA. Protocolo = 1375, folº. 733-734. Escribano = Manuel de Ribera).

PLATERÍA CIVIL ANDALUZA: JUAN RUIZ EL
VANDALINO. APROXIMACIÓN DOCUMENTAL
A SU VIDA Y A SU OBRA

Por

BLANCA SANTAMARINA

Cuando, hace algún tiempo, localizamos en el Archivo Histórico Nacional la documentación que daba noticia de las relaciones entre Juan Ruiz y el II Duque de Arcos, pensamos que nada, o prácticamente nada, se conocía de él. En efecto, la bibliografía clásica poco añadía a lo que en 1585 había escrito Juan de Arfe en su *De varia commensvracion para la Escvlptvra y Architectura: Juan Ruyz fue de Córdoba discípulo de mi abuelo, hizo la custodia de Jaén y la de Baça y la de San Pablo de Sevilla; fue el primero que torneó la plata en España y dio forma a las piezas de baxilla, y enseñó a labrar bien en toda la Andalucía* (1).

Ponz (1791) a propósito de la custodia de Jaén menciona parcialmente lo escrito por Arfe, y poco más; Ceán (1800) le reseña nuevamente y sintetiza la escritura en la que Juan Ruiz se obligó, en 1533, a realizar la custodia de Jaén; Llaguno (1804) le dedica cuatro líneas con lo escrito por Arfe (2).

Sin embargo, en la década de los 80, han aparecido tres breves estudios parciales muy diferentes que aportan nuevas noticias: el de C. Hernmarck, centrado en las custodias procesionales, el de Amelia López-Yarrito, que le supone colaborando con Francisco Becerril y el de Cruz Valdovinos, que le atribuye la custodia de Fuenteovejuna. Los tres los comentaremos más adelante.

Las Actas Capitulares de la Catedral de Jaén, con noticias sobre Juan Ruiz entre 1540-1542 y el pago de las cantidades que se le adeudaban en 1545 de la plata y hechura de la custodia de Jaén y de otras piezas para la misma Catedral es la documentación que aportamos para trazar la biografía, muy incompleta aún, de uno de los más importantes plateros del Renacimiento español. Además nos ocuparemos, a partir de las cuentas presentadas por el platero an-

te la administración del Duque de Arcos, de las piezas que realizó para el palacio de los duques en Marchena, entre 1544 y 1547.

Juan Ruiz debió de nacer en Córdoba antes de 1500, si tenemos en cuenta que Arfe señala que fue discípulo de su abuelo Enrique; si lo fue en Córdoba, mientras éste trabajaba en la custodia de la Catedral, iniciada en 1514 y sacada en procesión completamente terminada el 2 de junio de 1518, Juan Ruiz debía tener al comenzar la custodia al menos edad de oficial de platero (3).

Hasta 1523 no volvemos a tener noticia suya: su firma aparece en la solicitud que los plateros cordobeses presentaron, el 18 de mayo de ese año, ante su Ayuntamiento para no tener que ofrecer fiadores al contratar una obra (4).

No sabemos en qué momento se asentó en Sevilla. Es platero vecino de la ciudad cuando en 1528 se traslada a Cuenca (5) llamado por Francisco Becerril, el gran artífice conquense, con quien concertó *hacer cierta obra de dos custodias*. Recordemos que en 21 de noviembre de 1527, Becerril había contratado la obra de la custodia de la catedral y en fecha desconocida pero cercana, la de Villaescusa de Haro; como señala Amelia López-Yarto era mucho trabajo y llamó para que le ayudara a un platero que seguramente conocía o del que, por lo menos, tenía buenas referencias.

Esto nos lleva a plantearnos la relación entre Juan Ruiz y Francisco Becerril, plateros de la misma generación y de los primeros en ejecutar sus obras “a lo romano”. Parece fácil suponer que pudieran conocerse a través de Enrique de Arfe, quizá en Toledo, sobre todo teniendo en cuenta la relación conocida del Vandalino con el mayor de los Arfe y que, cuando Juan Ruiz abandonó Cuenca por motivos desconocidos hasta ahora, fue sustituido por Enrique Belcove, platero avecindado en León y en íntima relación con el círculo de los Arfes (6).

Juan Ruiz no permaneció en Cuenca mucho tiempo; la escritura que rompía el concierto entre ambos plateros es de 17 de enero de 1529 y en ella se reseña que el andaluz había trabajado cierta plata de una de las custodias y había hecho un dibujo de custodia. Nombran tasadores del trabajo de Juan Ruiz, éste a Hernando Ruiz, platero (7) y Francisco Becerril a Juan Nájera, platero vecino de Cuenca. El año siguiente le encontramos en Sevilla, donde el 18 de febrero recibe poder de Martín de la Parrilla, platero conquense, para cobrar ciertos bienes de su hijo, muerto en esa ciudad (8).

La década siguiente está protagonizada por los encargos giennenses. *Se obligó Ruiz por escritura otorgada en 1533 a executar la (custodia) de la*

santa iglesia de Jaén con las condiciones de que había de tener quatrocientos marcos de plata, poco más o menos; que se había de hacer á lo romano, que quiere decir, según el gusto de la arquitectura restaurada, ó por otro nombre plateresca: que había de tener dos varas y media de alto: que se había de trabajar en quatro años, sin tomar otra obra en ese tiempo (9).

No conocemos en que fecha se trasladó a Jaén, a la casa y obrador que el cabildo había puesto a su disposición junto al convento de la Merced, ni si se respetó el plazo de cuatro años para hacerla; sí sabemos, en cambio, que el 10 de septiembre de 1540 estaba terminada, pues el platero recurrió una decisión del cabildo, seguramente sobre la tasación de la hechura que, según la escritura, debía de ser evaluada por dos maestros nombrados por ambas partes y cuyos nombres no nos han llegado (10).

El Inventario de las piezas de plata de la Catedral, de 1547, nos proporciona el peso final de la custodia, 501 marcos, 7 onzas y 6 reales; el precio: ocho ducados y medio por cada marco de hechura, según el acuerdo del Cabildo de 31 de noviembre de 1540 donde se concertó. El total pagado a Juan Ruiz fue de 1.918.855 maravedís. -1.600.000 aproximadamente de la hechura y el resto de la plata, cobre y hierro que puso-, de los cuales 1.313.611 le fueron abonados durante su estancia en Jaén, en sucesivos pagos a cuenta, antes de octubre de 1540 y la cantidad restante, 605.244 maravedís lo fue entre esa fecha y el 4 de mayo de 1545 (11).

La custodia fue destruida en 1936, tenía planta hexagonal, basamento y cuatro cuerpos escalonados con remate y el Resucitado. Se conservan únicamente dos fotografías, una de la custodia completa y otra de un detalle del basamento, reproducidas ambas, entre otras publicaciones, en el trabajo de C. Hernmarck sobre custodias procesionales (12).

Hizo también para la Catedral dos candeleros de 16 marcos de peso y cuya hechura le fue pagada a dos ducados y medio cada marco, según acuerdo del cabildo de julio de 1541; en esa misma fecha le encargan otros dos de 24 marcos de peso y el mismo precio de hechura “que lo otro lo hace de limosna”. Se le terminaron de pagar, como la custodia, el 4 de mayo de 1545.

Por último, en las reuniones del cabildo de los días 4 y 5 de octubre de 1540 se menciona una custodia terminada por Juan Ruiz, embalada en cajas cuya llave tiene el platero y que se entrega al arriero Pedro López, quien se encargará de llevarla a Granada y entregarla al señor don Francisco de

Mendoza. No hemos localizado ninguna noticia más sobre esta custodia. ¿Podría tratarse de la de Baza, que menciona Juan de Arfe como obra del Vandalino, realizada durante su estancia en Jaén?. Don Francisco de Mendoza era por entonces (1538-1543) obispo de Jaén, dependiente del arzobispado de Toledo, mientras que Baza dependía del de Granada; no encontramos la relación ni institucional ni personal que nos permita identificar al receptor de la custodia con el obispo de Jaén. En todo caso es una custodia terminada en 1540 para Granada y parece que encargada por el cabildo de la catedral de Jaén.

El regreso de Juan Ruiz a Sevilla entre julio, fecha del último encargo del cabildo y octubre de 1540, fecha en que se encarga un hostiario, pero ya no al Vandalino, marca una fecha ante quem para la constitución de la Cofradía de San Eloy de los plateros sevillanos, puesto que no figura entre los primeros cofrades. Ya Cruz Valdovinos apunta una fecha anterior a 1544, propuesta por Gestoso, en su estudio sobre el platero sevillano Juan Bautista. En esa fecha nos consta documentalmente que estaba activo en la ciudad, ocupado en la plata para el duque de Arcos, como luego comentaremos. Gestoso también le menciona ese año como fiador de un contrato de arrendamiento de una casa del cabildo en la calle Abades (13).

En los primeros momentos de esta nueva etapa sevillana debió realizar el jarro del Victoria and Albert Museum de Londres, que Cruz Valdovinos le atribuye apoyándose en los elementos becerrilesco que presenta en una tipología de jarro sevillano, y en su altísima calidad (14).

El 23 de enero de 1550 llevó al contraste una cruz de plata, parcialmente sobredorada que había hecho para Zafra (Badajoz); pesó 26 marcos, 3 onzas y 6 ochavas y parece que a comienzos de nuestro siglo ya no se conservaba. En aquel momento vivía en el barrio de Santa María, fuera del barrio tradicional de los plateros que era San Francisco (15).

La custodia de Santa María del Castillo en Fuenteovejuna (Córdoba) ha sido atribuida por varios autores a Juan Ruiz, fundándose sobre todo en las analogías de su estructura con la de la catedral de Jaén y en la cercanía de sus relieves, figuras y motivos decorativos. Cruz Valdovinos ha observado que ambas custodias –Jaén y Fuenteovejuna– debieron inspirarse en las de Cuenca y Villaescusa de Haro, de Francisco Becerril, en cuyos dibujos preparatorios parece que colaboró el artífice cordobés, como ya hemos comentado (16).

Lleva marca de Córdoba y PRO/FRS, marca que debe corresponder a un marcador Pedro Fernández (17): lo fue de Córdoba en el bienio 1523-25, pero resulta fecha demasiado temprana; 1538-40, época en que Juan Ruiz estaba ocupado en la custodia de Jaén y 6 de octubre de 1553/6 de abril de 1560, período en el que sí pudo marcarla.

El hostiario que se guarda en la iglesia parroquial de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros (Badajoz), lleva giralda sobre EVILA, IVAN/RVIS y DO seguido de lo que parece una ramita sobre dos letras frustras y una ballesta sobre un punto. Junto a ellas el escudo de la familia Portocarrero. Cristina Esteras dice que es obra de Hernando de Ballesteros hacia 1550 y que este Juan Ruiz, que no identifica con el Vandalino, actúa de marcador (18). Pensamos que esta marca si le corresponde, pero no podemos precisar aún si como artífice o como marcador, ya que de ninguno de los dos plateros nos consta por ahora que ocuparan dicho cargo.

Las custodias de Baza y San Pablo de Sevilla las conocemos únicamente por la mención que de ellas hace Juan de Arfe, sin que se hayan conservado más noticias de ambas en ninguno de los dos templos andaluces (19).

Conviene estudiar ahora la actividad desarrollada por Juan Ruiz durante los años 1544-1547 en Sevilla, al servicio de don Luis Ponce de León, duque de Arcos desde 1530, marqués de Zahara, conde de Casares y señor de Villagarcía, casado con doña María de Toledo, para su casa de la villa de Marchena. Se trata en su mayoría de piezas de plata de aparador relacionadas por el artífice y de las que se conserva la certificación de su peso hecha por el contraste de Sevilla, muchas veces en presencia del repostero de plata del duque, Francisco de la Barrera (20).

Juan Ruiz labró en 1545 –fue pesado en el contraste de Sevilla el 10 de noviembre de ese año–, un “sillón de plata blanca sinzelado y labrado de la ystoria de Ercoles” (21) para la duquesa de Arcos (documento nº 2). El sillón, es decir, la silla de montar de mujer, se componía de respaldo, donde estaba colocado el escudo de la familia, arzones trasero y delantero, rematado éste último por una cabeza de águila con una figura encima –en la certificación del contraste se habla de una cabeza y un lagarto– y tablillas de pies. No queda claro en la descripción del sillón donde iban situadas las siete escenas de la vida de Hércules, separadas por balaustres. En total eran noventa piezas que pesaron 59 marcos, 7 onzas y 2 ochavas.

También se encargó Juan Ruiz de la decoración en plata de la guarnición (22): llevaba 19 cruces con 47 medias rosas y 18 rosas enteras, 107 rosas dobladas de dos piezas, con un clavo en medio, de hechura de puntas de diamante, 118 rosas pequeñas, 12 cabos, 12 hebillas, 4 patalletas (23), 4 tirantes y 2 copas de mula con dos cabezas de león en medio. En conjunto, 45 marcos, 3 onzas y 3 ochavas.

La gualdrapa de la mula llevaba, asimismo, 341 cruces pequeñas en plata, repartidas por todo el paño. Fueron 9 marcos, 6 onzas y 3 ochavas. La hechura de todas las piezas de plata –sillón, guarnición y gualdrapa– se concertó en 1000 ducados.

Juan Ruiz contrató toda la obra en su conjunto, pues consta que se encargó de pagar al sillero por el sillón, al guarnicionero y a los bordadores que cosieron la gualdrapa, así como de comprar la seda morada de Granada para la guarnición y gualdrapa, los alamares y el lienzo negro que podría ser para el forro de la gualdrapa.

No conocemos ningún ejemplar conservado de silla de montar femenina en plata, a diferencia de lo que ocurre con las de hombre, de las que si se han conservado ejemplares de este material, sobre todo los que pertenecieron a los reyes españoles que se conservan en la Armería Real de Madrid (24).

La noticia más antigua que poseemos y que puede ser el precedente de la tipología del sillón que comentamos, se refiere a “unas tablas de plata dorada de cavalgar, fechas sobre madera”, con los escudos esmaltados de las armas reales, que aparecen en el inventario de 1505, de los bienes que pertenecieron a Isabel la Católica (25). Pesaron poco, con la madera 19 marcos, 6 onzas y 2 ochavas, por lo que se trataría de chapas de plata pequeñas, sobrepuestas al sillón en madera forrada. Otras tablas de cabalgar que aparecen en el mismo inventario no nos informan de nada nuevo.

Doña Isabel de Aragón, que casó el 1 de enero de 1514 con don Iñigo López de Mendoza, IV duque del Infantado, traía en su ajuar varias guarniciones de caballería y de silla con sobrepuestos de plata y unas tablas de plata que pesaron 10 marcos, 5 onzas y 7 ochavas, aunque en su ajuar no aparece ningún sillón y si varias angarillas. Años más tarde, en 1533, Alonso Rodríguez, platero, tenía cierta plata en su poder porque hacía unas tablas para la duquesa del Infantado (26).

También aparecen unas “tablas de plata de cavalgar doradas” en el inventario de bienes de 1545 en la recámara de la reina Juana I de Castilla,

hecho a su muerte. Pesaron con la madera y el hierro 25 marcos, 6 onzas y 2 ochavas. Poseía además varias guarniciones de mula con sobrepuestos de plata. Entre los objetos que se dieron a la princesa Margarita, mujer que fue del príncipe Juan, primogénito de los Reyes Católicos, figura una guarnición de mula cubierta de plata, otra ancha de oro de martillo, con un caparazón de oro tirado, otra de “trotón larga e ancha con gropera, toda cubierta de unos piños e piñas de oro de martillo con su funda de oro tirado” (27).

Entre los bienes de Isabel de Valois aparece, sin embargo, un sillón semejante al de la duquesa de Arcos, realizado en oro –tasado en 3.843 ducados sin que se especifique su peso– piedras y perlas que junto con la hechura fueron tasados en 7.186 ducados (28). Si era español, tuvo que ser hecho entre 1559 y 1568, periodo español de la reina, y seguramente por su platero personal, Francisco Alvarez.

Tenía además un sillón negro con el arzón delantero de plata “labrado a troncos e con su cabeza de la misma manera, con su tablilla e cubierta de terciopelo negro e cubierta de plata de troncos como el sillón”; otro sillón semejante con el arzón delantero y cabeza de oro de martillo labrado, con unas cifras, con su tablilla de terciopelo negro y guarnecida de oro de martillo al romano; otro con el arzón de plata “y por señal en él labrado un olicomio con unas tablas que tenían el cerco de plata”, tasado en 12.000 maravedís; otro “que tiene su arzón y caveça y sochapas de plata, tallado de judios y cifras”, cuya plata pesó 7 onzas y 5 ochavas; otro similar en cuyo arzón “tiene por señal unas manos asidas que llaman fe y penacho”, vendido en 25 ducados.

Por último aparece una guarnición de terciopelo negro con sobrepuestos de plata de martillo, “su labor unos troncos asidos”, que pesaron 9 marcos, 30 onzas y 6 ochavas, que consistían en 68 “acicates sochapados” y 191 más pequeños, 195 rosetas pequeñas, 34 cabos, 15 hebillas, 8 rosas grandes y 6 pequeñas. Se tasó en 3 ducados la hechura de todo ello.

Conocemos aún otros sillones, aunque sólo parcialmente. Cristóbal de Paredes, platero vecino de Palencia, recibió el 10 de octubre de 1553 el arzón trasero de un sillón donde había labrado un campo de sátiros, como modelo para la decoración de un brasero ochavado que había de hacer. También Antonio de Arfe hizo para don Diego de Mexía, vecino de Avila, un sillón de plata con su guarnición, del que aún le quedaba por cobrar el 9 de noviembre de 1565, 500 reales (29). Años más tarde, en 1573 Juan Rodríguez de Babia hizo un sillón para la condesa de Ricla (30).

En la almoneda de los bienes de don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, realizada a finales de 1622, aparece “la plata blanca necesaria para cubrir un sillón con su tablilla y espaldar, arzón y tablillas”, con un peso de 17 marcos, 2 onzas y 4 ochavas. Se tasó en 8 ducados el marco (31). Por último, Onofre de Espinosa, platero en Madrid, hizo en 1649 para la reina Mariana de Austria, un sillón que pesó 41 marcos y 5 ochavas y que fue tasado en 317 reales el marco de hechura, cifra increíblemente alta y que hace pensar a Cruz Valdovinos que llevaría abundante obra escultórica. El sillón tenía arzones trasero y delantero, rematado éste por una ninfa y cincelado de grutescos de medio relieve (32).

Podemos ir sacando ya algunas conclusiones. La silla de cabalgar femenina podía hacerse totalmente en plata, sobre alma de madera, —el sillón de Juan Ruiz, el de oro de Isabel de Valois, el del conde de Lemos y el de Mariana de Austria— o por el contrario, tratarse de sillas de montar, generalmente en terciopelo, con sobrepuestos de plata, donde se distribuiría la decoración; en el caso de las sillas más antiguas únicamente se mencionan los escudos reales esmaltados, y no se alude a ellas como sillones, sino como “tablas de cavalgar”. El correaje del caballo, la guarnición, llevaba también sobrepuesto de plata o de oro.

No sabemos aún si se trató de una pieza civil de uso habitual entre cierta parte de la nobleza, ya que los inventarios publicados de sus bienes son más bien escasos y los sillones conocidos hasta ahora, como puede verse, pertenecen en su mayoría a la Casa Real. Excepto dos, fueron realizados en el siglo XVI, y aún el del conde de Lemos tuvo que ser heredado, lo que adelantaría la fecha de su confección.

El sillón de Juan Ruiz pesó casi 60 marcos, lo que parece bastante sobre todo si lo comparamos con los 17 marcos que pesó el del conde de Lemos, que era también un sillón completo, según parece por la descripción, aunque ambos fueron pagados en algo más de 8 ducados el marco, el de la duquesa por concierto, el del conde por tasación.

Las escenas de la vida de Hércules enmarcadas por pilares con columnas abalustradas sobrepuestas, cornisas rematadas por cabezas de león y “bestiones” y la cabeza de águila del arzón delantero conforman una decoración que se puede asimilar perfectamente con el Renacimiento de los años centrales del siglo, decoración que se prolonga en los sobrepuestos de la guarnición —cruces y rosas, cabezas de león— y gualdrapa —cruces—.

El precio total del sillón fue de 299.035 maravedís, importe de la plata y 375.000 de la hechura; consta que el platero recibió el 19 de abril de 1545, 300.000 maravedís a cuenta, lo que cubría el precio de la plata y 262.500 el 12 de octubre del mismo año. Estos pagos no eran solamente para aplicar a la cuenta del sillón, sino también a otras piezas pendientes de pago.

En fecha indeterminada pero seguramente en 1546 se pesaron en el contraste de Sevilla un conjunto de piezas (documento nº 3) que pudieron formar parte de un juego de tocador, realizadas por Juan Ruiz para la duquesa. Primeramente se reseña la plata necesaria para cubrir el mueble en madera donde se guardaban los objetos de tocador, en este caso un jarro quizá a juego con una fuente de aguamanil, una salvilla o azafate para guantes, fuente y salvilla con los escudos de la familia; tres pomos pequeños de plata con sus cadenas y uno de oro más grande; un barril pequeño, es decir un jarro, con alcoholera y escudilla, del que ignoramos su función; una caja redonda seguramente para polvos; una calabaza, una cazoleta de perfumes y cuatro escudillas pequeñas; dos braseros, uno redondo pequeño y otro ochavado mayor, con cazoleta y asas; por último, dos candeleros para pevetes, es decir velas de olor, dos pepiteros y seis brinquiños (33). En este tocador ya había una pequeña jeringa de plata que hizo Gaspar Coello, platero vecindado en Marchena, el año anterior (34).

Es evidente que aún no se habían formalizado los que llamamos juegos de tocador y que en ellos se disponían, durante los siglos XVI y XVII al menos, las piezas necesarias para el aseo y arreglo femenino, arreglo que variaba con la moda y la personalidad de la mujer, La duquesa de Gandía, doña Artemisa Doria tenía en su tocador, además de piezas semejantes a las mencionadas, un escupidor, un espejo todo de plata, un vaso de plata “para lexía al cavello”, dos punzones grandes para partir el cabello, una caja redonda para el salvado de manos, un morteruelo de plata dorado con su mano y cucharita para hacer cosas de olor y dos piezas de plata como barquillos para aguas (35).

La condesa de Medellín tenía en el suyo bacía y escudilla para sangrar, una calderilla con asa, badil y cadena, una rociadera, un rallo, es decir un rallador, dos tembladeras, una caja redonda con tapador y un vaso de camino dentro y otra para peines (36).

Las piezas de plata de aparador (Documentos 2, 4 y 6) que el Vandalino labró para el servicio del Duque son las siguientes: platos, fuentes, salvillas, con-

fitero, calabaza, jarros, copas, tazas, teja y candeleros. En muchas de ellas se especifica en la descripción que fueron labradas “al romano”.

Aparecen diversos tamaños de platos –platoncillos, plateles o platillos– que pesaron 4 y apenas 2 marcos y cuyas hechuras se pagaron a 145 y 110 maravedís el marco, respectivamente, lo que obliga a pensar que no debían de llevar ningún tipo de adorno. Todavía no se habían formalizado los tamaños de las piezas de vajilla como ocurrirá en el siglo siguiente –aunque si hemos de creer a Arfe, Juan Ruiz dio forma a éstas– pero los platos de 4 marcos equivaldrían a la flamenquilla y los de 2 marcos al plato trincherero, el más utilizado en el servicio de mesa (37).

De las fuentes no podemos concluir nada porque no aparece su número; tres salvillas pesaron algo más de 1 marco, dos de ellas doradas, una labrada (hechura 850 maravedís), otra llana “como alas de murciélago” con una piñita en medio (hechura 612 maravedís) y la última lisa (hechura 442 maravedís). Nótese cómo el precio de la hechura de la salvilla labrada casi dobla la de la más sencilla.

Hizo además un confitero grande, con su cuchara, asentado sobre unos leones en triángulo y cuya tapa iba rematada por un cisne; pesó 10 marcos y la hechura se pagó a casi 4 ducados por marco; una pieza pequeña de función indeterminada cuyos pies eran unas granadas pero que debía llevar algo de trabajo relevado ya que se pagó a casi 4 ducados la hechura de cada marco; una calabaza con remate dorado –seguramente eran de plata guarnición, pie y asas– y cuya hechura se pagó a 2 ducados el marco.

Hizo varios tipos de jarros, de diferentes pesos y hechuras. Uno de 6 marcos “a manera de pato” –seguramente aguamanil y de tamaño grande–; tres de 5 marcos y 20 ducados el costo de la hechura, labrados al romano, uno de ellos alto y otro de barrila o de talle de cebolla; siete jarros tonelejos, tres de ellos de peso de 2 marcos y cuya hechura se pagó a ducado el marco; por último cuatro jarros de pico, asimismo labrados al romano que pesaron cada uno algo menos de 3 marcos y de hechura casi 2. Hizo además dos jarros de los llamados barriles, con sus cadenas y tapadores, de más de 5 marcos y 20 ducados de hechura cada jarro.

Lo que en las relaciones del platero se llaman cucharos –con una culebra por asa y otro con asas en forma de sierpe de dos cabezas, ambos de 1 marco de peso y el segundo de ellos de 4 marcos de hechura– no parece que puedan relacionarse con ningún tipo de cuchara sino con una variedad de

vaso (38), como la pieza acucharada con hechura de copa con un aro en el calderete de algo más de 5 marcos y la pieza acucharada con pie y una medalla en medio, para beber, mucho más pequeña, pues apenas superó el marco de peso –su hechura, 5 marcos–. Una pieza alta con una medalla en medio y tres animales, su peso 1 marco, parece cercana a la anterior.

Además realizó varias copas con sobrecopa y pie alto generalmente, entre las que destacan los 5 marcos de una agallonada, con una medalla en medio y unos melones por pies –10 ducados de hechura–, dos con asas y una copa de bocados con unos rostros con unos aldabones. Además dos tazas de hiladas y dos de pie alto –casi 3 y 4 marcos respectivamente–. Por último, una teja, pieza que parece se utilizó para servir líquidos, de pie alto y con vaso de tres caños en escala, de 5 marcos de peso y 9 ducados de hechura.

Aparecen además ocho candeleros labrados al romano, uno torneado y otro con los mecheros torneados únicamente, de peso similar, no llegan a 2 marcos y el precio de su hechura no llegó a los 2 marcos.

Fuera ya de lo que son piezas de vajilla, Juan Ruiz hizo para el duque un recado de oro (39) y doce botones de oro esmaltados en negro y gris.

Por lo que se refiere al pago de las piezas de aparador, aparecen en la contabilidad del duque dos pagos que se refieren a 75.000 maravedís, que se le abonaron el 7 de noviembre de 1547 al platero, para aplicar a las cuentas de plata correspondientes a 1546 y 1547 y 17.500 maravedís, abonados el día 18 del mismo mes y año, por cobrar 600 ducados que le debía al duque la marquesa de Tarifa y a cuenta de la plata que había de hacer hasta enero de 1548.

El resto de las anotaciones en la contabilidad del duque no se refieren a pagos, sino a cargos en la cuenta del platero. El 23 de octubre de 1547 anotan 1.151.775 maravedís del sillón, guarnición y gualdrapa, una poma de oro, el cambio de dos jarros y un salero por otros nuevos y dieciocho botones; el 7 de noviembre de ese año, 259.409 maravedís por varias piezas de aparador y el día siguiente 156.230 maravedís por varias piezas semejantes. El total de lo que consta que se anotó en el cargo de Juan Ruiz por su trabajo para el duque de Arcos, durante 1547, fueron 1.567.414 maravedís, aunque algunos pagos los llevaba reclamando desde 1545.

APENDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO N° 1

Memoria de las cosas que tengo gastadas de fuera de la plata para casa del duque mi Señor, son las siguientes

Primeramente se hizo una poma de oro que pesó diez y nueve castellanos y tres granos de oro que montan a razón de cuatrocientos y setenta maravedís el castellano, monta ocho myll e nobecientos e quarenta e cinco maravedís

Por la hechura, veinte ducados

(en el margen: esta poma se puso en la cámara de mi Señora la Duquesa, donde yo la (...) por el 26 de marzo de 1545)

(...)

Mas pague del trueque de dos jarros de plata y un salero que se trocaron por otros nuevos por mandado de Francisco de Torres, dos myll e trescyentos e beynte dos, los quales recibo

(...)

Mas dio Juan Ruyz diez y ocho botones de oro con seys penachos esmaltados de blanco cada uno y otros (...) en lo alto, negro y gris, pesaron estos diez y ocho botones veinte y un castellanos y nuebe granos que montan nueve myll y novecientos y onze maravedís

Concertose la hechura de dichos botones a ocho reales y medio cada uno que montan ciento y cincuenta y seis reales.

(...) Hecho a 28 de março de 1545 = Juan Ruyz

DOCUMENTO N° 2

Relación de los maravedís que ha de aber Juan Ruyz, platero vecino de Sebilla por la plata y hechura de ciertas pieças que a traído para la casa del duque mi Señor en esta manera

Treinta y seis plateles pequeños de servicio que pesaron sesenta y dos marcos y siete ochavas a dos myll y doszientos y diez maravedís el marco que montan 137.226

Consertose la hechura de estos platelicos a ciento y diez maravedis el marco que montan seis myll e hochocientos y quarenta maravedís

. Doze platoncillos de servicio que pesaron quarenta y siete marcos de plata a dos myll dozientos e diez el marco, que montan ciento e tress myll e ochocientos e setenta maravedís

Consertose la hechura desta plata a ciento e quarenta e cinco maravedís el marco que montan seis myll e hochocientos e quinze maravedís

. Dos salvicas doradas, la una llana como alas de murcielago con una piñita en medio y la hotra labradilla por de dentro; pesan dos marcos y siete onzas y cinco hochavas que montan seis myll e quinientos e veinte e seis

Tienen de oro estas dos salvicas hocho ducados

Consertose la hechura de lo susodicho por prescio de mylle quatrocientos e sesenta e dos; la una que es la labrada por hochocientos cinquenta, e la otra por seiscientos e doze maravedís.

. Seis candeleros labrados al romano i torneados que pesaron diez e nueve marcos, a dos myll e dozientos y diez el marco, que montan treinta y nueve myll e noventa

Consertose la hechura de los dichos seis candeleros a quarenta e ocho reales cada uno que montan nueve myll e setecientos e noventa y dos maravedís

. Una salvica blanca llana, que peso un marco y quatro honças y cinco ochavas, a dos myll e dozientos e diez, montan tress myll e quatrocientos e hochenta y hocho.

Consertose la hechura de esta en treze reales

. Una texa larga con un pie alto, que tiene un vaso con tres caños a manera de escala, que pesa cinco marcos y seis onzas y cinco ochavas, que montan doze myll e hochocientos e treinta

Consertose la hechura en tress myll trezientos maravedís

. Una pieça de plata dorada con sobrecopa que tiene por remate un gallo, pequeña, pesa un marco y tress onzas, que montan tress myll treinta e quatro maravedis

Tiene de oro tress ducados

Consertose la hechura desta pieça en tress ducados que son e montan myll e ciento e veinte e cinco maravedís.

. Una pieça de talle de huevo con sobrecopa, con unos gallones, blanca, que pesa un marco y dos onzas y tres hochavas montan 2.865

De hechura se consertó myll e trezientos e doze maravedís

. Una pieça baxa con sus huevos que tiene por pies unas granadicas, pesa un marco y dos onzas y tress hochavas e tres tomynes

De hechura de esta pieça tress ducados

. Un confitero con tapador que tiene por rremate un cisne y por pies unos leones en triángulo; pesa diez marcos e cinco onzas e quatro hochavas que montan veinte e tress myll e seiscientos e diez e nueve maravedís

De hechura de este confitero se consertó en doze mill maravedis

. Una pieça de beber dorada toda por de dentro con sobrecopa dorada por de dentro y de fuera toda dorada y blanca, es agallonada, con una medalla dentro y unos bollones que tiene unos melones por pies pesa cinco marcos y dos onzas e seis hochavas que montan honze myll e hochocientos e hocho maravedís

Tiene de oro diez ducados

Consertose la hechura en tress myll setezientos maravedis

. Una calabacita chiquita y remate dorado que pesa dos marcos de plata que valen 4.420 maravedís

Tiene de oro siete ducados y medio

La hechura consertose en quatro ducados

. Una pieça castañada con asa e pico y pie; peso un marco e quatro hongas e quatro ochavas que valen tress myll quatrocientos e cinquenta y tres maravedis

De hechura esta pieça ochocientos cinquenta maravedis

Monta de plata y oro 800.435

Hechura 2.350

Un sillón de plata blanca sinzelado y labrado de la ystoria de Ercoles que se entiende respaldo y arzones trasero y delantero y tablillas de pies que en estas cosas ay las pieças siguientes: siete ystorias de las Fuerças de Ercoles y ocho pilares con ocho balaustres y dos chapas largas en que van clavadas los pilares e ystorias, e dos cornisas que tienen unos leones por rremates, y dos pedestales y dos chapas en triángulo que tienen dos bestiones en las esquynas y dos chapas de la tablilla de pies y costaneras de las tablillas y un escudo que está en el respaldo, y el arzón delantero es una cabeça de águila con una figura encima, y quarenta e nueve tornyllos con que está clavado todo este sillón y dos chapas de la clavazón del respaldo y arzón trasero y dos cabos y dos hevillas de la tablilla de pies; peso todo; peso todo esto

cincuenta e nueve marcos y siete onzas e dos ochavas que son noventa piezas grandes e pequeñas de plata las que tiene el dicho sillón

Unas tablas de este sillón que son quatro chapas e dos lomos y quatro cañones con remates en sus costaneras y brazos, que peso todo veinte marcos de plata

La guarnición de este sillón para mula, sin el pomo, sin las caveçadas y falsas riendas y pretal y gurupera y copas del freno y cabos y hevyllas, tiene las piezas siguientes: diez e nueve cruces de plata que tienen soldadas quarenta e siete medias rosas, y diez e ocho rosas grandes enteras, e mas otras ciento siete rosas dobladas de dos piezas, con un clavo en medio, de hechura de puntas de diamante, repartidas e clavadas repartidas por toda la guarnición; mas ciento e diez e ocho rosas chiquytas y doze cabos y doze hevyllas y quatro (...) y quatro pataletas, tress grandes y una pequeña, dos copas de mula que tienen dos cabezas grandes de leones, dos pedaços de hylo de plata en que abia tress palmos (...) todo esto; que pesa todo quarenta e cinco marcos y tress onzas y tress ochavas de plata que son todas trescientas e quarenta y tress piezas, chicas e grandes

El paño de la mula de la dicha guarnición tiene trescientas quarenta e una cruceticas de plata que van asentadas en el paño, que pesaron nueve marcos e quatro onzas e dos ochavas

Estos ciento e treinta e quatro marcos y seis onças y siete ochavas de plata montan, a rrazon de doss myll e dozientos y diez maravedis el marco, montan dozientos e noventa e nueve myll y treinta e cinco maravedis

Concertose con el dicho Juan Rruyz la hechura del dicho syllón en myll ducados que montan 375.000 que se entiende la obra de todas las piezas de plata

Monta una relación de gastos que el dicho Juan Rruyz hizo en ciertas (...) que hizo para el syllón y en la (...) de plata y seda que se hizo para la guarnición y de una poma de oro que se hizo para la cámara de mi Señora la Duquesa y diez y ocho botones de oro para la cámara del Duque mi Señor, la qual dicha relación va con esta.

Montan en la mano las dichas relaciones los maravedis que se deven a Juan Rruyz, platero vecino de Sevilla, un quento e ciento e cinquenta e un myll setecientos e setenta e cinco maravedis que ha de aver por la plata y hechura de un sillón que hizo para mi Señora la duquesa y de otras piezas de plata de aparador, que pesó todo dozientos e noventa e seis marcos, y

siete onças, tress tomynes de plata como se quenta en esta relación; de quenta de todo ello la qual yo averigüe y concerté con el dicho Juan Rruyz por mandado de su Señoria, como de suso va declarado y por que es asi verdad lo firmo de mi nombre en 22 de octubre de 1547 = Egas Venegas (pagado dia 23)

DOCUMENTO N° 3

Memoria de las pieças que se hizieron para mi Señora la Duquesa de Arcos

Primeramente pesaron unas tablas que son quattro tablas y quattro lomos y quattro cabos con sus remates y las costaneras y clavos. Peso todo veinte marcos

Pesó una fuente dorada para aguamanos seis marcos y tres onças sin el escudo de oro

Pesó una salvica de guantes toda dorada, dos marcos y ttres onças y medio real

Pesó los escudos de oro de la fuente y de la salvilla tres castellanos y dos tomines y diez granos

Pesaron tres pomos con sus cadenas dos marcos y quattro onças y medio real

Pesó un barrilico con una alcoholera y su escudillica con tres cadenas, un marco y seis onças y siete ochavas

Pesó una caixa redonda a manera de ostiario, dos marcos y siete onças y una ochava

Pesó una calabaza con sus cadenas un marco y dos onças y una ochava

Pesaron dos candelericos pevetes y dos pepiteros y seis brinquenos quatro marcos y una onça, dos ochavas

Pesó un jarro a manera de pato con su asa, dorado y blanco, dos marcos, quattro onças y cinco ochavas

Peso una çaçoleta de perfume con tres remates, tres marcos y cinco onças y siete ochavas y media

Pesó un brasero redondo con sus asas, abierto, tres marcos y seis onças y cinco ochavas y media

Peso un brasero ochavado con su çaçoleta y sus asas, diez marcos y dos onças y siete ochavas

Pesaron cuatro escudillitas a manera de porcelanas, dos marcos y seis reales y medio real = Francisco de Torres, Alonso de Carvajal

Por manera que parece que monta toda esta plata lo que pesa, savidos los dos escudos de oro, sesenta y quatro marcos y tres ochavas y media = Francisco de Torres

DOCUMENTO Nº 4

Plata que Juan Ruyz, platero, traxo para el servicio de la Casa del Duque my Señor, que recibió Francisco de la Barrera

. Doze platoncillos de plata llanos, que pesaron cinquenta y tres marcos a razón de 2.210 maravedís el marco, monta ciento y diez y siete myll y ciento y treinta maravedis

Consertose la hechura de los dichos platoncillos a 145 maravedís el marco, que monta 7.685 maravedís

. Quatro platillos pequeños que se hizieron para enbiar a la rrepostería del Señor Conde de Urueña por otros tantos que gastaron de cierta plata que traxo prestada de Marchena, que pesaron seis marcos y cinco onzas y tres ochavas, que montan a 2.210, 14.744 maravedís

Concertose la hechura destes quatro platos a 110 el marco que montan 730 maravedís

. Una copa de plata dorada que pesa dos marcos y cinco onzas y dos ochavas, que tiene su sobrecopa y pie alto y con dos asitas. Tiene de oro la dicha copa y sobrecopa quatro ducados y medio que montan 1.687 maravedís

De la hechura de esta copa cinco ducados

. Una copa blanca sin sobrecopa, acucharada y huevos en lo bajo della, que pesó un marco, tres onzas y dos ochavas a 2.210 el marco montan 3.525 maravedís

De la hechura de la dicha pieza tres ducados y medio, que montan 1.312 maravedís

. Doró una copa de las que abía en la repostería que es de hechura de cáliz con sobrecopa; entró de oro quatro ducados y medio

Del dorado de la dicha copa, un ducado

Monta esta plata y hechura ciento y cinquenta y seis myll y dozientos y treinta maravedís que se an de recibir en quenta a Juan Rruyz, platero, del

cargo que está hecho, lo qual yo concerté. Fecha 3 de noviembre de 1547
= Egas Venegas

DOCUMENTO Nº 5

La plata que se tomo de Juan Rruyz, vecino de Sevilla por mandado del duque mi Señor, en Marchena, en el mes de noviembre de 1547

. Unas fuentes de plata pequeñas todas doradas, labradas de ymaginería de romano de medio releve que pesaron nueve marcos, dos onzas, a 2.200 de marco montan 20.442

De oro y hechura de las dichas fuentes 50 ducados en que se concertó

. Un jarro de cuello labrado al romano de releve, que pesó cinco marcos y seis onzas y una ochava, que montan 12.740

Montan de hechura del dicho jarro veinte ducados

. Otro jarro de cuello alto que pesó cinco marcos y dos onzas y siete ochavas y tres tomines, a 2.200 el marco montan 11.861

De hechura veinte ducados

. Otro jarro de talle de cebolla de cuello alto; pesó cinco marcos y cinco onzas que monta a 2.200 el marco, 12.431

De hechura veinte ducados

. Dos barriles de cuello alto con sus cadenas y tapadores, onze marcos y cinco onzas y siete ochavas que valen a 2.200, 25.932

De la hechura de los dichos dos barriles quarenta ducados

. Tres jarros tonelejos llanos que pesan todos seis marcos, dos onzas que valen a 2.210 el marco, montan 13.812

De la hechura de los dichos tres jarros seis ducados

. Quatro jarros de pico con unos guevos, que pesaron honze marcos y seis onças y una ochava a 2.200 montan 26.002

De hechura de los dichos quatro jarros diez y nueve ducados

. Un cucharo que tiene por asas unas sierpes con dos caveças, que pesó un marco, seis onças y tres ochavas que valen 3.970

De hechura del dicho cucharo 4 ducados

Este cucharo ganó el Señor don Gomez al duque mi Señor a las rifas

. Una pieça de beber acucharada, con una medalla en medio de relieve, con un pie alto; peso un marco y siete onzas y tres ochavas que valen 4.256

De hechura de esta pieça cinco ducados

Este perdió el duque mi Señor a las rifas y ganó el señor don Gomez
 . Una pieça de pie alto, que tiene diez bocados para beber y unos rostros con unos aldabones, que pesa un marco y seis onzas que valen 3.867
 De hechura de esta pieza cinco ducados
 . Una pieça pequeña con sobrecopa, de talle de medio melón, que pesa dos marcos, dos ochavas que valen 4.411; de toda dorada
 De oro y hechura de la dicha pieza diez ducados
 . Una pieça redonda de pie alto y de sobre puesto, con dos sierpes por asas, que peso dos marcos, tres onzas que valen 5.421
 De hechura de esta pieça seis ducados
 . Dos candeleros labrados al romano con los mecheros torneados, que pesan cinco marcos y siete onzas y tres reales y medio, montan 13.106
 Hechura de los dichos dos candeleros ocho ducados
 . A de aber el dicho Juan Ruyz de unas caxas que dio para las fuentes diez y seis reales
 De dos caxas para los dos barriles, veinte reales
 De otra caxa para una pieça redonda, seis reales
 Monta la plata y hechura de las pieças contenidas en esta relacion que dio Juan Ruyz, platero, para el servicio del duque mi Señor, que recibió Francisco de la Barrera, al qual se le ha de hazer cargo de las dozientas y cinquenta y nueve myll y quatrocientos y nueve maravedís. Fecha en Marchena a siete de noviembre de 1547 = Egas Venegas
 Conozco yo, Francisco de la Barrera, repostero de plata del duque mi Señor, que es verdad que recibí en mi poder todas las pieças contenidas en esta relación de Juan Ruyz, platero, las quales se me an de cargar. Fecha en Marchena, 7 dias de noviembre de 1547 = Francisco de la Barrera

NOTAS

- (1) ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De varia commensvración para la Escvltvra y Architectura*, Sevilla 1585, Libro IV, título I.
- (2) PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid 1791, XVI, 407; CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, IV, 280-1, LLAGUNO, E., *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid 1804 III, 105.
- (3) HERRAEZ ORTEGA, M.V., *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León 1988, 118-121.
- (4) MERINO CASTEJÓN, M., *Estudio del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes*, Boletín de la Academia de Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba, 1930, 57.
- (5) Archivo Histórico Provincial de Cuenca, (85), Alonso Ruiz de Huete 27-29 en LÓPEZ-YARTO, A., *Relaciones de Francisco Becerril con otros centros de platería nacionales*, AEA, 243 (1988), 323 ss. Si Francisco Becerril contrató la custodia de la catedral de Cuenca en noviembre de 1527 y rompió su concierto con Juan Ruíz en enero de 1529, tuvo que ser necesariamente en 1528 cuando el cordobés viajara de Sevilla a Cuenca.
- (6) *Ibidem*, 324.
- (7) Quizá se trate de Hernán Ruiz –¿su hermano?– conocido en Sevilla en 1534 quien viajaría con él desde esa ciudad: GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*, Sevilla 1900, II, 311; Amelia LÓPEZ-YARTO, no reseña en su tesis ningún platero de ese nombre: *La orfebrería en la provincia de Cuenca. El siglo XVI*, Madrid 1990.
- (8) A.H.P. de Cuenca, (87), Alonso Ruiz de Huete, 1529-1530, fol. 874. Citado por LÓPEZ-YARTO, Amelia, *Relaciones...*, 324.
- (9) CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *o.c.*, 281.
- (10) Archivo Capitular de la Catedral de Jaén, 1540-1545, s.f.
- (11) Estos últimos le fueron abonados al deán de la Iglesia Catedral de Jaén, quien tenía poder de Juan Ruiz para cobrarlos: Archivo Provincial de Jaén, leg. 57, 95. Este documento lo cita CAPEL, M. en *De Artes Suntuarias. La platería en Alcalá la Real*, Granada 1989, I, 73, señalando únicamente que ofrece información sobre la custodia de Jaén.
- (12) HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid 1987, fig. 2 y 47.
- (13) CRUZ VALDOVINOS, J.M., *El platero Juan Bautista con algunas observaciones sobre marcas y jarros sevillanos del siglo XVI*, Atrio 3 (1991), 27 ss; Gestoso, II, 163 y 219.
- (14) CRUZ VALDOVINOS, J.M., *o.c.*, 31.
- (15) Archivo Provincial de Sevilla, Francisco Romano, oficio II, Libro I, fol. 265. Citado por Gestoso, III, 434. MÉLIDA, J.R. señala en la iglesia parroquial de Zafra una cruz que, en principio, no puede ser la de Juan Ruiz, pues dice que es de traza clásica a lo Arfe: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, Madrid 1925, 444.

- (16) HERNÁNDEZ PERERA, J., *La custodia de Fuenteovejuna*, Sevilla 1980 (III Congreso Español de Historia del Arte); CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Platería en Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid 1982, 92; ORTIZ JUAREZ, D. y otros, *Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Córdoba*, Córdoba 1986, IV, 70 ss; HERNMARCK, C., *o.c.*, 116.
- (17) MERINO CASTEJÓN, M., *o.c.*.
- (18) ESTERAS, C., *Orfebrería en la Baja Extremadura. II. La plata en Jerez de los Caballeros*, Badajoz 1984, 3 ss.
- (19) CAPEL, M., en su catálogo de platería granadina, señala en la Colegiata de la Encarnación, en Huéscar, una custodia que lleva –según su transcripción– marca de Jaén, marcador DL con una O dentro de la D e IVANR. y la atribuye al Vandalino: *Orfebrería religiosa de Granada*, Granada 1986, II, 153. Sin embargo, CRUZ VALDOVINOS escribe que es obra del giennense Francisco Martínez y que manifiesta un conocimiento directo de la obra de Juan Ruiz: *Platería*, 92.
- (20) A.H.N., Osuna, cartas 616-93, 94, 95 y 96.
- (21) Sillón, silla de mujer: DE COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana y española*, Madrid 1611; silla de montar construida de modo que una mujer pueda ir sentada en ella como en una silla común: *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*, Madrid 1984.
- (22) Conjunto de correajes y demás efectos que se ponen a las caballerías para que tiren de los carruajes o para montarlos o cargarlos: *Diccionario... cit.*
- (23) No hemos conseguido averiguar a que parte de la guarnición se alude con pataleta ni con copa.
- (24) QUINTANA LACACI, G., *Armería del Palacio Real de Madrid*, Madrid 1987.
- (25) DE LA TORRE, A., *Testamentaría de Isabel la Católica*, Valladolid 1968, 50 y 322.
- (26) GIL Y AYUSO, F., *El equipo de boda de Doña Isabel de Aragón, año de 1515*, Anales del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Madrid 1934, 225 ss; A.H.N., Osuna, leg. 1832-1.
- (27) FERRANDIS, J., *Datos documentales para la historia del arte español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid 1943, 261 y 352 ss.
- (28) GONZÁLEZ DE AMEZUA, A., *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568)*, Madrid 1949, III, 539 ss.
- (29) GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, Valladolid 1963, 32.
- (30) CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Platería madrileña del siglo XVI en Madrid en el Renacimiento*, Alcalá 1986, 243.
- (31) SAEZ GONZÁLEZ, M., *La platería en Monforte de Lemos*, Lugo 1987, 149.
- (32) CRUZ VALDOVINOS, J.M., *La colección de platería del Museo Parroquial de Santa Cruz de Madrid*, Anales del Instituto de Estudios Madrileños (XXII), 1985, 45.
- (33) Brinquillo o brinquiño: alhaja pequeña o juguete mujeril que le sirve de adorno y que también se pone a niños y niñas. Brinco: joyel pequeño que usaron las mujeres en los tocados. *Diccionario de Autoridades*, Madrid 1726.
- (34) A.H.N., Osuna, carta 616-29.

- (35) *Memoria firmada del señor don Francisco de Borxa, Duque 8º de Gandía, que después de viudo fue sacerdote, de las alhaxas que fueron de su madre la señora doña Artemisa Doria y Carreto, duquesa 7ª viuda del señor don Carlos su padre, A.H.N., Osuna, leg. 540-1.*
- (36) PUERTA ROSELL, M.F., *Platería en las colecciones madrileñas del siglo XVII*, Madrid 1985, 226 (inédito).
- (37) *Ibidem*, 150 ss.
- (38) Cuchara: vaso redondo de hierro o cobre con un pico a un lado y por el opuesto sube un mango largo que remata en un garabato y sirve para sacar agua de las tinajas. *Diccionario... cit.*
- (39) Recado: se toma asimismo por todo lo que se necesita y sirve para formar y ejecutar alguna cosa: como recado de escribir, recado de decir Missa, etc. *Diccionario... cit.*
- * Todo trabajo de investigación es deudor de personas e instituciones que, en un momento u otro, han colaborado en él, y éste no es una excepción. Desde María Teresa Maldonado, Alicia Montuenga y Margarita Pérez Grande, que trabajaron conmigo en la catedral de Jaén, al personal especializado de los Archivos de Cuenca, Jaén e Histórico Nacional, más en concreto el de la sección de Osuna, que me han dado siempre toda clase de facilidades. A todos ellos mi agradecimiento, que se hace especial con el profesor Cruz Valdovinos, siempre en el origen de la moderna investigación en platería, quien leyó el manuscrito y me dió su opinión de experto. Por último debo agradecer a la revista *Academia* el que se haya hecho cargo de su publicación.

MARIANO BERTUCHI Y SUS DIBUJOS DE LA GUERRA
CIVIL MARROQUÍ (1903 Y 1908) EN
EL MUSEO DE LA ACADEMIA

Por

MARÍA DEL CARMEN UTANDE RAMIRO
MANUEL UTANDE IGUALADA

“Nacido yo en Sierra Nevada, hijo de una ciudad que conserva las huellas de la dominación árabe, natural era que anhelase cruzar el Mediterráneo para tocar, por decirlo así, en aquel maravilloso continente, la viva realidad de lo pasado”.

(Pedro Antonio de Alarcón, *Diario de un testigo de la guerra de África*, Prólogo, 2 de diciembre de 1859) (1)

Conociera Mariano Bertuchi o no estas frases del cronista, las hizo realidad en su vida con más fuerza que el propio autor. Éste “tocó” efectivamente la realidad subyugante de Marruecos; pero Bertuchi quedó tan conquistado por ella que allí se afincó hasta que sus restos se unieron a la tierra que le había servido de inspiración durante tantos años.

El inventario en curso de los dibujos integrantes del “Fondo Garrido” en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la exposición rotante de los mismos en una de sus salas han servido para volver a despertar el interés por la obra de Bertuchi, tan conocida durante su vida, pero que parecía olvidada pocas décadas después de su muerte.

Los originales de Bertuchi, que reflejan dos fases de la guerra civil marroquí en los comienzos de este siglo, forman parte de aquel “Fondo”. Por su calidad y por haber sido instrumento para la revelación del pintor en las páginas de la revista *La Ilustración Española y Americana* (-x-) merecen

(-x-) En adelante *La Ilustración*.



Don Mariano Bertuchi



Bertuchi en su estudio

un estudio específico, aunque su mejor comprensión requiera envolverlos en una contemplación somera de la vida y la obra del autor.

BIOGRAFÍA BREVE DE MARIANO BERTUCHI (1884-1955)

La fecha del nacimiento de Mariano Bertuchi es importante para juzgar de la precocidad de su presencia pública, tanto en la Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1902 como en las páginas de *La Ilustración* —que motivan el núcleo del presente estudio— en 1903.

Sin embargo, ha habido bastante confusión sobre aquella fecha. En notas biográficas conocidas, como la de la *Enciclopedia Universal Ilustrada (Espasa)* (2), se cita el 8 de febrero de 1885; así habría cumplido diecisiete años en 1902 y habría muerto a los setenta (en junio de 1955), edad que figura en las

esquelas de defunción (3). En cambio, la necrología del diario *Ideal*, de Granada, decía que había muerto a los setenta y dos años, como si hubiera nacido en 1883 (4); en este sentido también la nota del *Ya*, de Madrid (5).

Hasta 1879 hacía retrotraer su nacimiento la información de la revista *África* del mes siguiente a su muerte (6); pero nació en 1884. En la fachada de la casa señalada con el número 9 de la calle de Escutia, en Granada, una lápida conmemora que allí nació Bertuchi el día 6 de febrero de 1884 (7). Lo confirma la partida de su bautismo en la parroquia de Santa Escolástica, de aquella capital, localizada por la profesora María Dolores García Manzano (8).

El pintor vivió, pues, setenta y un años y tenía dieciocho cuando dió a conocer sus primeras obras en la Exposición del Círculo (9).

La nota del *Espasa* recuerda que Bertuchi comenzó sus estudios de pintura en Málaga a los ocho años y que los continuó en Granada, cuyo Liceo Artístico le hizo socio de honor a los doce. ¿Qué profesores tuvo en su ciudad natal?. Marino Antequera, en una reseña publicada al día siguiente de morir Bertuchi, lo define como “el último discípulo de Eduardo García Guerrero”, en cuyo estudio de la Cuesta del Progreso “aprendió los rudimentos de su arte” (10). Por su parte Fernando Valderrama, tan amigo y devoto de Mariano Bertuchi, cita como profesor de éste en Granada a López Mezquita (11).

En cambio, no se ve con qué fundamento la revista *África*, en la información ya citada, menciona al pintor valenciano Bernardo Ferrándiz como profesor de Bertuchi en Málaga. Si se refiere, como parece, a Bernardo Ferrándiz y Badenes, éste había muerto en Málaga cuando Mariano tenía un año de edad (12).

En la Escuela de Pintura

“Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado” era a principios de siglo el nombre oficial de la que luego fue tan conocida como Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. La actual Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense recibió el archivo de la Escuela incompleto; por eso no ha sido posible encontrar la documentación del ingreso de Mariano Bertuchi en aquel centro docente ni su expediente académico (faltan precisamente las cajas de las letras B y C) (13).

Sí aparece Bertuchi en el libro registro de matrícula del año académico 1899-1900. A los *quince* años comienza su primer curso de Pintura

con otros ciento treinta y cinco alumnos, entre ellos Bartolozzi, el joven López Mezquita, Olave, Robledano, Varela Seijas, Villamor y los dos Zubiaurre (14).

Tras el paréntesis de 1900-1901, en que no figura inscrito, vuelve a aparecer en la matrícula de los años 1901-1902 y 1902-1903. En áquel, con la anotación “P” (premio) en la asignatura de Paisaje Superior, seguramente en la cátedra de Muñoz Degrain (15) (16). Y en el 1902-1903 (alumno aún, por tanto, cuando *La Ilustración* publica sus primeros dibujos) obtiene calificaciones muy destacadas: matrícula de honor (17), diploma en Dibujo del natural (junto a Bartolozzi, entre otros) y diploma también en Colorido y Composición (al lado de Robledano, Ramón y Valentín Zubiaurre y Eugenio Hermoso) (18). Concluído el curso 1902-1903 no vuelve a aparecer el nombre de Bertuchi en el libro de matrícula de la Escuela.

África

Bertuchi en “Madrid, París, Granada de nuevo y, a continuación, la llamada de África... Ceuta, Tetuán”. Esta cita de Fernando Valderrama (19), además de la referencia a París que no aparece en otras fuentes, plantea una cuestión fundamental en la vida del pintor: África, ¿cuándo y por qué?

Alguna crónica afirma que “vino a Marruecos en las postrimerías del siglo XIX y tomó su primer contacto con el Mogreb-el-Aksa... en Tánger, pasando a Tetuán antes del año 1913” (20).

Convendría investigar a fondo la fecha, el lugar (¿Ceuta, Tánger?) y el motivo del comienzo de esa andadura: viaje en el marco de la actividad profesional del padre, llamada de la luz y el paisaje, así como la extensión de su trabajo como pintor en esos primeros años de estancia en Marruecos, que no se iban a limitar a sus envíos a *La Ilustración* (21).

¿Pero podía estar Bertuchi en África mientras seguía el último curso de la Escuela de Pintura?. Tan frecuente debía de ser la ausencia de los alumnos, que su Dirección había publicado ya en febrero de 1898 un Aviso para prevenir “la falta de asistencia a las clases, durante el resto del curso, por los alumnos que obtienen diploma en el mes de febrero” (22).

Tampoco se puede descartar un primer contacto con el Norte africano en 1900-1901, fechas de su paréntesis como alumno de la Escuela.

En cualquier caso Bertuchi volvió a hacer vida propia la experiencia de Alarcón: “Estoy enamorado de Tetuán y lo hallo delicioso, magnífico, inmejorable”; si se pareciese a las ciudades europeas, “¡adiós, arte!, ¡adiós, poesía!... ¡adiós todo lo que he venido a buscar a esta tierra!” (23).

Otros datos

Como este resumen de la vida de Mariano Bertuchi sólo tiene por objeto fijar los jalones principales que delimitan su obra, bastará recordar para completarlo algunos aspectos importantes: su nombramiento como director de la Escuela de Artes y Oficios (luego “de Artes Indígenas”) de Tetuán en 1930 (24), en cuyo edificio asentó su estudio y que dirigió hasta su muerte; su actividad de organizador y de director de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes, también de Tetuán, y el Museo Marroquí en la misma ciudad (“el museo de Bertuchi”) (25). Fundó, además, la Escuela de Artes Indígenas de Xauen y quizá la de Tagsut (26). Fue a la vez inspector jefe de los Servicios de Bellas Artes del Protectorado.

Para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando resulta especialmente grato recordar que le nombró académico correspondiente en Tetuán en junio de 1922, a propuesta de los académicos Moreno Carbonero, Méli-da, Manrique de Lara y Trillas (27). Por el nombramiento se habían interesado personalidades diversas, entre ellas Ignacio Bauer, de la Casa Internacional de los Sefardíes de Madrid, y el Conde de Romanones (28).

Es lógico que una labor tan constante y tan intensa fuera reconocida públicamente con numerosas distinciones honoríficas; entre éstas destacan la Medalla al Mérito en el Trabajo, cuya entrega tuvo lugar en una ceremonia relevante (29), la Encomienda con Placa de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio y la Encomienda de la Orden de la Mehdauia en la “primera hornada” de ésta al ser instituída en 1927 (30).

La muerte de Bertuchi, acaecida el 20 de junio de 1955, repercutió hondamente en el ambiente cultural hispano-marroquí. La prensa de Tetuán publicó, además de la información escrita y gráfica, notas necrológicas extensas; así lo hizo también la revista *África*; menos atención le prestó la prensa diaria de Madrid. El primer aniversario aún dió ocasión a nuevas informaciones y reseñas elogiosas. A título póstumo le fue concedida la “Medalla de Pintores de África” (31).

OBRA DE BERTUCHI

Decir Bertuchi era tanto como decir África o, mejor, Marruecos. Quizá esa identificación instintiva de pintor y escenario, junto a su retiro en Tetuán, fueran las causas del silencio sobre su producción y aun su figura en las obras que relatan la historia de la pintura española del siglo XX, en donde resulta virtualmente ignorado; tampoco se acertó a escribir sobre él en colecciones monográficas ni hubo ocasión de recoger algún matiz de su obra o de su estilo en el boletín de la Academia de la que era miembro correspondiente (32).

Sólo de modo indirecto, en cuanto parte de su biografía, se incluye algún dato sobre su obra en los textos, notas necrológicas especialmente, citados en párrafos anteriores; entre ellos destaca el enfoque de la *Gran Enciclopedia de Andalucía* (33) y sobre todo el estudio de la revista *África* (34).

Ni siquiera fue seleccionado alguno de sus cuadros para la exposición “XXV años de arte español”, celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro en Madrid en 1964, no obstante el fondo histórico-político que la motivó (35).

Ha sido en fecha mucho más reciente cuando se ha acudido a Bertuchi —como a otros pintores granadinos— para organizar una exposición que se aspiraba a que fuese el cimiento de una fundación-museo; “grandes pintores que, en algunos casos, oscurecida su fama por la de los grandes de la época, ha caído en un *desmerecido olvido* que ahora la Asociación Granada Artística quiere recuperar” (36).

Amplitud de materias

La pintura de Bertuchi, con variedad de técnica, se extendió a temas y escenarios muy diferentes de los marroquíes y, dentro de éstos, a una pluralidad de asuntos y formas importantes.

No se puede omitir, aunque sólo se pretenda una descripción resumida de la producción del pintor, su obra de circunstancias, con manifestaciones muy distintas del tono general. Se ha citado así su “cuadro de historia” *Felipe IV y su pintor de cámara Velázquez* (37); realmente no fue un cuadro, sino la ilustración de un pergamino que el Círculo de Bellas Artes de Madrid ofreció al rey con ocasión del baile de máscaras de 1903; como en otros años, el Círculo encargó algunos trabajos a varios artistas y para ese fin pin-

tó Bertuchi el pergamino y también un “país” de abanico, dedicado éste por la entidad a la duquesa de Denia (38).

Más “de Bertuchi” son los jardines, las costumbres andaluzas, los asuntos militares y las escenas marroquíes; andando los años, estos dos últimos elementos fueron mezclándose en su obra por la fuerza de los acontecimientos en el Norte de Marruecos, sumándose a ellos con frecuencia escenas de la vida oficial o popular del Protectorado.

El Ayuntamiento de Ceuta conserva algunos óleos en forma de óvalo con paisajes de jardines del Retiro, de La Granja, de Aranjuez... (39). Una escena de toros en el campo, dibujo a tinta china que puede resumir todo lo que suponía para Bertuchi lo taurino, se encuentra en la Sección de África de la Biblioteca Nacional (40).

Entre las costumbres andaluzas, tan vividas desde su infancia, no podían dejar de llamar la atención del pintor algunas tan características como *El gitano esquilando un burro* (41) y *El Real de la feria* (de Sevilla) (42); los caballos que aparecen casi en primer término en este cuadro, que plasma el mercado de ganados de la feria, expresaban ya en fecha temprana la predilección de Bertuchi por el tema.

En cuanto a los asuntos militares, la revista *África* (“Revista de Tropas Coloniales” cuando fue fundada en 1924) ofreció una muestra constante de la aportación de Bertuchi, que desempeñó también su dirección artística una vez muerto Martí en combate (43).

Pero la vida marroquí, los rincones de sus ciudades y poblados, sus paisajes vividos, las fiestas..., son lo más propio y más numeroso en la obra del pintor. El *Zoco de Tetuán*, recogido en dos acuarelas que posee el Consulado de España en aquella ciudad (44); la *Proclamación del Jalifa* en 1925, óleo que decora uno de los despachos del Ministerio de Asuntos Exteriores (45); *Chauen*, una de las dos acuarelas publicadas como encartes del libro *Acción de España en Marruecos* (46), o el óleo *Pascua en Tetuán*, que se exhibe en el palacete del Paseo de la Castellana, 5 (47); todos pueden ser citados como compendio expresivo de la obra abundantísima de Bertuchi sobre estos temas (48).

Un estudio más amplio de la obra de Mariano Bertuchi debería detenerse en el examen de los “protagonistas” de sus obras y de la proporción que cada uno de ellos representa en el conjunto; aquí sólo cabe mencionar de pasada su preferencia evidente por la figura del caballo, el rincón urbano,

la escena campestre casi solitaria y, por contraste, las multitudes policromas del zoco o de la fiesta marroquí (49), lo que no obsta a que pudiera recrearse con escenas infantiles como en su *Niñas jugando*, expuesto hace poco tiempo en Granada (50).

Las sombras, en fin, como elemento fundamental de la composición en tantas obras, así en tres de los dibujos para *La Ilustración* y de modo especial en *El zoco por la tarde* (IV Exposición de Pintores de África, 1953).

Formas de expresión

En su dedicación a Marruecos y a lo marroquí Mariano Bertuchi cultivó formas de expresión muy variadas, unas debidas a la necesidad de comunicar sus vivencias, otras por encargo.

Aparte de sus cuadros, lo más difundido de su obra probablemente fueron los carteles de propaganda del turismo marroquí, apreciadísimos en su momento y difíciles de encontrar hoy. La reproducción de tres de ellos, muy característicos, se encuentra en la Sección de África de la Biblioteca Nacional, dentro del “Fondo García Figueras”: representan un paisaje de Ketama, la vega de Alhucemas y Xauen (51).

Otra producción importante de Bertuchi la constituyen sus dibujos para las emisiones de sellos de Correos del Protectorado de España en Marruecos entre 1928 y 1955. En veintisiete emisiones de valor y tirada diferentes del correo ordinario aparece clara su firma, unas veces al pie de vistas de ciudades o paisajes, otras de escenas de la vida oficial, alguna conmemorativa de la Unión Postal Universal, etc. Dibujó también los originales para emisiones de sellos del mismo Protectorado con destino al correo aéreo, conmemorativos o con sobretasas benéficas (52).

Las ilustraciones para el texto o la portada de revistas y libros ocuparon también buena parte de la tarea de Bertuchi. Lo más abundante y variado de esta faceta apareció año tras año en la revista *África*. Si diferentes números del año 1926 iban encabezados por una preciosa *Rifeña*, unos *Cristantemos* o una lámina de *Las primeras nieves*, obra toda de Bertuchi, todavía en enero, marzo y mayo de 1955, poco antes de morir, eran de él las portadas. La última, tres figuras ante un puesto en el zoco, con trazos muy simples y un aprovechamiento del fondo blanco propio de la aguada (53). Tampoco se puede olvidar la ilustración de muchas de sus páginas con apuntes

ágiles de escenas militares o de la vida marroquí. La revista *Ejército* recabó también la mano de Bertuchi para alguna de sus portadas (54).

Tarjetas postales, felicitaciones de Navidad del Alto Comisario de España en Marruecos y de otras autoridades de la Zona, son muestras menores, pero siempre muy cuidadas, del arte de Bertuchi, a quien se debe igualmente el boceto para la “Medalla de la Paz en Marruecos (1927)”, aunque al grabarla se alteró el original (55).

De sus dibujos para *La Ilustración* se tratará luego por extenso.

EL IMPRESIONISMO DE MARIANO BERTUCHI

“Pasemos a la carrera por delante de varios cuadros impresionistas...”. Con esta expresión displicente salvaba R. Balsa de la Vega la falta de mención de algunos pintores –Bertuchi incluido– al informar sobre la Exposición del Círculo de Bellas Artes de 1902 a los lectores de *La Ilustración* (56). Sin embargo, pocos días después la misma revista publicaba la fotografía de un cuadro de Bertuchi presentado a la exposición (*El Real de la feria* de Sevilla, citado antes) y una breve reseña (57).

Aunque a Mariano Bertuchi no le gustaba ser calificado de impresionista (58), son bastante los críticos que incluyen su estilo dentro de esa corriente, si bien con un matiz peculiar: se trataría de un realismo expresivo manifestado cada vez más mediante una técnica impresionista. Así opinaba Marino Antequera en un juicio retrospectivo (59).

De un modo rotundo lo afirmaba al filo de los años cincuenta Antonio Martín Mayor. No sólo partía de la tesis de que “Mariano Bertuchi es impresionista”, sino que elogiaba su fidelidad a ese estilo a lo largo de una “batalla estética de cuarenta años”, que había terminado por darle la razón frente a la crisis del surrealismo y de otras tendencias (60).

Juicio tan autorizado como el del académico de San Fernando José Francés calificaba también así la pintura de Bertuchi, aun con matices personales evidentes, al comentar en 1953 la IV Exposición de Pintores de África:

“...ese concepto de masas, ese fulgor luminoso, esa exactitud localista, característicos de Mariano Bertuchi, resplandecen luminosos. Bertuchi es *el impresionista* que ama los paisajes urbanos animados por la moviente gracia de las muchedumbres indígenas. Es siempre el narra-

dor plástico de lo multitudinario colorista. Un encanto especial de *exaltada verdad* surge de esas *notas vibrantes*". (El subrayado no está en el original) (61).

Y Antonio Cobos, al hacer la reseña de la misma exposición, mencionaba "tres óleos característicos (de M.B.), de *vibrante* colorido e *impresionista luminosidad*" (62).

Con ocasión de la muerte de Bertuchi, el propio José Francés volvía a poner de relieve la "*ejecución impresionista*" de su obra, "llena de un ágil sentido del movimiento y del natural gustosamente captado" (63).

Carlos Areán, en fin, ha puntualizado la posición de Bertuchi entre los últimos impresionistas. Sus palabras merecen ser citadas textualmente:

"La importancia de su obra sólo puede ser captada plenamente si se tiene en cuenta que, por su edad y su formación, debe ser incluido entre los hombres que realizan la *liquidación del impresionismo*. No puede decirse que sea un *neoimpresionista*, dado que el *puntillismo* apenas se insinúa en breves fragmentos de algunos de sus lienzos, pero practica con soltura la *mezcla óptica* y posee máxima sutileza en su *toque dividido*. La luz le obsesionó siempre y, si seleccionó temas marroquíes, tal vez ello no sea debido sólo a su residencia en Tetuán, sino a su pasión por las *contrastaciones tamizadas* y por esa sordina única, tan perceptible bajo los enrejillados de algunas calles de la medina tetuaní". (El subrayado no está en el original) (64).

Esa obsesión por la luz y las "contrastaciones tamizadas" de que habla Areán se manifiestan de un modo singular en los cuadros que parecen tender a la monocromía. Así en la *Cacería de patos*, hoy en el Ministerio de Asuntos Exteriores, aun con la luz velada por el día nuboso, se observa cómo el reflejo del agua y los tonos rojizos otoñales de la vegetación son un eco en tono menor de la luminosidad radiante.

REVELACIÓN DE BERTUCHI (*La Ilustración*)

La revista *La Ilustración*, como el resto de la prensa de España, no permanecía ajena a los sucesos de la guerra civil en Marruecos, si bien su carácter peculiar ("Revista de Bellas Artes, Literatura y Actualidades" era el subtítulo)

y su gran formato le permitían incluir en sus cuatro números mensuales, además de fotografías, reproducciones de valor artístico superior (65).

Así el número I del año 1903 (8 de enero) se abría con un encarte de dos páginas ampliadas con fotografías de Fez, ocupaba toda su página 1 con una del sultán y su séquito y aún distribuía entre el texto de las páginas siguientes otras siete vistas de la misma capital.

También el número III (22 de enero) llenaba su página 1 con un retrato del sultán y publicaba en su interior una buena serie de fotografías de personajes y lugares de Marruecos, con comentarios sobre las operaciones bélicas.

Más ambiciosa es la presentación en los números IV (30 de enero) y V (8 de febrero), en aquél con una gran lámina a doble página en color reproduciendo un dibujo de M. Miguel; en el segundo, también a doble página, un original de A. Caula figurando la región Norte de Marruecos a vista de pájaro.

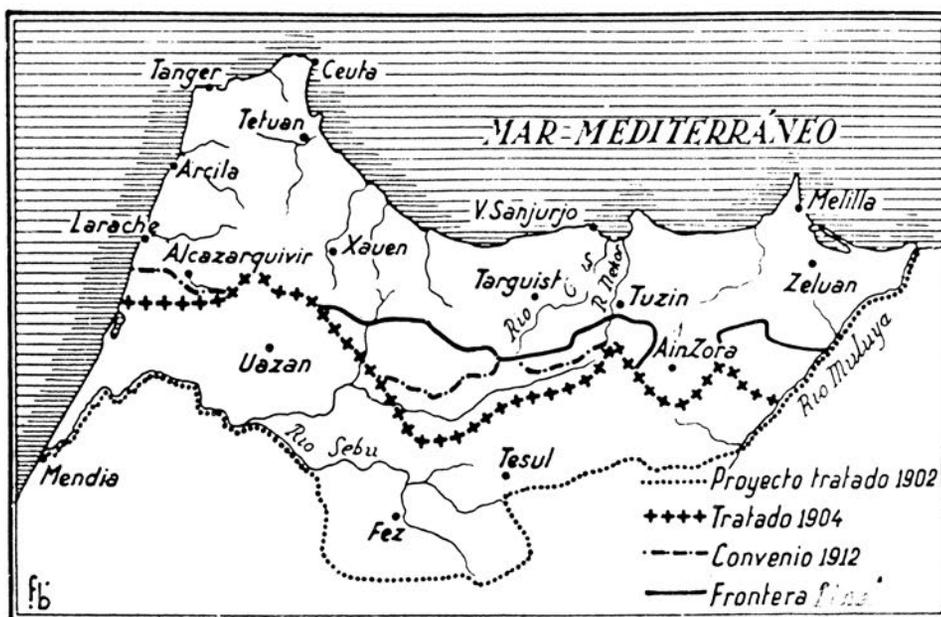
Pero es en el número VI (15 de febrero) en el que la presentación gráfica de los sucesos de Marruecos da un salto en su calidad: *Fez. Campamento de tropas del sultán* (pág. 96) y *El ministro de la Guerra pasando revista a las tropas* (pág. 97) son algo diferente, muestran un estilo más vivo, nuevo en el conjunto: es la revelación de Mariano Bertuchi, a quien la propia revista presentaba con estas palabras: “Ambos dibujos están hechos sobre apuntes y croquis del natural por el joven artista Sr. Bertuchi, que ha hecho detenidos estudios de los sitios y costumbres marroquíes durante su larga permanencia en aquel país” (pág. 95).

La colaboración prosigue en los números VII, IX, XV, XVII y XIX de *La Ilustración* del mismo año 1903; en cambio, en el número XVIII (15 de mayo) el grabado a doble página *El sultán Abd-el-Aziz a las puertas de Fez* es obra de Marcelino de Unceta.

En 1908, como veremos, vuelven a aparecer dibujos de Bertuchi en la revista junto a fotografías de la nueva fase de la guerra; también alguno de M. Alcazar “a la vista de una fotografía”.

Esa revelación de Mariano Bertuchi, con su forma simple, viva y brillante de reflejar las escenas reales, fue más significativa por cuanto el pintor estaba al filo de sus diecinueve años cuando aparecieron los primeros grabados de sus originales (66).

MAPA 1



Reducción progresiva del territorio previsto para Zona del Protectorado
Español en Marruecos
Revista *África*, noviembre de 1942

ESCENARIO Y PROTAGONISTAS DE LA GUERRA CIVIL MARROQUÍ

Los sucesos de los que Mariano Bertuchi se convierte en testigo y narrador plástico a través de *La Ilustración* eran parte de dos fases de la guerra civil marroquí, desarrolladas en unos años críticos para la presencia de España en el Norte africano.

El Tratado frustrado de 1902 entre España y Francia nos atribuía la influencia sobre un territorio amplio que llegaba al Sur de Fez, mientras Francia se consideraba satisfecha con el reino de Marraquex (67); mas, sin duda por una información diplomática deficiente, el gobierno español no quiso firmar lo pactado temeroso de la reacción británica.

En esos momentos brota el conflicto interno marroquí. Entre las dos fases que Bertuchi retrata se suceden acontecimientos como el Tratado de 1904 —con el que España pierde la parte mejor de la zona—, la visita del Kaiser de Alemania Guillermo II a Tánger (31 de marzo de 1904), la Conferencia de Algeciras de 1906 (68) y el desembarco francés en Casablanca en 1907 (69) (70).

Los episodios de esa lucha interna, de espaldas a las discusiones internacionales, se extendieron desde Tánger a Fez, desde Melilla a Casablanca, a lo ancho y lo largo de los territorios que, al menos formalmente, dependían del sultán.

En una mirada rápida a los protagonistas, que ayude a comprender el sentido de las ilustraciones, aun prescindiendo del “Raisuni” (más próximo en su acción al bandolerismo que a la lucha con fondo político), cuatro figuras llaman la atención como actores o inspiradores de los sucesos: Abd-el-Aziz, el “Rogui”, Muley Hafid y “Sidi Maclean”; sólo el segundo queda retratado en los dibujos de Bertuchi.

Muley Abd-el-Aziz, sultán de Marruecos desde 1894 a los dieciséis años de edad; destronado por su hermano Muley Hafid en 1908 se retiró a Tánger, en donde murió en 1943 (71). Fue, sin embargo, enterrado en Fez con honores regioes (72).

Yilali-ben-Driss-el-Sarjuni, impostor conocido con los nombres de “Rogui” y “Bu-Hamara”, elegido *sultán* por la tribu de Riata como si fuera hermano de Abd-el-Aziz; dirigió la sublevación de 1903 en la que terminó derrotado (73).

Muley-Abd-el-Hafid, hermano de Abd-el-Aziz, cabeza de la nueva rebelión que consiguió derrocar a éste del trono. El 16 de agosto de 1907, es decir, once días después del desembarco francés en Casablanca, se proclamó sultán en Marraquex, presentándose como defensor del Islam frente a la debilidad de Abd-el-Aziz. Político y literato, poeta incluso, fue al fin reconocido sultán por todos los países que habían participado en la Conferencia de Algeciras; también hubo de sufrir varios alzamientos locales. En 1912 abdicó en favor de su hermano Muley Yusuf (74).

Sir Harry Aubrey de Vere Maclean, conocido como “Sidi Mac Lean”, personaje importante en la sombra desde su época de instructor militar al servicio del sultán Muley Hassan. Él aseguró la sucesión en Abd-el-Aziz, fue agente de confianza de éste durante su reinado, perseguido por los rebeldes y prisionero del “Raisuni”. Muley Hafid, después de su triunfo, quiso seguir utilizando sus servicios sin lograrlo (75). *La Ilustración* supo captar la importancia de su actuación en los comienzos del conflicto e insertó un retrato de “Mac Lean” a toda plana en enero de 1903 (76).

LOS GRABADOS DE *La Ilustración* Y LOS ORIGINALES DE BERTUCHI

Entre los meses de febrero y mayo de 1903 y otra vez –pero en fechas más espaciadas– en 1908, *La Ilustración* publicó, según queda dicho, hasta diez grabados sobre originales de Mariano Bertuchi con escenas de las dos fases críticas de la guerra civil en Marruecos. Nueve de los originales, por lo menos, se encuentran en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el riquísimo “Fondo Garrido”, actualmente en estudio e inventario (77).

¿Cómo llegó a la Real Academia este fondo tan valioso?. Según el *Catálogo de los dibujos* publicado en 1967 (78), estos originales forman parte del “Legado Garrido” hecho a la Corporación en 1906. Sin discutir esa fecha, que pudiera tener otro fundamento, es evidente que la Academia los recibió como *donación* en vida del académico don Antonio Garrido y Villazán; en la nota necrológica que publicó el Boletín de la Academia con ocasión de su muerte (número del 30 de junio de 1928) se menciona como reciente la donación de los dibujos.

Garrido fue elegido académico de San Fernando el 13 de octubre de 1902, tomó posesión el 29 de marzo de 1903 (79) —en los días en que comenzaban a aparecer los dibujos de Bertuchi— y falleció el 6 de abril de 1928 (80). Precisamente en el acta de la Academia en que se daba cuenta de su muerte se recuerda que gracias a él disfrutaba ésta de la colección de dibujos y que Garrido había sido director de *La Ilustración* (81).

Los inventarios del “Fondo Garrido” identifican cada original con una descripción directa del asunto, sin perjuicio de añadir después el pie de su reproducción en *La Ilustración*. El texto de estos pies es el que va a servir aquí para designarlos, ofreciéndolos en el orden cronológico —a veces sólo probable— en que fueron pintados por Bertuchi.

Interesa precisar que en el texto de los números de la revista correspondientes al año 1903 se incluye una explicación de los grabados; no se hace así en los de 1908.

Composición y colorido

Sin perjuicio de la singularidad de cada uno de los originales, que serán descritos en particular más adelante, se puede advertir la presencia de algunos elementos bastante comunes en la composición y, más aún, en el colorido.

Con excepción de los dos dibujos que representan la revista de tropas o cabileños (las cherifianas por el ministro de la Guerra en el dibujo 2º, los de Mazuza por el “Rogui” en el dibujo 6º), las escenas tienen como fondo unos planos a modo de barrera: una muralla o fortificación, una serranía no muy elevada...; la edificación se sitúa en un plano próximo sólo en los dibujos 3º y 7º (puerta en Fez o en Tetuán), pero en los demás ese plano de fondo sirve para separar el suelo y el cielo con un cambio de tonalidad.

Muy rara la vegetación, naturalmente, ocupa por excepción un lugar de preferencia en el dibujo 9º (Caballería de Muley Hafid). La predilección de Bertuchi por las figuras en movimiento se traduce en la composición, salvo en los dibujos que tienen como ambiente un campamento (dibujos 1º y 8º) o unos puestos de guardia (dibujo 4º).

La estimación de los caballos parecen ceder, retirándolos a un segundo plano, en el dibujo 4º (guardia de una de las puertas de Fez). En los demás, el pintor se recrea retratándolos en posturas diversas hasta hacerlos protagonistas, o poco menos, de la escena (véanse especialmente los dibujos 2º, 8º y 9º).

Aunque algunos episodios corresponden a horas del centro del día, Bertuchi sitúa en el crepúsculo varios de sus originales, de modo que la sombra prolongada de las figuras sirva para romper la monocromía del suelo (dibujos 6º, 9º y 10º).

Óleo sobre cartulina con empaste variado es la técnica utilizada para estos originales. Sólo el del dibujo 9º está pintado en color siena; en todos los demás, sin duda por necesidad de su reproducción ulterior, Bertuchi juega con el negro y el blanco, aquél desde luego con matices muy diversos, desde un negro azulado oscuro hasta un gris tenue, y el blanco también cambiante, desde el insinuado en la humareda de algunas fogatas hasta el intenso, muy empastado, de ciertos ropajes y tiendas de campaña.

LOS SUCESOS Y SU VISIÓN POR BERTUCHI

Dibujo 1º.- Fez. Campamento de tropas del Sultán (82)

La escena corresponde sin duda al mes de diciembre de 1902. Iniciada la revuelta por el "Rogui", la reacción seria de las tropas del sultán Abd-el-Aziz no fue operante hasta el 22 de diciembre de ese año (83). Aunque una mehalla mandada por Muley-el-Kebir se enfrentaba ya a los rebeldes en el valle del Uad Innauen, sólo en aquella fecha se pusieron en marcha contra ellos tres columnas de tropas recién formadas. Sumaban unos diez mil hombres, pero no tenían coordinación en el mando ni preparación militar adecuada; tampoco parecían asumir la causa de buena gana.

Es verdad que, después de su derrota por la caballería de los Riata y los Hayaina al servicio del cabecilla, las unidades cherifianas volvieron a concentrarse en Fez, la capital. Sin embargo, no es lógico que el campamento tuviera entonces el aspecto organizado y tranquilo que Bertuchi refleja. Además, cuando las tropas se reagruparon para volver al ataque terminaba el mes de enero de 1903 (84); no es fácil que un envío de Bertuchi a *La Ilustración* después de esa fecha pudiera haber sido recogido, como lo fue éste, en las páginas del 15 de febrero.

CUADRO SÍNTESIS DE LOS DIEZ GRABADOS

ORDEN CRONOLÓGICO	TÍTULO O PIE EN LA ILUSTRACIÓN	SUCESO QUE DESCRIBE
1º	Fez. Campamento de tropas del Sultán.	Las tropas de Abd-el-Aziz se preparan para poner a la rebelión del "Rogui".
2º	El ministro de la Guerra pasando revista a las tropas.	Escena relacionada con la anterior, probablemente antes de iniciar la acción contra los sublevados.
3º	Entrada de prisioneros en Fez.	Partidarios del "Rogui" apresados por las tropas del sultán son conducidos a la capital.
4º	Guardia de una de las puertas de Fez.	Custodia de la puerta por tropas cherifianas probablemente después de su victoria sobre los vados.
5º	Toma de la alcazaba de Frajana.	Asalto y toma de la alcazaba, inmediata a Melilla por las fuerzas del "Rogui", otra vez activa.
6º	Moriscos de la cabilia de Mazuza deponiendo las armas ante el "Rogui" en señal de sumisión.	Consecuencia de la toma de Frajana: la caída de Mazuza, también muy próxima a Melilla, reconoce la autoridad del jefe rebelde.
7º	Tropas imperiales entrando en Tetuán después de batir a los rebeldes.	Uno de los éxitos locales de las fuerzas del sultán que iban asegurando su victoria sobre el "Rogui".
8º	Campamento de la mehalla imperial refugiada en Melilla.	Ya en 1908, el ejército cherifiano va siendo derrotado por el nuevo jefe rebelde Muley Hafid.
9º	Caballería de Muley Hafid en marcha hacia Fez.	El pretendiente se dirige a la capital, que cae efectivamente.
10º	Proclamación de Muley Hafid en Casablanca.	Reconocimiento definitivo del triunfo de Muley Hafid, que era proclamado sultán.

APLICACIÓN	FIRMA	TÉCNICA DEL ORIGINAL	DIMENSIONES	REPRODUCCIÓN	NÚMERO EN EL INVENTARIO
, t. 1º, n. VI, r., pág. 96	M. Bertuchi 1903	Óleo sobre cartulina	0,32 x 0,52	A.C.	7
, t. 1º, n. VI, b., pág. 97	M. Bertuchi 1903	Óleo sobre cartulina	0,32 x 0,50	A. C.	6
, t. 1º, n. VII, b., pág. 113	M. Bertuchi 1903	No inventariado	A. C.	-
, t. 1º, n. IX, c., pág. 144	M. Bertuchi 1903	Óleo sobre cartulina	0,28 x 0,46	A. C.	323
t. 1º, n. XV, r., pág. 244	M. Bertuchi 1903	Óleo sobre cartulina	0,52 x 0,32	A.C.	5
t. 1º, n. 8 may., 188	M. Bertuchi 1903	Óleo sobre cartulina	0,30 x 0,49	A. C.	90
t. 1º, X, 22 may., 13	M. Bertuchi 1903	Óleo sobre cartulina	0,34 x 0,54	A. Ciazán	83
t. 1º, II, 8 may., 80	M. Bertuchi Melilla	Óleo sobre cartulina	0,46 x 0,61	A. Ciazán	9
t. 2º, VI, 15 jul.,)	M. Bertuchi Melilla	Óleo sobre cartulina	0,44 x 0,63	A. Ciazán	59
t. 2º, V, 8 dic., 32	M. Bertuchi	Óleo sobre cartulina	0,34 x 0,52	A. Ciazán	91

Descripción

La muralla de Fez parte el dibujo en dos. Tras ella se adivina el remate de algunos edificios, arbolado y en el centro un alminar; parece haber otro a la izquierda.

Ante la muralla se extiende el campamento, cuyas tiendas avanzan hasta el primer plano de la derecha, ocupado por una jaima mayor, sin duda más importante, algo aislada de las demás. Ante ella, hacia el centro del dibujo, un caballo negro cuatralbo ensillado y dos moros con chilabas blancas.

En segundo término, junto a un grupo de tiendas, varias cabalgaduras y algunos moros a pie; otros a la sombra del toldo de una jaima. Detrás, el recinto amurallado con una puerta flanqueada por dos cubos.

Unas pocas palmeras y el humo de las fogatas quiebran con su verticalidad la distribución horizontal de la escena.

Domina el color gris, del que se destacan el tono más claro de la muralla, el blanco tenue de la humareda y de algunas nubes y el más vivo de las tiendas y las chilabas.

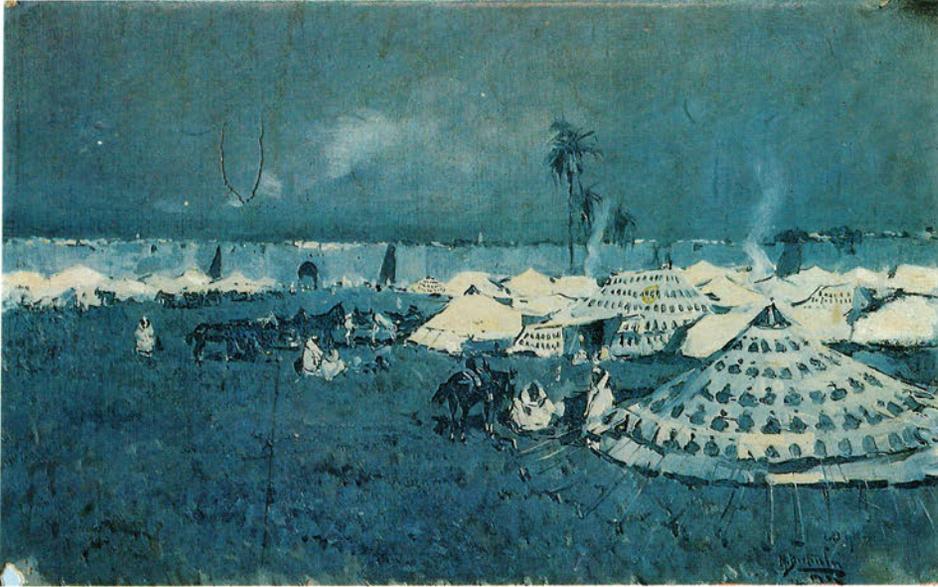
Dibujo 2º.- El Ministro de la Guerra pasando revista a las tropas

Por la fecha de su publicación en *La Ilustración*, la misma del dibujo anterior, éste debe recoger una ceremonia anterior al 22 de diciembre de 1902 o, si acaso, de ese día, cuando el Majzén ordenó pasar al ataque. El jefe que revisa las tropas es El-Mehdi-el-Menebhi (85), ministro de la Guerra de Abd-el-Aziz, quien permaneció al frente de la guarnición de Fez. Sólo después de la retirada y la reorganización movilizó El-Menebhi las tropas jefirifianas de la capital, con las que atacó personalmente el campamento del "Rogui" el 29 de enero de 1903.

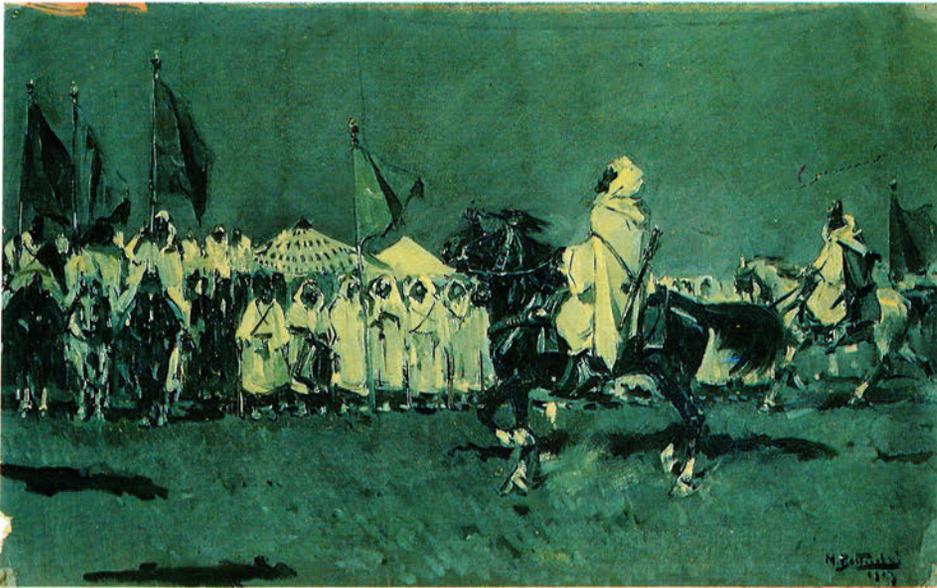
El plazo tan breve entre esta fecha y la aparición del número de la revista (15 de febrero) hace inclinarse por las de diciembre anterior para datar el suceso.

Descripción

El conjunto arrogante del ministro a caballo en primer término, avanzando hacia el centro de la escena, da su razón de ser al dibujo.



I. Campamento de tropas del Sultán en Fez.



II. El ministro de la Guerra pasando revista a las tropas.

El-Menebhi erguido, con chilaba y turbante blancos y el fusil pendiente a la espalda, monta un caballo negro magnífico, cuatralbo de pies, con andar de alta doma y guarnecido de rico jirel.

Le sigue a cierta distancia un jinete descubierto, con la chilaba gris echada hacia atrás que deja ver su caftán blanco, jinete que sigue al ministro, pendiente de sus gestos, sobre un caballo blanco.

De las tropas a las que el ministro pasa revista, situadas de frente en segundo término, destacan tres abanderados a caballo (sólo dos visibles en la reproducción), detrás de los cuales aparecen más jinetes.

La tropa de a pie forma hacia la derecha con los fusiles descansando en el suelo; son figuras secundarias entre las que destacan un jefe con tarbus en la cabeza, un tambor y un abanderado; otro situado en el extremo de la formación apenas es visible en el fotograbado. Por detrás del grupo asoma la parte superior de varias tiendas de campaña. Dos de las banderas llevan la media luna (creciente) en el centro.

Pinceladas blancas espesas hacen resaltar el ropaje y las telas de algunas tiendas sobre el fondo uniforme gris oscuro.

Dibujo 3^o.- Entrada de prisioneros en Fez

Vencedores y vencidos, aunque la suerte de las operaciones había sido desigual; pero, a estas alturas de la guerra, en Fez sólo podían entrar como prisioneros los partidarios del “Rogui” después de la victoria de las tropas del Menebhi el 29 de enero de 1903; un mes antes quienes entraban en Fez eran los soldados del sultán huyendo.

Los agentes franceses informaban al ministro de Francia en Marruecos de las incidencias de la lucha. Ellos desmentían la versión popular de que el “Rogui” había sido apresado y daban cuenta de la frialdad con que el sultán había recibido en Fez al Menebhi cuando había ido a notificarle el éxito de una operación que probablemente había salvado el trono (quizá al mismo tiempo que sus soldados conducían a los prisioneros). El-Menebhi debía volver al campo de operaciones sin un ejército apto para obtener una victoria decisiva; operaciones de poca importancia y chalaneos con algunas cabilas iban a sucederse con una movilidad que se traducían en la aparición de focos levantiscos en puntos lejanos. Ya se verá después el caso de Frajana (86).

Descripción

Tres jinetes cherifianos conducen un grupo de prisioneros. Dos de las figuras esbozadas a la izquierda podrían ser prisioneros o soldados del sultán. No hay espectadores.

Los prisioneros, encadenados por el cuello y alguno también de manos, avanzan hacia el primer plano con aire de agotamiento. Dos de ellos adquieren protagonismo: uno de tez negra, que lleva al aire la cabeza, parte del torso y un brazo libre, cubre el cuerpo con una túnica rayada; el segundo, con la capucha de la chilaba hacia los ojos, lleva las muñecas aherrojadas. Otros vienen detrás, uno de ellos de edad avanzada con larga barba blanca.

El primero de los tres jinetes, con aspecto de jefe por el jaez de su hermoso caballo negro, lleva una espingarda cruzada sobre éste. Los otros dos, algo retrasados, componen con el jefe el grupo de los vencedores, enmarcado por el arco de herradura de la puerta de la muralla por la que está entrando la comitiva en la capital.

Al no disponer del dibujo de Bertuchi no se puede precisar la tonalidad exacta de su colorido.

Dibujo 4º.- Guardia de una de las puertas de Fez

El desarrollo de las operaciones mencionadas en los dibujos anteriores y la fecha de publicación de éste en *La Ilustración* (8 de marzo de 1903) permiten afirmar con mucha probabilidad que la escena corresponde a los últimos días de enero o a la primera mitad de febrero de 1903, cuando la capital volvía a estar tranquila tras la derrota y dispersión de los rebeldes y la huida del "Rogui" con su caballería al territorio de los Riata (87).

La fecha borrosa del original inducía a datarlo en 1902 al confeccionar el inventario; pero no parece lógico que un dibujo que, en ese caso, sería de la misma fecha o anterior a los numerados aquí como 1º y 2º, quedase pospuesto en la redacción de la revista para publicarlo varias semanas después.

Descripción

En primer término a la derecha, ante un cubo de la muralla, cuatro tiendas del cuerpo de guardia, tres de ellas visibles sólo en parte. A la



III. Entrada de prisioneros en Fez.



IV. Guardia de una de las puertas de Fez.

entrada de la otra –elemento básico de la composición–, que se ve entera y con el toldo de acceso levantado, dos moros faenando, al parecer con gabán ceñido.

Un centinela a caballo, con chilaba y el arma cruzada sobre la montura, hace guardia junto a la puerta, por la que entra un moro con turbante.

Al otro lado de la puerta hay cuatro caballos ¿trabados?, vueltos de grupas al espectador, dos blancos y dos negros, alternando el color, los dos del centro con montura.

Sobre la puerta, algunos pájaros posados y otros en vuelo. A través de ella se ve al fondo una parte del recinto amurallado con otra puerta, una figura de mujer andando y otras más lejos menos definidas.

El colorido es blanco y gris.

Dibujo 5º.- Toma de la alcazaba de Frajana

“Todo ha terminado, y por cierto con escasa fortuna para los soldados de Abd-el-Aziz”. Así sentenciaba el corresponsal del *ABC* en Melilla la situación, tras la toma de la alcazaba de Frajana por las fuerzas del “Rogui” el 13 de abril de 1903 (88). Trasladada a esta zona, tan distante de Fez, la actividad de los rebeldes, su cercanía a Melilla avivaba el interés del gobierno y del pueblo español.

Ciertamente no todo había terminado; aún se mantendría Abd-el-Aziz cinco años en el trono. Sin embargo, el revés de Frajana –volada la fortaleza parcialmente por una mina– debilitaba seriamente al ejército cherifiano en el Norte; los supervivientes se acogían a la protección de España y esperaban su evacuación junto a la plaza de toros de Melilla.

Por su parte el “Rogui” se consideraba tan firme que nombró un bajá para gobernar la zona (cabilas de Beni-Sicar, Frajana y Mazuza), el cual visitó oficialmente la Comandancia General de España en Melilla (89).

Descripción

Tres grupos de atacantes intentan penetrar en la alcazaba, emplazada al fondo, inmediatamente después de la voladura, cuya humareda se levanta hacia la derecha mezclada con el polvo.



V. Toma de la Alcazaba de Frajana.

El grupo más avanzado parece que está franqueando ya la grieta producida por la explosión junto a un torreón. Se ve en el grupo un jefe a caballo y varias acémilas.

Otra oleada, que ocupa casi todo el centro de la escena, en segundo término, busca un punto practicable superando el risco sobre el que se había levantado la fortaleza. Algunos hombres y caballos yacen derribados en el suelo.

Encabeza el tercer grupo un jefe a caballo, figura capital de la composición. Con la chilaba al viento y esgrimiendo lo que parece una cimitarra anima, volviendo la cabeza, al grupo que le sigue y que queda fuera del dibujo.

En contraste con el movimiento intenso, dramático, de los combatientes, la quietud de una gran planta de pita aparece en el primer plano a la derecha.

Domina el color gris azulado, con matices apagados en los muros terrosos de la alcazaba, la oscuridad de la noche y la nube de humo y polvo; levemente destacan en contraste el brillo del arma, el blanco de chilabas y turbantes y el negro de algunos caballos.

Dibujo 6º.- Moros de la cabila de Mazuza deponiendo las armas ante el "Rogui" en señal de sumisión

Aunque gentes de la cabila de Mazuza y de otras próximas a Melilla habían participado junto al "Rogui" en el asalto a la fortaleza cherifiana de Frajana, parece que el cabecilla rebelde exigió un reconocimiento formal de su autoridad rendido de modo personal, no sólo mediante la aceptación del bajá nombrado por él.

La escena que el dibujo de Bertuchi recoge corresponde a ese homenaje, rendido por los cabileños de Mazuza, al Sur de la ciudad española, pocos días después de la toma de la alcazaba: el 18 de abril en Zeluán, según informaba *La Ilustración* (90).

Descripción

Composición de cierta simetría, en la que la caballería rebelde a la izquierda y los moros de Mazuza de pie a la derecha enmarcan al cabecilla y a su escolta.

El “Rogui”, protagonista de la escena, avanza de frente sobre un caballo blanco guarnecido de vistoso jirel. El-Sarjuni, con gesto cansado y adusto, pasa de modo solemne ante los cabileños, orgulloso del manto que deja caer por los lados de la cabalgadura y avanzando los pies en los estribos en postura tensa. Su frialdad desdeñosa contrasta con la viveza del Menebhi en el dibujo 2º ya descrito.

Dos palafreneros a pie, con gabán blanco abierto sobre el caftán, turbante, cinturón y tahalí del que pende el arma blanca, guían la marcha del caballo; y a una distancia respetuosa siguen al “Rogui” dos jinetes sobre caballos negros.

La caballería que avanza por la izquierda va precedida por algún jefe y lleva en cabeza dos banderas, apenas movidas, en una de las cuales se ve la media luna (creciente) y quizá una estrella.

Con tres banderas por su parte, forman a pie los moros de la cabila de Mazuza, en fila larga que se pierde al fondo. Unos con turbante, otros cubiertos con la capucha de la chilaba, rinden homenaje al “Rogui” sin armas, aunque alguna parece estar inclinada hacia el suelo.

Dibujo en gris y blanco, en el que Bertuchi juega con las sombras de los moros de a pie y especialmente con las de sus banderas (sombras prolongadas correspondientes a una hora próxima al crepúsculo) para romper la uniformidad del suelo –apenas alterada por unas hierbas secas– y del cielo ceniciento del fondo, hacia donde se entrevé alguna loma del terreno.

Dibujo 7º.- Tropas imperiales entrando en Tetuán después de batir a los rebeldes

Una de las “pequeñas operaciones sin porvenir”, dentro de la lucha a lo marroquí entre las fuerzas del Menebhi y las del “Rogui”, sucesión alternativa de éxitos y reveses (91), debió de ser la que aquí se refleja, sin que se conozca su fecha exacta.

Por la de publicación en *La Ilustración* (22 de mayo) y las de los episodios anteriores (13 y 18 de abril) ocurridos en una zona tan distante de Tetuán, hay que referir la entrada en esta ciudad a los últimos días de abril o la primera decena de mayo de 1903 (92) (93).

La publicación de grabados sobre originales de Bertuchi en relación con esta guerra, en la que por entonces terminaba vencedor Abd-el-Aziz,



VI. Moros de la cabila de Mazuza deponiendo las armas ante el "Rogui" en señal de sumisión.



VII. Tropas imperiales entrando en Tetuán después de batir a los rebeldes.

se interrumpe durante cinco años; se reanuda con ocasión de las operaciones de 1908.

Descripción

El cuarto delantero de un caballo negro de crin espléndida es el centro de atención del dibujo. En torno a aquél, que avanza cansino –oculto el resto del cuerpo y el del jinete por otras figuras–, están compuestos los elementos plásticos de la escena dramática y sangrienta.

Ofrece ésta matices interesantes que la distinguen de todos los demás dibujos de Bertuchi sobre la guerra marroquí: hay público contemplando el suceso y los vencedores muestran familiaridad hacia esas gentes; hay además, por excepción, dos figuras femeninas en el primer plano.

De una de estas mujeres, de espaldas lógicamente al pintor, sólo se ve el atuendo: la amplia almalafa en que se envuelve y el sombrero cónico con tirantes de lana para sujetar el ala. La otra vuelve la cabeza; aparta su vista de la escena tan dura y aprovecha para curiosear hacia el primer plano, asomando su mirada entre el velo.

A la izquierda del dibujo se ve a los últimos miembros del grupo de prisioneros, encadenados unos a otros, con la cabeza descubierta. Por la derecha llegan los soldados de Abd-el-Aziz en formación, con la capucha de la chilaba sobre el turbante y el arma al hombro; en la primera fila llevan la cabeza de un rebelde a modo de bandera.

Entre los grupos descritos y otros espectadores situados delante del edificio del fondo, con la puerta cerrada y soportes para las luminarias en el muro, tres militares a caballo se cubren con tarbus. Tanto el jefe –primero de la izquierda– como sus dos ayudantes o jefes de menor graduación enarbolan sendas cabezas de partidarios del “Rogui” decapitados tras su derrota. El jinete más próximo habla con alguien del público mientras avanza.

La intensidad real de la luz la recoge Bertuchi en un contraste muy marcado entre el negro azulado de las figuras del primer término y del caballo central y el blanco de los uniformes de los soldados del sultán, de los otros caballos y de la fachada, reservando un tono gris para los prisioneros.

Dibujo 8º.- Campamento de la mehalla imperial refugiada en Melilla

Si en abril de 1903 la Melilla española comentaba sin acierto que “todo había terminado” para los soldados del sultán derrotados en Frajana (dibujo 5º de Bertuchi), ahora –en 1908– el pesimismo era fundado.

En la nueva insurrección, justamente cinco años después de la del “Rogui”, el avance de Muley Hafid –nuevo cabecilla– hacía retroceder al ejército chefiriano, que también ahora tenía que buscar amparo en Melilla. Pero el reinado de Abd-el-Aziz tocaba a su fin (94).

Descripción

La combinación de elementos que Bertuchi hace en esta obra parece que quiere destacar más el vacío que la presencia. Aunque hay algunas piezas cercanas y tratadas con cuidado, éstas mismas realzan la sensación de ausencia.

Con un fondo montañoso, en el que parece identificarse uno de los collados del Gurugú (que sería tan trágico para España un año después), se extiende el campamento de las tropas de Abd-el-Aziz derrotadas; entre las tiendas hay algunos caballos y acémilas. Muy pocas figuras humanas son visibles y para eso en tercer plano y sin apresto guerrero; otras también sin protagonismo junto a las tiendas.

Los planos que atraen con fuerza la atención y simbolizan el episodio son los dos primeros. En el más inmediato, sobre un suelo con piquetas y la sombra de una jaima, se ve una silla de montar, una albarda y un can; quizá sin amo todos ellos, el animal vaga solo por el campamento improvisado.

En segundo plano dos asnos enalbardados, pero sin carga, y dos caballos ensillados, pero sin jinete, completan la impresión de algo perdido.

La composición de estos planos recuerda –es de suponer que sin que Bertuchi lo pretendiera– la de *El Real de la feria*, su cuadro de la exposición de 1902 (en *La Ilustración*, núm. XXIV, 30 de junio de 1902, pág. 404), si bien en éste el motivo principal está situado a la izquierda. Incluso los toldos claros del “Real” destacan contra el arbolado del fondo como las tiendas de la mehalla contra las montañas que cierran el dibujo.

...

De la calidad sobresaliente de este dibujo es prueba el haber sido seleccionado como parte de la primera serie de originales de *La Ilustración* ex-

puestos en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tiene dos vitrinas dedicadas al “Fondo Garrido” en las que van turnándose los dibujos.

Dibujo 9º.- Caballería de Muley Hafid en marcha hacia Fez

La distancia entre los lugares en donde se desarrollaron los episodios que Bertuchi recoge en sus dibujos: Melilla (dibujo 8º), Fez (este dibujo 9º) y Casablanca (dibujo 10º), basta para dar testimonio del dominio creciente del pretendiente Muley Hafid sobre todo Marruecos. Cuando *La Ilustración* publicaba este grabado, a mediados de julio de 1908, hacía ya varias semanas que Hafid había entrado definitivamente en Fez, en donde fue reconocido como sultán (95).

Descripción

Marcha triunfal, más brillante aún en el original por haber elegido Bertuchi el color siena en vez del negro-gris de los otros dibujos.

Tras el paso de la infantería, que se adivina por las figuras de algunos moros rezagados, abren la marcha de la caballería rebelde y victoriosa dos abanderados con las enseñas movidas por el caminar y la brisa ligera; monta uno de ellos un caballo blanco, el otro uno cuatralbo parecido al del ministro El-Menebhi (dibujo 2º).

Un cuerpo de caballería, tan numeroso que se pierde al fondo, sigue a los dos abanderados a cierta distancia con otra enseña y algunos mandos separados del bloque de la formación.

Los tonos parecen elegidos para hacer resaltar el crepúsculo, muy acusado en las sombras prolongadas de las figuras y de las chumberas y pitas del primer plano. Difuminada suavemente se advierte la polvareda que la marcha de los caballos produce.

También la monotonía de las lomas sucesivas que cierran el paisaje está quebrada por la humareda de un poblado o campamento que apenas se adivina.

El cielo, levemente enturbiado, sirve para que se destaquen más las dos banderas que encabezan la formación.



VIII. Campamento de la mehalla imperial refugiada en Melilla.



IX. Proclamación de Muley Hafid en Casablanca.

Dibujo 10^o. - Proclamación de Muley Hafid en Casablanca

Un intervalo de varios meses media entre la publicación de los dos últimos grabados de Bertuchi. Era ya diciembre de 1908 cuando *La Ilustración* insertaba en sus páginas éste de Casablanca, con una peculiaridad: destaca en el propio pie que se trata de un “apunte tomado sobre el terreno”. Muley Hafid, como ya se ha dicho, se había proclamado sultán en Marraquex tan pronto como los franceses desembarcaron en Casablanca; ahora, precisamente en esta ciudad, recibe como confirmación de su triunfo la proclamación definitiva.

“Definitiva” para poco tiempo: en 1912, a pesar de sus resistencia anterior, Muley Hafid reconocerá el protectorado de España y Francia sobre Marruecos definido en el convenio de 30 de marzo y abdicará en su hermano Muley Yusuf (96).

Descripción

Un grupo de moros notables, en el primer plano a la derecha, se dirige al lugar de la ceremonia, lo mismo que otras dos masas de moros que no se puede apreciar si comprenden unidades armadas; probablemente no, por la índole de la concentración y la ausencia de formación militar.

El grupo de la derecha, bordeando la muralla, marcha a pie enarbolando algunas banderas. Más visibles, por su proximidad y sus portadores, las de cuatro jinetes que avanzan mezclados con gente que camina formando otro grupo.

La figura ecuestre de la izquierda (sobre caballo negro vuelto de grupas), tras la cual va un moro con andar desgarbado, parece encabezar o guiar al grupo de notables; las facciones de algunos de éstos, de perfil o tres cuartos, han sido cuidadas por Bertuchi como verdaderos retratos.

La luz amarillenta del cielo, la franja gris de la muralla y el blanco intenso del suelo definen un escenario en el que se dan contrastes vivos. Contra el amarillo del cielo el gris oscuro de la bandera; contra la muralla en sombra –rota en algunos puntos– el blanco de las vestimentas y de alguna otra bandera; contra el suelo claro las sombras alargadas de las figuras, algunas chilabas de color oscuro, el pelo negro del caballo y el tono oscuro también de los rostros visibles. En primer término, las chilabas de un blanco vivísimo subrayan con fuerza esos contrastes.

MEMORIA DE BERTUCHI

Celebrado desde su revelación temprana, honrado a lo largo de su carrera con nombramientos de confianza y distinciones públicas, siendo tantos los alumnos que pasaron por “sus Escuelas”, no ha quedado una “escuela pictórica de Bertuchi”; quizá su inspiración tan personal no era propicia a dejar herencia, quizá fue tan buen maestro que acertó a respetar en sus alumnos la personalidad y la inclinación propias. Por eso, cuando se ha tratado de conectar con él, ha habido que ir directamente a sus obras.

Así hubo cuadros de Bertuchi en la Exposición de Pintores de la Escuela de Tetuán, organizada en 1967 en el Ateneo de Madrid; los hubo en la Exposición de pintura *orientalista* española (1830-1930), que la Fundación del Banco Exterior de España reunió también en la capital durante el verano de 1988 (97), y los ha habido en la que ha organizado la Asociación Granada Artística, como se indicó antes al hablar de la obra del pintor en general, inaugurada el 30 de noviembre de 1990 en aquella ciudad.

Con carácter monográfico sólo recordamos la exposición que organizó el Ayuntamiento de Ceuta en el mes de mayo de 1985 para inaugurar la Pinacoteca Municipal. Las obras reseñadas en el catálogo llegan hasta el número 93 y comprenden lienzos, cartones y tablas, óleos y acuarelas, sobre asuntos diversos desde bodegones a caballistas o jardines; están fechadas entre los años 1899 y 1945, pero incluso aparecen unos dibujos ¡de 1892!, cuando Mariano Bertuchi tenía ocho años (número 80 del catálogo) (98).



APÉNDICE

Texto de *La Ilustración* que explica cada uno de los grabados de 1903, incluido –como los referentes a otras láminas– en la sección “NUESTROS GRABADOS” del número respectivo de la revista.

1^º y 2^º

LA GUERRA CIVIL EN MARRUECOS

Páginas 96 y 97.

La victoria de los imperiales sobre las fuerzas de Bu-Hamara ha dado margen á noticias y comentarios contradictorios, como vienen siéndolo generalmente los que se reciben del teatro de la guerra desde que comenzó la insurrección. Mientras los unos nos describían la captura del Roguí, su conducción á Fez y hasta su paseo por las calles de esta ciudad cabalgando en una burra, como nuestros azotados y emplumados de antaño, otros nos le presentaban al frente de sus huestes, cada vez más numerosas, triunfando sobre las tropas del Sultán después de una aparente derrota. Ultimamente se cuenta que fué rescatado por la kabila de los Riatta, y que ésta, á su vez, ha reñido batalla con otras que la disputan la posesión del rebelde, con objeto de percibir los 50.000 duros que el Emperador tiene ofrecidos á quien se lo entregue.

También se asegura que Bu-Hamara salió herido en un brazo en una de estas refriegas.

Respecto á las operaciones, comunican de Tánger que, si bien la situación de Fez ha mejorado con el último combate, favorable á los imperiales, la insurrección no puede considerarse dominada mientras no se destruya su foco principal de Tazza. El Ministro de la Guerra del Sultán ha marchado al norte del Imperio para combatir la rebeldía de otras tribus.

Uno de nuestros grabados representa á este General pasando revista á las fuerzas leales, y el otro el campamento del ejército del Sultán en Fez.

Ambos dibujos están hechos sobre apuntes y croquis del natural por el joven artista Sr. Bertuchi, que ha hecho detenidos estudios de los sitios y costumbres marroquíes durante su larga permanencia en aquel país (15 feb. 1903).

3^o

LA GUERRA CIVIL EN MARRUECOS

Página 113.

La dificultad de las comunicaciones en el interior de Marruecos da lugar á que los medios de información sean de ordinario incompletos y que las hipótesis y deducciones que sobre datos tan deficientes se establecen tēngan que ser rectificadas después.

Las batallas libradas entre las fuerzas rebeldes y los imperiales dan ocasión á las más contradictorias versiones, y en Tánger, y aun en el mismo Fez, se cree que son victorias ó derrotas sin sólido fundamento en los primeros instantes, y únicamente se conoce la verdad cuando se ve llegar á la ciudad los prisioneros cogidos en el combate y los terribles trofeos de las cabezas de los vencidos. Una de estas escenas copia nuestro grabado: la llegada á la residencia del Emperador de los prisioneros rebeldes aprehendidos en la batalla (22 feb. 1903).

4^o

LA GUERRA CIVIL EN MARRUECOS

Página 144.

Contra lo que se anunciaba á raíz de la primera victoria de los imperiales sobre el rebelde Bu-Hamara, la guerra civil en Marruecos continúa. Se asegura que el 26 del pasado el ejército de Menehebi fué atacado por los rebeldes, y su campamento de vanguardia tomado con pérdida de armas y municiones, y noticias posteriores afirman que, rehechos los imperiales, han logrado batir al enemigo y ocupar las cumbres de las montañas de Gayatta, lo que nunca habían logrado en esta ni en otras campañas.

De la guerra de Marruecos damos hoy una página artística de Bertuchi, que representa una guardia acampada junto á una de las puertas de Fez (8 mar. 1903).

5^o

TOMA DE LA ALCAZABA DE FRAJANA

Página 244.

Cada vez más grave el conflicto marroquí, á cada paso se reciben noticias del incremento de la rebelión que el Roguí acaudilla. Hoy ejerce en el Rif verdadera soberanía, y la prensa diaria da cuenta de las arrogancias con que intenta apoderarse de la aduana de Melilla.

El dibujo de Bertuchi que publicamos reproduce una escena del ataque á la Alcazaba por las fuerzas rebeldes.

El 12 del actual acordaron las kabilas la voladura de aquella fortaleza, lo que lograron á las tres y media de la madrugada del 13.

Desde las alturas de Mariguari y de Frajana sostuvieron los sitiadores un fuego nutridísimo, y dos horas después bajaron de las alturas y se inició el asalto. Horrible y desesperada fué la lucha, y rendidos ante la fuerza del número, los askaris se retiraron, haciendo fuego hasta llegar á nuestros límites.

Los sitiadores entraron entonces á saco en la fortaleza, que luego han acabado de destruir.

Los heridos en este sangriento combate de la Alcazaba de Frajana fueron conducidos á Melilla, donde quedaron bajo la protección de España, así como el Bajá del campo fronterizo y las mujeres (22 abr. 1903).

6^o

LA GUERRA EN ÁFRICA

Presentación al Pretendiente de la kabila de Mazuza.

Página 288.

Un dibujo de Bertuchi viene á completar nuestra información gráfica sobre la guerra de Marruecos.

El 18 del próximo pasado, los moros de la kabila de Mazuza visitaron al Pretendiente en Zeluam.

Según los telegramas enviados á la prensa, formaron en línea 2.000 moros, deponiendo las armas en señal de sumisión. La caballería de los insurrectos les rodeó, y después formó en línea paralelamente á los de Mazuza. Precedido de cuatro jinestes, el Pretendiente salió del campamento montado en un caballo lujosamente enjaezado, llevando á ambos lados dos negros

y detrás fuerte escolta; pasó por delante de las filas, que le aclamaron frenéticamente con las palabras: “¡Dios guarde al rey Muley Mohamed!”. Después tomaron las armas y efectuaron las zalemas gritando.

Los jefes insurrectos se quedaron conferenciando con el Roguí acerca de la cuestión de la aduana, y los demás moros regresaron por la noche (8 may. 1903).

7^o

LA GUERRA CIVIL EN MARRUECOS

Página 313.

El dibujo de Bertuchi que en el presente número continúa la crónica artística de la guerra de Marruecos representa un episodio de la victoria de los imperiales sobre los rebeldes, y pinta el terrible alarde con que los vencedores entran en Tetuán conduciendo cautivos encadenados y mostrando clavadas en las enhiestas lanzas las cabezas de los vencidos sacrificados.

No pueden acusarse respectivamente de crueldad los beligerantes, pues ambos compiten en los procedimientos terribles para escarmiento de los contrarios. Sin embargo, la eficacia del escarmiento no se advierte, puesto que, á pesar de los cruentos castigos que unos y otros ponen en práctica, la lucha sigue y el encono crece (22 may. 1903).

NOTAS

- (1) El título completo es *Diario de un testigo de la guerra de África, ilustrado*, Madrid, Imp. de Gaspar y Roig edit., 1859. El autor repite este texto del prólogo, citándose a sí mismo, al final del cap. XLVIII del Diario, pág. 199.
- (2) *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* ("Espasa"), *Suplemento de 1955-1956*, Madrid-Barcelona, Espasa Calpe, S.A., pág. 253.
- (3) Lo mismo en la esquila de la familia que en la oficial, publicadas ambas en el *Diario de África*, de Tetuán, el 21 de junio de 1955.
- (4) *Ideal*, de Granada, 21 de junio de 1955, pág. 4.
- (5) *Ya*, 21 de junio de 1955, pág. 9. En cambio, *ABC* y *Arriba*, todos de la misma fecha, mencionaban la edad de setenta años. *El Telegrama del Rif*, de Melilla, omitía la edad.
- (6) *África*, núm. 163, julio de 1955, pág. 10.
- (7) Lápida de mármol en la fachada de la casa a la altura del piso primero. Coronada por la efigie de Bertuchi (busto en bajorrelieve dentro de un medallón) y con dos escudos (anillo salomónico de la Orden de la Mehdauia y armas de Granada) tiene este texto: "En esta casa nació el 6 de febrero de 1884 el ilustre pintor Mariano Bertuchi Nieto. Rinden homenaje a su memoria el Ayuntamiento de Granada y la Escuela de Artes y Oficios Artísticos. Año 1956".
- (8) La partida de bautismo, fechada el once de febrero de 1884, acredita que el nacimiento tuvo lugar el día seis y que Mariano era hijo de D. José Bertuchi, bautizado en la Magdalena, y de D^a Encarnación Nieto, bautizada en Santa Escolástica. Al margen está anotado el matrimonio del pintor, contraído en Málaga el ocho de agosto de 1908 con D^a Esperanza Brotóns.
- (9) Mariano, por tanto, tenía sólo diez meses cuando se produjeron los terremotos de la Navidad de 1884, que afectaron también a Granada y obligaron a levantar allí un campamento de barracones y tiendas para albergar a la población que había perdido sus viviendas, mientras otras familias permanecían en carruajes desenganchados. La información fue llegando a la prensa poco a poco con datos cada vez más alarmantes. Véanse, por ejemplo, *La Correspondencia de España*, de Madrid, entre los días 26 de diciembre (referencia de cinco líneas) y 31 del mismo mes (cuando ya se habla de centenares de víctimas). Un fotgrabado del campamento, tomado de *La Ilustración*, en el que se ven los barracones y las tiendas de la placeta del Humilladero, ha sido reproducido en la obra *1885, Un año de historia viva*, Móstoles-Madrid, Erisa, 1982, pág. 152. Al año siguiente brotó en Granada la epidemia de cólera.
- (10) *Ideal*, núm. y pág. cit.
- (11) VALDERRAMA, Fernando, "In memoriam. Ha muerto Bertuchi", resumen biográfico en el *Diario de África*, 22 de junio de 1955, pág. 3.
- (12) Cfr. *Espasa*, t. 23, pág. 888.
- (13) Tampoco el dibujo de ingreso en la Escuela. Véase AZCÁRATE LUXÁN, Isabel, DURÁ OJEA, María Victoria y RIVERA NAVARRO, Elena, "Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)", en el Boletín "Academia", núm. 66, primer semestre 1988, pág. 363-478; aunque hay muchos dibujos sin firma.

- (14) Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, de Madrid, *Registro de matrícula*, libro 174-3.
- (15) Véase el mismo *Registro*, y el *Borrador de matrícula de 1902-1903*, carpeta 171 del Archivo.
- (16) Muñoz Degrain ya era profesor de Paisaje en la Escuela en 1899, cuando el 19 de febrero leyó su discurso de ingreso como académico en la Real de San Fernando.
- (17) Véase el *Registro* citado.
- (18) Véanse las listas de *Diplomas* en el Archivo de la Facultad de Bellas Artes, carpeta 171.
- (19) VALDERRAMA, Fernando, loc. cit.
- (20) "Cuando aún nuestras tropas no lo habían ocupado". En "Valoración africana de Bertuchi", en el *Diario de África*, 23 de junio de 1955, pág. 3.
- (21) De sus "oposiciones a Roma" y de los "certámenes regionales" habla FRANCÉS, José, "In memoriam. Mariano Bertuchi", en la revista *África*, núm. 163 cit., pág. 10.
- (22) Un ejemplar del *Aviso* en el Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, ref^a 171 cit.; el Claustro había dispuesto que fuera *circunstancia recomendable* para obtener los premios de fin de curso tener también (a más del diploma de febrero) el que se concedía al finalizar el mes de mayo.
- (23) ALARCÓN, Pedro Antonio de, *Diario de un testigo...*, cit., pág. 196.
- (24) VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando, *Historia de la acción cultural de España en Marruecos (1912-1956)*, Tetuán, Alta Comisaría-Editora Marroquí, 1956, pág. 372 y sig.
- (25) *Diario de África*, 23 de junio de 1955, cit.
- (26) Cfr. *Gran Enciclopedia de Andalucía*, Sevilla, Promociones Culturales Andaluzas, tomo I (1979), pág. 462, "Bertuchi".
- (27) *Acta de la sesión extraordinaria de la R.A. de B.A. de San Fernando correspondiente al día 19 de junio de 1922*. Archivo de la Academia, legajo 301-2/5.
- (28) Cfr. legajo 3-1/5 del mismo Archivo.
- (29) *Diario de África*, 10 y 12 de marzo de 1950. Unos días después se celebró otro acto de mayor amplitud; véase el número correspondiente al 19 de marzo del mismo periódico.
- (30) Cfr. Archivo General de la Administración, Sección de África, caja 138, expte. núm. 6.
- (31) Archivo General de la Administración, Sección de África, caja D. 184.
- (32) Véase *Academia, Boletín de la RABASF, Índice de los años 1907-1977*, Madrid, 1978.
- (33) *Gran Enciclopedia de Andalucía*, cit., t. I, pág. 462.
- (34) *África*, núm. 163, julio de 1955, pág. 10-12.
- (35) Véase el catálogo publicado con ese mismo título, *XXV años de arte español* (referidos a 1939-1964), por la Junta Interministerial Conmemorativa de los XXV Años de Paz, Madrid, Cuadernos de Arte, 1964.
- (36) SÁNCHEZ GÁMEZ, Luz, "Imágenes de una Granada recuperada", en el diario *Ideal*, de Granada, 30 de noviembre de 1990.
- (37) FRANCÉS, José, en su estudio "In memoriam. Mariano Bertuchi", en el núm. 163 de la revista *África*, ya mencionado.
- (38) La información sobre los regalos de aquel año se encuentra en *La Ilustración*, año 1903, tomo 1^o, núm. IX, de 8 de marzo, pág. 143; en la pág. 152 aparece la reproducción fotográfica de las dos obras y de otra de Pueyo.

- (39) Datos del catálogo de la exposición del año 1985 en Ceuta.
- (40) Forma parte del "Fondo García Figueras" bajo la referencia Af. G.F., B-1 (Bert). Este fondo comprende 44 dibujos originales, 84 reproducciones y 2 grabados, todos ellos de Bertuchi.
- (41) *Gran Enciclopedia de Andalucía*, loc. cit.
- (42) Obra presentada en la VIII Exposición del Círculo de Bellas Artes, de 1902, en el Palacio de Cristal del Retiro; reproducida en *La Ilustración*, año 1902, tomo 1º, núm. XXIV, de 30 de junio, pág. 404. Breve mención en la pág. 399.
- (43) DÍAZ DE VILLEGAS, José, nota necrológica en el número de la revista *África* ya mencionado.
- (44) Según nota de la Administración de Obras de Arte del Servicio Exterior (Ministerio de Asuntos Exteriores), el Consulado de España en Tetuán posee nueve obras de Bertuchi: siete óleos relativos a actos solemnes y dos acuarelas del zoco de Tetuán.
- (45) Examinado y reproducido en 1987 con autorización de la Dirección General del Servicio Exterior de 10 de abril del mismo año.
- (46) Obra publicada en 1948 por la Alta Comisaría de España en Marruecos. Puede ser consultada en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia bajo la signª 3-8-1/8201.
- (47) Sede sucesiva de distintos organismos de la Administración Central, la presencia del cuadro allí data, sin duda, de la época en que tenía sus oficinas en el palacete la Dirección General de Marruecos y Colonias. De la misma procedencia pueden ser los dos óleos de Bertuchi que decoran locales del Ministerio para las Administraciones Públicas: *Mal encuentro* y *El interventor*.
- (48) De Bertuchi como escritor, Fernando Valderrama sólo recoge el artículo "La Escuela de Artes Indígenas de Tetuán desde su fundación en 1919 hasta el 1947", publicado en la revista *África*, agosto-octubre 1947, pág. 68-70. (En *Historia de la acción cultural...*, cit., pág. 1.053).
- (49) De "pintor de multitudes" con "miles de figuras" lo calificaba Antonio Martín Mayor en su artículo "Perfiles de Bertuchi a contraluz de Marruecos", publicado en la revista *África*, número 95, noviembre de 1949, reproducido en el *Diario de África* de 11 de marzo de 1950 al imponer a Mariano Bertuchi la Medalla del Trabajo.
- (50) Reproducido con el artículo citado de Luz Sánchez Gámez en el diario *Ideal*, de Granada, 30 de noviembre de 1990.
- (51) Están impresos los tres en la litografía de S. Durá, de Valencia; sólo el primero de ellos está fechado por Bertuchi junto a su firma: enero de 1940. Véase el "Fondo" citado.
- (52) La firma de Bertuchi está comprobada en emisiones de 1928, 1933, 1935, 1937, 1939, 1940, 1941, 1945, 1946 (dos emisiones), 1947 (también dos), 1948, 1949 (una emisión ordinaria y otra de un solo valor conmemorando la boda de S.A.I. el Jalifa), 1950 (una ordinaria y otra de 75º aniversario de la Unión Postal Universal), 1951 (dos emisiones), 1952 (dos), 1953 (tres), 1954 y 1955 (puertas famosas y 30º aniversario de la exaltación del Jalifa al trono).
- (53) Los números de 1926 están en la Hemeroteca Municipal de Madrid; los de 1955 en la Hemeroteca Nacional.
- (54) Puede verse una de ellas en el "Fondo García Figueras" bajo la signatura ya citada, en el grupo de Reproducciones, núm. 38.

- (55) Archivo General de la Administración, Sección de África, caja 135, expte. núm. 1.
- (56) Año 1902, tomo 1º, núm. XXII, de 15 de junio, pág. 374.
- (57) Núm. XXIV, de 30 de junio; la fotografía en la pág. 404 y la reseña en la 399.
- (58) Véase el “Elogio de Bertuchi”, publicado en vida de éste, firmado con el seudónimo de Bradomín, en el *Diario de África*, 12 de marzo de 1950.
- (59) En el diario *Ideal*, de Granada, 21 de junio de 1955.
- (60) MARTÍN MAYOR, Antonio, “Perfiles de Bertuchi...”, cit., en la revista y el diario mencionados en la nota 54.
- (61) FRANCÉS, José, “La IV. exposición de pintores de África”, en la revista “África”, núm. 137, mayo de 1953. Reproducido en el volumen publicado por el Instituto de Estudios Africanos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas con el título de *IV Exposición de Pintores de África*, Madrid, 1953, pág. 51-57.
- (62) COBOS, Antonio, “Pintores de África”, en el diario *Ya*, de Madrid, 25 de marzo de 1953. Los tres óleos eran *La Pascua del Carnero*, *Calle de los Babucheros* y *El zoco por la tarde*.
- (63) FRANCÉS, José, “In memoriam...”, cit.
- (64) AREÁN, Carlos, “La Escuela de Tetuán en Madrid”, en el *Catálogo de la exposición de homenaje a Bertuchi, diciembre 1967-enero 1968*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1967.
- (65) Las revistas *Nuevo Mundo* y *Blanco y Negro* publicaban casi exclusivamente fotografías de los sucesos; la segunda con pies de tono jocoso al que no fue ajena alguna vez *La Ilustración*. Esta revista había nacido en diciembre de 1869 como transformación de la titulada *Museo Universal*, de modo que se fecha su primer número como correspondiente al año XIV.
- (66) No es éste lugar para detenerse en situar a Mariano Bertuchi en el conjunto de pintores del Magreb. Basta recordar que, si Fortuny y Tapiró habían cumplido ya su misión, Bertuchi tenía que abrirse paso entre un grupo relevante de pintores que también miraban a Marruecos, aunque no con su dedicación vital. Colaboradores de la propia revista trataban estos temas, así M. Alcázar, F. Masriera, M. Miguel y M. de Unceta; en *Blanco y Negro* publicaban sus dibujos Méndez Bringa y Regidor.
- (67) Véase, por ejemplo GARCÍA FIGUERAS, Tomás, *Marruecos. La acción de España en el Norte de África*, 3ª ed., Madrid, Ediciones FE, 1944, pág. 101 y sig.
- (68) Sobre esta reunión internacional decisiva para el futuro del Magreb (16 de enero a 7 de abril de 1906), véase, p.e., BETEGÓN, Javier, *La Conferencia de Algeciras. Diario de un testigo con notas de viajes a Gibraltar, Ceuta y Tánger y el Protocolo oficial*, Madrid, Imp. Hijos de J.A. García, 1906 (Biblioteca de la Real Academia de la Historia, signª. 13-1-9/2788). Marruecos no firmó el acta final, aunque era el sultán quien había propuesto la reunión.
- (69) Se puede ver una muestra gráfica de la colaboración española en el desembarco en la revista *Nuevo Mundo*, núm. 711, 22 de agosto de 1907.
- (70) Tras la segunda fase de la guerra civil marroquí aún vería España recortada su zona en gran parte por el Convenio de 1912, cuando ya se había producido el enfrentamiento militar hispano-marroquí; y todavía hubo rectificaciones de límites, siempre con perjuicio español, en 1925 y 1928.

- (71) Un resumen de la vida de Abd-el-Aziz, redactado con franca simpatía hacia su persona, apareció en la revista *África*, núm. 18 del año 1943, pág. 398 y 399.
- (72) Diccionario *Espasa*, apéndice de 1943-1944, pág. 237.
- (73) Véase, p.e., SAINT-RENÉ TAILLANDER, G., *Les origines du Maroc Français. Récit d'une mission (1901-1906)*, París, Plon, (s.a.), pág. 102 y sig.
- (74) Véase TERRASE, Henri, *Histoire du Maroc*, t. II, Casablanca, Éd. Atlantides, 1950, pág. 392-393. El *Diccionario Enciclopédico Hispano Americano*, en el tomo publicado poco después del triunfo de Muley Hafid, hace mención de su producción literaria: tomo 28, Barcelona, Montaner y Simón, 1910, pág. 302. Véase también el *Grand Larousse Encyclopédique*, t. V, París, 1962, pág. 751; y BELTRÁN Y RÓZPIDE, Ricardo, *La expansión europea en África (1907-1909)*, Madrid, Imp. del Patronato de Huérfanos de A.M., 1910, pág. 76-100.
- (75) SMITH, George, *The Dictionary of National Biography* (supl. de 1912-1921), Oxford University Press, pág. 359-361 y 614.
- (76) *La Ilustración*, tomo 1º, núm. III, 22 enero 1903, pág. 48.
- (77) Seiscientos de los dibujos que constituyen el fondo han sido ya identificados e inventariados. Véanse el primer "Inventario de la colección de dibujos originales para *La Ilustración Española y Americana*, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", por María del Carmen UTANDE RAMIRO, en el Boletín *Academia*, núm. 64, primer semestre de 1987, pág. 251-330, ilustrado con la reproducción fotográfica de muchos de ellos; y el segundo "Inventario" de la colección debido a la misma autora en el Boletín *Academia*, núm. 72, primer semestre de 1991, pág. 491-560, ilustrado también con fotografías.
- (78) PÉREZ SÁNCHEZ, E. *Catálogo de dibujos*, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1967.
- (79) El discurso de ingreso de Garrido trató de una materia muy ajena al dibujo y al grabado: *Influencia de la música como elemento social*. (En la Biblioteca de la Academia).
- (80) Así consta en los *Anuarios* de la Academia.
- (81) Acta de la sesión ordinaria del día 10 de abril de 1928, intervención del Sr. Salvador; en el Archivo de la Academia, legajo núm. 302/5. Director interino, al menos, consta ya que lo había sido en la contestación a su discurso de ingreso. Como redactor-jefe lo mencionaba *La Ilustración* al pie de su retrato publicado en el número de 30 de marzo de 1903 para celebrar el nombramiento de académico (tomo 1º de ese año, núm. XII, pág. 196).
- (82) Que el campamento estaba instalado en Fez se dice en la pág. 95 del número de *La Ilustración* que lo publicó (15 de febrero de 1903).
- (83) SAINT-RENÉ TAILLANDER, G., *Les origines du Maroc français...*, cit., pág. 112.
- (84) Idem, pág. 108.
- (85) La transcripción del nombre del ministro varía de unos textos a otros. Henri TERRASSE, en su *Histoire du Maroc* (t. II, cit., pág. 382) lo cita como queda reflejado en nuestro texto. SAINT-RENÉ como Menhebbi, algunos periódicos españoles como Menehebbi. *La Ilustración*, de modo más acertado, "El Mehedi-el Menebhi (véase su número III de 1903, correspondiente al 23 de enero). El apelativo "El-Menebhi" le correspondía —según comunicación del profesor Valderrama— como caíd de Menebha.

- (86) Para todas estas operaciones resulta de valor inestimable la obra citada de SAINT-RE-NÉ; véanse especialmente las págs. 108 y 109.
- (87) Véase la obra citada, especialmente la pág. 109.
- (88) *ABC*, 23 de abril de 1903.
- (89) Véase *Nuevo Mundo* del 22 de abril. Hasta el 6 de mayo continuó esta revista ofreciendo información escrita y gráfica del episodio de Frajana y sus consecuencias.
- (90) Véase la pág. 288 del mismo número en que aparecía el grabado, 8 de mayo de 1903.
- (91) SAINT-RENÉ, G., ob. cit., pág. 109.
- (92) Tal vez corresponda a la fase de las operaciones dirigidas personalmente por el sultán; ob. cit., pág. 115 y sig.
- (93) *Nuevo Mundo*, del 20 de mayo de 1903, comenta ese traslado de la actividad rebelde a la región tetuaní.
- (94) Un resumen de los movimientos levantiscos y de las operaciones bélicas entre 1906 y 1908 en TERRASSE, Henri, *Histoire du Maroc*, t. II, cit., pág. 393-394. Un punto de vista interesante sobre cómo la presencia de las tropas refugiadas en Melilla y las operaciones del pretendiente y del sultán cerca de la ciudad fueron ocasión indirecta del comienzo de las hostilidades entre marroquíes y españoles en 1909, en BELTRÁN Y RÓZPIDE, Ricardo, *La expansión europea...*, cit., págs. 86-90.
- (95) Véase el mismo texto de TERRASSE citado en la nota anterior.
- (96) Puede verse entre otras muchas fuentes, PALACIO ATARD, Vicente, "Edad contemporánea", t. IV del *Manual de Historia Universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, pág. 378. En el Archivo General de la Administración, Sección de Asuntos Exteriores, hay bastantes documentos procedentes de la Legación de España en Tánger (telegramas cifrados, notas y escritos diversos) relativos a los avances de las tropas de Muley Hafid, a su proclamación por los notables en las mezquitas de diversas ciudades (en ausencia de él) y a su reconocimiento final por los Estados que habían firmado en 1906 el Acta de Algeciras.
- (97) En la exposición figuraban dos óleos de Bertuchi mencionados en el presente estudio (*Mal encuentro* y *El interventor*; véase la nota 47). Alguna de las referencias de prensa, como la de Pilar Bravo en el diario *Ya*, destacaba la presencia de obras de Pérez Villaamil, Rosales, Fortuny, Viniestra, Muñoz Degrain, Ricardo de Madrazo, Tapiró y otros pintores, pero omitía la mención de Bertuchi.
- (98) Un estudio más amplio de la proyección nacional de Mariano Bertuchi, que excede de la intención del presente, debería hacer el inventario de las exposiciones a las que concurrió y de los premios que obtuvo en ellas, desde la del Círculo de Bellas Artes en 1902 hasta la IV Exposición de Pintores de África (1953), única de esta larga serie en la que Bertuchi participó aunque "fuera de concurso", pasando por la muestra itinerante de más de sesenta cuadros que inauguró la actividad de exposiciones de pintura en Barcelona al terminar la guerra en 1939 y se coronó con su exhibición en el Ministerio de Asuntos Exteriores en abril de 1940 (véase *ABC* del 14 y el 16 de abril y *Arriba* del 18). Seguramente era ésta la que José Francés recordaba como celebrada en 1941 (*África*, julio de 1955), pues él mismo pronunció el discurso inaugural el día 15 de abril de 1940; su retrato con Bertuchi en aquel acto en *ABC* del 17.

PROTAGONISMO DE LOS ESCULTORES OLIVIERI Y
CASTRO EN LOS INICIOS DE LA REAL ACADEMIA DE
NOBLES ARTES DE SAN FERNANDO

Por

LETICIA AZCUE BREA

La Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, creada definitivamente en 1752, fue establecida con altas miras, destinada fundamentalmente a promover las Bellas Artes. Se constituía una Academia que quería plantearse, como la definiría posteriormente Mengs, como

“Una junta de hombres expertos en alguna Ciencia o Arte, dedicados á investigar la verdad, y a hallar conocimientos, por medio de los cuales se puedan adelantar y perfeccionar; y se distingue de la Escuela en que ésta no es mas que un establecimiento donde por Maestros habiles se dá leccion á los que concurren á estudiar las mismas Ciencias o Artes... Las Bellas Artes, como Artes liberales, tienen sus reglas fixas, fundadas en razon y experiencia mediante las cuales llegan á conseguir su fin, que es la perfecta imitación de la Naturaleza: de que se infiere que un cuerpo destinado al cultivo de estas Artes, no se ha de reducir á la execucion, sino que principalmente debe ocuparse en la teórica y especulacion de las reglas; pues aunque las Artes acaban en la operacion de la mano, si ésta no se dirige por una buena teórica, quedarán degradadas del titulo de Artes liberales, y serán mecanicas” (1).

En el proceso de gestación de esta institución, recordemos como las propuestas de Meléndez no tuvieron eco en el primer tercio del siglo XVIII, y es que había que esperar a la coyuntura y ambiente adecuados, que fueron los que rodearon las labores del gran escultor *Gian Domenico Olivieri* (Carrara, Italia 1708 - Madrid 1762), verdadero artífice, tras intentos anteriores fracasados, de la creación de la Corporación académica. Entre los reputados artistas traídos por Felipe V, fue este escultor el que, debido a su impulso, entusiasmo y energía, destacó por encima de todos los demás. El

escultor genovés había conocido en Turín a Sebastián de la Cuadra, marqués de Villarias, cuando éste estuvo allí de embajador. Al ser nombrado el marqués Secretario de Estado para el Rey, hizo venir consigo a España a Olivieri, y aquí se afincó el escultor hasta su muerte, siendo nombrado Escultor de Cámara. Caveda le definió como (2):

Olivieri, justamente acreditado por sus conocimientos y fácil manejo del cincel, bien visto en la corte, y ardiente y generoso promotor de las Artes. Con la vocación de artista, no veía en el manejo del cincel el aliciente de una sórdida ganancia, sino la gloria del Arte. Tributaba á los encantos de la verdadera inspiración lo que negaba á los estímulos del interés individual. Habíale traído á España el Marqués de Villarias, nuestro embajador en Turín... Ilustrado y modesto, amigo más que maestro de sus numerosos discípulos, al vivo afán con que los alienta y dirige, á su mérito como artista, allega un carácter franco y comunicativo, el deseo de ser útil, la bondad genial que empeña la gratitud y despierta las simpatías. Felipe V le nombra su primer escultor; los grandes le prodigan su benevolencia; Villarias, Ministro de Estado, una decidida protección; el público aplausos y cariñosas demostraciones. El artista genovés procuraba merecerlas”.

Olivieri, que como Giaquinto y Saccheti todavía se expresaba estéticamente en ocasiones en una línea barroca, proponía un nuevo enfoque tanto en la teoría estética como en la práctica de la enseñanza de las artes, plasmado en la creación de una Academia dedicada a estos fines. Los varios intentos que planteó, el primero y fundamental, ya en 1741 (3), muestran sobre todo su tenacidad, su voluntad de hacer realidad un proyecto elaborado y estudiado profundamente, su carácter recio y, lo más importante, su interés por que España contara con una Academia a la manera de las extranjeras —especialmente las italianas—. Además, promovía con fuerza la defensa del papel importante que debían jugar los artistas, lo que sin embargo, según fue demostrando la práctica en los años siguientes, no consiguió al nivel que el deseaba. De hecho, estas eran sus palabras, ya cuando se quejaba del control sobre su propio taller de Escultura antes de la fundación de la Corporación (4) en 1742:

“Una Academia que estoy manteniendo para gloria de la Nación, utilidad pública conocida... Y no creo que hasta ahora haya ningún extranjero de los que han venido al Real Servicio que pueda

aventajarme ni igualarme en este deseo de comunicar a los nacionales la tal qual habilidad que he adquirido”.

La primera sede de este centro de enseñanza, de la futura Academia, fue su propia casa –escuela de dibujo situada en el Arco de Palacio–, y contando con ayuda del Gobierno, pues disponía de una renta de la Tesorería de la Fabrica del Palacio Nuevo, sufragó los gastos de esta escuela dedicada fundamentalmente a la enseñanza del dibujo. Es decir, que Olivieri se ocupó, aunque no fuera de manera sólo altruista y a sus expensas como muchos ha mantenido, de promover su funcionamiento.

Tal fue su empeño y dedicación en este proyecto, y los buenos resultados del mismo, aprobado en 1742, que el Gobierno consintió en que una Junta Preparatoria estudiara, analizara, juzgara e informara sobre su utilidad y viabilidad, para que en caso afirmativo, ofreciera soluciones tanto de organización como de gestión, proyecto que se presentó en abril y en julio de 1744 ya estaba aprobado. La conclusión, tras una exposición pública de Olivieri defendiendo el proyecto, pues él estaba profundamente implicado en su redacción, fue muy positiva ya que se dió vía libre al mismo, concediendo al escultor, en agradecimiento, el honor de ser Director General de la Academia (5).



Fig. 1. E-101. Mármol, 0,66 x 0,64 x 0,33
Fernando VI. Juan Domingo Olivieri, 1754, encargo de la Academia.
Museo de la R.A.B.A.S.F.

Se hizo realidad este proyecto de un establecimiento público, avalado por el apoyo gubernamental, pues ya la Junta Preparatoria había tomado carta de naturaleza, y había redactado sus propios estatutos aprobados en fecha 13 de julio de 1744 (6). De esta forma, pudo celebrar su primera Junta el 18 de julio “en el cuarto que Olivieri ocupaba en el Palacio Real”, y con solemnidad en la Casa de la Panadería su primera Sesión Pública el 1 de septiembre de 1744, ya que obtuvieron una mejora en su ubicación, dándose paso desde la vivienda particular de Olivieri a la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor como sede de la Corporación.

En definitiva Olivieri, impulsor esencial de la idea, personificaba además el arte de la “realeza” vinculado a la Academia, debido a su condición de Escultor Principal de S.M. En esta línea se planteó también la actuación posterior de Felipe de Castro y de Roberto Michel que serían escultores de la Real Persona, y de Antonio Dumandré como escultor de S.M. (7); ellos fueron los que marcarían las pautas esenciales de la estética escultórica de la Academia, íntimamente relacionada con la de Palacio.

Olivieri había trabajado en la redacción de los Estatutos, que en algunos puntos no fueron del agrado de todos, y que posteriormente fueron criticados en aspectos sobre todo de efectividad práctica y de operatividad, se matizaron y modificaron. Las discrepancias señalaban que el texto tenía “más abundancia de impertinentes detalles que de disposiciones provechosas” –decía Caveda–, mientras otros apoyaban a Olivieri en la primacía de los artistas y en que se debía “reservar un papel secundario y decorativo para actos solemnes a los Académicos de Honor, pero no permitirles asistir y entorpecer las Juntas”. Y, como suele suceder en una gran parte de los proyectos, se señalaban problemas de índole económico, organizativo y de estructuración, probablemente por falta de experiencia, ya que el entusiasmo era mucho. Pero sobre todo, el escultor defendería desde su propuesta en 1744, un planteamiento importantísimo que ya se ha señalado, (y que Castro intentaría recuperar luego aunque resultaba muy opuesto a ciertos intereses), es decir, el papel que debían jugar los artistas como los verdaderos protagonistas de la Corporación, los que enseñaban y la dirigían, ejerciendo ellos tanto el poder gubernativo como el facultativo, en un sistema igualitario entre artistas y políticos –estos últimos hubieran debido ser nombrados, según él, sobre todo para dar categoría a la Institución–. Sin embargo la historia en esa centuria se decantaría hacia un desequilibrio entre ambas



Fig. 2. E-259. Relieve en mármol, 0,63 x 0,49
Retrato de José de Carvajal y Lancaster. Juan Domingo Olivieri.
Encargo de la Real Academia como homenaje al retratado en 1754.
Museo de la R.A.B.A.S.F.

Fig. 3. E-257. Relieve en mármol de carrara, 0,62 x 0,49
Retrato de Bárbara de Braganza. Juan Domingo Olivieri, 1754,
encargado por la Real Academia Museo de la R.A.B.A.S.F.



Fig. 4. E-258. Relieve en mármol de carrara, 0,62 x 0,49
Retrato de Fernando VI. Juan Domingo Olivieri, 1754. Encargado por
la Real Academia Museo de la R.A.B.A.S.F.

representaciones en lucha por el poder, llegando incluso en algunos tiempos a dominar los políticos y no facultativos sobre los artistas. La propuesta de Olivieri era una Academia para y por artistas, en donde no tenía cabida la figura de Consiliario, que tanto iba a representar en años sucesivos.



Fig. 5. E-34. Relieve en mármol de Badajoz. 0,28 x 0,24 *Arcangel San Gabriel*. Juan Domingo Olivieri, 1746. Museo de la R.A.B.A.S.F.



Fig. 6. E-48. Relieve en mármol de Badajoz. 0,28 x 0,24 *Busto de la Virgen*. Juan Domingo Olivieri, 1746. Museo de la R.A.B.A.S.F.

Al analizar la historia de los comienzos de la Academia, y en especial la aportación de los escultores, otro escultor, esta vez español, gallego para más señas, se destacó desde 1746 como gran protagonista de este proceso, no solo por su valía sino por el interés personal que el Rey Fernando VI puso en él: *Felipe de Castro* (Noya, La Coruña 1704 - Madrid 1775). Un hombre formado en Italia, de vasta cultura y alto nivel profesional como escultor, un personaje fundamental en la historia de la Academia, “fichado” en Roma, y protegido directamente por el Rey quien le hizo venir a España, del que Bédát comenta (8):

“Castro, muy favorecido por el Rey, fue el sujeto de un nombramiento de director Extraordinario en un acto de autoritarismo absolutista por parte de Fernando VI, que impuso a su artista favorito, sin trámite ni consulta alguna”.

Esta protección y trato privilegiado venía apoyado por la opinión que de él tenía Carvajal:

“Parmi les ministres, Carvajal s’occupait de l’Académie: ...trouvait-il que Louis Michel van Loo était mauvais portraitiste et mettait, au contraire, très haut Felipe de Castro” (9).

A pesar de que, debido a esta imposición real, sería mal recibido al principio, el hecho es que Castro se convirtió en un verdadero colaborador, promocionó el papel de los artistas y fue uno de los pilares de la institución. Su formación en Roma le convirtió en la personificación del clasicismo escultórico español –con las reservas derivadas de un aprendizaje con modelos puramente barrocos– (10). Además, según comentaba Bedat, su carácter “intransigente” le dió mucha fuerza. Incluso señalan varios autores que Castro parece que fue el verdadero inspirador de una parte de la obra de Ponz, lo que efectivamente se comprueba a través de sus manuscritos.

De todas maneras la actitud autoritaria de Castro fue motivo de recelos declarados en incluso hasta de alguna acusación. El 25 de mayo de 1747 Castro desautorizó la palabra del maestro director del mes, Antonio González, al deshacer las correcciones que González había señalado a un alumno de escultura. Castro, alegando su nombramiento de Maestro director extraordinario de la Escultura –cargo creado para él pues no se contemplaba en los estatutos–, “añadió que si no era reconocido por los alumnos como profesor, lo era por el rey” (11):

“Respecto de estar para esso nombrado, a esto y otras razones con que le recombino respondió que nadie le havia de quitar que corrigiese ni era suficiente para hacerlo, y que havia de proseguir pues si no tenia mes determinado para corregir por lo mismo se los tomaba y havia de thomar todos, prosiguiendo en decir que el era llamado para esso desde Roma, y que el Rey no le havia de engañar, y que si queria (González) mandar mas que el Rey, y mas que la Academia, y que sujeto era para esso.

Esta actitud de Castro debió molestar por igual a consiliarios y profesores... mereciendo la solicitud al Rey de un grave castigo para Castro... La respuesta del monarca fue de una extrema ambigüedad, logrando la pirueta de dar la ra-

zón a la Junta de la Academia sin negársela a Castro". Castro procuró apoyarse en la autoridad real y su confianza. A pesar de situaciones como la señalada, realizó una valiosísima gestión, y promovió el desarrollo de la Academia, y sobre todo de la escultura en su seno con ímpetu y dedicación, preocupándose también como Olivieri por la consideración social del artista y el reconocimiento de un status superior para ellos al vincularse a la Corporación.



Fig. 7. E-276. Relieve en escayola,
0,62 x 0,45 Busto de Fernando VI. Felipe
de Castro. Donado por el autor.
Museo de la R.A.B.A.S.F.



Fig. 8. E-275. Relieve en escayola,
0,62 x 0,45 Busto de Bárbara de Braganza.
Felipe de Castro. Donado por el autor.
Museo de la R.A.B.A.S.F.

Con el reconocimiento que le debía la Academia, protagonizó aún escenas delicadas, que todavía tuvieron más eco por ser él el protagonista, siendo las sanciones en su caso excesivas pero probablemente fijadas debido, precisamente, a la importancia de Castro. Y es que la Academia, como escuela que era, se preocupó tanto de la formación técnica de los alumnos como del ambiente de disciplina, respeto y "moralidad", y al menos en algunos casos, fueron muy severos con las actitudes que iban en contra de los

principios establecidos. Las clases llamadas de principios, muchas de ellas nocturnas, y el resto de las enseñanzas, se prestaron en ocasiones a incidentes en este sentido. Como ejemplos, recordaremos dos de los sucesos ocurridos a dos profesores de escultura, uno de ellos especialmente a Castro. Por un lado el que afectó al escultor *Antonio Dumandre* en 1745 (12) a quien tuvo que pedir disculpas públicamente un alumno de escultura, Felipe Boiston por desacato manifiesto. Esta dureza también se refleja en las medidas tomadas con los propios profesores cuando hubo motivo. Precisamente afectó a quien, a pesar de su protección real, tuvo que enfrentarse y aceptar la resolución acordada. Efectivamente Felipe de Castro recibió una fuerte sanción por haber mandado poner el cepo, el castigo más vejatorio, “mayor y más afrentoso y que ningún Director puede imponer” –ya que el alumno debía pasar toda la noche encarcelado– a Juan Graef después de insultarle, por lo que Castro fue suspendido por un año de empleo, sueldo y honores (13) –junto con Ventura Rodríguez que también intervino en el altercado y fue suspendido por 6 meses– el 21 de octubre de 1759 (14).

Se les ofreció la posibilidad de retractarse y pedir perdón por lo sucedido, pero ni siquiera consideraron la oportunidad. Se les dió a ambos profesores margen de un mes, y luego de tres para pedir perdón, y ante la falta de insubordinación y su obstinación, se pidió en agosto de 1760 “que se les castigue con severidad, que escarmiente a los demas: Que Castro con su genio altivo y perturbador por repetidos hechos de palabra, y por escrito a los Profesores sus compañeros, y aun al mismo Viceprotector, no se ha excusado” y propusieron algo tan drástico como “la separación perpetua de la Academia. El Rey los desterró a “quince leguas de Madrid” hasta que se decidieran a retractarse por su desacato. Finalmente, el 22 de septiembre de 1760 tanto Felipe de Castro como Ventura Rodríguez pidieron perdón y se les “alzó el destierro”.

Frente a estos hechos deplorables, hay que recordar al Felipe de Castro que colaboró lo indecible en la buena marcha y la mejora de los planteamientos académicos, como por ejemplo al trabajo que realizó redactando el importantísimo documento que concienzudamente elaboró en septiembre de 1758 para un óptimo aprovechamiento de la estancia en Roma de los pensionados de la Academia en base a su vasta experiencia, y que por su calidad, precisión, conocimiento y correctas sugerencias fue de hecho el único considerado entre los presentados por los Directores como asesora-



Fig. 9. E-308. Relieve en barro cocido, 0,64 x 0,91 *Batalla del Salado*. Felipe de Castro, 1757. Proviene del Palacio Real. Museo de la R.A.B.A.S.F.

miento en este tema, y prácticamente reproducido como reglamento de los Pensionados en Roma (15).

Vemos pues como estas dos grandes figuras de la escultura e innegables participantes en la organización y andadura de la Corporación fueron protagonistas de primera magnitud, que se ocuparon, como primera tarea, de la enseñanza a los nuevos alumnos. La clase de Escultura contó con una dirección de excepción: el propio Olivieri y el aventajado y gran escultor Felipe de Castro, quien ya había escrito sus comentarios y adiciones a los Estatutos de 1747 defendiendo y elevando el papel de los artistas, apoyándose en los modelos de Academias extranjeras y retomando la propuesta del escultor Olivieri. Proponía que el Director General dirigiera la Corporación y no se necesitaran Protectores y Consiliarios (16), y junto a estas apreciaciones organizativas, hay que destacar como Castro fue uno de los que dieron verdadero impulso y nivel a la escultura en la Academia tanto en la enseñanza teórica como en la práctica (17). Para ello también presentaron informes y documentos, algunos redactados conjuntamente como el presentado por Felipe de Castro, Juan Pascual de Mena, Roberto Michel, Francisco Gutierrez y Tomás Francisco Prieto en 1765 sobre la mejora de la enseñanza y sistema de oposición (18), o como el firmado por Felipe de

Castro, Juan Pascual de Mena, Manuel Alvarez, Francisco Gutiérrez y Ventura Rodríguez de diciembre de 1768, preocupados por el bajo nivel de los que no habían sido alumnos de la Corporación, y por la herencia barroca que se continuaba desarrollando. Según su alegato, ese grupo de artistas no solo vendían sus obras más baratas en perjuicio de los buenos artistas, sino que desacreditaban el arte –valorado más allá de su propia consideración–, mostrándose además “en nada religiosos” en cuanto a la tradición imaginera. Por ello pidieron al Rey que no se pudiera ejercer este arte escultórico sin la aprobación de la Academia.

En su papel protagonista, Felipe de Castro demandaría en 1765 la creación de especialidades de anatomía, geometría y perspectiva que no se habían incluido en la enseñanza. Como señala Bédat, el que tomaran en consideración sus propuestas y los Consiliarios las hicieran realidad, muestra el peso específico que el escultor tenía en la Academia, quien, muchas veces junto con Antonio Rafael Mengs, con quien coincidía en planteamientos y exigencias, reclamarían conjuntamente algunas reivindicaciones, contando además con las posibilidades que tuvo Castro al ser Director General de la Academia en el trienio de 1763. Es por lo tanto claro el hecho de que Castro ayudó a la evolución de la estética vinculada a la Academia que, influenciada en principio por los artistas franceses venidos a la Corte para trabajar para el Rey, se decantó por la influencia italiana posteriormente, para lo cual la actitud y papel jugado por Castro fue fundamental a la hora de establecer la enseñanza del modelo clásico –es decir, griego y romano–, y los conceptos de belleza, armonía, moralidad, dignidad o moderación, enseñanza común para todos las artes, que desde luego la escultura asumiría en toda su esencia.

Al trabajo de Castro en el área de la escultura se sumó en la teoría como indiscutible protagonista el de Antonio Rafael Mengs, ya que fue el promotor teórico, estético y práctico del neoclasicismo, de la vuelta a la belleza ideal, los cánones clásicos, la claridad, la proporción, la disciplina y los principios del decoro en todas las expresiones artísticas. Fue un proceso relativamente rápido y contundente en la Pintura y la Escultura, ya que eran las líneas directrices de la enseñanza académica y tanto sus métodos como modelos fueron rápidamente asumidos por sus Profesores (19).

Pero la vida de los Académicos profesores en su tarea docente se desviaba paulatinamente de la orientación que la Academia empezaba a tomar



Fig. 10. E-189. Escayola, 0,69 x 0,56 x 0,35
Busto de Bárbara de Braganza. Felipe de
 Castro, 1746-7, obra de encargo.
 Museo de la R.A.B.A.S.F.



Fig. 11. E-16. Mármol, 0,73 x 0,50 x 0,32
Busto de Alfonso Clemente de Arostegui.
 Felipe de Castro. Probable encargo de la
 Institución. Museo de la R.A.B.A.S.F.

como Institución social y de prestigio. En este sentido, un breve repaso de sus primeros años, nos recuerda como los principales Estatutos, varias veces modificados, no trataban de forma igualitaria todos los temas, especificando excesivamente cuestiones cotidianas y sin embargo no matizando las más importantes (20). En los estatutos de 1757 el poder y la Dirección de la Academia estaba en manos de sus miembros políticos, nobles y no profesionales, quedando para los artistas las funciones exclusivamente docentes, con lo que se potenció el excesivo papel jugado por Académicos de Honor –personas de prestigio pero no vinculadas al Arte– mermando las finalidades reales e iniciales de la Academia, y modificando sustancialmente el concepto global propuesto por Olivieri: la dialéctica y la pugna sote-

rrada entre artistas y nobles por la verdadera dirección de la Institución, resultó una verdadera batalla en varios frentes, en la que los escultores jugaron un papel definitivo, esencialmente Olivieri y Castro, así como sus seguidores, logrando finalmente, no sólo que a los artistas se les reconociera su papel y se legitimara su poder, sino también que el arte español tuviera, cada vez con más fuerza, un peso específico en la Corte y en la sociedad española –no solo en la madrileña sino especialmente a nivel provincial, donde la persistencia de la tradición barroca todavía se continuó en algunos casos hasta principios del siglo siguiente–.

No se debe olvidar en este sentido que, paralelamente a las actividades comentadas, uno de los temas preocupantes y de constante atención y contra la que los escultores mencionados y todos lucharon, y que se solucionó cuando ambos ya habían fallecido, fue el del funcionamiento de los Gremios, cuyo planteamiento tradicional logró superar la Academia muy lenta y difícilmente, pues las luchas y denuncias se mantuvieron en todas las artes pero especialmente en escultura hasta casi entrado el siglo XIX. La Academia concedía a los escultores el reconocimiento oficial para ejercer libremente sin tener que dar ninguna explicación a las Corporaciones gremiales. Pero la resistencia por subsistir fue tenaz, pues tenían sus propias reglas y fórmulas que seguían exigiendo a los escultores, sobre todo en algunas provincias como Barcelona, Zaragoza, Cádiz o Valencia, máxime si en el trabajo intervenían diferentes procesos. Gremios de entalladores, ensambladores, ebanistas, carpinteros de taller, doradores y varios más se vinculaban directamente a la escultura, y exigían tradicionales derechos que ya eran inaceptables para la Real Academia (21). Este problema se fue solventando definitivamente años después, principalmente en la década de los 80 (22).

En definitiva, queda muy claro el papel preponderante, casi directivo y tan marcado con respecto a la vida Académica que jugaron los escultores Olivieri y Castro (23) fundamentalmente en los decenios centrales del siglo XVIII, muy cercanos siempre al poder real, quienes también dejaron su sello en el sistema de enseñanza en Roma, influyendo en la elección de artistas barrocos y clásicos como modelos de aprendizaje, y en los ejercicios de los pensionados. El arte que estos escultores desarrollaron fue una suave evolución desde las premisas barrocas dulcificadas hasta el neoclasicismo, en el que la “forma” predominó sobre todo, testimoniando la escultura especialmente el resultado de la enseñanza académica. Se estaba casi

superando la enseñanza gremial en gran medida, y aunque algunos de los primeros Académicos creyeran que habían instaurado la restauración del mundo clásico, en verdad habían empezado por aprender todavía de modelos barrocos: el dogmatismo fue paulatino.

De este modo, Olivieri y Castro, representantes de los artistas extranjeros en un primer momento y españoles seguidamente, formados y vinculados a la Corporación, dejaron una huella imborrable y fundamental en los primeros momentos de gestación y andadura de una Institución señera en la historia del arte español como es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

NOTAS

- (1) MENGES, Antonio Rafael. "Carta a un amigo sobre la constitución de una Academia de Bellas Artes". En: AZARA, José Nicolás. *Obras de Menges*. Madrid, 1780. Págs. 391 y 393.
- (2) CAVEDA, José. *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España. Desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*. R.A.B.A.S.F., Madrid, 1867-8. Vol. I., pág. 16-17.
- (3) Consultar SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes". Boletín *ACADEMIA* nº 3, 1º semestre 1952; TARREGA, M^a Luisa. "Primer proyecto de Olivieri para fundar una Academia". En *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*. Aranjuez, 1987. Comunidad de Madrid, 1989.
En especial es interesante la transcripción que hace Luis CERVERA VERA, del Memorial que hizo Juan Domingo Olivieri, según se lee en el Archivo de la Academia (Leg. CF. 1-17) del "Extracto de las ordenes, y Papeles, que manifiestan el origen, y establecimiento de la Real Academia de las tres Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, en Madrid. Año de 1741", en: "Nuevas noticias sobre "El origen y establecimiento de la Real Academia de las tres Nobles Artes de pintura, escultura y arquitectura" en Madrid (1741-44)". Boletín *ACADEMIA* nº 66, 1º semestre 1988.
- (4) Archivo General de Palacio, Expedientes personales, caja 9.004, nº 34. Olivieri era un hombre emprendedor, y entre sus actividades inició el establecimiento de una Academia artística.
- (5) CERVERA L. Op. cit. 1988, que aporta nuevos documentos sobre la Junta Preparatoria. También consultar UBEDA DE LOS COBOS, Andres. *Mentalidad e ideología en la Academia de San Fernando*. Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid, 1988.
- (6) Archivo de la Real Academia 1-2/1.
- (7) BOTTINEAU, Yves. *L'art de cour dans l'Espagne des lumières 1746-1808*. París, 1986. Pág. 111.
Antonio Dumandré fue junto con Juan Villanueva y Nicolás Carisana los Profesores de la Sección de Escultura en un primer momento.
- (8) BEDAT, Claude. *El escultor Felipe de Castro*. C.S.I.C., Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, Cuadernos de Estudios Gallegos, anejo XX. Santiago de Compostela, 1971. Pág. XVI. Es el estudio más específico dedicado al escultor, aunque por ejemplo, no cita ninguna de sus obras al margen de las vinculadas al Palacio Real.
- (9) BOTTINEAU, Y. Op. cit. 1986, pág. 77.
- (10) Castro disfrutó de una pensión en Roma concedida por el rey en 1739, cuando ya llevaba seis años en la ciudad eterna a sus expensas, y entró entonces en el taller de Maini. Fue nombrado Maestro Director Extraordinario por voluntad real en 1747, Académico de Mérito y Director de la Escultura en 1752, y Director General de la Corporación en el trienio de 1763 a 1766. Entre sus aportaciones literarias podemos referirnos a la traducción del toscano que dedicó a José de Carvajal de la obra "El di-

seño del Doni. Disputa de la Escultura y la Pintura”, y la publicación impresa de 1753 también dedicada a Carvajal con la traducción de la “Leccion que hizo Benedicto Varqui en la Academia florentina del tercer Domingo de Quaresma del año 1546 sobre la primacía de las Artes, y cual sea más noble, La Escultura o la Pintura”.

Al morir legó a la Academia una colección de vaciados y su biblioteca. En 1754 Castro había comunicado a la Academia que tenía en su estudio una serie de obras que se podían vaciar por el interés de los modelos y la utilidad para la Academia: la colección de moldes y modelos pasó a la Academia en 1778. Ver: AZCUE BREA, L. “Los vaciados y la R.A.B.A.S.F.. La dinastía Pagniucci”. Boletín *ACADEMIA* nº 73, 2º semestre 1991.

En 1777 se planteó sin embargo un litigio con la Universidad de Santiago de Compostela, pleito que afectaba a la colección de libros de Castro. El escultor había ofrecido voluntariamente a la Academia los “modelos, libros, diseños y estampas de su estudio en Roma” pero al parecer a su muerte no se especificaba claramente este tema en el testamento y legaba su biblioteca a la Iglesia Catedral de Santiago, la cual se pidió se le entregara completa. Antonio Ponz se ocupó de la negociación y se estableció un convenio, según se relata en el Archivo de la Real Academia 54-14/4, pasando a la Academia “ciento y treinta juegos de libros, o libros sueltos, y ademas otros veinte juegos o libros de los que hubiese duplicados, todo ello a escoger”.

- (11) UBEDA, A. op. cit. 1988. Págs. 305-6.
- (12) Archivo de la Real Academia 3-11/1. 9 de noviembre de 1745.
Olivieri envió una nota referida a la reconciliación de Antonio Dumandré y Phelipe Boiston, después de que Boiston “diese una publica satisfaccion á la Academia del exceso, y desacato que avia cometido en la Sala de los Estudios de ella, y manifestase el arrepentimiento con que se halla de aver faltado á su devido respeto, y decoro, y atropellado á uno de los Maestros Directores de actual exercicio”, lo que consideró suficiente escarmiento del culpado y ejemplo para los demas.
- (13) Archivo de la Real Academia 173-2/5.
- (14) Archivo de la Real Academia 151-1/5. Recogen documentos alusivos a todo este suceso y sus consecuencias.
- (15) Publicado en AZCUE BREA, Leticia. *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la Escultura y la Academia*. Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid, 1992. Se trata de un documento imprescindible y sin desperdicio por el testimonio que supone sobre la colaboración de Felipe de Castro, su preocupación y la ambientación artística en relación con la Academia.
- (16) Para consultar sus indicaciones y reflexiones, ver BEDAT, C. op. cit. 1974, pág. 43-47; UBEDA, A. op. cit. 1988, pág. 321-24; y Documentos del Archivo de la Real Academia.
- (17) Como Tenientes se nombraron para las clases de escultura también a destacadas figuras en este campo como Roberto Michel, Pascual de Mena, Salvador Carmona, así como a Dumandré y Villanueva con un nombramiento honorífico.
- (18) Archivo de la Real Academia 50-4/1 y 50-5/1: “Dictamen de los Profesores de Escultura, para arreglar el metodo de los estudios de ella, y el gobierno de los Pensionados de Madrid y Roma”.

- (19) Ver BEDAT, C. Op. cit. 1974. Pág. 404.

Recordemos como las ambiciosas y lógicas intenciones del pintor de modificar los Estatutos, a pesar del apoyo de intelectuales y estudiosos, no llegaron a buen fin. Mengs planteaba un cambio que elevara el nivel intelectual para lo que era necesario una profunda enseñanza teórica, y sobre todo buscaba una clara separación del nivel de los artesanos, aunque esa excesiva radicalidad en sus planteamientos no dieron lugar a que estos se materializaran. Cif. UBEDA, A. Op. cit. 1988.

- (20) Consultar UBEDA A. op. cit. 1988.

- (21) Consultar LÓPEZ CASTÁN, Angel. "Las artes de la madera en el Madrid de Carlos III y la Real Sociedad Económica de Amigos del País: El proyecto de unificación gremial de 1780". En a: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma*. Vol. I, 1989.

La problemática, historia y casos específicos relativos a los escultores y la escultura que tramitó y atendió la Academia y que se sucedieron en otras provincias se analizan en AZCUE, L. Op. cit. 1992.

- (22) *Distribucion de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discipulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en Junta pública de 17 de julio de 1784*. Pág. 2-6 R.O. que apoya claramente a la Corporación, prescribiendo los límites a los que debían ceñirse los gremios para limitar sus pretensiones.

También en ORELLANA, Marcos Antonio. "Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos". Ayuntamiento de Valencia, 1967. pág. 261. y PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora. "La Cofradía de escultores de Barcelona durante el siglo XVIII". En: *Boletín Academia* nº 65, 1987. pág. 230.

"R.O. de Carlos III comunicada al Protector de la Academia el 16 de abril de 1782: Ciertas opresiones, que las nobles Artes sufrieron en tiempos menos cultos, mezcladas con ejercicios ajenos de las mismas, incorporadas en Gremios, sujetas a contribuciones, aprendizajes, y a otras reglas muy contrarias a su libertad natural, todavía subsistían y se verificaban en algunas Ciudades del Reyno, como subsisten y se verifican en muchas de Europa. Era debido libertarlas, y resistir a las tentativas de dichos Cuerpos, que unas veces se dirigían al Rey, otras al Consejo, y aun a la misma Academia de San Fernando...

Uno de sus Gremios, mal fundado tambien en sus ordenanzas, tenía como aprisionadas las nobles Artes de la Escultura y la Arquitectura; ...

Había resuelto S.M. declarar, despues de la mas madura deliberacion ... ser permitido a todos los Escultores el preparar, pintar y dorar, si lo jusgasen preciso o conveniente, las estatuas y piezas que hagan propias de su arte, hasta ponerlas en el estado de perfeccion correspondiente. Y que los Gremios de Doradores, Carpinteros y de otros oficios, que hasta ahora los han molestado por esta u otra razon semejante, no puedan impedirlo en lo sucesivo baxo la pena de quatro años de destierro a los que lo intentasen, consintiesen o aprobasen, ademas de satisfacer los daños y perjuicios que causasen; y como S.M. desea que los profesores de dichas nobles Artes no se empleen en obras que no sean de su profesion, por entorpecer con ellas el ingenio, por perjudicar a los Gremios, y a las mismas nobles Artes, declara que podrán dichos cuerpos Gremiales pedir el reconocimiento judicial de las casas, y talleres de los Escultores,

teniendo para ello justo motivo, manifestando al denunciador, y con la condicion de que no hallandose obra que no sea propia de su Arte, se le impongan al denunciador la pena de quatro años de destierro. Pero si efectivamente resultase cierta la denuncia, por no ser la obra perteneciente a la profesion, segun juicio de la Real Academia de San Fernando, a la qual se deberá preguntar en los casos de duda, quando en la provincia no huviese otra de la misma clase, se le impondrá al Escultor la pena de privacion de su Arte que desprecia”.

Aún asi, hizo falta una Real Cédula de 1785 para el ejercicio de las nobles artes “sin estorvo ni contribucion alguna” y una R.O. de 12 de septiembre de 1786 que recoge Pérez Santamaría, A.op. cit. pág. 244.

- (23) Ambos están representados en las colecciones de escultura del Museo de la Real Academia, como documentan las fotografías que ilustran el texto. Su obra en el Museo está analizada en AZCUE, L. op. cit. 1992. Catálogo de escultura.

LA POLÉMICA EN TORNO A LA PLANTA DE SALÓN
EN LA CATEDRAL DE SALAMANCA

Por

ANA CASTRO SANTAMARÍA

El objetivo de este artículo es desvelar ciertos aspectos inéditos relativos a diversos intentos –todos fracasados– encaminados a convertir la catedral nueva de Salamanca en una “hallenkirchen”, es decir, una iglesia de planta de salón, con sus naves de igual altura y con sistema de iluminación lateral. En esta polémica encontramos involucrados a algunos de los más importantes maestros canteros del primer tercio del siglo XVI: Juan de Rasines, Vasco de la Zarza, Juan de Alava, Alonso de Covarrubias, Enrique Egas y Diego de Riaño.

Hasta el momento, sólo era conocida la propuesta de Zarza y Rasines, formulada en 1523, y cuyo informe ya se incluía en las *Noticias...* de Llaguno (1), aunque fue más ampliamente estudiado por Chueca en su monografía sobre la Catedral Nueva de Salamanca (2).

Pero existen toda una serie de informes, procedentes todos del Archivo de la Catedral de Segovia, que nos documentan lo que debió ser una amplia discusión en torno a la adopción de la planta salón en la obra salmantina. La razón de la existencia de estos informes en Segovia es bien sencilla: el cabildo segoviano, a finales de agosto de 1529, comisionó al canónigo Juan Rodríguez para ir a Salamanca y a Valladolid para ver las “*obras, traças y condiciones*” de estas dos catedrales (3). De este viaje, el canónigo se pudo llevar –entre otra documentación– dos informes de Juan de Rasines que deben datar de 1523. Posteriormente –quizá en 1535 (4)– se obtuvieron copias de las condiciones de los destajos redactadas para llevar a cabo una iglesia salón, tras la visitación de Alava y Covarrubias de 1529 y de otros informes: uno de Juan de Alava alrededor de 1531 –cuando ya se había hecho cargo de la maestría de la catedral de Salamanca– manifestándose a favor de la planta salón y otro informe de Riaño que, junto con una carta de Egas, nos indican que fueron estos dos maestros los que impidieron que se

llevara a cabo la transformación del alzado de la catedral hasta igualar la altura de las tres naves.

La tipología de las “hallenkirchen” en Aragón ha sido estudiada recientemente por José Luis Pano Gracia en su tesis doctoral, leída en Zaragoza en 1987. Entre sus últimas aportaciones sobre el tema está la comunicación presentada en las Jornadas Nacionales sobre Renacimiento Español celebradas en Pamplona en marzo de 1990 y recientemente publicada en la revista *Príncipe de Viana*, titulada “Las hallenkirchen españolas. Notas historiográficas” (5). Para todo lo referente a bibliografía sobre el tema, analizada críticamente y por orden cronológico, remitimos a este interesante trabajo, que puede servir a manera de estado de la cuestión.

La primera tentativa: la junta de 1512

Cronológicamente, la primera vez que sabemos que se planteó la posibilidad de hacer una catedral con naves a igual altura fue en la famosa junta de los nueve maestros (Antón Egas, Alonso de Covarrubias, Juan Gil, Juan Campeiro, Juan de Orozco, Juan de Alava, Juan de Badajoz el Viejo, Rodrigo de Saravia y Juan Tornero) de 1512; esta comisión, como es bien sabido, debía decidir sobre la ubicación definitiva del edificio y la solución de cabecera que habían quedado pendiente los maestros trazadores, Antón Egas y Alonso Rodríguez. Pues bien: en uno de los puntos del informe se dice

*“Yten, que las naves colaterales tengan en ancho de bivo a bivo treynta e syete pies (no se haziendo de la altura de la principal nave) e de alto setenta pies o setenta e çinco e **este altor se entiende no se fasiendo del altura de la otra**” (6).*

Es decir, en aquel cónclave, alguno de los maestros allí presentes debió presentar esta alternativa de las tres naves de la misma altura, alternativa que finalmente sería rechazada.

Las propuestas de Juan de Rasines

La siguiente intentona viene 11 años después, en 1523, de manos de Juan de Rasines. No es extraño: este maestro cantero, formado en Bur-

gos, fue el gran difusor de las iglesias salón por el noreste peninsular (Santa María de la Calzada, Berlanga de Duero, el convento de la Piedad de Casalarreina) (7).

Juan de Rasines acudió a la obra salmantina para visitar los destajos que llevaban a cabo, paralelamente, Juan Gil y Juan de Alava, quienes (para intentar zanjar las discusiones interminables y las mutuas inculpaciones) acuerdan nombrar tres jueces: uno Gil, otro Alava y un tercero nombrado por el Consejo Real (8). Juan Gil nombró a Juan de Villar, “*maestro de las obras del señor condestable de Castilla*”, y Juan de Alava a Enrique Egas. En lugar del primero se presentó Juan de Rasines y el maestro nombrado por el Consejo Real sería Zarza.

Ahora no nos interesan los informes de estos tres maestros respecto a los destajos de Gil y Alava. Por eso, nos vamos a centrar en las propuestas de continuación de la iglesia como planta salón llevadas a cabo por Rasines individualmente y por Rasines y Zarza conjuntamente.

Juan de Rasines presentó dos informes –inéditos, cuyos traslados se conservan en la catedral de Segovia– (9) dando medidas y calibrando ventajas e inconvenientes de dos modos de proseguir la obra de Salamanca: con naves escalonadas o con planta salón.

En el primer supuesto de planta salón, modifica lo indicado en las trazas de la obra, subiendo 15 pies más, es decir, 125 pies de altura para la nave central (10) y 4,5 pies menos para las laterales. Esto implicaría hacer el andén a más altura de lo que estaba trazado y, sobre él, colocar grandes ventanas de lacería con tres maineles (11). Adoptar este tipo de planta suponía algunos cambios, pero tenía sus ventajas, “*por hazerse la obra de la yglesia syn trabajo*”. Los cambios afectarían a la parte de la cabecera: así, las capillas del trascoro no podrían llevar más de 60 pies de alto “*por cabsa de quedar la capilla mayor e con muy buenas ventanas e luzes e quedar esenta e alta sobre el trascoro*”.

En el segundo de los informes presenta una variante de esta planta de salón; en vez de llevar cabecera con girola, consistiría en una planta rectangular con ochavo como cabecera. En este caso, elimina el trascoro, es decir, la girola con capillas, y aumenta el largo, añadiendo una capilla más de cada lado, quedando el crucero del mismo ancho que la nave central, o sea, 50 pies. La capilla mayor tendría 60 pies de largo (del crucero hasta el ochavo), mientras que el largo total de la iglesia será 342 pies.

“*Hasiéndose las naves subientes e descendientes (12)... todo esto quedará arto alto demasiadamente*”, declara primero Rasines al respecto del modelo tradicional, aunque en un segundo informe se retracta y reconoce: “*que será mucho más agraciada la yglesia e más en arte hasiéndose las naves deferenciadas, sobientes e descendientes, más que suban las naves yguales*”. Las medidas son: de largo, 305 pies, porque “*como va debedido por lo alto la nave mayor de las colaterales, pareçerá más larga la yglesia que no si se haze que vayan las naves yguales*”, haciéndose sin trascoro; la altura de la nave lateral 90,5 pies y la central 127. Para el problema de la excesiva altura de las capillas hornacinas, propone losarlas con piedra de Los Santos, en losas traslapadas y bien embetunadas. La ventaja del losado frente a la cubrición con tejado radica, según Rasines, en que de esta manera la nave central no habría de subir 127 pies, sino 123, con el ahorro que supone eliminar 4 pies de altura.

No obstante, optar por naves de diferente altura exige la construcción de arbotantes. El problema de Salamanca es, según Rasines, que “*es la piedra desta çibdad mala para ellos, porque es piedra que no reçibe nenguna cal*”. La solución será hacerlos de piedra de Los Santos.

La propuesta conjunta de Rasines y Zarza

Juan de Rasines y Vasco de la Zarza –que llegó posteriormente a Egas y Rasines– emitieron juntos otro informe (13) en el que proponen continuar la obra siguiendo modelos de iglesia de salón.

Este informe, claro está, no podía haber sido firmado por el tradicional Enrique Egas, partidario del modelo escalonado, para quien la iglesia salón “*tyene más corte de bodega que no de iglesia*” (14). Sin embargo, a Juan Gil o a Juan de Alava, los maestros de los destajos, este modelo no les resultaba extraño: ellos mismos habían empleado este tipo de alzado, respectivamente, en San Antolín de Medina del Campo y en la catedral de Plasencia (15).

A pesar de todos los posibles apoyos a la idea, no prosperó, y eso que “*haziéndose deste pareçer la dicha obra será muy más fuerte y más galana, por quanto vemos cada día las faltas y herros que ay en las obras antiguas por no quedar en un alto las naves y, quedando baxas las unas más que las otras, azen quebrar los arcos y capillas, rebentar los pilares torales... y, haziéndose desta manera, queda muy fuerte y segura y no tiene neçessidad de nyngún arco botante e de más desto se aorra muy mucha costa*”.

La visita de Alava y Covarrubias en 1529

Los maestros Alava y Covarrubias realizaron una visita de inspección a las obras de la catedral en abril de 1529, obras que se desarrollaban bajo la dirección de Juan Gil el Mozo. Estos maestros emitieron un informe de las obras cuyo traslado se conserva en la catedral de Segovia (16); en estos momentos no nos interesa este informe, puesto que proponen un modelo de iglesia de naves escalonadas, cuya nave central alcance los 130 pies, mientras que las laterales sean de 89 pies de altura, alturas que prácticamente coinciden con las de la actual catedral.

Sin embargo, hay una serie de datos que nos llevan a afirmar que estos dos maestros hicieron también su propuesta de planta salón. En primer lugar, la existencia de una serie de condiciones para los destajos de las obras de la catedral de Salamanca que se conserva en el archivo de la catedral de Segovia, sin fecha (17). Estas condiciones se redactaron tras la visita de los dos maestros y con su conformidad (18). En ellas se alude a “*la traça que hisyeron Juan de Alava e Alonso de Cobarruvias*”, y se dice literalmente: “*estas capitulaciones e condiçiones van escritas e hordenadas atento a los çiento e diez pies conviene subir la nave de medio...*”

Un segundo testimonio que nos confirma estas sospechas nos viene a través de una carta de Enrique Egas unos años posterior:

La intervención de Egas y el fracaso del intento de Alava y Covarrubias

En el archivo de la catedral de Segovia se conserva una carta escrita por Egas el 28 de noviembre de 1533 y dirigida al canónigo segoviano Juan Rodríguez que nos desvela un intento abortado de convertir la catedral de Salamanca en una iglesia salón (19). Los protagonistas del proyecto eran, según Egas, Covarrubias y otro maestro que, indudablemente, era Alava:

“...a lo que vuestra merced dize que en la obra de la iglesia de Salamanca a avido çierto movimiento por paresçer de Covarruvias e no sé de qué otro maestro que es que las tres naves de la iglesia, ansí la mayor como las dos colaterales, moviesen de un alto, y esto se removió quando yo visité aquella iglesia y lo defendí, porque la iglesia no quedava alumbrada como

conviene y parescería antes otra cosa que iglesia y pruévolo con la iglesia de León, que ya vuestra merced avrá oydo dezir quán insigne es y quanta perfección tiene y yo con cuidado e notado en que tiene aquella perfección y es en que las dos naves collaterales son muy baxas, según al alto de la nave de en medio, mediante lo qual las luzes son muy altas y es la iglesia aplazible por la mucha claridad que tiene...”

Egas habla de una visita suya que impidió aquel desaguizado –según su concepto de belleza–. Efectivamente, el 1 de julio de 1530 visitaban la obra salmantina los maestros Enrique Egas y Felipe Vigarni, cuyo informe también se conserva en los fondos del archivo de la catedral de Segovia (20), pero que en nada alude al proyecto de iglesia salón ni a su rechazo. Al contrario, afirman que “*estos capítulos que aquí damos a vuestras mercedes, por la mayor parte son los que hisyeron Juan de Alava e Alonso de Covarrubias e Juan Gil, que son dinos de ser aprobados*”; estos capítulos se refieren, evidentemente, al informe citado de Alava y Covarrubias de abril de 1529, conservado en la catedral de Segovia (21).

El último intento de Juan de Alava

No obstante, Juan de Alava sigue determinado a adoptar la planta salón para Salamanca, como había hecho en Plasencia al menos desde 1522 (22). Esta sería una de las primeras decisiones que tomaría nada más hacerse cargo de la dirección de las obras.

El 13 de septiembre de 1531 Juan de Alava había sido nombrado inspector de los destajos, lo que equivalía a desplazar a Juan Gil el Mozo de la maestría (23). Por estas fechas Alava debió escribir una carta al cabildo cuyo traslado se encuentra en la catedral de Segovia (24). La situamos en estas fechas porque en ella declara que

“el señor racionero Antonio de Xaque, veedor de las obras desta santa iglesia, me a dicho cómo el señor obispo y vuestras mercedes son servidos en que yo tenga cargo y governación del edeficio desta obra... para que yo tenga cuidado de lo que se oviere de edificar”.

En la carta, hace un somero repaso a la historia constructiva de la catedral, recordando la junta de 1512 y la elección de Juan Gil como maestro, que subió las paredes de las capillas a 60 pies. De ahí, la necesidad de subir la nave mayor hasta 140 pies, con el consiguiente encarecimiento de la obra, pérdida de fortaleza y tardanza en la conclusión.

Partiendo de los errores previos, propone una solución que ya se había contemplado, al menos desde 1523, con las propuestas de Rasines y Zarza: hacer un iglesia salón, es decir,

“mover las vueltas de la nave de en medio y de las naves colaterales todo de un alto..., de manera que no excede la altura de la nave de en medio de los ciento y diez pies, como fue capitulado al principio”.

¿Ventajas de este sistema? El mismo Alava lo indica:

“haziéndose desta manera, se evitará y ahorrará mucha suma de maravedís, que será más de veynte mil ducados, con asaz de brevedad de tiempo, que se ganará más de tres o quatro años de dilazió y lo más sustançial es que conviene así para la perpetuidad y seguridad del hedifiçio, que será –haziendose desta manera– la obra segura y fixa y duradera para siglo de los siglos y, juntamente con esto, el cuerpo del yglesia tendrá más magestad y autoridad y vista y terná más claridad y el coro de las oras más segura de inconvenientes de lo alto y con la claridad y luz que convenga”

Rodrigo Gil, en el manuscrito de Simón García, coincide con Alava al explicar las ventajas de este sistema, que no son otras que la fortaleza del edificio, su mejor iluminación y la reducción de los gastos:

“Yendo así a un alto es el edificio más fuerte porque todo se ayuda uno a otro lo qual no hace quando la principal sube mas porque es menester que desde la colateral se le de fuerça a la mayor y desde la ornacina a la colateral lo qual se da con arbotantes. Y acese así que no se puede subir a un alto o por meno-

ridad de gastos o por las luces que si fuesen a un alto no se le podrían dar que gozase mas de la una nave” (25).

La visitación de Diego de Riaño y el fracaso definitivo de la planta salón

En este momento debe ubicarse una visita de Diego de Riaño, desconocida hasta el momento. Debió acudir a Salamanca entre septiembre de 1531 –fecha de nombramiento de visitador de los destajos de Alava, cuando propone la planta salón– y septiembre de 1534 –fecha del contrato con los destajeros, abandonando aquella idea–.

Diego de Riaño es un arquitecto trasmerano poco conocido; debió morir prematuramente (30 de noviembre de 1534), por lo que sus obras son escasas. Aparece documentado por primera vez en Sevilla en 1523, ciudad en la que se asienta hacia 1526. Antes, había trabajado en Santa María de Carmona y San Miguel de Morón de la Frontera. Conocemos su intervención en dos ciudades: Valladolid y Sevilla. En la primera (26), se encarga a partir de 1527 de la construcción de la colegiata, cuyas trazas habían sido hechas por él junto con Alava, Juan Gil y Francisco de Colonia. En Sevilla, traza las casas consistoriales en 1527 y es maestro de su catedral desde el año siguiente. Es considerado como el primer arquitecto del Renacimiento en Sevilla (27).

Se conserva un traslado de su informe sobre la catedral de Salamanca en el archivo de la catedral de Segovia (28), sin fecha. En él rechaza la planta salón con las tres naves a 110 pies de altura, como había determinado Alava. Propone, en cambio, una altura de 145 pies –o al menos 124, que es lo que suman los anchos de las tres naves–, puesto que para los 110 pies de altura hubieran bastado unos pilares de 7 u 8 pies de diámetro.

Pero su opinión es que se abandone este proyecto y se vuelva a las naves escalonadas a 128 pies “y la yglesia será mucho más alegre y mucho más honrrado el templo... No se hallará en estas partes otro tal ni tan bueno en el tiempo que fuere acabado, hasiéndose lo que tengo dicho”.

También rechaza las trazas del pilar, la ventana, el andén (“*porque es de la más mala obra que yo nunca vi, porque corta todas las medias muestras de la yglesia y ocupa la vista syn remedio, y no ha de quedar syno con la ylada baxa e, lo que restare, ase de meter en el grueso de la pared*”). Con-

cluye prometiendo dar 300 ducados de finazas para que vengan maestros (*“çinco o seys, los más ábiles que aya en España, que sepan qué cosa son obras de yglesia cathedral”*) y vean lo que él indicó; Riaño, a su vez, se compromete a volver cuando se le requiera. Se le hace un mandamiento el 27 de mayo de 1534 (29), pero no se vuelve a tener noticia de él.

Consolidación de la idea tradicional de naves escalonadas

El obispo de la diócesis salmantina, Cabeza de Vaca –que por algún motivo estaba en Toledo–, debía ser informado de los últimos cambios. Por eso, el 9 de marzo de 1534 se pagan 12 ducados de oro al capellán Pedro Ruiz *“para yr a Toledo a llevar los paresçeres de los maestros canteros sobre lo de la obra –sin duda los de Covarrubias, Alava, Egas, Vigarny y Riaño– al señor obispo”* (30).

El resultado de esta consulta pudo ser la decisión de enviar de nuevo a maestre Enrique Egas a visitar la obra, pues *“en primero de abril del dicho año pagué a maestre Anrique, cantero, maestro de cantería, sesenta ducados por la venida y estada y tornada a su casa quando vino a ver la obra de la dicha yglesia”* (31), la más alta cifra pagada a un maestro por su visita hasta entonces. Dió su parecer por escrito, aunque no se conserva, ni en Salamanca ni en Segovia.

Al poco tiempo, el 17 de abril, se envía a la corte al mismo capellán Pedro Ruiz *“con los dichos paresçeres y traças y paresçer postrero de maestre Anrique”* (32).

¿Qué decisiones tomarían Alava y Egas, como maestro y visitador de la obra, respectivamente? Los datos documentales nos inclinan a pensar que, abandonada definitivamente la idea de la iglesia salón de la que Egas era detractor acérrimo, no se imprimió ningún giro a la marcha de las obras. El sistema de destajos parece que daba resultados satisfactorios, por lo que el 7 de julio se envía de nuevo un mensajero que vaya a llamar canteros que lleven a cabo los destajos. Estos serán asumidos por los canteros Negrete, Vergara, Aguirre y Montaña el 14 de septiembre de 1534 (33), cuando ya había cesado toda la polémica en torno a la planta de salón.

NOTAS

- (1) LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez. Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1829. Pág. 125 y doc. XXXI.
- (2) CHUECA GOITIA, Fernando: *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Universidad de Salamanca, 1951. Págs. 71-73.
- (3) CORTON DE LAS HERAS, María Teresa: *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*. 3 vols. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1990. Vol. I, pág. 330.
- (4) Este año el cabildo segoviano envía un mensajero a Salamanca “a buscar a Juan de Alava, maestro de cantería, para que viniese a ver la obra”, con lo cual suponemos que en esta ocasión se obtendrían los otros informes a los que nos referimos. CORTON DE LAS HERAS, op. cit.
- (5) PANO GRACIA, José Luis: “Las hallenkirchen españolas. Notas historiográficas”. *Príncipe de Viana*. Anejo 10-1991. Año LII, págs. 241-256.
- (6) Archivo de la Catedral de Salamanca (A.C.Sa.), Libro de Pareceres, caj. 44, leg. 1, nº 69, doc. nº 1, fol. 1º. Lo que aparece entre paréntesis, está tachado en el documento original.
- (7) MARTÍNEZ FRIAS, José María: *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*. Diputación de Soria, 1980. Págs. 362-371. HOAG, John D.: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Xarait. Madrid, 1985. Págs. 27-28.
- (8) A.C.Sa., Libro de Pareceres, caj. 44, leg. 1, nº 69, doc. nº 11, fols. 25-27. CHUECA GOITIA, op. cit., págs. 61-62.
- (9) Archivo de la Catedral de Segovia (A.C.Seg.), G-61, docs. XXV y XXVI. Apéndice documental, documentos I y II.
- (10) En realidad comete un pequeño error, pues las medidas que da suman 124 pies: 58,5 del suelo hasta lo más alto del andén; 39 del andén a los capiteles y 26,5 la vuelta de la bóveda central. La altura de 124 pies viene determinada por la suma de los anchos de las naves colaterales y la central.
- (11) Según las cifras que anota en el doc. XXV de Segovia (documento I de nuestro apéndice), el andén corría a 47,5 pies del suelo y él pretendía elevarlo a 58,5. Las dimensiones de las ventanas eran 36 por 14 pies.
- (12) “...e syn trascoro”, añade, refiriéndose a la media iglesia que se estaba construyendo.
- (13) A.C.Sa., Libro de Pareceres, caj. 44, leg. 1, nº 69, doc. nº 38, fol. 62. LLAGUNO Y AMIROLA, op. cit., pág. 125 y documento núm. XXXI. CHUECA GOITIA, op. cit., págs. 71-73. Apéndice documental, documento III. Según Marías, la altura de la hornacina sería el doble de su anchura y la de las tres naves centrales el doble de la altura de la capilla hornacina. MARÍAS, Fernando: *El largo siglo XVI*. Taurus. Madrid, 1989. Pág. 105.
- (14) A.C.Seg., G-61, doc. XXIII. CORTON DE LAS HERAS, op. cit., vol. 3, págs. 148-149. Vid. infra.

- (15) CASTRO SANTAMARIA, Ana: “El problema de las trazas de la catedral de Plasencia”. *VIII Centenario de la Diócesis de Plasencia (1189-1989). Jornadas de Estudios Históricos*. Págs. 467-476. Plasencia, 1990.
- (16) A.C.Seg., H-34. Ya daba cuenta de él CASASECA CASASECA, Antonio: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social. Salamanca, 1988. Págs. 78-81.
- (17) A.C.Seg., G-61, doc. XXXI.
- (18) “Juan de Alava e Alonso de Cobarruvias las apruevan por buenas y las ferman de sus nonbres”. Id.
- (19) A.C.Seg., G-61, doc. XXIII. CORTON DE LAS HERAS, op. cit., vol. 3, págs. 148-149. Apéndice documental, documento V.
- (20) A.C.Seg., G-61, doc. XXIX.
- (21) A.C.Seg., H-34.
- (22) CASTRO SANTAMARÍA, art. cit.
- (23) A.C.Sa., Actas Capitulares (1521-1540) n° 26, fol. 511 vº. LLAGUNO Y AMIROLA, op. cit., pág. 226. CHUECA GOITIA, op. cit., pág. 102.
- (24) A.C.Seg., G-61, doc. XXVII. Apéndice documental, documento IV. A la vuelta del documento: “tráxelo yo todo de Salamanca”; esta frase debió ser escrita por el canónigo Juan Rodríguez, mayordomo de la obra de Segovia, que visitó Salamanca con posterioridad a 1531; quizá en 1535, en que sabemos que se envió un mensajero a Salamanca a buscar a Juan de Alava. CORTON DE LAS HERAS, op. cit., págs. 330 y 344.
- (25) CAMON AZNAR, José: *Compendio de Arquitectura y simetría de los templos por Simón García. Año de 1681*. Publicado por – Edición de la Universidad de Salamanca, 1941. Pág. 36.
- (26) AGAPITO Y REVILLA, Juan: “Para la historia de la iglesia mayor de Valladolid”. *B.S.E.E.*, 1942, págs. 70-80 y 220-234.
- (27) MORALES, Alfredo J.: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Servicio de Publicaciones del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla, 1981. Págs. 29-37. Del mismo: “La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII”, en *La catedral de Sevilla*. Editorial Guadalquivir. Sevilla, 1984. Pág. 179. Cuestionado por Fernando Marías. MARÍAS, op. cit., págs. 400-404.
- (28) A.C.Seg., G-61, doc. XXIV. Apéndice documental, documento VI.
- (29) “que se desenbarquen qualesquier dinero que estén depositados por Diego Riaño e alcan el depósito” A.C.Sa., Actas Capitulares (1521-1540) n° 26, fol. 686 rº.
- (30) A.C.Sa., Libro de Cuentas de Fábrica (1499-1539), fol. 517 vº. Chueca anota equivocadamente el 7 de marzo. CHUECA GOITIA, op. cit., pág. 103. De nuevo, el 15 de mayo, tras la visita de Egas, se envía al capellán Pedro Sánchez a Toledo para informar sobre la fábrica, pues en las Cuentas de Fábrica consta “al padre fray Claudio... de las misas que dixo por el capellán Pedro Sánchez quando el cabildo le enbió a Toledo esta vez postrera sobre la fábrica”. A.C.Sa., Libro de Cuentas de Fábrica (1499-1539), fol. 531 rº.
- (31) Equivalente a 22.500 mrs. Id., fol. 518 vº. Se anota, además: “Este día pagué al capellán Pedro Ruiz dccccxxvi, los dos ducados para dar a comer al dicho maestre En-

- rique y lo restante para pagar las misas que se dixeron por el dicho Pedro Ruiz porque lo fue a llamar*". Id. CHUECA GOITIA, op. cit., pág. 103.
- (32) A.C.Sa., Libro de Cuentas de Fábrica (1499-1539), fol. 519 rº.
- (33) A.C.Sa., Libro de Fábrica leg. 2, caj. 44, nº 1, fols. 5-8. LLAGUNO, op. cit., pág. 228. CHUECA GOITIA, op. cit., págs. 104-106
- (34) Bacines: Como su nombre indica, cuencos que quedan en la cara inferior de las claves y que sirven para encajar las filateras. CHUECA GOITIA, op. cit., pág. 198.
- (35) Brancha: Cada uno de los nervios o camones que van formando la estructura o esqueleto de una cúpula. GARCÍA SALINERO, Fernando: *Léxico de alarifes de los Siglos de Oro*. Real Academia Española. Madrid, 1965. Pág. 61.
- (36) Traslapar: Cubrir o solapar una parte de una cosa con otra. Id., pág. 228, citando a REJON DE SILVA, Diego: *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los aficionados*. Segovia, 1788.
- (43) Cintrel: Regla, línea, plomo, nivel. Se dice, por ejemplo, de un arco que no está a *cintrel* cuando no conserva su traza geométrica. CHUECA GOITIA, op. cit., pág. 199.
- (44) Peso: en el léxico de carpinteros de los siglos XVI y XVII, "diferencia de nivel entre dos puntos". GARCÍA SALINERO, op. cit., pág. 177.

APENDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I

¿Salamanca, 22 de febrero de 1523?

Informe de Rasines sobre la catedral de Salamanca, determinando las alturas que habría de llevar, tanto si se hacen las tres naves de la misma altura como si son escalonadas.

Muy reverendos e magníficos señores:

Pues se ha dilatado tanto tiempo mi estancia aquí, acorde de haser unas traças para ver cómo parecerían, la una que subiesen las naves yguales, segund está en los capítulos e, ansy mesmo, señalé otra traça para ver el parecer que tendría fuendo (*sic*) las naves subientes e descendientes; la una traça está señalada e repartida de la manera que están en los capítulos, syno que sube quinze pies más que rezan los capítulos y está capitulado que no suba más de çiento e diez pies e lo que tengo traçado sube çiento e beynte e çinco pies e lo habíen (*sic*) menester hasiéndose de la manera sobre dicha.

La traza que han de subir las naves colaterales e la nave mayor yguales ha de subir de pie derecho de los andenes arriba hasta en fin de los chapiteles arriba treynta e nueve pies e de allí arriba comiençan a bolver las bueltas de la nave de en medio y las naves colaterales; la nave de en medio sube veynte e seys pies e medio de buelta de los capiteles arriba hasta el baçin (34) de la clave y las naves colaterales suben las bueltas veynte e dos pies; monteando las branchas (35) prinçipales a medio punto queda la clave mayor del paymento del suelo hasta el baçin de la clave los dichos çiento e veynte e çinco pies de alto; el andén tiene del suelo hasta lo más alto quel andén çinquenta e ocho pies y medio, y con esto viene justo a los çiento e beynte e çinco pies e hase de subir sobre el andén çinquenta e seis pies e medio.

A de aver entre los pilares mortidos, en los paños de las paredes de las capillas colaterales, en cada paño, una ventana grande que tenga catorçe pies de ancho e treynta e seys pies de alto hasta la luz de la clave de la ven-

tana; de allí abaxo se han de haser los lazos e mayneles e los mayneles han de ser tres; ha de començar la ventana / a catorze pies más alto que está agora el andén e como es grande dará mucha luz.

Y sy la yglesia acordaren de la hazer las naves yguales a un alto, conviende de dar asiento e aclararse como queden el cruzero de la capilla mayor agraçiado e, para quedar bien luzido e vistoso, han de quedar las capillas del trascoro, las que van en el derecho de las colaterales, a sesenta pies de alto e no más, por cabsa de quedar la capilla mayor e con muy buenas ventanas e luzes e quedar esenta e alta sobre el trascoro e, desta manera, tendrá muy buena graçia la capilla mayor e el cruzero e, de otra manera, sy subiesen las colaterales en el alto que ha de aver en el cuerpo de la yglesia –del cruzero hasta las puertas del Perdón– por el trascoro, sería una cosa muy mala, porque quedaría la capilla mayor de la cabeçera muy mal, a cabsa de la escuridad, e también dañaría mucho a la vista del cruzero e, dyferençiándose desta manera, quedaría en buen conçierto, porque las capillas del trascoro se han de enjarjar juntamente a un alto los capiteles, asy las ochavadas como las que vienen en derecho de las colaterales e, hasiéndose desta manera, ganase en quitarse mucha costo de lo que avía de salir las paredes del trascoro e, lo otro, quedar muy desocupada la capilla mayor. Esto es mi paresçer en quanto a la horden desta traza que aquí se hase minçión.

Haziendo la yglesia de las naves diferençiadas, más alta la nave mayor que las colaterales, ha de subir la nave mayor desde el paymento del suelo hasta la clave mayor çiento e beinte e siete pies; han de estar los altos de los capiteles en la manera siguiente:

Han de subir los capiteles de las colaterales más alto questán agora el andén diez pies, a cabsa de la corriente de los tejados, e quedarán los capiteles de las colaterales en sesenta e ocho pies e medio de alto del suelo de la yglesia hasta los capiteles de las colaterales; de los capiteles arriba, suben las bueltas / de las colaterales veynte e dos pies hasta el postrer baçin de la clave que sube; con los veynte e dos pies sobre los sesenta e ocho pies e medio, noventa pies e medio, e de aquí arriba han de encomençar las paredes de la nave mayor e han de salir diez pies de pared maçiça antes que comiençen las ventanas de la nave mayor sobre que carguen e comiençan las ventanas sobre diez pies de la pared maçiça y se dexan para los corrientes de los tejados de las capillas colaterales de manera que han de encomençar los capiteles de la nave mayor treynta e dos pies más alto que los de las co-

laterales y, destos capiteles de la nave mayor, suben las bueltas de las capillas veynte e seys pies y medio de alto hasta el baçin de la clave mayor; repartiéndose los altos como aquí se dize, quedan en los çiento e beynte e siete pies de alto. Esto es lo que menos puede tener de alto la yglesia, hasiéndose las naves subientes e desçendientes, e con todo esto quedará arto alto demasiadamente.

Si a su reverendísima señoría e a los señores de la yglesia les paresciese que se losasen las capillas hornazinas con losas muy fuertes berroqueñas de Los Santos del grandor de las que tienen traydas en la obra e muy bien labradas e asentadas, que traslapien (36) medio pie cada losa en las yladas, una sobre otra, e muy bien enbetunadas con muy buen betún de mazo, bien hecho, quedaría muy perpetuo el losado para sienpre, y están las capillas e paredes muy fuertes para sufryr el peso y carga de la losadura; hasiéndose desta manera, se ganarán otros quatro pies para que quedase más baxa la obra, e en esto se ganan en dos cosas: la una, en quedar más en perfección el alto de la yglesia e, lo otro, porque se quitaría mucha costa en abaxarse toda la yglesia quatro pies, y en esto pueden ver lo que en ello les paresçerá y esto es lo que a mí, Juan de Rasynes, maestro de cantería, me paresçe que conviene a la obra de la yglesia e ansy lo firmo de mi nonbre: Juan de Rasynes. /

Paresçer de Juan de Rasines primero.

A.C.Seg., G-61, doc. XXV.

DOCUMENTO II

¿Salamanca, 22 de febrero de 1523?

Informe de Rasines sobre la catedral de Salamanca, determinando las medidas que habría de llevar, tanto si se hacen las tres naves de la misma altura como si son escalonadas.

Muy reverendos y magníficos señores:

Yo e mirado lo que me mandaron que les diese por escrito cómo han de quedar los altos y largos de la yglesia, y diese el paresçer de dos maneras: el uno, para sy se hisyesen las naves colaterales e la nave mayor al alto que está capitulado que suban las naves yguales e syn trascoro. Para yr desta manera, tienen mucha neçesidad de sobir de alto, del suelo de la yglesia hasta la clave mayor de la nave de medio, çiento e beynte e çinco pies de al[to], por lo menos, y del largo, haziéndose desta manera syn trascoro, tienen neçesidad de alargarse otra capilla más adelante de las çinco que están agora legidas, de manera que serán seys capillas desde el astial de la entrada de la yglesia de las puertas del Perdón hasta el cruzero, y el cruzero quedará en el ancho de la nave de medio, que tiene çinquenta pies de ancho, e la capilla mayor tiene setenta pies de largo del cruzero hasta el ochavo de la capilla mayor, a donde ha de estar el altar mayor, de manera que que (*sic*) terná la yglesia de largo del astial de la entrada de la yglesia hasta el ochavo del altar mayor trezientos e quarenta e dos pies, e los a menester sy se hisieren las naves yguales, como aquí se aclara, e dásele este largo y alto a la yglesia por dos cosas: la una, por el grande ancho que tiene la yglesia del un andén al otro, que tiene çiento e beynte e quatro pies y, lo otro, por hazer se la obra de la yglesia syn trabajo. Esto es lo que se deve haser en quanto sy la yglesia se haze en el alto de las naves yguales.

Aviéndose de haser la yglesia de la manera que está començada —que suban las naves colaterales e la nave mayor deferençiadadas, sobientes e desçendientes e syn trascoro—, ha de tener de alto la yglesia, del suelo hasta la clave mayor, haziéndose con tejados sobre las laterales e sobre las hornazinas, çiento e beinte e siete pies de alto, repartiéndose en la manera syguiente: han de sobir los capiteles de las capillas colaterales más alto que está agora el andén diez pies, a cabsa de los tejados, e quedan los / capiteles de las capillas colaterales del suelo de la yglesia en alto sesenta e ocho pies y medio, e de los capiteles arriba suben las bueltas de las capillas colaterales veynte e dos pies de alto, que son por todos hasta la clave mayor de las colaterales noventa pies y medio e, de allí arriba, comiençan las paredes de la nave mayor sobre los arcos perpiaños de las capillas colaterales, e ha de sobir esta pared maçiça diez pies de alto, e estos dichos diez pies se dan para lo que ha de sobir el tejado y, en estos diez pies de alto, se han de sentar los capiteles de las capillas de la nave mayor, e tienen de buelta las capillas de la nave mayor veinte e seys pies y

medio hasta la clave más alta e, con esto que aquí se reparte, queda en los dichos çiento e beinte e seys pies de alto y, repartido en esta manera, queda alto demasiado, mas no se le puede dar menos estubiendo (*sic*) las capillas hornazinas en el alto que está.

Mi paresçer es que las capillas hornazinas fuesen losadas de la piedra berroqueña de Los Santos, e las losas fuesen de la piedra de las losas que están traydas para la yglesia, e que fuesen del mismo grandor de las que están acá, y fuesen muy bien labradas e muy bien esquadradas y las juntas bien hechas y traslapadas medio pie las unas sobre las otras y enbetunadas con muy buen betún; desta manera, sería muy provechoso para la yglesia e las paredes y bóbedas de las hornazinas están muy fuertes e sofrientes para sofrir todo el peso y carga que puede llevar el losado e, hasyéndose desta manera, ha dos provechos grandes: el uno, que se puede baxar la yglesia quatro pies de alto, de manera que quedaría el alto de la yglesia en çiento e beynte e quatro pies y se quita mucha costa en abaxarse esto y, lo otro, en quedar más en perfición el alto de la nave mayor e capillas colaterales, y esto es lo que me paresçe que conviene para el provecho e bien de la obra.

E, asyéndose desta manera, la obra ha menester arcos botantes e, para esto, ponen ynconvinientes en los arcos botantes, que es la piedra desta çibdad mala para ellos, porque es piedra que no reçibe nenguna cal; a buen remedio para ello: hazer los / arcos botantes de la piedra de Los Santos, de lo que traen aquí para las canales de las aguas que han de baxar de los tejados e, desta manera, quedará la obra muy perfeta.

En quanto a largo de la yglesia que ha de aver, del astial de la entrada de la yglesia hasta el ochavo a donde ha de estar el altar mayor, tendrá harto largo en trezientos e çinco pies, hasyéndose syn trascoro porque, fuendo (*sic*) las naves sobientes y deçendientes, sube la nave mayor más que los colaterales treinta y seys pies y medio y, como va debedido por lo alto la nave mayor de las colaterales, paresçerá más larga la yglesia que no si se haze que vayan las naves yguales, aunque liebe de largo tresientos e quarenta e dos e, a mi paresçer, so cargo del juramento que hise de dezir verdad a todo lo que yo alcanço, que será mucho más agraçiada la yglesia e más en arte hasiéndose las naves deferençiadadas, sobientes e desçendientes, más que suban las naves yguales, espeçialmente sy la obra se haze como digo, losándose las hornazinas, e lo que yo, Juan de Rasynes, haría tobien-do cargo de una obra de la manera (*sic*) lo haría de la manera que aquí di-

go, en cargo de mi conçiencia e porque me paresçe que es lo que cunple a la obra. Lo firmé de mi nonbre, Juan de Rasines, maestro de cantería: Juan de Razines. Hasyéndose las naves sobientes e desçendientes, llevarán de las (*sic*) las ventanas de la nave mayor veinte pies, y llevarán las naves colaterales de los diez e seis pies, de manera ternán anbas las ventanas veynte e seys pies de luz./

Paresçer de Juan de Rasines segundo.

A.C.Seg., G-61, doc. XXVI.

DOCUMENTO III

Salamanca, 22 de febrero de 1523

Informe de Rasines y Zarza proponiendo una iglesia de salón.

La suçesión de la obra desta santa yglesia según el eligymiento e fundamento que asta agora está echo lo que más util e provechoso, así en las fuerças de la obra e perpetuidad para lo de adelante, conviene que se aga y se acabe de la manera syguiente: que en el alto que gora están las paredes de las capillas ornezinas, por la parte de dentro, se corra un entablamento todo a la larga por todas las capillas hornezinas; a nyvel y a un alto y sobre aquel tablamiento se elija una pared que tenga de grueso çinco pies y medio, y en la dicha pared aya un andén, y este dicho andén tenga dos pies y medio de ancho vestido en la paret, y este andén tenga deziocho pies en alto de luz de los arcos asta el suelo del andén e suba otros quatro pies de dovela y tablamento, de manera que son veynte y dos pies desde ençima del lecho del tablamento asta del andén, con vuelta de los arcos y altura del tablamento, y este dicho andén ciença (¿cerca?) de çinquenta y çinco pies arriba y, con los veinte y dos pies que sube el andén, queda en setenta y sie-

te pies de alto y, desde allí, comiencen las ventanas y comiencen las ventanas asta topar junto con las formas, y anse de sobir los pies derechos asta los capiteles de las capillas mayores del tablamento del andén de arriba seis pies, de manera que son asta los capiteles ochenta y tres pies en alto y, desde allí arriba, llevan de buelta las capillas mayores veinte y siete pies, de manera que queda en alto la yglesia desde el paimento del suelo çiento y diez pies y, haziéndose desta manera, quedan las naves todas tres en un alto, çeto lo que lleva de çintrel más la nave de en medio, que es más alta que la otra, y an de servir los arcos perpiaños que vengan conformes para que carguen los prendientes, ansí en la nave mayor como lo en las de las costados y, siendo desta manera, an de sobir las paredes de los lados destas tres naves sobre los arcos de las hornezinas asta en fin asta los tejados y, haziéndose deste parecer, la dicha obra será muy más fuerte y más galana, por quanto vemos cada día las faltas y herros que ay en las obras antiguas por no quedar en un alto las naves y, quedanto baxas las unas más que las otras, azen quebrar los arcos y capillas, reventar los pilares torales, lo qual se puede ver cada día en muchas partes y, haziéndose desta manera, queda muy fuerte y segura y no tiene neçessidad de nyngún arco botante e, demás desto, se aorra muy mucha costa, y esto es nuestro paresçer.

Juan de Rasynes (rubricado). Vasco de la Sarça (rubricado)./

En Salamanca, a XXII de febrero, año del Señor de mdxxiii años, estando en cabilldo los dichos señores thesorero e provisor e deputados, se yntimó esta declaración por los dichos señores provisor e deputados al dicho Juan Gil, el qual la consentió, etc. Testigos Diego Çerón e Juan Peres, vesynos de Salamanca, e Gutierre Quixada, notario.

A.C.Sa., Libro de Pareceres, caj. 44, leg. 1, nº 69, doc. nº 38, fol. 62.

(Publicado por CUECHA GOITIA, Fernando: *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Universidad de Salamanca, 1951. Págs. 71-73).

DOCUMENTO IV

(Salamanca, alrededor del 13 de septiembre de 1531)

Parecer de Juan de Alava proponiendo elevar las naves a igual altura.

Muy reverendo y magníficos señores:

El señor racionero Antonio de Xaque, veedor de las obras desta santa iglesia, me a dicho cómo el señor obispo y vuestras mercedes son servidos en que yo tenga cargo y governación del edeficio desta obra desta yglesia y que mandan hazer asiento y capítulos conmigo de lo que tengo de hazer con el dicho cargo para que yo tenga cuidado de lo que se ovie-re de edificar en la dicha obra y edificio y yo beso los pies y las manos de su reverendísima señoría y de vuestras mercedes por las mercedes que me hazen en se querer servir de mí y, ansí, yo azepto y he por bien lo que por su señoría y por vuestras mercedes ha sido provehido y se hará el asiento y escrituras por mi parte que conviniere en la seguridad que para ello se requiere y, como vuestras mercedes sean servidos y contentos, y pues su señoría reverendísima y vuestras mercedes han por bien de se servir de mí en esta cosa, yo soy obliado de mirar con todo mi poder por esta obra y manifestar a vuestras mercedes todo lo que al bien della to-care asiento esençial del edeficio, como a las çircunstancias y particularidades dél y de la manera que mejor se aga y proceda ello como a tal obra conviene.

Y es ansí que bien tendrán notiçia vuestras mercedes cómo el señor obispo don Francisco de Bobadilla, que en gloria sea, mandó llamar a muchos ofiçiales del reino para la elección deste hedefiçio y, estando juntos aquí a todos los que en ello nos hallamos, nos fue tomado juramento en presençia de su señoría para que escogiésemos el sytio y mirásemos sin ninguna pasión ni afiçión lo que cumplía a tal hedifiçio y, ansí, nos juntamos y entendimos en ello y los que a ello nos hallamos fueron Alonso Rodriguez de Sevilla y Juan Gil de Hontañón y Antón Hegas y Alonso de Covarubias y Juan Canpero y Juan Tornero y Juan de Badajoz y Juan de Orozco y Rodrigo de Sarabia y yo con ellos y, con parecer de todos estos, quedó hecha la traza por donde se avia de hazer la obra. Y, ansimismo, quedó capitulado todo lo

que se avía de hazer, así de los anchos como de los altos y grosores de cada cosa y fue capitulado y escrito que las capillas hornazinas subiesen quarenta y cinco pies y las colaterales ochenta pies y la nave de en medio ciento y diez pies y, teniendo fin, a estas alturas se fiçieron los fundamentos y se capitularon y eligieron todos los gruesos, así de los pilares torales como estribos y botareles y gruesos de paredes.

Después desto escrito y asentado así, vuestras mercedes tomaron por maestro a Juan Gil de Hontañón, el qual subió con las capillas hornazinas sesenta pies de alto e dar parte a vuestras mercedes por dónde le a venido a la obra nescesidad de subir con la nave de en medio ciento y quarenta pies y, a menos altura desta, no se puede dar luzes bastantes, de manera que sube treinta pies más de como estava capitulado, donde se hizieron dos exçistos (ç) grandes: lo uno, acrecentamiento de mucha costa; lo otro, enflaquezarse el hedefiçio, allende la tardanza del tiempo que se ocupare más en ello como de nescesidad se ha de tardar más en ello./

Agora, mirando yo en ello con aquella voluntad y obligación que debo en esto y en todo lo demás que de mí esta santa iglesia y vuestras mercedes fueren servidos, me paresçe que devríamos mover las vueltas de la nave de en medio y de las naves colaterales todo de un alto, sin fazerse diferençia ninguna en el mover de las vueltas, de manera que no excede la altura de la nave de en medio de los ciento y diez pies, como fue capitulado al principio, la qual altura antes es más que no menos, según los anchos de la obra, atento los dichos fundamentos y gruesos de pilares y prima elección del edifiçio y, haziéndose desta manera, se evitará y ahorrará mucha suma de maravedís, que será más de veynte mil ducados, con asaz de brevedad de tiempo, que se ganará más de tres o quatro años de dilaziòn y lo más sustançial es que conviene así para la perpetuidad y seguridad del hedifiçio, que será –haziéndose desta manera– la obra segura y fixa y duradera para siglo de los siglos y, juntamente con esto, el cuerpo del yglesia tendrá más magestad y autoridad y vista y terná más claridad y el coro de las oras más segura de inconvenientes de lo alto y con la claridad y luz que convenga, y esto es mi pareszer a lo que puedo alcanzar y vuestras mercedes reziban de mí la voluntad, que es la que he dicho, para su servicio y desta santa yglesia, que, si otra cosa les pareziere a vuestras mercedes, siempre se hará en ello lo que yo por mis fuerzas pudiere y supiere con la mesma voluntad. Cuyas vidas y muy reve-

rendas personas y magnífico estado conserve nuestro Señor, prospere por luengos tiempos./

El parecer de Juan de Alava primero en que la iglesia de Salamanca se çerrasen todas tres nabes a un alto y ay aqui otros paresçeres diversos y çiertos capítulos para çierto destajo. Traxelo yo todo de Salamanca.

A.C.Seg., G-61, doc. XXVII

DOCUMENTO V

Toledo, 28 de noviembre de 1533

Carta de Enrique Egas al canónigo de Segovia Juan Rodríguez explicándole su oposición al proyecto de convertir la catedral de Salamanca en iglesia salón.

Muy reverendo señor:

La carta de vuestra merced reçebí y así es que no se me a olvidado la noble conversación de vuestra merced en aquellos pocos días que estuvimos juntos, ny se me olvidará, para hazerle el servitio que yo pudiere, y a lo que vuestra merced dize que en la obra de la iglesia de Salamanca a avido çierto movimiento por paresçer de Covarruvias e no sé de qué otro maestro, que es que las tres naves de la iglesia, así la mayor como las dos collaterales moviessen de un alto, y esto se removiό quando yo visité aquella iglesia y lo defendí, porque la iglesia no quedava alumbrada como conviene y parescería antes otra cosa que iglesia y pruévolo con la iglesia de León, que ya vuestra merced avrá oydo dezir quán insigne es y quanta perfección tiene y yo con cuidado e notado en que tiene aquella perfección, y es en que las dos naves collaterales son muy baxas según el alto de la nave de en medio, mediante lo cual las luzes son muy altas y es la iglesia aplazible por la mucha claridad que tiene; todo lo más de aquella iglesia son cosas comu-

nes de no poner a cuenta de excellentia y, por tanto, digo que la iglesia de essa çibdad se haga y acabe por los términos que están determinados para acabarla porque, si de otra manera se hiziesse, se erraríe el todo y, demás de lo dicho, yo e visto iglesia de tres naves que mueven las dos hornezinas y la de en medio de una altura y en my verdad que tiene más corte de bodega que no de iglesia, y, por tanto, digo lo que dicho tengo. Pluguiera a Dios que quando yo fuy allá no estuvieran cerradas las capillas hornezinas porque las çerramos çinco pies más baxas de lo que están cerradas, porque con aquello quedara yo muy satisfecho en la altura de las naves. Esto es hablar en lo escusado, pero dígolo porque lo que está dicho y en poder de vuestra merced sobre la altura que tenían las capillas al tiempo que di el paresçer no puede tener mejor (*roto*) te lo dicho es lo que me paresçe. En lo que vuestra merced dize de Rodrigo Gil, así es que (*roto*) Alcalá me apuntó a dezir que avie savido cómo yo avía ydo a la visitación de (*roto*) obra, yo pensé que todo le era a él manifiesto, mediante lo qual yo le dixé algo, p(*ero*) fue tan poco que hazie poco caso y de aquí adelante me enmen-daré, de manera que en poco ny en mucho no hablaré en las cosas de la obra ny en las cartas que vuestra merced me embiare. Guarde y prospere nuestro Señor la vida y muy reverendo estado de vuestra merced. De Toledo, XXVIII de noviembre de 1533.

A mandado de vuestra merced, Enrrique (*rubricado*)./

Al muy reverendo señor el señor Juan Rodríguez, canónigo de la iglesia de Segovia. En Segovia.

A.C.Seg., G-61, doc. XXIII.

(Publicado por CORTON DE LAS HERAS, María Teresa: *La construcción de la catedral de Segovia (1525-1607)*. 3 vols. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1990. Vol. 3, págs. 148-149).

DOCUMENTO VI

Salamanca, después de septiembre de 1531 y
antes de septiembre de 1534

*Informe de Diego de Riaño sobre las obras de la
catedral de Salamanca, rechazando la propuesta
de iglesia salón.*

Reverendísimo señor:

Vuestra reverendísima señoría y deán y cabildo desta santa yglesia me encargaron la conçiencia con juramento que yo diese mi paresçer en lo de la obra de la yglesia nueva que se haze y, conforme de juramento que yo hise e descargo de mi conçiencia, me paresçe y digo que la yglesia de vuestra señoría, conforme a las capitulaçiones que están dadas, va herrada y en no guardar el elegimiento que tiene, porque dizen las capitulaçiones que las tres naves suban a un alto y que tengan de alto dendel paymento hasta la clave prinçipal çiento y diez pies. Yo digo que suben poco en çiento y diez pies e que queda baxa, y mucho, y que requería subir de pie derecho los çiento e beynte e quatro pies que tiene de ancho y más veynte e un pie que tiene de çintrel (43) la nave corateral, en que se entiende que son dende el andar del paymento hasta la clave prinçipal çiento e quarenta e çinco pies y, en quanto a lo que digo que no se guarda el eligimento, es por esta causa que, subiendo las naves a un peso (44), son los pilares gruesos demasiado, porque bastavan ocho pies y menos, e aún siete bastavan y sobran, siendo la piedra que es y, pues no fue elegida para que las naves fuesen a un alto, no me paresçe bien que se syga. Y sy a vuestra señoría le paresçe que las naves sean a un peso para ser la yglesia cathedral como es, requiere subir los çiento e quarenta e çinco pies que he dicho, dendel andar del paymento hasta la clave prinçipal, porque a la verdad el arte demanda esto e, quando yo no oviese de subir esto, puédesele dar otra medida de menos. La medida es esta: hanle de dar todo lo que tiene de respaldo a respaldo de cada corateral, que sy de respaldo a respaldo çiento y veynte e quatro pies, y anle de dar esto dende el andar del paymento hasta la clave prinçipal. Esto es lo que me paresçe en quanto a este capítulo./

Yten, me paresçe que la muestra que dieron del pilar no es buena ni va puesta en arte y que lleva mucha costa e que la obra que llevaba syn quenta e sin paresçer alguno, e ansí mismo digo que la muestra de la ventana no me paresçe buena.

Yten, me paresçe que la yglesia tiene las fuerças que ha menester por todas partes, encadenando los pilares para subir las naves subientes y deçendientes y, desta manera, se pondrá la yglesia en el arte del heligimiento que tiene, que es bueno, y la yglesia será mucho más alegre y mucho más honrrado el tenplo y es desta manera que las naves coraterales se pueden poner en su arte y rasón, conforme al tamaño que tienen, e se les pueden dar ventanas de harta claridad, tanta quanta sea menester, e el altura que les conviniere, para que queden con buena propuçión y arte.

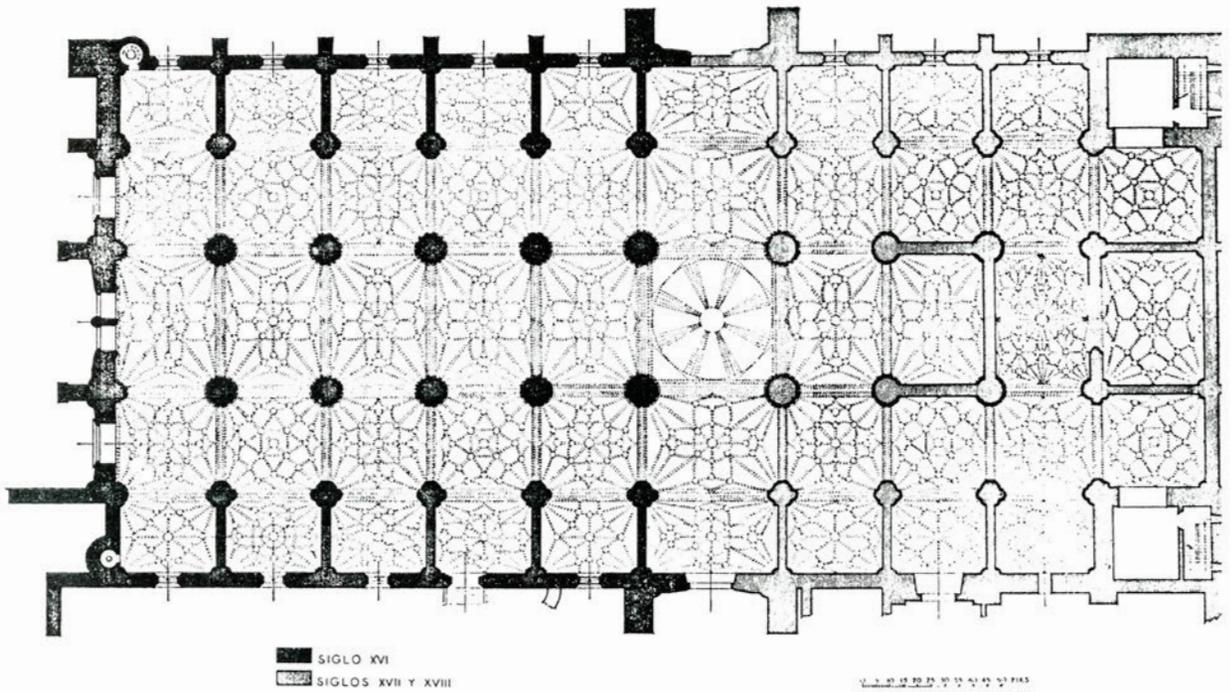
Yten, me paresçe que la nave prinçipal se puede subir en el arte que demanda, segund el ancho que tiene, y darle las ventanas que sean menester para que den toda la claridad que baste y sobre, e las mesmas ventanas queden con buena proporçión e arte, conforme al tenplo, que es que no se hallará en estas partes otro tal ni tan bueno en el tiempo que fuere acabado, hasiéndose lo que tengo dicho; todo esto capitulado, se puede haser en todo arte y proporçión, como dicho tengo, dentro del altura de los çiento e beinte e ocho pies, que se entiende lo deste capítulo ser las naves subientes e deçendientes.

Yteñ, me paresçe que las capillas del cruzero se crezcan cada una al tamaño de las compañeras, e que se quite una ylada del andén que está començado, porque es de la más mala obra que yo nunca vi, porque corta todas las medias muestras de la yglesia y ocupa la vista syn remedio, y no ha de quedar syno con la ylada baxa e, lo que restare, ase de meter en el grueso de la pared, que se puede muy bien hazer y, por el buen zelo que tengo al bien de la yglesia e porque me paresçe que sirvo a nuestro Señor e a vuestra señoría e a los señores deán e cabildo, digo que, antes que vaya desta çibdad, yo daré fianças de trezientos ducados e los abonaré a seys çientos quando oviere ofiçiales / que me convençieren a lo que dicho tengo, e que los pagaré y han de ser para las costas que los dichos maestros hisyeren, e vuestra señoría mande llamar çinco o seys, los más ábiles que aya en España, que sepan qué cosa son obras de yglesia cathedral e, quando aquí vinieren los dichos maestros, vuestra señoría les mande tomar juramento en forma para que cada uno declare la verdad, porque ansy conviene al bien de

su yglesia e descargo de mi conçiencia e juramento que tengo hecho, e después, quando la cosa viniere a hefeto, se espeçificarán todas estas cosas más en forma, como conviene de su yglesia de vuestra señoría e, asy mismo, digo que el día que vuestra señoría me mandare llamar, verné luego syn tardança a dar la cuenta de lo que dicho tengo e, porque lo haré asy, çeso y lo firmo de mi nombre: Diego de Riaño./

Paresçer de Diego de Riaño.

A.C.Seg., G-61, doc. XXIV.



Planta de la Catedral de Salamanca, según Chueca

MEDIDAS DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA (en pies¹)

CONCLAVE DE LOS NUEVE (1512)	RASINES (planta Salón) (22-2-1523)	RASINES (naves escalonadas) (22-2-1523)	RASINES (planta salón) (c. 13-9-1531)	RIÑO (naves escalonadas) (1531-1534)	MEDIDAS ACTUALES (Chueca)
ANCHURA DE LA NAVE MAYOR	50				13,96 m.
ANCHURA DE LAS NAVES COLATERALES	37				10,33 m. (181 ²)
ANCHURA DE LAS CAPILLAS	27				7,40 m.
ALTURA DE LA NAVE MAYOR	110	127 ³	110 ⁴	145	129 ⁵ = 36 m.
ALTURA DE LAS NAVES COLATERALES	70 o 75 ⁶	90,5	110		85 ⁷ = 23,65 m.
ALTURA DE LAS CAPILLAS	43 o 45				52 ⁸ = 14,40 m.
VUELTA DE LAS NAVES COLATERALES	97,5	68,5	83		65
FLECHA DE LAS NAVES COLATERALES	22	22	27		22
ALTURA DE LOS ANDENES A LOS CHAPITELES	39				
ALTURA HASTA EL ANDEN	47,5 ⁹	58,5	77 ¹⁰		

¹ Salvo los números en cursiva. Un pie equivale aproximadamente a 28 cm.

² Esta es la medida que señala Simón García en su manuscrito *Compendio de Arquitectura y simetría de los templos*. CAMON AZNAR, op. cit., pág. 113.

³ Salvo que se losasen las capillas hornacinas con piedra berroqueña de Los Santos; entonces sólo tendría 124 pies.

⁴ "Ceto lo que lleva de *gintrel* más la nave de en medio, que es más alta que la otra". A.C.Sa., Libro de Pareceres, caj. 44, leg. 1, n.º 69, doc. n.º 38, fol. 62 r.º.

⁵ En otros lugares apunta Chueca 130 pies, como Simón García. CHUECA GOTTIA, op. cit., págs. 82 y 98. CAMON AZNAR, op. cit., pág. 113.

⁶ 80 según declara Alava en 1531. A.C.Seg., G-61, doc. XXVII. Apéndice documental, documento IV.

⁷ En otros lugares indica 87 u 88 pies (88 según Simón García). CHUECA GOTTIA, op. cit., págs. 73 y 82. CAMON AZNAR, op. cit., pág. 113.

⁸ En otro lugar indica 54 pies. CHUECA GOTTIA, op. cit., pág. 82.

⁹ Según Rasines. A.C. Seg., G-61, doc. XXV.

¹⁰ "este andén tenga *déiztocho* pies en alto de luz de los arcos asta el suelo del andén e suba otros quatro pies de *dovela* y *tablamento*, de manera que son *veynte* y *dos* pies desde *ençima* del *techo* del *tablamento* asta del *andén*". A.C.Sa., Libro de Pareceres, caj. 44, leg. 1, n.º 69, doc. n.º 38, fol. 62 r.º. Apéndice documental, documento III. Estos 22 pies sumados a los 55 de las capillas hornacinas suman 77.

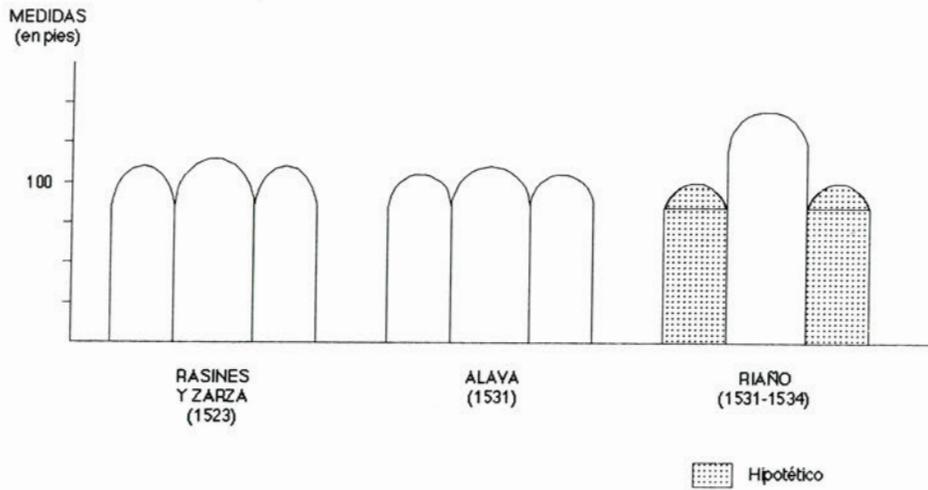
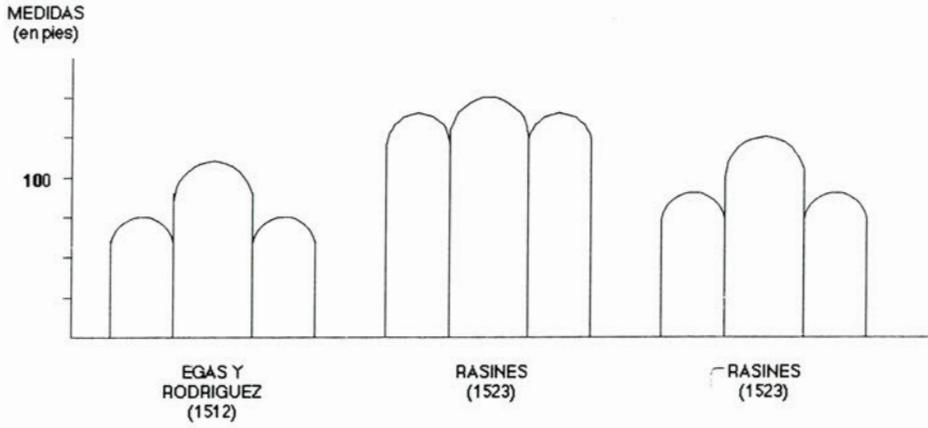
Medidas del proyecto de la Catedral de Salamanca

CONCLAVE DE LOS NUEVE (1512)	RASINES (planta Salón) (¿22-2-1523¿)	RASINES (naves escalomadas) (¿22-2-1523¿)	RASINES Y ZARZA (22-2-1523)	ALAVA (planta salón) (c. 13-9-1531)	RIAÑO (naves escalomadas) (1531-1534)	MEDIDAS ACTUALES (Chueca)
ANCHURA DEL ANDEN (invertido en la pared)			2,5			
ALtura SOBRE EL ANDEN	56,5 ¹¹		4			
ALtura DEL ENTABLAMIENTO SOBRE EL ANDEN			77		99	
ALtura HASTA EL ENTABLAMIENTO POR ENCIMA DE LOS ANDENES	36					
ALtura DE LAS VENTANAS DE LAS CAPILLAS COLATERALES	14	26				
ANCHURA DE LAS VENTANAS DE LAS CAPILLAS COLATERALES	14	16				
DISTANCIA ENTRE EL ANDEN Y LA VENTANA			5,5			
GROSOR DE LA PARED DE LAS NAVES LATERALES						
VUELTA DE LAS CAPILLAS DE LA NAVE MAYOR	98,5	100,5	83			99
FLECHA DE LA NAVE MAYOR	26,5	26,5	27			30 o 31
PARED BAJO LAS VENTANAS		10				
ALtura DE LAS VENTANAS DE LA NAVE CENTRAL		26				
ANCHURA DE LAS VENTANAS DE LA NAVE CENTRAL		20				
DISTANCIA DEL ENTABLAMIENTO A LOS CAPITILES DE LA NAVE PRINCIPAL			6			no se hicieron
ANCHURA DEL CRUCERO (añadiéndole dos capillas)						
ALTO DE LAS CAPILLAS DEL TRASCORO	60					
LARGO DEL HASTIAL A LA CAPILLA		305 ¹²				
LARGO TOTAL DE LA IGLESIA	342					378 ¹³

¹¹ Si la distancia entre el andén y los capiteles son 39 pies y la flecha de la nave 22, la suma de estos dos valores no coincide con los 56,5 pies que ahora se señalan.

¹² "hasyéndose *syn trascoro*". A.C.Seg., G-61, doc. XXVI.

¹³ Según Simón García, sin los gruesos de las paredes. CAMON AZNAR, op. cit., pág. 113.



Medidas del proyecto de la Catedral de Salamanca

LA BIBLIOTECA DE JOSÉ BERNARDO DE LA MEANA,
ESCULTOR Y ARQUITECTO ASTURIANO DE LA
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Por

VIDAL DE LA MADRID ÁLVAREZ

La figura de José Bernardo de la Meana tiene una singular trascendencia en el arte asturiano de la segunda mitad del siglo XVIII. Tras haber realizado su aprendizaje en Madrid por espacio de seis años regresó a Oviedo en torno a 1740. Durante este tiempo se forjó su estilo próximo a la obra de Pedro de Ribera y de un barroquismo exaltado o rococó que él mismo hará evolucionar con el tiempo hacia diseños de mayor protagonismo arquitectónico. La novedad de sus propuestas y su indudable capacidad creativa lo convirtieron en el artista más cualificado de la región en la factura de retablos lo cual justifica que el cabildo de la catedral de Oviedo le nombrase su maestro de obras en 1743 cuando apenas tenía veintiocho años de edad. Meana permaneció al servicio de la catedral hasta su muerte en 1790 y durante este dilatado período de tiempo se ocupó de diversos trabajos escultóricos en el templo, especialmente la decoración retablista de la girola donde se evidencia con nitidez su progresión artística, y en el resto de la región que culminaron con el retablo para la iglesia del convento de los dominicos de Oviedo donde se materializa la recuperación de la monumentalidad arquitectónica y el movimiento curvo en planta de inspiración italiana. Además, ejerció la supervisión de la mayor parte de los proyectos de los templos de la diócesis por lo que en la práctica actuó como fiscalizador del gusto al regular el diseño de retablos y reformas arquitectónicas en todo el Principado (1).

Según hemos visto la actividad escultórica de José Bernardo de la Meana condicionó la evolución del retablo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y permite situarlo junto a los otros dos grandes maestros barrocos de la región, Luis Fernández de la Vega y Antonio Borja. Sin embargo su trascendencia fue silenciada por los teóricos reformistas que, como Juan

Agustín Ceán Bermúdez o Gaspar Melchor de Jovellanos, le consideraban un excelente ejemplo del “arte riberesco” y, por tanto, la encarnación de un gusto nocivo y trasnochado sobre cuyo desprecio debían fundamentarse las nuevas creaciones artísticas.

Debemos tener en cuenta que, a diferencia de lo sucedido en otras regiones, la implantación en Asturias de las pautas artísticas emanadas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no se realizó en permanente conflicto con la tradición gremial. En la arquitectura la figura de Manuel Reguera, quien en 1764 ya había obtenido la aprobación académica, permitió la formación de un pequeño grupo de maestros interesados en propiciar el cambio artístico que no cuestionaron la nueva normativa sino que se apoyaron en ella para consolidar su posición frente a aquellos que practicaban la arquitectura desde su formación en otras artes amparados tan sólo en su conocimiento del dibujo e incapacitados, por tanto, para su ejecución práctica. Meana, cuyo ejercicio de la arquitectura se simultaneaba con su labor escultórica, se convirtió en el blanco de las críticas reformistas que veían en el intrusismo del escultor una de las causas fundamentales de la decadencia de este arte en Asturias. Así, Manuel Reguera y sus compañeros denunciaron a Meana ante el Consejo de Castilla apoyándose en las exigencias legales que obligaban a la obtención del título académico para practicar el oficio arquitectónico. Éste, por su parte, se consideraba totalmente legitimado para trazar sobre el plano unos diseños, ya fueran escultóricos o arquitectónicos, que otros maestros con un saber más práctico pero desprovistos de su capacidad creativa debían ejecutar. Además, esgrimía su largo aprendizaje en la Corte frente a los exiguos cuatro meses que el recién titulado Reguera contaba en su haber. El enfrentamiento entre Manuel Reguera y José Bernardo de la Meana actualizaba en Asturias el mismo conflicto que estaba teniendo lugar en el resto del Reino entre la fortaleza de la práctica gremial y los nuevos sistemas de producción artística implantados por el reformismo borbónico que perseguían, además, un cambio radical del arte realizado hasta entonces (2).

Los argumentos de Meana fueron insuficientes en el nuevo marco legal que favorecía las certificaciones académicas por encima de una experiencia profesional que podía encontrarse viciada o contradecir los objetivos de la reforma y se vió obligado a examinarse. El escultor-arquitecto superó la prueba sin dificultad y en 1766 obtuvo un título académico que le confir-

mó como maestro de la catedral y le proyectó hacia la intervención en otros ámbitos de su oficio como las obras públicas que hasta entonces apenas había practicado (3).

Pese a que contamos con un significativo grupo de retablos de este maestro apenas se le han podido documentar un escaso número de proyectos arquitectónicos de los cuales la mayor parte no han llegado hasta nosotros. No obstante, contamos con una información de valor extraordinario que nos permite esbozar los fundamentos de su preparación teórica: su biblioteca. A su muerte se efectuó el inventario y partición de sus bienes entre los que se encontraban una reducida pero selecta colección de libros que se enumeran con una referencia muy parca pero válida para identificar a la mayor parte. La relación es como sigue:

“(...) En la casa mortuoria del dn. Josef Meana, dho dia diez el dn. Santos Acero bajo de juramto. hizo la tasazn. sigte.

Primeramte. en pergamino, Flor Santorum de	
Villegas en folio lo tasa en tra. res	30
Fr. Lorenzo de Arquitectura en fo. en	30
Juan de Arfe, Arquít. primo. tomo. en folio	15
Discreccion del Escorial en fo	10
Fiestas Sebillanas en folio	10
Vitrubio en latín, primer tomo en cuarto	6
Compendio de Vitrubio Arq. primo. tomo en cuarto	10
Nicolas Tartaglia en cuarto en Ytaliano	5
Bordim de gestis sixt. quinto, en vers. lat. en cuarto	6
Arquitectura practica en obtabo	12
Arte de medir tierras en obtabo	12
Ardemans Ordenanzas de Madrid en cuarto	5
Viñola, cinco reglas de arquitectura en folio	20
Otro Viñola de folio marquilla a la rustica mayor	20
Yt. otro Viñola mayor en fo. marquilla a la rustica	50
una obra de maquinas en folio y pergamino	8
Teatro critico de Feijoo en cuarto	90
Año Cristiano y Dominicas de Croiset	180
Vida del B. Antonio Bermejo de la Naba en Cuarto	5
Trincado Compendio historico de la Europa en cuarto	6

Valdecebro de Abres en cuarto	5
Methodo practico de hablar con Dios	5
Ferrer Aritmetica en cuarto	10
Atlas abrebiado en octavo mayor	12
Espectaculo de Naturaleza de Pluchett en cuarto	180
Fisica esperimental de Nollet en cuarto	68
Tosca Compendio matematico en octavo mayor	180
Nepueu reflexiones cristianas en octavo	18
Solis historia de Mexico en octavo	16
Compendio de la Historia de España en octavo	12
Confianza en Dios en octavo	5
Esplicaciones del Pe. mro. en verso	3
Oraciones para los dias de la Semana sacadas por fr. Luis de Granada en octavo y pasta	3
Lunario perpetuo en octavo	4
Ve. Kempis traducido por fr. Luis de Granada en	5
Methodo de la Oracion mental	2
Vida Cristiana en	2
Oraciones y Meditaciones pa. la misa	3

Cuya tasación confiesa el dn. Santos haberla hecho bien y fielmente. y lo firmo con los ynteresados doy fee === Santos Azero (rubricado) Escosura (rubricado)” (4).

Los textos pueden clasificarse en dos grandes grupos: los textos técnicos y científicos por un lado y los históricos y religiosos por otro. El empleo de éstos se justifica fácilmente en relación con su clientela eclesiástica y su dedicación preferente a la escultura que requería un buen conocimiento de las hagiografías y el santoral católico. Algunos de los libros que integraban su biblioteca como el de Nicolás Tartaglia que no llegó a ser publicado en castellano, serían de localización difícil en Asturias y su presencia aquí sólo se explica por la formación madrileña del maestro. Durante este período de tiempo reuniría un pequeño grupo de libros que fue engrosando más tarde con nuevas publicaciones adquiridas en el Principado o en posteriores viajes a la Corte como el de su examen académico en 1766. Sea como fuere reunió un conjunto de textos nada común que nos orientan sobre sus conocimientos teóricos y el am-

biente profesional de la época en Asturias aunque, tal vez, sólo Manuel Reguera poseería una biblioteca comparable. Por su parte, uno de los Pruneda, posiblemente Juan, su sucesor como maestro de obras de la catedral de Oviedo, se apresuró a comprar la mayoría de los libros de Meana, una vez muerto éste, para enriquecer la suya (5).

Entre los tratados arquitectónicos de autores extranjeros destacan dos Vitruvios, uno de ellos en latín y el otro el *Compendio de Vitruvio* de Perrault que José Castañeda tradujo al castellano en 1761. El primero demuestra el interés de Meana por hacerse con un texto teórico fundamental del clasicismo que antes de la edición de Castañeda, o de la más completa de José Ortiz y Sanz en 1787 sólo podía ser consultado en castellano por la traducción publicada por Miguel de Urrea en 1582 que a mediados del siglo XVIII podía considerarse totalmente agotada. El *Compendio*, en cambio, acababa de ser editado como manual de iniciación para los estudiantes de la Academia de San Fernando cuando Meana acudió a la Corte para examinarse y es posible que lo adquiriera en ese momento (6).

Meana poseía también tres ediciones del libro de Vignola *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura* que era considerado un recetario práctico de soluciones constructivas y cuya utilización en Asturias puede relacionarse asimismo con la obra de Manuel Reguera que se inspira en alguna de sus láminas para el diseño de la casa de la familia Velarde en Oviedo. Ignoramos que versiones poseería Meana pero sólo en el siglo XVIII se han contabilizado hasta seis ediciones diferentes (7).

Entre los libros de autores españoles debemos reseñar especialmente dos: *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura* de Juan de Arfe y Villafañe y *Arte y Uso de Achitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás. El primero fue publicado a finales del siglo XVI y proporciona conocimientos de gran interés práctico para los escultores y arquitectos y un interesante repertorio gráfico. El segundo se publicó a mediados del siglo XVII y puede considerarse el tratado arquitectónico más importante del barroco español, al menos en su posibilidad de aplicación práctica. Desde su aparición fue utilizado con frecuencia por los maestros de obras que extraían de él modelos de fachadas, chapiteles, cúpulas u ornamentos y la solución de algunos problemas que afectaban a los arquitectos en el ejercicio de su profesión. Se trataba, por tanto de un texto que había alcanzado una difusión apreciable y de empleo regular a lo largo de mucho tiempo.

En la biblioteca de Meana aparece también un ejemplar de las *Ordenanzas de Madrid* publicadas por Teodoro Ardemans a principios del siglo XVIII que tenían su punto de partida en las de Juan de Torija y alcanzaron un éxito relevante que obligó a varias reimpresiones. Junto a éste se relacionan otros dos libros de identificación más complicada. El denominado “Arquitectura práctica” parece ser un volumen de *El arquitecto práctico, civil, militar y agrimensor* escrito por Antonio Plo y Camín que vio la luz por primera vez en el año 1767 y contenía un capítulo dedicado especialmente a la construcción de bóvedas y edificios. En cuanto al referido como “Arte de medir tierras” se trataría sin duda del texto del mismo título escrito por Andrés Dávila y Heredia cuya primera edición aún no ha podido ser determinada con total certeza (8).

Hay también libros de descripciones de edificios, festejos y arquitecturas efímeras como los denominados “Discreción del Escorial” y “Fiestas Sebillanas”. El primero debía ser la *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, Panteón y Palacio* publicada en 1764 por Andrés Jiménez como ampliación de la historia del monasterio escrita por Fr. José de Sigüenza. El texto de Jiménez se inscribe plenamente en una corriente teórica contemporánea que proponía a El Escorial como modelo de clasicismo autóctono capaz enfrentarse con éxito a los clasicismos importados. El segundo ofrece una referencia aún más somera pero teniendo en cuenta que en otro lugar del inventario se relaciona como “Fiestas de la Sta. Yglesia de Sevilla” (9) podemos sugerir que se trata del titulado *Fiesta de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León* publicado en 1671 por Fernando de la Torre Farfán (10).

Otro grupo interesante lo constituyen los libros de aritmética, matemáticas o física cuya utilización por los arquitectos se había incrementado a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. El tratado más importante de cuantos poseía era el *Compendio Mathematico* de Tomás Vicente Tosca, publicado a principios del siglo XVIII en Valencia, que tuvo una gran influencia en el clasicismo arquitectónico de esta región y se empleaba como manual para la enseñanza de las Matemáticas en la Universidad de Oviedo (11). Meana guardaba también en su biblioteca el libro de Bartolomé Ferrer *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica, o sea la Regla de Oro Arithmetica* editado por vez

primera en 1616 y el de Jean Antoine Nollet *Lecciones de Physica Experimental* que se publicó traducido del francés en 1757 (12).

El resto de los libros contenidos en la relación tratan temas de sociedad y naturaleza como el *Espectaculo de Naturaleza* de Noel Pluche o de historia como la *Historia de la Conquista de Mejico* de Antonio Solís o el *Compendio histórico, geográfico y genealógico de los soberanos de Europa* de Manuel Trincado pero son en su mayor parte libros de oración, santorales o textos religiosos. Entre éstos destacan el *Flor Sanctorum Nuevo de Villegas que contenía la vida de Jesús y de todos los santos*, el *Año Christiano* de Juan Croiset o los *pensamientos o reflexiones cristianas para todos los dias del año* de François Nepueu que desde su publicación contaron con reediciones continuas. Por último, José Bernardo de la Meana poseía un ejemplar del *Teatro crítico Universal* de Benito Jerónimo Feijoo a quien sin duda conoció.

El examen de la biblioteca de Meana demuestra que poseía una excelente selección de los textos de arquitectura y escultura más interesantes que podían conseguirse en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Algunos de ellos fueron elementos teóricos fundamentales del clasicismo académico, sin embargo, la práctica arquitectónica de Meana parece estar íntimamente relacionada con las formas minuciosas y dinámicas de su obra escultórica de marcado carácter rococó. Con el diseño de los retablos de San Tirso y Santo Domingo tiene lugar una evolución estilística hacia la monumentalidad y la revalorización de los elementos arquitectónicos que se habían disgregado en etapas precedentes. A causa de la destrucción de algunos de sus proyectos y lo limitado de su producción arquitectónica no podemos determinar si en ésta tuvo lugar un progreso similar al de los retablos aunque parece que nunca abandonó el peculiar barniz decorativo de sus obras.

NOTAS

- (1) La obra de José Bernardo de la Meana ha sido estudiada ampliamente por Germán Ramallo Asensio a quien debemos asimismo su recuperación para la historia del arte. Véanse RAMALLO ASENSIO, GERMÁN, "José Bernardo de la Meana, escultor y arquitecto asturiano de la segunda mitad del siglo XVIII", *Liño*, nº 1, págs. 5-21 del mismo autor, *Escultura Barroca en Asturias*, IDEA, Oviedo, 1985, págs. 448-480.
- (2) Sobre los conflictos generados para la implantación de la normativa académica en el Principado de Asturias y el enfrentamiento entre Manuel Reguera y José Bernardo de la Meana véase nuestra tesis de doctorado "Manuel Reguera y la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII en Asturias", leída el 5 de julio de 1991 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo, (Original mecanografiado).
- (3) La prueba del examen académico de José Bernardo de la Meana consistió en el tratado y delineación de una capilla circular de 30 pies de diámetro con ocho columnas de orden dórico. La revisión del resultado se confió al arquitecto Ventura Rodríguez quien el 5 de agosto de 1766 firmó una certificación en la que consideraba a Meana con "(...) el conocimiento y práctica (...)" necesarios para ejercer libremente su oficio según lo había hecho hasta ese momento. Véase Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Maestros de Obras (1750-1780), 2-15/1. (papeles sueltos).
- (4) Archivo Histórico Provincial de Oviedo (en adelante AHPO), esno. Pedro de la Escosura, Protocolos de Oviedo, caja 1346, fols. 175 vº-176.
En este inventario de bienes se recogen también varias obras escultóricas que quedaron a su muerte en el taller y que se relacionan como sigue: "(...) un Sn. anto. de Padua ... 70/ una N.S. del Carmen de bestir con Sta, Theresa y Sn. Juan de la Cruz... 120 / una Purísima concepción chica ... 70 / una N.S. de la O. sin horna ... 70 / un viril ... 100 / una Purísima concepción de vara de alto ... 175 / un Sn. Roque ... 70 / un Sn. Ysidro Labrador ... 60 / un Sto. Dominico ... 60 / unas Andas ... 100 / Dos Urnas ... 32 / seis cornucopias de madera sin vidrio a seis rs. ... 36 / Nueve cornucops. dhas chicas a qtro. rs ... 36 / seis dichas hechura a seis rs. ... 36 / veinte y quatro pares ojos de cristal a tres rs. par ... 72 (...)", fols. 136 vº-137.
- (5) "(...) Yt. trescientos cinquenta y cinco rs. de vellon, importe de varios libros vendidos al Maestro Pruneda por su tasacn. y fueron las obras siguientes === Fr. Lorenzo Arquitectra. === Compo. de Vitruvio === Arquitra. practica === Arte de medir tierras === Ardemans === Tres Viniolas === un libro de maquinas === Ferrer Arimca. === Tosca === un Apostolado. (...)", *ibidem*, fols. 131 vº 132.
- (6) Sobre las ediciones de Vitruvio en España véanse: SAMBRICIO, CARLOS, "La teoría arquitectónica en José Ortiz Sanz "el vitrubiano", *Revista de ÑIdeas Estéticas*, nº 131, 1975, págs. 259-286; BONET CORREA, ANTONIO y otros, *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1498-1880)*, tomo I, Turner, Madrid, 1980, págs. 143-146; BERCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN, "La difusión de Vitruvio en el marco del Neoclasicismo Español", en PERRAULT, CLAUDIO, *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio, reedición facsimilar, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Yerba, Consejo Regional, Murcia, 1981, págs. IX-XCIV*; GARCÍA MELE-

- RO, JOSÉ ENRIQUE, "Las ediciones españolas de 'De Architectura' de Vitruvio", *Fragmentos*, nº 8 y 9. 1986, págs. 102-131 y RODRÍGUEZ RUIZ, DELFÍN, "José Ortiz y Sanz 'Atención y Pulso' de un traductor", en VITRUVIO, *Los diez libros de Arquitectura*, AKAL, Madrid, 1987, págs. 7-33.
- (7) BONET CORREA, ANTONIO y otros, *Bibliografía...*, págs. 139-142.
- (8) *Ibidem*, págs. 110-111 y 70-71.
- (9) AHPO, esno. Pedro de la Escosura, Prot. Ov., caja 1346, fol. 167.
- (10) BONET CORREA, ANTONIO y otros, *Bibliografía...*, págs. 304-305.
- (11) CANELLA SECADES, FERMÍN, *Historia de la Universidad de Oviedo y noticias de los establecimientos de enseñanza de su distrito (Asturias y León)*, Imp. de Florez, Gusano y C^a, Oviedo, 1903-1904, págs. 82-83. Véase también LEÓN TELLO, F.J., "Introducción a la Teoría de la Arquitectura de Tosca (1651-1725)", *Revista de Ideas Estéticas*, nº 140, 1977, págs. 287-298.
- (12) PALAU y DULCET, ANTONIO, *Manual del librero Hispanoamericano*, Antonio Palau Dulcet, Barcelona, 1969, tomo XI, pág. 106. Véase también SANZ, M., "El tratado de Arquitectura de Bartolomé Ferrer (1719)", *Revista de Ideas Estéticas*, nº 142, 1978, págs. 111-129.

ANDRÉS DE LA CALLEJA, AUTOR DE LOS CARTONES
PARA LA PIEZA DE CAFÉ DEL PALACIO DE EL PARDO

Por

M^a LUISA MORALES PIGA

Andrés de la Calleja es uno de los artistas que más consolidó su posición en la Corte en la segunda mitad del siglo XVIII, ya que hacia 1773 era el más antiguo de los pintores de Cámara. Su estudio constituye por tanto un eslabón fundamental para completar las investigaciones sobre ese siglo.

Para aclarar más la biografía del pintor conviene matizar algunos datos sobre su origen. José Luis Barrio Moya (1), concreta el lugar de nacimiento en La Rioja, Ezcaray, lo que es exacto, pero no se debe olvidar que en el siglo XVIII, según consta en el mapa geográfico de 1787, el partido de Santo Domingo de la Calzada y el de Logroño corresponden a la provincia de Burgos, esto justifica que desde Ceán Bermúdez se haya considerado a Calleja oriundo de Burgos. Según reza en su partida de defunción, encontrada en la Iglesia de Santa María de la Almudena, nace en la villa de Urdanta, Burgos (2).

En la Parroquia de Ezcaray se halla la partida de nacimiento de Andrés de la Calleja (Tomo I, fol. 14 vto.), bautizado el seis de Diciembre de 1705 en la Parroquia de la Ascensión de Urdanta. Asimismo hay múltiples datos sobre él y su familia. El valle de Cilbarrena donde se encuentra dicha villa, en la actualidad habitada por cinco familias, está próximo a Santo Domingo de la Calzada, donde hacia 1690 Martín de la Cuesta tenía un taller de pintura, que ejerció gran influencia en la Rioja Alta. Este dato podría explicar que Calleja se iniciase en el arte de la pintura y que en 1734 le encontremos en la corte como Pintor de Cámara del Príncipe de Asturias.

A través de la abundante documentación que hay en el AGP, sobre Calleja, se puede comprobar que abarca diversas facetas como artista. Al ser ayudante de los primeros pintores de Cámara, VanLoo y Mengs, realiza numerosas copias de retratos de la real familia, altares portátiles, tasaciones y los Inventarios de Pinturas de 1747 (3) y 1772 (4).

Pero sin duda su principal oficio es el de restaurador (5), aspecto de su obra que estamos en vías de estudio y que es fundamental para aclarar algunas incógnitas planteadas en este campo. La demora en la entrega de los encargos que se le hacen se debe a las más de cuatrocientas restauraciones y ampliaciones que realiza (6). Sirva como ejemplo la cuenta presentada en 1769 (7):

“Razón de los Gastos, que se han hecho en este año, con el motibo de la Composición de las pinturas de el Rl. Palacio de Sn Lorenzo, que de orden de el Exmo. Sr. Marques de Montealegre Mayordomo Mayor de S.M. se han executado: Se han conducido à el seis compuestas,... se ha vuelto llevar y colocar con su Marco à el mismo Rl. Palacio; con cuio motibo se han hecho dos viages, el primero con Dn. Antonio Rafael Mengs, el dia 29 de Julio, y el 2º que solo fuè Feliz de el Cerro, con dos oficiales de Santos, el 27 de Septiembre ambos con orden de el expresado Exmo. S. Mayordomo Mayor.....

Asimismo el dia 27 de Septiembre se bolvio llevar uno delos quadros que se trajeron en el viage antezedente, con su marco que fue el Sn. Antonio de Padua, deel Españolito, y quedo colocado por ser dela devozion de S.M. en una delas piezas de sur Rl.havitacion con este motibo fue mi Amnuense Feliz de el Cerro, con un oficial de Joseph Ramos, acuió efecto se continuaron los gastos de esta segunda Jornada que fue el de una calesa que por su alquiler se pagaron sesenta rs...

Mas para la composicion dela Pintura expresada de Sn. Antonio, se hizo unperol de pegue que sus ingredientes importan veinte y seis rs...

Asimismo por la concurrencia de Geronimo Barquero, que se empleo seis dias àel mismo fin enel tiempo de forrar el quadro y otras maniobras sele satisfzen seis rs. àl dia que importan treinta y seis rs. de vn...

Importan las expresadas partidas de gastos, dos mil trescientas treinta y dos rs. de vl...Madrid 28 de Dizre. de 1769.”

Andrés de la Calleja

La labor que desarrolla como académico es una de las más interesantes de Calleja. Está al servicio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante más de cuarenta años. En 1744 es nombrado por Felipe V Director Honorario de Pintura de la Junta Preparatoria. Fernando VI, inau-

gura la Academia el 13-VI-1752 y le confirma como Teniente Director de Pintura. Cumple eficazmente con los deberes propios de su cargo, da clases, corrige las pruebas de pensado y de repente, controla a los becarios, hace dibujos para la Sala de Principios, forma parte de los jurados que conceden los premios...Su dedicación a la Academia es constante y se pone de manifiesto en su continua asistencia a las Juntas. El reconocimiento por parte del rey se evidencia en múltiples ocasiones. Así por ejemplo, se encarga junto con otros profesores, de la dirección de los nuevos estudios creados en la Academia en 1766 (8).

“Sn. Ildefonso 9 de Sepre. de 1766

Para la Dirección de algunos nuevos Estudios propuestos por la Academia de Sn. Fernando al Rey y aprobados por SuMagd. como muy utiles, se han ofrecido voluntariamente Dn. Antonio Rafael Mengs y a su exemplo otros Profesores zelosos que tienen sueldo del Real Erario.

En consecuencia quiere el Rey que los Profesores cuiyos nombres expresa la adjunta Lista asistan à la Direccionde los nuevos Estudios enla forma y segunel metodo que establezca la Academia; y me manda SuMagd. participarlo àVD. paraque les de la órden correspndte. àfin de que se presenten enlaAcademia y cumplan los encargos queesta les diese, sirviendo así à un tiempo alRey y al público enla enseñanza delasArtes..

Dsgde. aVD. ms. as. como deseo. San Ildefonso à 8 de Septe. de 1766. el Marqs. de Grimaldi.

Profesores que tienen sueldo por el Rey y pr. la Acada.

Dn. Felipe de CastroEscultor.

Dn. Antonio GonzalezPintor.

Dn. Andres dela CallejaPintor.

Dn. Rovertó Michel.....Escultor.

Dn. Antonio VelazquezPintor.

Dn. Franc^o. Bayeu.....Pintor.

Profesores qe. tienen sueldo pr. el Rey y no pr. la Academia.

Dn. Antonio Rafael MengsPintor.

Dn. Juan TiepoloPintor.

Dn. Carlos CasanovaPintor.
Dn. Mariano MaellaPintor.
Dn. Manuel Salvor. de CarmonaGravador.
Dn. Josef FiliparGravador.”

La trayectoria de Calleja en la Academia llega a su auge cuando en 1777 es elegido por unanimidad Director General y reelegido por otro trienio en 1781. Como es preceptivo de su nuevo cargo podrá votar en todas las artes. Se tenían en cuenta en estas elecciones no sólo las cualidades artísticas, sino también las relaciones con los compañeros y la capacidad para aunar esfuerzos, organizar y llevar a cabo iniciativas; todo ello configura la semblanza humana de Calleja. A su muerte acaecida en 1785, Goya es nombrado Teniente Director.

También hay que destacar dentro de la variada obra de Calleja, su trabajo como autor de cartones de tapiz. Desde 1755 hay constancia de los encargos que recibe junto con González Ruiz de realizar treinta cartones de tapiz para San Lorenzo, sobre originales de Teniers (9). En años sucesivos ejecutará numerosos lienzos, que servirán de modelo para los tapices de las reales habitaciones de El Pardo y San Lorenzo (10). Para la ejecución de cartones de tapiz se le había asignado un cuarto en Palacio, “la pieza de la ventana dorada” (11).

En esta y otras labores contaba con la ayuda de su amanuense Félix Gregorio del Cerro, que colabora con él hasta que muere. Así se evidencia en las innumerables cuentas que presenta Calleja como la de 1775 (12). A partir de 1776 colabora con él Jacinto Gómez Pastor.

Los cartones de tapiz no han sido valorados históricamente, lo que explica su mal estado de conservación, y que muchos hayan desaparecido. Esta es la suerte que han corrido algunos de los sesenta y nueve lienzos de tema profano, de mano de Calleja que se hallaban en la RI. Fca. y que fueron enviados a Toledo en 1779, debido a la solicitud hecha por el Cardenal Lorenzana a Carlos III, para crear una Academia de Pintura en la casa de la Misericordia de esa ciudad (13). La mayor parte de ellos no han sido localizados, a excepción de los seis que se hallan en la Catedral de Toledo, cuatro colgados en la escalera del Museo, uno situado en La Cuadra y otro en la Capilla de San Blas. Junto con los cartones de Calleja se llevaron a To-

ledo otros ciento cuarenta de diferentes pintores como González Ruiz, Ginés de Aguirre y González Velázquez.

Quizá el conjunto más interesante de los cartones de tapiz realizado por Calleja sea el de la Pieza de Café de El Pardo. A pesar de los avatares sufridos por los lienzos y los tapices ha sido posible ubicarlos casi en su totalidad. Las pinturas se conservaron en la Real Fábrica de Tapices de Madrid, por lo que su seguimiento ha sido más fácil. Los tapices propiedad del Patrimonio Nacional, han permanecido en las habitaciones para las que fueron realizados, hasta 1737 en que la Junta de Incautación se hace cargo de los mismos. En 1739 la Comisión de Recuperación los devuelve al Patrimonio, donde actualmente se conservan (14).

La investigadora alemana Jutta Held, en su estudio sobre la Real Fábrica de Tapices (15), localiza siete de los cartones que realiza Calleja para la Pieza de Café y ocho tapices. Partiendo de esta investigación se han podido situar en las dependencias en que actualmente están y hemos encontrado otros cuatro tapices más.

El encargo para la Pieza de Café se le hace a Calleja en un momento de expansión de la Real Fábrica, que continuaba su línea ascendente desde el año 1744, en que Francisco y Jacobo Vandergoten presentan al Rey una contrata con la que prácticamente obtienen autonomía y se consolidan como directores de la Fábrica de Tapices, de Telar bajo y alto, respectivamente. La primera situada en la casa del Abreviador, fuera de la Puerta de Santa Bárbara y la segunda en la casa del Barrio de Santa Isabel (16). La producción aumenta notablemente con los encargos que hace Carlos III, especialmente para la decoración del Palacio de El Pardo.

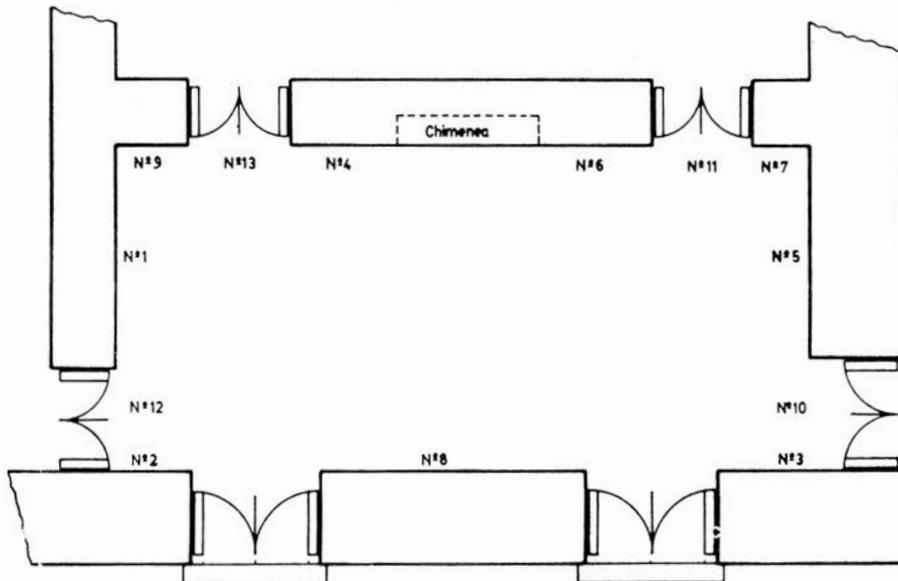
Este ha sido uno de los Palacios que más cambios ha sufrido, debido a sus múltiples ampliaciones. Diversos investigadores como José Luis Sancho (17) intentan reconstruir lo que fueron las antiguas dependencias en su actual localización. En el caso de la Pieza de Café ha sido ubicada en la sala conocida como Despacho de Ayudantes. Este dato se puede corroborar gracias a los cartones de tapiz que para dicha habitación fueron encargados a Andrés de la Calleja, dado que las dimensiones de los lienzos coinciden con las de la citada sala, la cual es una de las que menos ha sido transformada. El único cambio sustancial consiste en la eliminación de una chimenea que estuvo situada en la pared del lado sur. Para esta chimenea realiza Giradoni una pieza de adorno en bronce, según la cuenta que presenta en



Fig. 1. Palacio de El Pardo. Despacho de Ayudantes.

PIEZA DE CAFE—DESPACHO DE AYUDANTES

E 1:50



1777 (18). Actualmente el Despacho de Ayudantes está decorado con dos tapices realizados sobre cartones de González Velázquez y José del Castillo. En las paredes laterales hay dos pequeños cuadros, uno de Mora y otro de Solimena. El techo pintado por Mariano Salvador Maella y estucos de Michel en blanco y dorado completan la decoración. Originariamente estuvo adornada con los tapices que se tejieron según los cartones pintados por Calleja. Las medidas de estos tapices han sido en parte modificadas, para adecuarlos a su nuevo destino; sin embargo partiendo de las dimensiones que se dan a los cartones en los Inventarios de 1782 y 1786 se ha podido reconstruir exactamente el aspecto inicial de la sala, ya que coinciden sin lugar a dudas estas medidas con las del Despacho de Ayudantes, a falta del hueco ocupado por la chimenea.

La documentación sobre los cartones de la Pieza de Café es abundante y sobre todo definitiva en cuanto su atribución a Calleja.

La primera referencia la hace el propio pintor en su Memorial de 1773 (19).

“...se le mandó de Real orden de S.M. por el Ministro de Estado Don Ricardo Wall, executase los diseños para los Tapices que debian servir enel Gabinete y Tocador del Real Palacio de San Lorenzo, lo que efectivamente practicó, y presentados á S.M. fueron tan de su agrado, que mandó al Mayordomo Mayor Duque de Solferino, dijese al Suppte. quedaba S.M. gustoso y servido, que continuase estas obras, como se continuaban, para el mismo Real Sitio y el de Aranjuez, quando ocurrió la Real Exaltacion de V.M. de quien merecio el Supp. igual honor, y mandando seguir otras obras, como efectivamente lo executó, ascendiendo todos hasta el numero 82. Diseños de iguales tamaños que los Tapices, por cuas considerables obras no ha percibido gratificación alguna, como se le ofreció en los principios.....Y ultimamente se le ha comunicado orden de V.M. para pintar trece Quadros, que deben servir de ejemplares a los Tapices que han de guarnecer una de las nuevas Reales habitaciones del Pardo” .

Madrid 20 de Diciembre de 1773.

Andres dela Calleja

Sin duda se trata de los trece cartones que sirvieron de modelo para los tapices de la Pieza de Café de El Pardo.

En el Inventario del año 1782 realizado por Cornelio Vandergoten, que desde la muerte de su hermano Francisco ocurrida en 1774 quedaba como único director de la Fábrica, se da una relación detallada de los cartones a los que nos referimos atribuyéndoselos a Calleja (20):

“Inventario de las pinturas que existen en esta Real Fabrica de mi cargo pintadas por D. Andrés de la Calleja”.

17, Enero, 1782. Cornelio Vandergoten.

1: *“Un anciano y una mujer que lleva del diestro una vaca tras de ella”*. 10 pies, 2 d. * 10 pies alto.

2: *“Hombre sentado con un vaso en la mano, y un jarro en el suelo”*. 3 pies, 1 dedo * 10 pies alto.

3: *“Anciano hablando con una joven y un perro junto a ellos”*. 4 p. 1 d. * 10 p.

4: *“Pastor sentado con una flauta en la mano, delante de él un perro echado, detrás de él ganado vacuno y otro pastor de pie hablando”*. 5 p. 2 d. * 10 p.

5: *“Mujer fregando una caldera de azófar, un anciano hablando con ella, de la casa sale un hombre con una herradura en las manos, delante de él ocho gallinas y un gallo”*. 9 p. 14 d. * 10 p.

6: *“Mujer con un niño en las espaldas, y una cesta en el brazo, está hablando con dos hombres, el uno sentado y el otro en el umbral de la puerta”*. 5 p 1 d. * 10 p.

7: *“Mujer que va andando con dos cántaros, uno en cada mano”*. 2 p. 3 d. * 10 p.

8: *“Cuatro hombres sentados alrededor de una mesa, un anciano junto a ellos con un vaso y una pipa en la mano, detrás diferentes gentes”*. 12 p. 14 d. * 10 p.

9: *“Un hombre con una guirnalda de hojas de parra, en una mano una botella, y en la otra una copa de vino”*. 3 p. 2 d. * 10 P.

10. Sobrepuerta: *“Anciano con un jarro en la mano y en la otra un vaso que está alargando a una mujer y ella está en ademán de cogerle, y con la otra tiene agarrado a un niño”*. 6 p. * 3 d. 12 d.

11: “Un hombre y una mujer sentados en un banco, frente a ellos una anciana que está dando sopas a un niño y otro hombre alargando un vaso de vino”. 5 p. 10 d. * 3 p. 12 d.

12: “Tres hombres con pipas en la mano”. 5 p. 5 d. * 3 p. 12 d.

13. Sobrepuerta: “Mujer con un niño en los brazos a quien mira un perrillo que está en el suelo, detrás de esto dos hombres sentados. 5 p. 10 d. * 3 p. 12 d.”

En el Inventario realizado por Livinio Stuyck, en 1786, con motivo del fallecimiento de Cornelio encontramos nuevamente los mismo datos. Coinciden las medidas, atribución y descripción, aunque hay algunas variaciones en el número que se da a cada lienzo (21):

“Inventario firmado por Livinio Stuyck, al fallecimiento de Cornelio Vandergote, 1786”. Pinturas que existen en la Real Fabrica. 25, marzo, 1786.

Pieza de Café de S.M. en el Palacio de El Pardo, por Andrés de la Calleja.

1. “Una mujer caminando que lleva una niña a las espaldas, y un hombre sentado a la puerta de una casa”. 5 ancho * 10 alto.

2. “Mujer con dos cantarillas de leche en las manos”. 2 * 10.

3. “Hombre a pie con botella y copa en las manos”. 3 * 10.

4. “Hombre sentado con pipa y vaso en las manos”. 3 * 10.

5. “Varios labradores y una mujer fregando una marmita”. 10 * 10.

6. “Hombre y mujer caminando, delante una vaca”. 10 * 10.

7. “Mujer con anciano, ella con cesta en la mano”. 4 * 10.

8. “Varias gentes sentadas alrededor de una mesa, fumando y bebiendo” 13 * 10.

9. “Un pastor guardando ganado, que toca una gaita”. 5 * 10.

10. “Un anciano alargando un vaso de cerveza a una mujer”. 5 y medio * 4.

11. “Dos hombres y dos mujeres, una agarrada a una ¿viña”.

12. “Tres hombres alrededor de una cuba, encendiendo pipas”. 5 y medio * 4.

13. “Una mujer y dos hombres sentados, ella tiene una niña en el regazo”. 5 y medio * 4.”

En la Testamentaria de Carlos III, 1789, Inventario de Tapices, Tomo III, (22) se repite misma relación, esta vez sin atribución y sin medidas. La

descripción es mas escueta y hay una confusión en una de las sobrepuestas, ya que en lugar de “los fumadores” incluye el “sembrador”, obra realizada efectivamente por Calleja, pero para otra habitación. También en esta ocasión cambia la numeración:

“Testamentaria de Carlos III, Tomo III. 15, Febrero, 1790. Livinio Stuyck Vandergoten.

Fábrica de Madrid, 9 paños y 4 sobrepuestas. Pieza de Café de S.M. No atribuidos.

1^o. *“Varios hombres fumando y bebiendo, y una mujer asomada a la puerta de su casa”.*

2^o. *“Mujer y anciano en conversación, ella con una cesta en el brazo”.*

3^o. *“Un hombre sentado conversando con una mujer que tiene un niño a las espaldas”.*

4^o. *“Pastor hablando con otro que tiene una flauta en la mano”.*

5^o. *“Un hombre sentado en una silla con un vaso y pipa en las manos”.*

6^o. *“Una mujer con canastilla en la mano”.*

7^o. *“Un anciano y una mujer que llevan un arca al mercado”.*

8^o. *“Un hombre en conversación con una mujer, él tiene una pala en la mano, y ella está fregando un perol de azófar”.*

9^o. *“Paisano con botella, y copa en las manos, coronado con una guirnalda”.*

Sobrepuestas

1. *“Una mujer acompañada de dos hombres, ella tiene un niño en el regazo”.*

2. *“Un hombre alargando un vaso de vino a una mujer que tiene un niño en la mano”.*

3. *“Un labrador flamenco que está sembrando trigo”.*

4. *“Dos hombres con sus mujeres que tienen frascos y vasos en las manos, y un perrillo lamiendo platos”.*

Las medidas son coincidentes en todos los Inventarios y se puede establecer una clara correspondencia en todos ellos, no obstante por ser más completo el Inventario de 1782, nos guiaremos por él, para la realización de este trabajo.

Los cartones están realizados sobre originales de Davis Teniers. Carecen por tanto de originalidad, más bien habría que destacar la fidelidad con la que están realizados, copiando los cuadros de Teniers hasta en los más

mínimos detalles. Aparecen pues escenas pintorescas, paisajes idílicos a la manera de Joost de Momper, fondos y objetos de primer plano tratados con el realismo propio de Teniers II, que se aprecia incluso en el ganado vacuno de raza frisona holandesa.

En cuanto a las dimensiones de los cartones, hay que resaltar, que todos los lienzos grandes miden 2'80 de alto, igual que las paredes del Despacho de Ayudantes desde el zócalo al techo. También las cuatro sobrepuestas tienen la misma altura, 1'03.

Los tapices están realizados en el siglo XVIII, en la Real Fábrica de Santa Bárbara, en seda y lana, con la técnica de bajo lizo.

Nº 1. ALDEANOS CONDUCIENDO UNA VACA.

(AGP. Inventario 1782) "Un anciano y una mujer que lleva del diestro una vaca tras ella". 10 p. 2 d. de ancho * 10 p. de alto. (2'83 * 2'80).

Cartón: Museo del Prado. Depositado en el Castillo de Magalia de Navas del Marqués, Avila por O.M. 27-IV-1950.

Localización topográfica: Salón de Honor.

Dimensiones: 2,00 * 2,65.

Estado de conservación: Regular. Rajado en la parte superior izquierda. Colorido vivo. Este lienzo, como ocurre frecuentemente, ha sido cortado para paliar el deterioro.

Tapiz: Patrimonio Nacional. Depositado en el Cuartel General del Ejército de Tierra, 19-2-1941.

Localización topográfica: Salón de Flamencos.

Dimensiones: 2,91 * 2,90.

Estado de conservación bueno.

La Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, se hace cargo de este tapiz en El Pardo el 13 de Febrero de 1937. Acta nº 15 (23):

"Personados en el Palacio de El Pardo en nombre de la Junta Thomas Malonyay (sargento de carabineros) y Alejandro Ferrant, y como Administrador del Patrimonio Guillermo Bernaldo de Quirós.

Nº de orden: 247. "La mujer con la vaca acompañada de un viejo". Imitación Teniers (Tapiz)."



Nº 1. "Aldeanos conduciendo una vaca". Tapiz. Cuartel General de Ejército.
Salón de Flamencos.



Nº 1. "Aldeanos conduciendo una vaca". Cartón para tapiz. Navas del Marqués.
Salón de Honor.

Bibliografía: J. Held, *Die Genrebildener der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*. Berlín, 1971, pág. 119, nº 133.- M. Aguilar Olivencia, *El Palacio de Buenavista*. Madrid, 1984. P. 59. nº 38.

Nº 2. HOMBRE SENTADO CON VASO Y PIPA.

(AGP. Inventario 1782) "Hombre sentado con un vaso en la mano y un jarro en el suelo". 3 p. 1 d. * 10 p. 2 d. (0,86 * 2,80).



Nº 2. "Hombre sentado con vaso y copa en la mano" Tapiz.
Real Fábrica de tapices, Madrid. Salón Teniers.

Nº. 2. "Hombre sentado con vaso y copa en la mano".
Cartón para tapiz. Universidad de Valladolid. Aula Magna.

Cartón: Museo del Prado. Depositado en la Universidad de Valladolid.

Localización topográfica: Aula Magna.

Dimensiones: 2,80 * 0,86.

Estado de conservación: cuarteado, repintes, parte inferior agujereada, como si hubiese estado clavado por esa zona.

N^º Catálogo 5464. En rojo, sobre la tinajilla, "5699".

En el Aula Magna hay otros dos cartones de Bayeu y dos de González Velázquez.

Bibliografía: *Catálogo Universidad de Valladolid*, t. II. pág. 779.

Tapiz: Real Fábrica de Tapices de Madrid.

Localización topográfica: Salón de Teniers.

Dimensiones: 1'81 * 0'84.

Estado de conservación: muy bueno.

Bibliografía: HELD, J., Op. cit. pág. 119, n^º 132.

N^º 3. ANCIANO Y JOVEN CON CESTA.

(AGP. Inventario 1782) "Anciano hablando con una joven y un perro junto a ellos". 4 p. 1 d. * 10 p. (1,13 * 2,80).

Cartón: Museo del Prado. Depositado en el Palacio de Santa Cruz.

Localización topográfica: Despacho Abogacía del Estado.

Dimensiones: 2,60 * 1,10.

Estado de conservación: Bueno. Restaurado en 1950.

N^º Catálogo 4808. Inv. R.Nr. "5703", en rojo, en el angulo inferior izquierdo (25).

En los PIC hay referencia sobre este cuadro: "Dos figuras en un paisaje". Perteneciente al Museo del Prado, (Prado disperso). Depositado por Real Orden de 18 de agosto de 1895 en el Colegio de San Jose de Pinto. Este dato permite hacer un seguimiento del lienzo bastante completo.

Bibliografía: A. Espinós, M. Orihuela, M. Royo-Villanova, *El Prado Disperso*, Boletín del Museo del Prado, t. III, n^º 7, Enero-Abril 1982, pág. 54, n^º 4808.

Tapiz: Patrimonio Nacional, Escorial.

Localización topográfica: Comedor particular.

Dimensiones: 277 * 154.

Estado de conservación: muy bueno.



Nº 3. "Anciano y joven con cesta en la mano". Cartón para tapiz.
Palacio de Viena. Despacho de la Abogacía del Estado.

Nº 3. "Anciano y joven con cesta en la mano". Tapiz. El Escorial. Comedor Particular.

Aunque no ha aparecido el Acta de Incautación del año 1937, hay constancia de la recuperación de este tapiz por el Patrimonio (24):

“Comisaria General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

Don Pedro Muguruza Otaño como Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, hace entrega a la Comisión Re-

cuperadora de los bienes del Patrimonio Nacional, y en su representación a Don Benito Castillo Sánchez y Don Alfredo López Helguero, de los tapices que en relación adjunta se detallan,.....del Palacio Real de San Lorenzo del Escorial y que han sido recuperados en Ginebra.....en presencia de Livinio Stuyck Millenet como Director de la Real Fábrica de Tapices, que ha sido asimismo el clasificador de dichos tapices. En Madrid a catorce de Julio del año de la Victoria.

Relación de los tapices que existen en el Palacio de San Lorenzo de El Escorial:

4.- “El viejo y la zagala”.

Bibliografía: J. Held, Op. cit. pág. 120, nº 134.

Nº 4. VAQUEROS.

(AGP. Inventario 1782) “Pastor sentado con una flauta en la mano, delante de él un perro echado, detrás de él ganado vacuno y otro pastor de pie hablando”. 5 p. 2 d. * 10 p. (1,43 * 2,80).

Cartón: Sin localizar. González Ruiz ejecuta un lienzo similar a éste, (J. Held, número 257).

Tapiz: Patrimonio Nacional. Depositado en el Cuartel General del Ejército de Tierra, el 9-X-1939.

Localización topográfica: Salón Teniers.

Dimensiones: 2,87 * 1,40.

Estado de conservación: ennegrecido la parte superior, por acumulación de polvo. Abolsado el tercio inferior por las contracciones del tejido. Remetidos los laterales.

En el caso de este tapiz se puede hacer un seguimiento completo del proceso de incautación (25) y recuperación (26):

Junta de Incautación. Protección del Patrimonio Artístico. Acta nº 4, a 9 de febrero de 1937.

Personados en El Pardo Guillermo Bernaldo de Quirós, Thomas Malonay, Desiderio Pascual y Pedro de Lam (¿).

“Nº de orden 74. Sala 44: Dos pastores con cabras, uno tocando la flauta. Imitación de maestro holandés (tapiz)”.

“Comisión Recuperadora de los Bienes del Patrimonio Nacional. El Pardo. Depósito: Museo del Prado.



Nº 4. "Vaqueros". Tapiz. Cuartel General del Ejército. Salón Teniers.

Expediente núm. 458.

En Madrid a veintisiete de mil novecientos treinta y nueve, reunidos en el antiguo Palacio Real los señores Don Livinio Stuyck y Millenet, Director de la Real Fábrica de Tapices y Don Gabino Stuyck San Martín, Agente del Servicio Militar de Recuperación Artística, el primero en representación del Patrimonio Nacional y el segundo en la del Servicio Militar de Recuperación Artística.. El objeto de la reunión es hacer entrega de los tapices de las colecciones de Goya y Teniers, en total treinta piezas o paños, propiedad del Patrimonio, que mas abajo se detallan y que han sido recuperados en Ginebra.

Escuela de Teniers.

De la Tapicería nº 11 de 1936.

Paño 8.- Un pastor tocando la Flauta, otro cuidando unas vacas, dos de ellas bebiendo en el río y un perro echado., alto 2'87 ancho 1'40.

Y siendo de conformidad cuantos extremos comprende el presente documento lo firman los señores arriba expresados, expediéndose este acta por duplicado, quedando un ejemplar en poder del Servicio Militar de Recuperación Artística y el otro archivado en su expediente en este consejo. Madrid. Fecha ut supra. Firmado: Livinio Stuyck, Gabino Stuyck”.

Bibliografía: HELD, J.: Op. cit. pág. 122, nº 144.

Nº 5. LA CASA RUSTICA.

(AGP. Inventario 1782) “Mujer fregando una caldera de azófar, un anciano hablando con ella; de la casa sale un hombre con una herradura en las manos, delante de él ocho gallinas y un gallo. 9 p. 14 d * 10 p. (2'80 * 2'80)

Cartón: Museo del Prado. Depositado en el Castillo de Magalia de Navas del Marqués, 1950.

Localización topográfica: Comedor.

Dimensiones: 2,58 * 2,66.

Estado de conservación: Restaurado, con muchos repintes y ennegrecido.

En el caso de este lienzo contamos con todos los eslabones de su proceso de creación. El original de David Teniers “La casa rústica”, se conserva en el Prado Inv. Núm. 1816. Dimensiones: 136 * 179. Lienzo. Firmado: David Teniers Fec. Núm. 1615, ángulo izquierdo. Se cita en el inventario de 1747 del Retiro; en el de 1772, realizado por Calleja, se localiza en el



Nº 5. "La Casa Rústica". Cartón para tapiz. Navas del Marqués. Comedor.



Nº 5. "La Casa Rústica". Tapiz. Palacio de El Pardo. Sala de Hombres Célebres.

Palacio Nuevo. Perteneció a la colección de Isabel de Farnesio, según el catálogo de 1972.

Tapiz: Patrimonio Nacional. Palacio de El Pardo.

Localización topográfica: Sala de Hombres Célebres.

Dimensiones: 2,35 * 2,26.

Estado de conservación: Muy bueno.

La Junta de Incautación se hace cargo de este tapiz (27):

Acta nº 13. El Pardo, a 12 de Febrero de 1937.

Personados en el Palacio D. Thomas Molonyay y D. Alejandro Ferrant.

“Nº de orden 223, sala 6 “Fregando las cacerolas”. La Calleja (tapiz).

Firmado: Alejandro Ferrant, Desiderio Pascual, Guillermo B. de Quirós y Thomas Malonyay”.

Bibliografía: HELD, J.: Op. cit., pág. 119, nº 131.

Nº 6. MUJER CON UN NIÑO A LA ESPALDA.

(AGP. Inventario 1782) “Mujer con un niño en las espaldas y una cesta en el brazo, está hablando con dos hombres, el uno sentado y el otro en el umbral de la puerta. 5 p. 1 d. * 10 p. (1'41 * 2'80).

Cartón: Museo del Prado. Depositado en el Palacio de Viana, por O.M. 30-XI-1956., “Mujer con un niño a la espalda”.

Localización topográfica: Comedor de diario.

Dimensiones: 2,70 * 1,40.

Estado de conservación: Regular. Restaurado en 1950. “701”, a lápiz sobre la cabeza del perro.

Nuevamente en los PIC hay referencia de esta pintura, como en la nº 3 “dos figuras en paisaje”, que también se halla depositada desde 1950 en el Palacio de Viana:

“El Prado Disperso, Museo del Prado. Autor Andrés de la Calleja “Mujer con niño a la espalda” (cartón para tapiz). Depositado por Real Orden de 18 de agosto de 1895 en Pinto Madrid, Colegio de San José.”

Bibliografía: A. Espinós, M. Orihuela, M. Royo-Villanova, Op. Cit., pág. 52, Núm. 4726.

Tapiz: Patrimonio Nacional, depositado en el Palacio de Viana, 30-XI-1956.

Localización topográfica: Comedor de Gala.



N.º 6. "Mujer con un niño a la espalda hablando con dos hombres".
Cartón para tapiz. Palacio de Viana. Comedor de diario.



N.º 6. "Mujer con niño a la espalda hablando con dos hombres". Tapiz.
Palacio de Viana. Comedor de Gala.

Dimensiones: 2,54 * 1,26.

Estado de conservación: Bueno.

Bibliografía: HELD, J.: Op. cit. pág. 118, n^o 128.

N^o 7. LA CANTARERA.

(AGP. Inventario 1782) "Mujer que va andando con dos cántaros, uno en cada mano." 2 p. 3 d. * 10 p. (0,60 * 2,80).

Cartón: Real Fábrica de Tapices de Madrid.

Localización topográfica: Escalera.

Dimensiones: 2,67 * 0,40.

Estado de conservación: bueno, acumulación de polvo.

Hay que destacar la buena factura de este cuadro, uno de los pocos cartones de tapiz de mano de Calleja que se conservan.

Tapiz: P.N. Palacio de El Pardo.

La Junta de Incautación se hace cargo de este tapiz; no se ha encontrado el Acta de Recuperación (28):

Acta n^o 8. En El Pardo a 11 de febrero de 1937.

"Número de orden 147, Salón n^o 51 "Mujer con dos jarros (sin autor) tira de tapiz".



N^o 8. HOMBRES A LA PUERTA DE UN MESON.

(AGP. Inventario 1782) "Cuatro hombres sentados alrededor de una mesa, un anciano junto a ellos con un vaso y una pipa en las manos, detrás diferentes gentes. 12 pies 14 dedos * 10 p. (3'60 * 2'80).

Cartón: No localizado. Incautado en el año 1937 (29):

N^o 7. "La Cantarera". Cartón para tapiz. Real Fábrica de tapices. Escalera.

Acta nº 18. El Pardo a 16 de Febrero de 1937.

“Número de orden 274: “A la puerta de un mesón”. Lienzo copia de Teniers”. Firmado: Desiderio Pascual, Bernaldo de Quirós, Thomas Malonyay y Alejandro Ferrant”.

Tapiz: Patrimonio Nacional, Palacio de El Pardo.

Localización topográfica: Vestíbulo Principal.

Dimensiones: 2,70 * 2,90.

Estado de conservación: bueno.

Incautado por la Junta Nacional en 1937 (30):

Acta nº 14. El Pardo a 12 de Febrero de 1937.

“Número de orden 236. Sala núm. 3 “A la puerta de un mesón”. Imitación de Teniers. La Calleja (tapiz)”.

Firmado: Desiderio Pascual, B. de Quirós, Thomas Malonyay y Alejandro Ferrant”.

Bibliografía: HELD, J.: Op. cit. pág. 30, nº 194.



Nº 8. "Hombres a al puerta de un mesón". Tapiz.
Palacio de El Pardo. Vestíbulo Principal.

○ N^o 9. EL BORRACHO.

(AGP. Inventario 1782) "Un hombre con una guirnalda de hojas de parral, en una mano una botella y en la otra una copa de vino". 3 pies 2 dedos * 10 pies (0'87 * 2'80)

Cartón: Prado "El otoño". Depositado en la Universidad de Valladolid.
Localización topográfica: Aula Magna.



N^o 9. "El Borracho". Cartón para tapiz. Universidad de Valladolid. Aula Magna.

N^o 9. "El Borracho". Tapiz. Cuartel General del Ejército. Salón Teniers.

Dimensiones: 2,76 * 0,87.

Estado de conservación: Bueno.

Nº Catálogo 5465. Inv. V. Nr. 5702.

Bibliografía: Catálogo Universidad de Valladolid, t. II, pág. 779.

Tapiz: Patrimonio Nacional, depositado el 9 de octubre de 1939 en el Cuartel General del Ejército de Tierra.

Localización topográfica: Salón Teniers.

Dimensiones: 2,90 * 0,85.

Estado de conservación: Bueno. Ennegrecido el tercio superior por acumulación de polvo. Abolsado el tercio inferior.

El seguimiento del tapiz ha podido hacerse completo desde su incautación en el año 1937 (31), hasta su recuperación en 1939 (32):

Junta de Incautación. Acta 18. El Pardo a 16 de Febrero de 1937.

“Número de orden 270 “Borracho” Lienzo copia de Teniers”.

Comisión Recuperadora de Bienes.

“Veintisiete de Septiembre de mil novecientos treinta y nueve. Don Livinio Stuyck se hace cargo de treinta paños propiedad del Patrimonio, recuperados en Ginebra.

Paño 11.- Hombre coronado de pámpanos con frasco y copa en la mano. Alto 2,90 * 0,85.”

Bibliografía: HELD, J.: Op. cit. pág. 119, nº 130.

Nº 10. ANCIANO CON UN JARRO EN LA MANO Y MUJER AGARRANDO A UN NIÑO.

(AGP. Inventario 1782) Sobrepuerta. “Un anciano con un jarro en la mano, y en la otra un vaso que está alargando a una mujer y ella está en ademán de cogerle, y con la otra tiene agarrado a un niño”. 6 pies * 3 pies 12 dedos. (1,68 * 1,63).

Cartón: No localizado.

Tapiz: Patrimonio Nacional, Palacio de El Pardo.

Localización topográfica: Biblioteca de Ayudantes.

Dimensiones: 1,03 * 1,63.

Estado de conservación: bueno.

Incautado en 1937 (33):

Junta de Incautación. Acta nº 14. El Pardo a 12 de Febrero de 1937.



N^o 10. "Anciano con un jarro en la mano y mujer agarrando a un niño".
Sobrepuerta. Tapiz. Palacio de El Pardo. Biblioteca de Ayudantes.

"Número de orden 238, Sala núm. 3 "Bebedores". Imitación de Teniers.
Pendent numero 234 (La Calleja) Sobrepuerta."

Bibliografía: HELD, J.: Op. cit. pág. 131, n^o 200.

N^o 11. COMIDA EN EL CAMPO.

(AGP. Inventario 1782) Sobrepuerta. "Un hombre y una mujer sentados en un banco frente a ellos una anciana que está dando sopas a una niña, y otro hombre alargando un vaso de vino". 5 pies 10 dedos * 3 pies (1'56 * 1'03).

Cartón: No localizado.

Tapiz: Patrimonio Nacional depositado el 9 de Octubre de 1939. En el Cuartel General del Ejército de Tierra.

Localización topográfica: Salón Teniers.

Dimensiones: 1,08 * 1,49.

Estado de conservación: Ennegrecido y abolsado.

Es interesante destacar a propósito de este tapiz, que la Junta de Incautación se hace cargo en El Pardo de dos paños con el mismo tema, ambos atribuidos a Calleja. Sin duda se trata de dos tapices similares, pues estaban



Nº 11. "Comida en el Campo". Sobrepuerta. Tapiz.
Cuartel General del Ejército. Salón Teniers.

en diferentes salas por lo que no es probable que se refirieran al mismo dos veces (34):

Junta de Incautación:

12 de Febrero de 1937. Acta Nº 14.

“Número de orden 241. Sala núm. 3 “Comiendo sopas”. Imitación Teniers. La Calleja (sobrepuerta).”

13 de Febrero de 1937. Acta nº 15.

“Nº de orden 253, sala 13 “Comiendo sopa“. Imitación Teniers La Calleja (sobrepuerta).”

Comisión Recuperadora de los Bienes del Patrimonio:

Livinio Stuyck y Millenet y Gabino Stuyck San Martín, en representación del Patrimonio Nacional se hacen cargo de este tapiz, el 27 de Septiembre de 1939 (35):

“Paño 12.- “Don hombres y tres mujeres comiendo” alto 1.49 ancho 1.08”.

Todos los tapices de Calleja, recuperados por el Patrimonio Nacional en la misma circunstancia que éste, fueron posteriormente depositados en el Cuartel General del Ejército de Tierra: “El Borracho”, “Los Vaqueros” y “Dos hombres y tres mujeres comiendo”. Además de los ya citados, hay cuatro tapices, también realizados sobre cartones de Calleja, el nº 1 de la Pieza de Café (cuya acta de recuperación no se ha encontrado), y los otros tres para otras dependencias de El Pardo.

Bibliografía: HELD, J., Op. Cit., pág. 122, Núm 143.

Nº 12. FUMADORES

(AGP. Inventario 1792). “Tres hombres con pipas en la mano, alrededor de una cubeta en la que hay un vaso”. 5 p. 5 d. * 3 p. 12 d. (1.48*1.43).



Nº 12. "Fumadores". Sobrepuerta. Tapiz. Palacio de El Pardo. Biblioteca de Ayudantes.

Cartón: No localizado.

Tapiz: Patrimonio Nacional, Palacio de El Pardo.

Localización topográfica: Biblioteca de Ayudantes.

Dimensiones: 0.93 * 1.43.

Estado de conservación: bueno.

Dos tapices de tema similar a éste se encuentran en la Catedral de Santiago y en el Ministerio de Asuntos Exteriores.

Incautado el 12 de Febrero de 1937 en el Palacio de El Pardo (36):

“Número de orden 105, sala nº 10 “Cargando la pipa y bebedor” imitación Teniers. La Calleja. Sobrepuerta”.

Bibliografía: HELD, J., Op. Cit., pág. 32, Núm. 192.

Nº 13 ESCENA CAMPESTRE

(AGP. Inventario 1782) Sobrepuerta “mujer con niño en los brazos a quien mira un perillo que está en el suelo detrás de esto dos hombres sentados”. 5 p. 10 d.* 3 p. 12 d. (1.56*1.03).

Cartón: No localizado.



Nº 13. "Escena campestre". Sobrepuerta. Tapiz. Escorial. Sala de Música.

Tapiz: Patrimonio Nacional, Escorial.

Localización topográfica: Sala de Música.

Dimensiones: 1.03*1.55.

Las actas de Incautación y de Recuperación que reproducimos a continuación, probablemente se refieren a este tapiz:

“Junta de Incautación. El Pardo a 12 de Febrero de 1937. Acta nº 14, número de orden 234, sala núm. 3 “Comiendo” (Imitación Teniers) La Calleja (sobrepuerta)” (37).

El Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, hace entrega a la Comisión recuperadora de los bienes del Patrimonio Nacional de los tapices que en relación adjunta se detallan... En Madrid el 14 de Julio de 1939, en presencia de Livino Stuyck Millenet como Director de la Real Fábrica de Tapices (38):

“Relación de los tapices que existen en el Palacio de San Lorenzo de El Escorial.

Salón núm. 16. Dos sobrepuestas con figuras”.

La sala núm. 16 es la misma en la que estaba el tapiz “el viejo y la zagalá”, también pintado por Calleja, para la Pieza de Café de El Pardo.

Bibliografía: HELD, J., Op. Cit., pág. 121, Núm. 142.

A través de esta investigación se ha podido reconstruir la decoración de la Sala de Café de El Pardo, hoy Despacho de Ayudantes. La probable ubicación de los tapices se ha realizado en función de las dimensiones obtenidas en la documentación del AGP.

En cuanto a la localización de los cartones y tapices en algunos casos ha sido posible hacer un seguimiento completo desde su ejecución (incluso en el nº 5 conocemos el original de Teniers), hasta su incautación en 1937, traslado a Ginebra y finalmente su recuperación en 1939.

NOTAS

- (1) BARRIO MOYA, J.L., *Algunas noticias sobre el pintor Andrés de la Calleja en Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Segundo semestre de 1988. Núm. 67, págs. 317-354.
- (2) MORALES PIGA, M^a L., *Obras de Andrés de la Calleja, un pintor desconocido, en los Palacios de Madrid, La Granja y Riofrío*. Reales Sitios. Año XVIII, nº 70, 1981, pág. 57-72.
- (3) AGP. Legajo 9 (768).
- (4) AGP. Legajo 38, Bellas Artes. Sección Administrativa.
- (5) AGP., Carlos III. Legajo 37.
*“El Controlador General
 El Pardo 5 de Febrero de 1766
 Al Mayordomo Mayor.
 Como se propone
 Con aviso de 17 de Enero último me pasó el Pintor de Camara, de S.M. Dn. Andres de la Callexa, las tres cuentas adxuntas, expresando que son de otros tantos encargos que en los años precedentes de 1764, y 1765 hà tenido por ordenes verbales de V.d. refiriendo que no están concluidos, à causa de haberse dilatado unos por la precision delos otros.....solicita que sele libren sus importes.
 Aunque es notorio el frecuente trabajo de este Artífice, conforme à su primitivo establecimiento, para componer en general las Pinturas de S.M., deseoso de que se formalize qual corresponde, este particular gasto dimanado de su servidumbre...”*
- (6) MORALES PIGA, M^a Luisa, *Op. Cit.*, pág. 59.
- (7) AGP. Carlos III, Legajo 37 (3.712).
- (8) AGP. Bellas Artes, Sección Administrativa, legajo 38.
- (9) AGP. Carlos III, Tapicería. Legajo 258 (3.935).
*“Noticia de los Pintores que han ejecutado, quadros P^a. diseños de tapiceria y alfombras.

 4 Dn. Andres Calleja y Antonio Gonzalez 15-XII-1757
 5 los dichos 11-XII-58
 6 los mismo 23-XII-1760
 7 los dichos 22-XII-62
 8 Calleja 22-XII-63
 10 Calleja 4-I-1768
 13 Calleja idem en todo
 19 Calleja 30-XII-1772
 23 Calleja 31-XII-1775
 Los referidos Pintores son los que constan haver ejecutado los Diseños para la rl. Fabrica de Tapices, segun los cuentas y relaciones por menor qe. hapresentado el unico Director de ella, a q. se refiere esta noticia, sacada en Palacio a 24-V-1775”*
- (10) MORALES PIGA, M^a Luisa, *Op. Cit.*, pág. 63.
- (11) AGS. Secretaría de Hacienda, Leg. 6, pág. 813.

“Ha resuelto el Rey que Dn Andrés Calleja, y Dn Antonio Gonzalez haga las pinturas q. deben servir de modelo a las tapicerias que han de servir en el Palacio del Pardo; y no teniendo en sus casas sitio competente y de bastante anchura para su ejecución, ha determinado SM que se les franquee en el nuevo Rl Palacio la pieza que llaman de la ventana dorada à la parte del oriente, y en caso de estar esta ocupada la primera del quarto baxo que cae al poneinte y medio dia; lo que prevengo a VE de orden de SM para su cumplimiento.

Dios gde à VE ms as como deseo. En Rer^o 16 de Marzo de 1761

Dn Ricardo Wall.

Sr. Marques de Squilace.”

(12) MORALES Y MARÍN, J.L., *Colección de documentos para la Historia del arte en España*, volumen VII. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991.

(13) AGP. Legajo 38, Bellas Artes. Sección Administrativa.

“Exmo. Sor.

Mui Sr. mio: La Piedad del Rey que tengo tan experimentada en proteger, y fomentar la Rl. Casa de Caridad de Toledo en qe. se halla establecida ena Escuela delas tre nobles Artes bajo la direccion dela Rl. Academia de Sn. Fernando me alienta à Suplicar à V.M. se digne mandar entregarme alguno delos diseños, ò Pinturas qe han servido para el tegido delos Tapices de los Rs. Palacios, y conserva el director dela Rl. Fabrica de esta Corte para colocarlos en las Salas de Juntas, y de Dibujos de dha. Real Casa de Caridad, y si el Real animo de S.M. se inclinase condescendiendo à esta mi humilde Suplica à qe se me entreguen algunos delos quadros qe hay de Historias Sagradas serviràn para llenar el hueco de un lienzo del Claustro de mi Sta. Iglesia Primada, qe no se puede Admitir la Pintura à el fresco como los otros qe estan empezados segun consta à S.M. por los Profesores Bayeu, y Maella.

*.....
Dios que.à V.E.ms.as. Madrid, y Enero de 1779=Exmo.Sor.=B.L.M. de V.E. su muy atento servidor, y Capellan=Franc^o. Arzobispo de Toledo = Exmo. Sr. Conde de Floridablanca.*

Exmo. Sr.

Señor.

En cumplimiento de la orden de V.E. paso à sus manos, la adjunta relacion de las Pinturas, que se hallan en la Rl. Fabrica de los Tapizes, à un que por mayor; por que son tantas com o los tapizes, que guarnecen las Rs. abitaciones de este Palacio, el de Sn. Lorenzo, Aranjuez, y el Pardo, para los quales han servido de exemplares, con que ay (como se suele decira para tomar y dexar); y segun el informe de el Director de àquella Fabrica, no hazen falta, antes bien conbendria à su conservacion el colocarlas, àfin de que se ventilasen, este beneficio podrian conseguir si S.M. se dignase, condescender, à la Suppca. de el Exmo. Arzobispo de Toledo; porque en la Casa de Piedad, ay campo para colocar bastantes. Pero no parece tan regular, el que se coloquen ninguna de ellas en el lienzo de el Claustro de àquella Sta. Iglesia, que el Exmo. Arzobispo dize, que àcausa de la humedad no puede admitir la pintura al fresco, y por el mismo motivo no siendo con unas precauciones seguras que hevíten eldaño

qe. puede ocasionar à las pinturas, adsolutamte. se perda, porqe. la expresada humedad es el mayor henemigo qe. tienen los cuadros.

Que es lo que me aprecido exponer à V.E. como lo hago rendidamente suplicandole honrre mis rendimientos con muchos preceos de el agrado de V.E. por quien pido anro. Señor guarde la ymportantisima salud de V.E. los ms. as. quedeseò. Madrid 27 de Marzo de 1779.

Exmo. Señor.

B.L.M. de V.E. sum. umilde y reconocido serbidor

Andres dela Calleja” .

- (14) Ministerio de Cultura: Dirección General de Bellas Artes. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Muebles. Archivos de la Junta de Incautación. Actas de Devolución, Comisaría General del Servicio de Defensa Nacional.
- (15) HELD, J., *Die Genrebilden der Madrid Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlín, 1971.
- (16) AGS. Dirección General del Tesoro. Inventario 25. Legajo 8.
- (17) SANCHO, José Luis, *Las Decoraciones fijas de los Palacios reales de Madrid y El Pardo bajo Carlos III*. C.S.I.C., IV Jornadas Carlos III. Madrid, 1988.
- (18) *Ibidem*, pág. 228.
- (19) AGP. Calleja, Expediente Personal 2680/57. Memorial 1773.
- (20) AGP., Real Fábrica, Legajo 2 (681).
- (21) *Ibidem*.
- (22) AGP., Testamentaría Carlos III, Tomo III.
- (23) Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Muebles. Archivos de la Junta de Incautación, Caja 31, Carpeta 17.
- (24) *Ibidem*, Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Carpeta 2020.
- (25) *Ibidem*, Archivos de la Junta de Incautación, Caja 31, Carpeta 17.
- (26) *Ibidem*, Expediente de Devolución 458.
- (27) *Ibidem*, Archivos de la Junta de Incautación, Caja 31, Carpeta 17.
- (28) *Ibidem*.....
- (29) *Ibidem*.....
- (30) *Ibidem*.....
- (31) *Ibidem*.....
- (32) *Ibidem*, Expediente de Devolución 458.
- (33) *Ibidem*, Archivo de la Junta de incautación, Caja 31, Carpeta 17.
- (34) *Ibidem*.....
- (35) *Ibidem*, Comisión Recuperadora de Bienes, Expediente de Devolución 458.
- (36) *Ibidem*, Archivo de la Junta de Incautación, Caja 31, Carpeta 17.
- (37) *Ibidem*.....
- (38) *Ibidem*, Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Carpeta 2020.

LOS DIBUJOS DE JULIO GONZÁLEZ EN EL
MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Por

VICTORIA DURÁ OJEA Y ELENA RIVERA NAVARRO

En los años 1972 y 1973 tuvo lugar una serie de importantes donaciones de dibujos del escultor Julio González a diversos museos españoles, entre los que se encontraban el de Arte Moderno de Barcelona, el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En este último se conservan dieciseis dibujos –aunque se trata en realidad de once unidades físicas– que corresponden a dos donaciones realizadas en mayo y junio de 1973. En las actas de dicho año (1) se encuentran las noticias que documentan la entrada de estas obras en la Academia. Así, el día 28 de mayo se hace referencia a la entrega de cinco dibujos en nombre del pintor Eusebio Sempere, la cual había sido anunciada en la sesión del día 21 del mismo mes. Las obras, que pertenecían a la colección privada del Sr. Sempere, fueron legadas a la Academia por iniciativa del propio pintor. Posteriormente, y tras considerar la necesidad de aumentar la representación del escultor en esta Corporación, el Sr. Sempere se puso en contacto con Roberta González que cedió otros seis dibujos de su padre. En la sesión del día 25 de junio la Academia expresó su agradecimiento por este nuevo donativo.

Julio González nació en Barcelona en 1876. En dicha ciudad su padre, Concordio González, dirigía un taller de forja en el que tanto Julio como su hermano Joan iniciaron su aprendizaje, a la vez que asistían a las clases nocturnas de dibujo de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de la Lonja, donde se formaron casi todos los artistas del momento dentro de la tendencia realista que se enseñaba. Pronto, estos artistas recibieron las influencias de los movimientos de vanguardia que se desarrollaban en Europa. Tras la muerte del padre, la familia González decidió trasladarse a París en 1900, donde Julio, que tenía 24 años, encontró el marco adecuado para su desa-

rollo profesional. Allí entabló amistad con Picasso, Gargallo, Brancusi, Modigliani y Max Jacob, entre otros artistas que constituían la llamada “Escuela de París”. A partir de entonces la vida artística de los dos hermanos, siguió caminos paralelos participando ambos en el Salón de los Independientes; pero Joan, cuya salud era frágil y enfermiza, murió en 1908, y Julio cayó en un estado de depresión y soledad del que se fue recuperando muy lentamente. Mientras tanto, se ganaba la vida realizando trabajos de forja y orfebrería. Durante 1916 y 1917, en plena guerra mundial, trabajó en las factorías Renault dedicadas a la producción de material de guerra. Esta experiencia resultó importante para su futuro artístico consagrado a la escultura, pues allí se familiarizó con las técnicas de la soldadura autógena, que luego utilizó en el terreno artístico.

1927 fue una fecha clave en la vida del artista, que en este momento resolvió su propio lenguaje artístico, al dedicarse desde entonces a la escultura. Trabajó sin descanso en este campo pero nunca dejó de realizar dibujos, no solo como proyectos para sus esculturas sino como verdaderas obras autónomas. A partir de 1930, año en que expone en la Galería *de France*, comenzó a ser conocido y a participar en diversas exposiciones individuales y colectivas. En 1937 acude, a instancias del gobierno republicano español, a la Exposición Internacional de París, donde presentó “La Monserat”. Ese mismo año contrajo matrimonio con M^a Teresa en quien se inspiraría numerosas ocasiones para realizar retratos. Al estallar la guerra española marchó a Lasbouygues, un pequeño pueblo francés, junto a su mujer, su hija Roberta y el marido de ésta. En 1941 Julio y M^a Teresa regresaron a París, y el 27 de marzo de 1942 falleció repentinamente.

El dibujo, junto a la escultura, se puede considerar el medio de expresión más utilizado por Julio González. A partir de 1926 constituye para él un sistema de trabajo inseparable de su escultura, fundamentalmente cuando, a causa de la guerra, le fue imposible trabajar en ella por falta de material y tuvo que refugiarse en la producción de dibujos. Ésta es muy extensa y en la actualidad se conservan entre 3.500 y 4.000 obras sobre papel.

Se puede decir que pocas veces se encuentra relación directa entre sus dibujos y sus esculturas. En la mayoría de los casos resolvía los problemas formales de la escultura directamente sobre ella, sin la ayuda de dibujos preparatorios, los cuales en muchas ocasiones están datados con posterioridad a esculturas con las que guardan relación. Son obras realizadas a tinta chi-

na, acuarela, gouache, lápices de colores y carbón, materiales que a veces mezcla en un mismo dibujo, y que va adoptando, abandonando o retomando a lo largo de su evolución artística. Frecuentemente utiliza la misma hoja de papel en distintas fechas y vuelve sobre los mismos asuntos una y otra vez; en este sentido, la figura humana es pieza fundamental de su universo temático. Avanzada su vida artística, realiza extrañas figuras filiformes con un predominio absoluto del espacio sobre la materia, pero no se le puede denominar abstracto ya que las formas humanas o naturales en las que se inspira son reconocibles siempre y existe en ellas una permanencia constante, más o menos visible, de la forma en sí.

Las etapas de su evolución artística son difícilmente definibles, pues continuamente retoma técnicas y temas tratados con anterioridad. Quizá la manera más factible de clasificar su obra sobre papel sea atendiendo a un punto de vista temático, tal y como hace Josette Gibert en su catálogo razonado, *Julio González dessins*, porque la mayoría de ellos están datados por Roberta González con una fecha aproximada, y por tanto no existe una ordenación cronológica exacta. No obstante, se pueden observar dos amplias etapas separadas por la fecha de 1927, momento en el que rompe con la escultura tradicional para trabajar sistemáticamente en la constitución de un lenguaje escultórico nuevo, en el que utilizó, quizá por primera vez en el arte, la soldadura autógena sobre el hierro.

En su primera época realiza estudios de desnudos, retratos, escenas de la vida cotidiana y ropajes, así como temas de campesinos y paisajes. Estos dibujos raramente están firmados y fechados, y se advierte en los primeros una influencia académica de su etapa inicial de formación de la que se liberó poco a poco. Lo que más le interesa ahora son los volúmenes, los estudios de expresión y las posturas difíciles que ensaya continuamente.

Son varias las influencias que reflejan las obras de este periodo. Quizá la más evidente proviene de los modelos de Degas en los aspectos íntimos, realistas y reposados de las escenas de toilettes. Las formas rotundas, sensuales y neoclásicas le llegan de Maillol, mientras que de la obra de Puvis de Chavannes toma la solidez, el orden y la claridad en sus concepciones. Por otro lado, de su época barcelonesa va a mantener la influencia del modernismo.

La mayoría de los desnudos femeninos se pueden fechar entre 1910 y 1918, y están en relación con pequeñas esculturas datadas por el artista en

torno a 1914. Lo más llamativo en ellos son los acentuados contrastes entre zonas de sombra y luz, que consigue, bien por el uso de lápiz negro, carbón o pastel sobre papel claro (fig. 1), o bien al trabajar un papel color ladrillo con pastel blanco y rosa (figs. 3 y 4). Ambas modalidades las emplea de forma alternativa principalmente hasta 1918.

En cuanto a los retratos, se sirve del lápiz conté y del pastel sobre papel blanco, e insiste siempre en los modelos femeninos (fig. 2). Los últimos retratos de este periodo los realiza al pastel y algunos le sirven para sus cobres repujados y hierros recortados.

A finales de la década de los años veinte abandona las formas naturalistas atraído por la aventura de la abstracción y comienza entonces a realizar construcciones en las que el espacio se convierte en elemento fundamental. Quizá son las estructuras más definitorias de su estilo, pues según sus propias palabras: *“Proyectar y dibujar en el espacio con ayuda de nuevos medios, aprovechar este espacio y construir con él como si se tratase de un material nuevamente adquirido, ahí está todo mi intento”*. De igual manera, en sus dibujos dejará el clasicismo para ensayar nuevas formas sin romper bruscamente con el estilo anterior, pues, como ya se ha señalado, seguirá utilizando las formas adoptadas desde sus inicios. Los paisajes van desapareciendo de sus composiciones, y comienza un predominio de las aguadas y la tinta en lo que a la técnica se refiere, sobre todo durante los años 1928 a 1930.

En general, ahora apenas modela, y realiza figuras con líneas muy esquemáticas formadas por planos diferenciados a través de aguadas y trazos a pluma. Abstrae cada vez más las formas bajo la influencia del cubismo, lo que le hace adquirir “conciencia de la cuarta dimensión”, y desarrollarla en la utilización de planos geométricos superpuestos o yuxtapuestos; por otro lado, el purismo le lleva a sintetizar mucho más sus composiciones. Estas características se reflejan sobre todo en una serie de cabezas que realiza durante estos años.

A mediados de los años treinta crea las figuras “filiformes” que suponen un desarrollo enorme de la esquematización y reducción de planos, hasta convertirlos en un ensamblaje de formas finas y alargadas en las que acopla algunos elementos complementarios ya sean o no figurativos. En este caso, es fundamental la importancia del espacio, ya que como el propio au-

tor dice, se trata de “*lineas esenciales proyectadas en el espacio al servicio del símbolo*” (fig. 10).

A partir de 1936 establece una serie de signos que le servirán para construir sus formas, entre los que repite con frecuencia una especie de “T” con la que representa la frente y la nariz de un rostro, buscando la simplificación total de los rasgos. Esta estructura suele dejarse en blanco mientras que los planos de sombra, diferenciados por medio de trazos a pluma tanto paralelos como entrecruzados, conforman a su alrededor el resto de la cara. Utiliza también, para señalar estas zonas, lápices de colores y acuarelas, siguiendo un código personal basado en los colores (fig. 11): Amarillo para la luz, verde para la sombra y rojo para las zonas intermedias. Parece ser que los estudios así trabajados, en los que también existe una investigación volumétrica clara, le sirvieron para tallar cabezas esculpidas directamente sobre piedra.

Poco después, empieza a combinar personajes y figuras cargadas de expresionismo con autorretratos y retratos de su esposa M^a Teresa, de los que hace múltiples variaciones hasta el final de su vida. De estos momentos es la serie de bocetos y estudios de campesinas (fig. 14) en los que se basará para realizar “La Montserrat”, aunque después continuará trabajando sobre ellos.

Finalmente, la influencia del arte negro, donde se funden la abstracción geométrica y el realismo expresionista, le lleva a crear “máscaras primitivas”, y a marcar los acentuados rasgos de éstas en sus figuras, alcanzando su mayor desarrollo a partir de 1940. Este momento coincide con la utilización del carbón y el lápiz conté que reemplaza al lápiz negro en su obra final (fig. 16).

Los dieciséis dibujos de Julio González que se conservan en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando reflejan las características de las diferentes etapas y estilos que atravesó el artista, ya que muestran una enorme variedad temática, cronológica y estilística. En su análisis se ha seguido un orden cronológico, basado en las fechas de realización apuntadas por el artista, o bien por su hija en cada uno de ellos. A este respecto, el punto de apoyo para su clasificación se ha tomado de los datos que Roberta González anotó en los reversos de las obras, tales como el título (en francés), las medidas, fecha aproximada (cuando no está fechado por el autor), certificación firmada de obra original, “Recense” (inventariado), las iniciales del fotógrafo con el número de la fotografía y “Raisonné” (razonado en el catálogo de Josette Gibert). El número de inventario que acom-

pañ a cada dibujo procede del *Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (V)*. Por último señalar que prácticamente ninguno ha sido expuesto y sólo algunos quedan recogidos en el catálogo razonado de Josette Gibert.

– *Desnudo Atormentado* (Nu Tourmenté N° 2’)

Hacia 1910-12

251 x 323 mm.

Papel blanco. Lápiz conté y pastel azul, naranja, ocre, verde y blanco.

(N° inv. 2513. Fig. 1)

Se representa a una mujer desnuda, recostada, con los brazos apoyados sobre la cabeza y las piernas cruzadas. Recibe un tratamiento muy realista, en el que aún se detalla bastante el rostro. Parece que lo que más interesa al artista es conseguir plasticidad a través de los volúmenes y dominar la postura difícil.

Se encuentra recogido en el volumen “Nus” del catálogo de Gibert, donde aparecen también varios dibujos similares (2) fechados entre los años 1910 y 1914. Es el caso de “Nu Tourmente”, cuya única diferencia radica en que el sombreado está menos marcado, o “Femme nue couchee” (Museo de Arte Moderno de París) que es el mismo modelo pero inacabado y sin rostro. Asimismo, hay ejemplos de distintas partes del cuerpo de esta figura (3). En 1936 utiliza de nuevo este modelo en el dibujo “Desnudo sentado de perfil” (Museo de Arte Moderno de Barcelona), pero las formas aparecen ya esquematizadas y los planos adquieren más importancia que el volumen; claro ejemplo de la pervivencia de algunos modelos a lo largo de su trayectoria artística.

– *Cabeza de muchacha malhumorada*. (“J. Fille Maussade”)

Hacia 1910-12

315 x 243 mm.

Papel gris verdoso. Carbón y pastel rosa y salmón.

(N° inv. 2512. Fig. 2)

Se trata de un estudio de expresión, en el que los rasgos se marcan con fuerza a través del carbón, y los contrastes lumínicos se obtienen por el uso del pastel.

Este dibujo se recoge en el volumen “Portraits” del catálogo de Gibert (4), donde se encuentra también un retrato similar titulado “Visage a la Mèche” (Colección E. Sempere).

– *Desnudo femenino de medio cuerpo de espaldas*. (“Jambes et reins”)
 Hacia 1914-17
 325 x 248 mm.
 Papel pardo rojizo. Lápiz conté y pastel rosado.
 (Nº inv. 2511. Fig. 3)

Esta pieza forma parte de una serie de dibujos semejantes, que recogen apuntes de desnudos femeninos en diferentes actitudes. Son estudios de volumen trabajados con pasteles de tonos claros sobre la base de un papel oscuro. Aparecen también catalogados en el estudio de Gibert (5).

– *Desnudo femenino de espaldas sentado sobre un taburete*. (“Nu assis sur un tabouret”) (6)
 Hacia 1914-17
 269 x 303 mm.
 Papel pardo rojizo. Lápiz conté y pastel rosado.
 (Nº inv. 2516. Fig. 4)

De características similares al anterior, se representa en este caso la figura completa. Dentro de esta tipología se pueden incluir varios dibujos existentes en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y en el Museo de Arte Moderno de Barcelona (7). Todos ellos denotan la influencia de Aristide Maillol en la contundencia de las formas, así como del impresionismo de Degas en la suavidad del modelado.

– *Desnudo Teatral*. (“Nu theatral”)
 Hacia 1917
 Reverso: Nº inv. 2508 B.
 334 x 254 mm.
 Papel pardo claro. Lápiz negro y pastel verde, blanco y asalmonado.
 (Nº inv. 2508 A. Fig. 5)

Este dibujo y los tres siguientes –apuntes y bocetos para el primero– aparecen realizados en la misma unidad física doblada en dos partes. Repre-

senta una figura femenina desnuda, recostada formando una línea diagonal. Eleva los brazos por encima de la cabeza, que inclina ligeramente, y está silueteada a lápiz y rodeada por un fuerte sombreado. Es un dibujo rápido y esquemático y aunque prescinde del detalle consigue mucha fuerza expresiva y plástica. Las esculturas “Nu á genoux” y “Nu allongé” realizadas por Julio González hacia 1914, recuerdan a este modelo.

J. Gibert recoge esta obra (8), y apunta que se trata de un croquis rápido para decorar un reloj de chimenea.

– *Apunte para el “Desnudo teatral”*

Lápiz negro y carbón.

(Nº inv. 2508 B. Fig. 6)

Se trata de dos apuntes de desnudos femeninos sobre la idea del dibujo 2508 A, uno de los cuales se superpone al otro creando cierta confusión de líneas. Están realizados con un trazo desordenado y el sombreado se marca sólo en uno de ellos. A diferencia de los demás, este dibujo y los dos siguientes no están registrados por Gibert.

– *Apunte para el “Desnudo teatral”*

Reverso: Nº inv. 2509 B.

Lápiz negro y conté.

(Nº inv. 2509 A. Fig. 7)

En este caso la figura aparece encogida formando una “V”, en una postura que lo relaciona con el dibujo “Nu assis de profil” (M.A.M. de Barcelona) mencionado más arriba.

– *Apunte para el “Desnudo teatral”*

Lápiz negro.

(Nº inv. 2509 B. Fig. 8)

Quizá este boceto es el más parecido al primero. Mantiene la misma posición pero no hay sombreado, solamente líneas que marcan los perfiles.

– *Bañista. (“Baigneuse courant”)*

Hacia 1920-23

316 x 214 mm.

Papel blanco. Lápiz negro y pastel gris azul y asalmonado.
(Nº inv. 2510. Fig. 9)

Se representa a una mujer en traje de baño y con una amplia toalla que oculta parte de su cuerpo, mientras camina frente al espectador. El rostro no está detallado y los pies ni siquiera están dibujados, por lo que parece ser un estudio de paños y de movimiento. La luz se aplica en el rostro, cuello y pierna izquierda con toques de pastel asalmonado.

En el catálogo de Gibert (9) hay también varios ejemplos de este tipo de mujeres bañistas, algunos de ellos en composiciones más desarrolladas; es el caso de “Sur la plage de Berck”, de 1926, o “Baigneuse au Bord de l’Eau” de 1923, y “Baigneuse en bleu”, también de 1923.

– *Personaje con sombra negra.* (“Personnage a l’ombre noire”)

2-9-1936

305 x 203 mm.

Papel blanco. Tinta china y aguada gris.

(Nº inv. 2517. Fig. 10)

Ejemplo de las figuras filiformes que Julio González comienza a realizar por estos años. En ellas ensaya nuevas formas alargadas y finas que representan los miembros del cuerpo y que combina con otros elementos volumétricos como la esfera en la parte inferior del tronco. Establece así un equilibrio entre las formas verticales y horizontales. Hace hincapié sobre todo en los efectos de luz y sombra para conseguir una perfecta relación entre el objeto-personaje y el espacio que le rodea. Esta proyección de las figuras en el espacio constituye ahora la máxima preocupación de Julio González, y como él mismo apunta: *“La importancia del problema a resolver aquí no solamente es obtener una obra armoniosa, un conjunto perfectamente equilibrado. No, pero sí obtener este resultado con la unión de la materia y el espacio, con la unión de formas reales y formas imaginadas y sugeridas por puntos establecidos, o bien con perforaciones. Estas formas deben ser fundidas e indivisibles las unas con las otras como lo es el uno con el otro el cuerpo y el espíritu”*

Un dibujo de características similares titulado “Perssonage ligote” (1936), aparece recogido en el catálogo de Gibert junto al dibujo que nos ocupa (10).

– *Cabeza de hombre con barba*. (“Tête d’Homme avec barbe”)

29-12-1936

240 x 158 mm.

Reverso: N° inv. 2518 B.

Papel blanco. Tinta negra y lápiz rojo, amarillo y azul.

(N° inv. 2518 A. Fig. 11)

Se trata de un bloque formado por planos geométricos que configuran un rostro donde se pueden apreciar características ya mencionadas con anterioridad respecto a este tipo de representaciones; como son la “T” que marca el esquema de la cara, y los colores que diferencian las distintas gradaciones lumínicas. Existen algunas versiones de este modelo fechadas casi todas en 1936 como son los dibujos “Barbe et moustache”, “Le barbu”, “Femme á la barbe” y “Tête d’homme”. Según Gibert (11), este dibujo fue expuesto en 1955 en el Berna Kunsthalle, y en el Amsterdam Stedelijk Museum.

– *Paisaje*

Tinta china y aguada gris.

(N° inv. 2518 B. Fig. 12)

Apunte muy esbozado donde se distinguen unas casas a la derecha, y en el lado opuesto parte de un gran edificio, posiblemente una iglesia por el tipo de contrafuertes que hay en sus muros. Está realizado a base de grandes manchas de aguada, y solamente algunos trazos definiendo los perfiles.

No está fechado, y aunque el dibujo del anverso data de 1936 no se puede afirmar que el boceto se haya realizado ese año debido a que, como ya se ha apuntado, Julio González recurrió en diferentes momentos de su trayectoria artística a la misma obra para trabajar nuevos asuntos. No obstante, es probable que responda al periodo de 1935 a 1941, fechas aproximadas a la que Josette Gibert atribuye al dibujo “La Trouée”, paisaje de características parecidas al que nos ocupa (colección Julio González del I.V.A.M.)

– *Botellas*. (“Les Bouteilles”)

Hacia 1939-40

Reverso: N° inv. 2514 B.

239 x 206 mm.

Papel Blanco. Lápiz negro, conté y tinta china.

(Nº inv. 2514 A. Fig. 13)

El dibujo representa una proyección de formas en el espacio, sin que se pueda asegurar que se trate de cuatro botellas o de una sólo proyectada por un lado en su sombra, y por otro en su reflejo a través de un espejo. Delante, casi imperceptible al cruzarse sus líneas con las de las botellas, se observa un vaso. Todas las formas se entremezclan creando sensación de confusión al aplicar esquemas cubistas. El artista utiliza además métodos ya conocidos como el rayado, el punteado y el sombreado para diferenciar los planos y las zonas de luz y sombra.

Gibert no recoge esta obra en su catálogo, pero sí aparecen algunos ejemplos similares fechados en 1935-1937, entre los que destacan: “Les Deux Bouteilles” y “Les Bouteilles” (12). Apunta también la autora que se trata de estudios para hierros troquelados.

Roberta González data el dibujo hacia 1939-40, fecha que nos parece tardía, ya que sus características coinciden con las del grupo de 1935-37, y se alejan del dibujo fechado en 1939 “Bouteilles a l’as de coeur” realizado a carbón y con una interpretación mucho más naturalista.

– *Campesina*

Lápiz negro

(Nº inv. 2514 B. Fig. 14)

Representa una mujer caminando, con un cubo en la mano derecha, mientras extiende el brazo izquierdo en un movimiento que se refleja en varias secuencias de manera muy abocetada. No está fechado ni aparece en el catálogo de Gibert, pero recuerda a la serie de campesinas que realizó Julio González en torno a 1937-38, caracterizadas por un marcado expresionismo y una vuelta al naturalismo, y que giran alrededor de su gran obra “La Montserrat”.

– *Mujer sentada con pañuelo*. (“Femme Assise au fichu”)

9-12-1939

317 x 240 mm.

Papel blanco. Tinta china y aguada gris

(Nº inv. 2515. Fig. 15)

Figura muy abstracta en la que el estudio del volumen y su relación con el espacio adquieren la máxima importancia. Existen varios dibujos muy parecidos, que constituyen una serie, fechados en diciembre de 1939. Algunos, incluso, están realizados el mismo día 9. Gibert los recoge en su catálogo (13). Se trata de “Femme assise” (M.O.M.A. Nueva York), “Femme assise criant, nº 2” (M.A.M. Barcelona), “Femme assise nº 2 A” (M.E.A.C. Madrid), “Femme assise criant nº 1” (Col. particular, Barcelona) y “Personnage assis” (Museo Nacional de Arte Moderno. París)

– *Mujer soñadora*. (“Femme songeuse”)

Hacia 1939-40

249 x 325 mm.

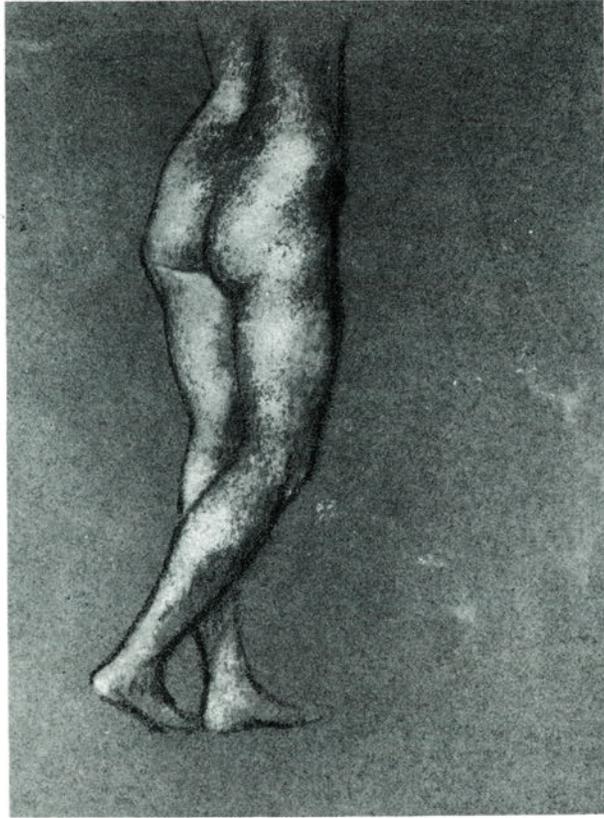
Papel pardo. Lápiz conté

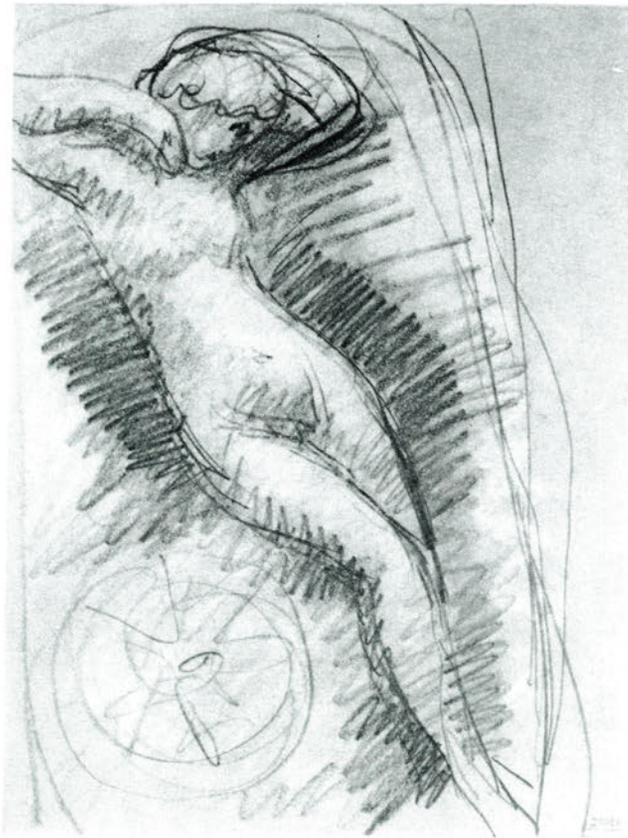
(Nº inv. 2519. Fig. 16)

Es una cabeza tratada casi como una máscara, aunque parece un paso anterior, ya que no está esquematizada al máximo en planos geométricos, los cuales se reducen al tratamiento de la nariz, los labios, el pelo y el pómulo izquierdo. Los ojos muy destacados y simplificados recuerdan los modelos primitivos.

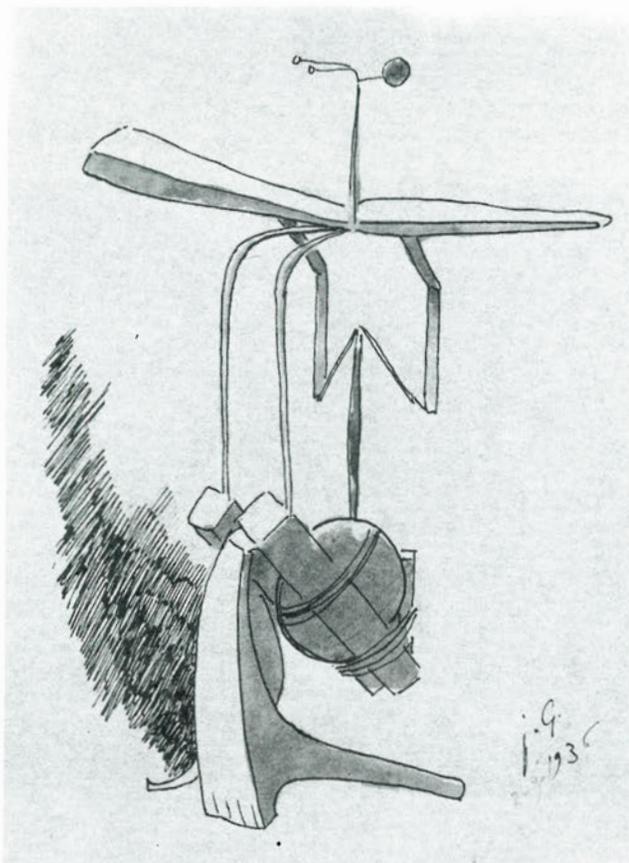
Este dibujo, que pudiera estar inspirado en su esposa M^a Teresa, se recoge en el volumen “Portraits” (14) del catálogo de Gibert.

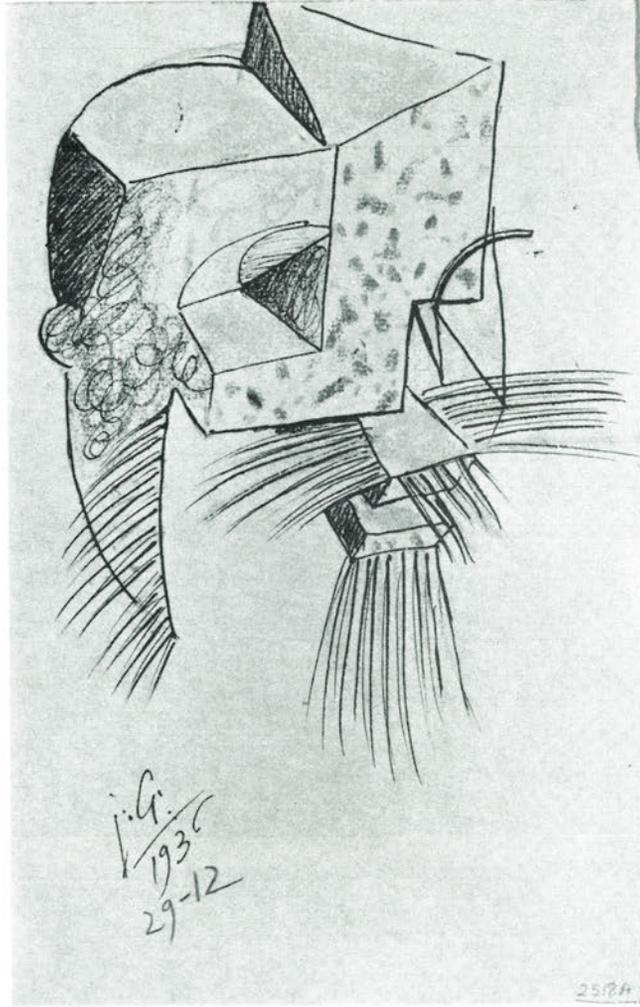






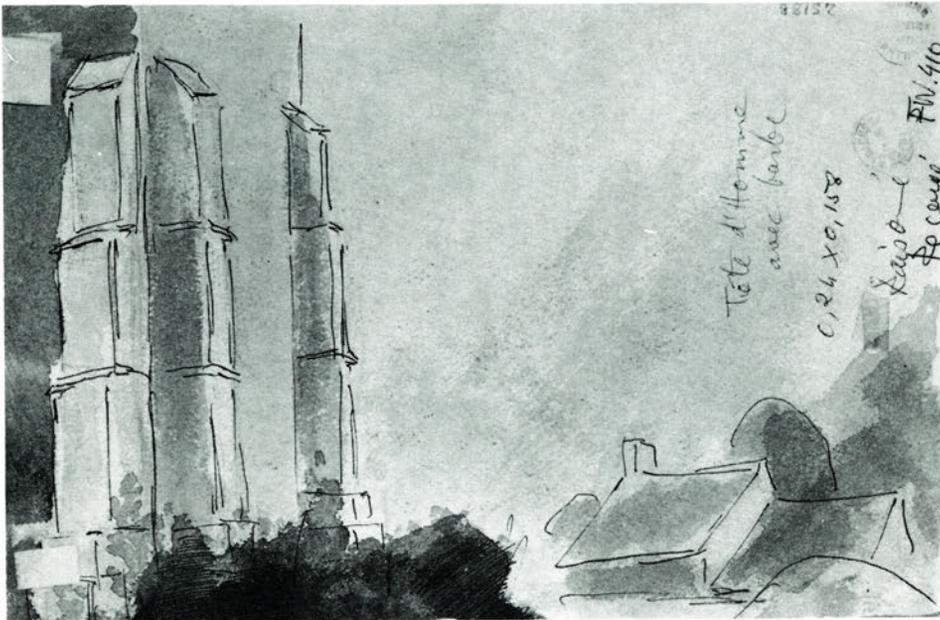






J.G.
1936
29-12

25184

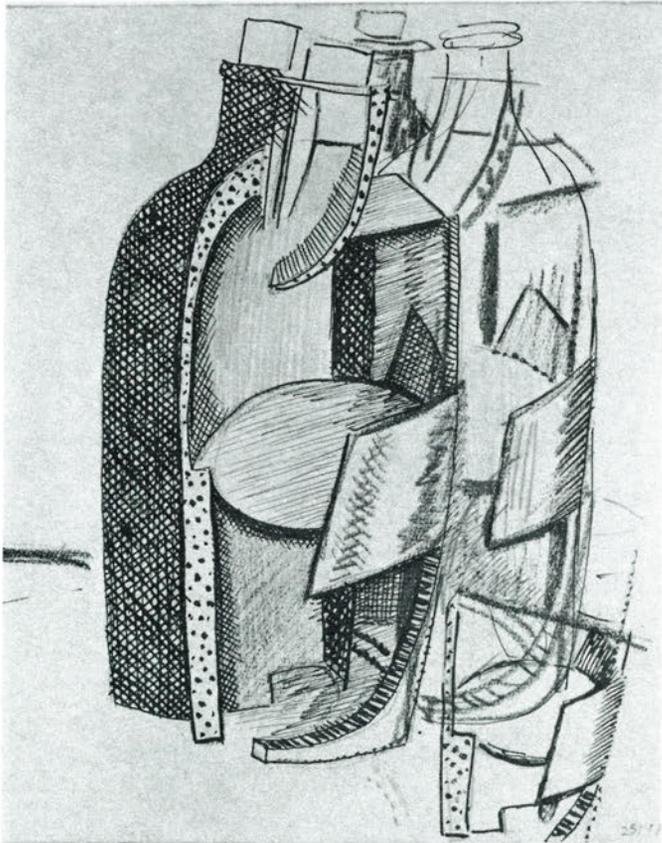


Tête d'homme
avec barbe

0,24 x 0,158

Léon
de Courcy
Fin. 410

25188





NOTAS

- (1) Actas de las sesiones ordinarias, extraordinarias y públicas de 1973.
- (2) J. GIBERT: "Julio González dessins". Vol. "Nus". Págs. 6 y 7.
- (3) Ibidem. Págs. 7, 8, 9 y 10.
- (4) J. GIBERT: Op. cit. Vol. "Portraits". Pág. 12.
- (5) J. GIBERT: Op. cit. Vol. "Nus". Pág. 54.
- (6) Ibidem. Pág. 50.
- (7) M.E.A.C. de Madrid: N^{os} inv. D. 383 y D. 378, y M.A.M. de Barcelona: N^{os} inv. 113.531, 113.528, 113.534 y 113.523.
- (8) J. GIBERT: Op. cit. Vol. "Nus". Pág. 70.
- (9) J. GIBERT: Op. cit. Vol. "Vie Quotidienne". Pág. 102.
- (10) J. GIBERT: Op. cit. Vol. "Projets pour sculptures: Personnages". Pág. 32.
- (11) J. GIBERT: Op. cit. Vol. "Projets pour sculptures: Figures". Pág. 98.
- (12) J. GIBERT: Op. cit. Vol. "Vie Quotidienne". Págs. 124 y 125.
- (13) J. GIBERT: Op. cit. Vol. "Scenes paysannes". Pág. 353.
- (14) J. GIBERT: Op. cit. Vol. "Portraits". Pág. 155.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNI, Vicente: *Julio González*. Col. Artistas Españoles Contemporáneos. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.
- AGUILERA CERNI, Vicente: *Julio González, Joan, Roberta: Itinerario de una dinastía*. Polígrafa. Barcelona, 1973.
- DURÁ, Victoria / RIVERA, Elena: *Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (V)*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Primer semestre de 1990 (nº 70). Madrid, 1990.
- GIBERT, Josette: *Julio González dessins*. Catálogo Razonado. Carmen Martínez, París 1975. 9 vols. (*Paysages, Les Maternités, Portraits, Scènes Paysannes, Vie Quotidienne, Nus, Femmes à leur Toilettés, Projets pour Sculptures; Figures, Projets pour Sculptures: Personages*).
- *Joan, Julio y Roberta González*. Monografía editada con motivo de la exposición celebrada en la sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid. Texto Carlos Arean y otros. Publicaciones Españolas. Madrid, 1978.
- *Julio González dibujos*. Exposición itinerante, 1978. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivo y Museos. Madrid, 1978.
- *Julio González dibujos*. Catálogo de la Exposición. Salas Pablo Ruiz Picasso. Madrid, Noviembre 1982 - Enero 1983. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.
- *Julio González: Las Colecciones del IVAM*. Exposición del Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986.
- *MEAC: Guía Catálogo*. Carlos Arean y otros. Ministerio de Cultura. Madrid, 1975.
- MERKERT, Jörn: *Julio González. Catalogue Raisonné des Sculptures*. Electa. Milán, 1987.
- SEMPERE, E. / CAMGAS, S.: *Julio González, dibujos*. Catálogo de la exposición itinerante. Ministerio de Cultura. Madrid, 1978.
- *Copia de las Actas de las Sesiones Ordinarias, Extraordinarias y Públicas, 1973*. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. (Sign. 427-1/5).

LA ESTATUA ECUESTRE DEL MARQUÉS DEL DUERO,
EN EL PASEO DE LA CASTELLANA DE MADRID

Por

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO

Introducción

Durante la época de la Restauración renace el género de la escultura ecuestre, de gloriosa tradición, ya sean por motivos clásicos, barrocos y neoclásicos, que fueron olvidados por los artistas españoles, desde que el valenciano Manuel Tolsa fundiera la colosal estatua ecuestre en bronce de Carlos IV en la Plaza Mayor de Méjico.

La influencia de los escultores germánicos en esta temática, se dejó sentir en el barroco y en el romanticismo, sobre todo de una manera notable en la escultura española de la Restauración.

Programa de oposición y concurso para levantar un monumento ecuestre a la memoria del Marqués del Duero

A este momento histórico corresponde la erección de una estatua ecuestre en memoria del Marqués del Duero, para ello la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, el 31 de agosto de 1875, editaron un programa de “Oposición y Concurso para la erección de un mausoleo a los restos mortales del Ilustres Marqués del Duero y a su gloriosa memoria una estatua ecuestre” (1). Según este programa o memoria de proyecto, en un principio se pensó en que la estatua ecuestre del marqués sería levantada en la planicie de la Real Basílica de Atocha y Cuartel de Inválidos, la cual ocuparía el centro de un gran cuadrado imaginario cuyos espacios embellecería con jardines el Ayuntamiento de Madrid (2).

En cuanto a la idea de realizar la estatua, postura del héroe y actitud de su caballo, se decidió que fuese en bronce, y que su ademán revelara la decisión de un héroe y su semblante, la resignación de un mártir.



Fig. 1. Monumento ecuestre del Marqués del Duero. Obra de Andres Aleu y Teixidor. Paseo de la Castellana. Madrid

Con respecto a la actitud del caballo, la comisión redactó en este programa su deseo de evitar que fuese colocado a galope o en corveta, anotando a continuación claros ejemplos de escultura ecuestre en la cual se manifiestan actitudes no arrogantes como la estatua ecuestre de Marco Aurelio en el Capitolio, la de los hermanos Balbos encontradas en las excavaciones de Herculano y conservada en el Museo Nacional de Nápoles, la estatua ecuestre del condottiero Gattamelatta en Padua, obra de Donatello; las de los du-



Fig. 2. Estatua ecuestre del Marques del Duero.
Obra de Andres Aleu y Teixidor.

ques de Toscana Cosme I y Fernando I obras de Juan de Bolonia levantadas en Florencia; las de Alejandro y Ranuccio Farnesio, obras de Mocchi que se erigen en la plaza de Piacenza; la de Luis XIV que modeló Girardon en París, para la plaza Vendome; la del duque Manuel Filiberto de Saboya, y la del rey Carlos Alberto que hizo Marrochetti para Turín; la del emperador José II que hizo Zanner en Viena; la de Napoleón levantada en Cherbourg y la de tantos ejemplos de estatuas ecuestres de emperadores, reyes

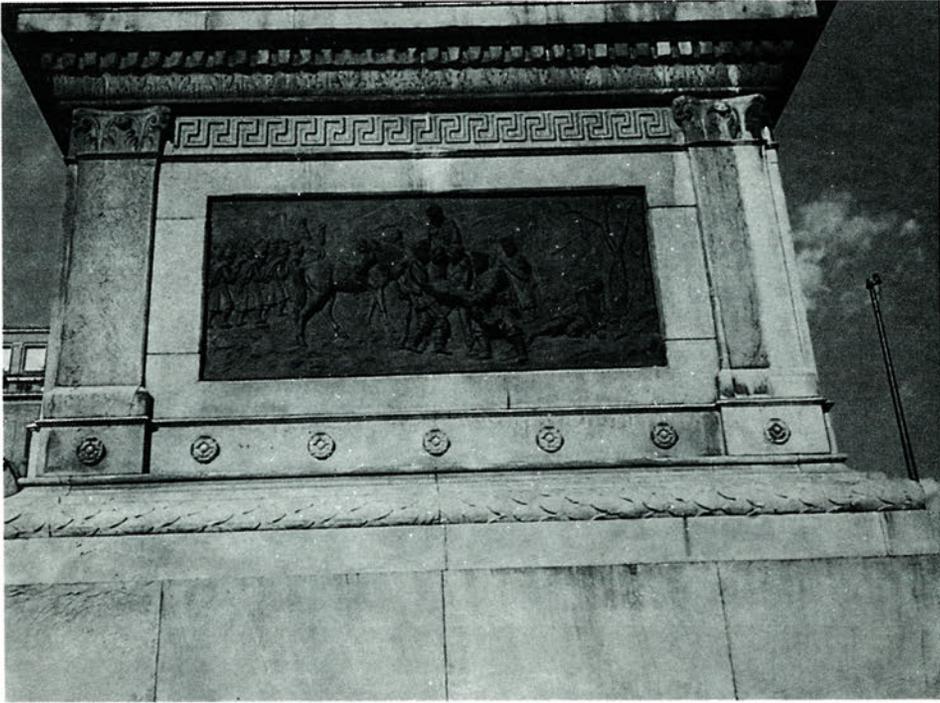


Fig. 3. Bajo relieve del Pedestal del Monumento del Marqués del Duero.
Obra de Pablo Gibert y Roig. Representa la batalla de Montemuro.

y príncipes fundidas en bronce, entre las cuales destacan la de Federico el Grande en Berlín, y la del emperador Nicolás I en San Petesburgo de claro aliento romántico (3).

La comisión hace hincapié en esta memoria que la representación y expresión que se haga de la estatua ecuestre, no sea producto ni de realismo rudo, ni de un idealismo griego, referidos no sólo al jinete sino al caballo, por lo tanto se evitarán ambos extremos, aconsejándose el naturalismo velezqueño. En cuanto a la indumentaria del jinete se recomienda el sencillo uniforme de campaña, más que el de gala de capitán general.

Con relación al tamaño del monumento y su pedestal el programa da en un principio una dimensión de 4'66 mts, desde la cabeza hasta el plinto. El

pedestal tendrá 2'33 mts, decorados con dos bajorrelieves en bronce, que no han de ser de tema alegórico, sino histórico (4).

Con respecto a los artistas que serán llamados para ejecutar este monumento serán españoles, expertos en composición de estatuas monumentales en mármol y bronce. Los que quieran tomar parte en el concurso tendrán que manifestar a la comisión su participación el 1º de octubre del citado año, dispondrán de seis meses para llevar a cabo un modelo de estatua ecuestre con su pedestal de 1'50 mts. y se depositará en la Real Academia de San Fernando el 1º de abril de 1876. La Academia designará a cinco individuos para que examinen los modelos y aprueben el definitivo. El autor del modelo elegido recibirá 3.000 pesetas desde que se pronuncie el fallo, el autor tendrá de plazo dos años para ejecutarla a su tamaño definitivo (5).

Definitivamente, la comisión entregará al escultor premiado la suma de 40.000 pesetas por la estatua ecuestre y su pedestal. El pago del mismo se verificará en tres plazos (6).

Contrato notarial de la estatua ecuestre del Marqués del Duero

El concurso para este monumento ecuestre al Marqués del Duero fue ganado por el escultor catalán Andrés Aleu y Teixidor, natural de Barcelona, como así lo manifiesta la escritura pública notarial hecha en Madrid por don Luis González Martínez, notario del Ilustre Colegio de la capital de España en 5 de noviembre de 1885 (7), año de la inauguración del monumento, por la cual se le hace entrega de la estatua al Ayuntamiento de Madrid. El pedestal fue proyectado por el también escultor catalán y discípulo de Aleu, Pablo Gibert Roig, autor de los dos bajorrelieves en bronce, construidos bajo su dirección.

La estatua ecuestre representa al Excmo. Sr. don Manuel Gutiérrez de la Concha, primer marqués del Duero, Capitán General del Ejército que se encuentra colocada sobre un pedestal de ladrillo revestido de mármol blanco, de 3'30 mts. de altura, rodeado de una escalinata de tres peldaños de piedra de Novelda, teniendo en sus costados dos bajorrelieves en bronce, uno representa en la zona de levante la entrada del general Concha en Oporto, el 30 de junio de 1847; y el otro, el de poniente, la muerte del general en la batalla de Montemuro, el 27 de junio de 1874. En el frente mural que da al mediodía aparece en letras de bronce la siguiente inscripción: "AL CAPITAN GENERAL MARQUES DEL DUERO". Sobre el plinto se muestra

la estatua del marqués a caballo en traje de campaña, en el acto de señalar a sus tropas con uno de los brazos extendido, el punto de ataque. La escultura de 3'30 mts., ha sido fundida en el parque de Artillería de Sevilla, con bronce viejos, al igual que los leones del Palacio del Congreso de los Diputados, obra del aragonés Ponciano Ponzano.

El monumento se hallaba cerrado por una verja de hierro, sobre un zócalo de piedra de Novelda. La superficie que ocupa el monumento con su verja incluida es de unos noventa y cuatro metros cuadrados. El monumento se halla en la actualidad en el Paseo de la Castellana entre las calles Buenos Aires y Miguel Angel. Anteriormente y según la escritura pública notarial se encontraba en el mismo emplazamiento, pero en una glorieta lejos del ruido y del discurrir de coches que inunda el Paseo de la Castellana, pudiendo contemplar el monumento tranquila y plácidamente, en la actualidad se encuentra en un difícil acceso rodeado por un enorme tráfico.

La estatua ecuestre fue terminada en 1883, levantado por suscripción nacional. El monumento fue inaugurado el 27 de junio de 1885, alcanzando un coste de 143.000 pts. (8).

Andrés Aleu y Pablo Gibert, artífices del monumento ecuestre al Marqués del Duero

Andrés Aleu Teixidor nació en Tarragona en 1832 y falleció en Barcelona en 1901, su gran longevidad hizo que conociera los diferentes estilos artísticos del siglo XIX. Fue discípulo del gran escultor neoclásico catalán Damian Campeny. Vacante la cátedra de modelado de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona (La Lonja), en 1856 opositó a la misma nuestro artista con el gran escultor catalán Venancio Vallmitjana, el tema propuesto era "Abel muerto", consiguiendo la plaza Aleu, tras reñido certamen.

En el año 1867 se encontraba trabajando en el San Jorge de la fachada de la Diputación Provincial de Barcelona. por el que obtuvo la primera medalla en 1871, para Gaya Nuño "se trata de un grupo de intención más heráldica que otra cosa, más bien acomodado a su destino" (9). También realizó la estatua de Isabel II, que estuvo en el Salón de Sesiones. Es autor de una imagen en madera policromada de San José para la iglesia parroquial de Mataró (10).

En cuanto a la obra que nos ocupa la estatua ecuestre del Marqués del Duero, es duramente criticada por Gaya Nuño: "fría endeble y con un no

se sabe qué de muñeco a caballo” (11), esta opinión nos parece excesiva e injusta. Tanto el caballo como el jinete muestran un perfecto equilibrio, dentro de un claro naturalismo, el caballo es de una anatomía correcta, sin estridencias, el jinete se muestra hábil y un bello ademán, sin amaneramientos y gesticulaciones propias del realismo del último tercio del siglo XIX (12).

Andrés Aleu tuvo como colaborador y discípulo al también escultor catalán Pablo Gibert y Roig, el cual le ayudó a modelar la estatua ecuestre del marqués. Es el autor de los dos bajorrelieves en bronce que decoran los dos costados laterales del pedestal del monumento que representan históricamente la entrada del general en Oporto y la muerte del general en la batalla de Montemuro, realizados en un estilo realista, magníficamente modelados y fundidos en bronce. También es autor de la magnífica estatua de Espartero (13), para Gaya Nuño resulta “nada fina, ni sutil, pero aplomada, segura, un caballo de inmejorable planta. La gallardía militar con que saluda el soldado, su porte y traza le da una gran veracidad a la pieza” (14). Osorio y Bernard cita algunas otras obras más de Gibert como el primer trabajo que realizó, un Crucifijo en 1876, con destino a un Oratorio de Barcelona, siguió un boceto en barro titulado: “Aquiles herido”. También modeló la Visión de Fray Martín (grupo en yeso), la Elocuencia, en mármol, un busto de Núñez de Arce en mármol y tres retratos en bajorrelieve (15).

El último canto del cisne de la escultura ecuestre decimonónica es el monumento del general Martínez Campos, obra del escultor valenciano Mariano Benlliure, en opinión de Martín González, concibió el monumento como una escena de combate. El general vestido de campaña con uniforme desarreglado, el caballo inquieto. Fue un gran acierto buscar la naturalidad de la acción militar (16). La obra en sí resultó acertada y magnífica.

NOTAS

- (1) A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Signatura: 11-7/6. Sección Monumentos Conmemorativos. Marqués del Duero. *Programa de Oposición y Concurso para la erección de un Mausoleo a los restos mortales del Ilustre Marqués del Duero y a su gloriosa memoria una Estatua Ecuestre*. Madrid. Imprenta y Lit. del Depósito de la Guerra. 1875. 26 páginas.
- (2) A.R.A.B.A.S.F. Signatura: 11-7/6. *Programa de Oposición y Concurso...* o.c. pág. 13.
- (3) A.R.A.B.A.S.F. Signatura: 11-7/6. *Programa de oposición y Concurso...* o.c. págs. 14 y 15.
- (4) A.R.A.B.S.F. Signatura: 11-7/6. *Programa de Oposición y Concurso...* o.c. págs. 19 y 20.
- (5) A.R.A.B.A.S.F. Signatura: 11-7/6. *Programa de Oposición y Concurso...* o.c. págs. 20 y 21.
- (6) A.R.A.B.A.S.F. Signatura: 11-7/6. *Programa de Oposición y Concurso...* o.c. págs. 21 y 22.
- (7) A.S.A.M (Archivo Secretaria del Ayuntamiento de Madrid). Signatura: 6-215-12. Monumento al Marqués del Duero. Colegio de Notarios de Madrid. Acta para hacer constar la entrega y recepción de la estatua del Excmo. Sr. Dn. Manuel Gutiérrez de la Concha, Primer Marqués del Duero, Capitán General del ejército, con su verja de cerramiento hecha por el Excmo. Sr. Dn. Juan de Velasco Fernández Cuesta, marqués de la Villa Antonio, Brigadier del Estado Mayor, como secretario del monumento y el Sr. don Hilario Arnau y Mateo, Teniente Graduado Alférez de Infantería el Iltmo. Sr. don Antonio Gil y Leceta. Teniente Alcalde del Distrito del Hospicio, con asistencia del Iltmo. Sr. don Antonio Rafael del Poo y Real en concepto de Vice-Presidente de la comisión de Obras del Ayuntamiento. En 5 de noviembre de 1885 ante don Luis González Martínez. Notario de este Ylustre Colegio. Comendador de la Orden de Isabel la Católica y Comendador de la Orden de Carlos III. Lit. de L.M. Castillo, Infantas, 22, Madrid.
- (8) A.S.A.M. Signatura: 6-215-12 Contrato Notarial o.c. nº protocolo: 1789.
–RINCÓN LAZCANO, JOSÉ: *Historia de los Monumentos de la Villa de Madrid*. Madrid. Imprenta Municipal. 1909. págs. 151-152.
–SOROA Y PINEDA: *Estatuas ecuestres en Madrid*. Madrid, 1970.
- (9) GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Arte del siglo XIX. Colección "Ars Hispaniae"*. Vol. XIX: Madrid. Ed. Plus Ultra. 1966. págs 191 y 296.
- (10) OSSORIO y BERNARD, MANUEL: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid. Ed. Giner. 1975. pág. 22.
- (11) GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Arte del siglo XIX...* o.c. pág. 296.
- (12) MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *Clientela y Lugar de la Escultura Española en el siglo XIX. Aplicación a Galicia*. Arte y Ciudad en Galicia. Siglo XIX. Fundación CAIXA GALICIA. Santiago de Compostela. 1990. pág. 72.
- (13) MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *Clientela y Lugar de la Escultura Española en el siglo XIX...* o.c. pág. 72.
- (14) GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Arte del siglo XIX...* o.c. pág. 309.

- (15) OSSORIO y BERNARD, MANUEL: *Galería Biográfica...* o.c. pág. 285.
- (16) MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *Clientela y Lugar de la Escultura Española en el siglo XIX...* o.c. pág. 72-75.

Documentación

Contrato de la estatua ecuestre del Marqués del Duero, y su cesión al Ayuntamiento de Madrid.

(A.S.A.M. Signatura: 6-215-12. Monumento al Marqués del Duero).

En Madrid a las tres de la tarde del día de hoy 5 de noviembre de mil ochocientos ochenta y cinco, yo don Luis González Martínez Notario de este Ylustre Colegio, de la Real Casa y Patrimonio, de varios ministerios del Excmo. Ayuntamiento, previo aviso, me constituí en el Barrio del Monasterio, Paseo de la Castellana en la Glorieta afluyente a las calles de Buenos Aires y Miguel Angel que es donde se encuentra la estatua ecuestre que representa el Excmo. Sr. Dn. Manuel Gutiérrez de la Concha, primer marqués del Duero, Capitán General del Ejército colocada sobre un pedestal de fábrica de ladrillo revestido de mármol blanco de 3'30 mts. de altura, rodeado de una escalinata de tres peldaños de piedra de Novelda, hallándose en sus costado dos bajorrelieves en bronce, representando en el costado de Levante la entrada del Exc. Sr. General Concha en Oporto, en 30 de junio de mil ochocientos cuarenta y siete y el de poniente la muerte del General en el Campo del Honor en la batalla de Montemuro, el día 27 de junio de 1874 y el del frente mirando al medio día en letras de bronce se halla la siguiente inscripción: "AL CAPITAN GENERAL, MARQUES DEL DUERO".

Sobre el plinto, o sea la parte superior del dicho pedestal se apoya el terrazo que contiene la estatua, todo al parecer de bronce, representando dicha estatua al expresado Excmo. Sr. General Concha, a caballo, en traje de campaña, en el acto de señalar a sus tropas, el punto de ataque.

Dicha estatua también de 3'30 mts. ha sido fundida y cincelada en la fundición de bronce de Sevilla bajo la Dirección del Cuerpo de Artillería, con bronce de cañones viejos, facilitados por el Estado para este objeto habiendo sido modelada por el escultor Sr. Dn. Andrés Aleu natural de Barcelona.

El pedestal fue proyectado por el escultor catalán don Pablo Gibert y construido bajo su dirección.

El monumento se halla cerrado por una verja de hierro, sobre un zócalo de piedra de también de Novelda.

El área total del expresado monumento con su verja ocupa una superficie de 94 metros cuadrados.

Debe hacerse constar que el repetido monumento se ha construido por suscripción Nacional, resultando de los antecedentes que se me han suministrado, que su coste total ha sido de 143.000 pesetas aproximadamente, habiéndose inaugurado el 27 de junio último.

En el expresado sitio se encontraban:

El Excmo. Sr. Dn. Juan de Velasco y Fernández de la Cuesta.

Dn. Hilario Arnau y Mateo.

El Iltmo. Sr. Dn. Antonio Gil y Leceta.

El Yltmo. Sr. Dn. Antonio Rafael de Poo y Real.

Y a los efectos oportunos existiendo la presente acta, que por lo que respectivamente la encierran firmaran los citados señores con los testigos don Mariano Monasterio y Are-

nal y don Angel Calvo y Serrano, a esta vecindad y sin impedimento legal para ello segun aseguran.

Se procede a la lectura del documento y a la firma del mismo.

Corresponde con su original, el cual queda protocolado con el nº: 1789. Y para entrega al Ayuntamiento de Madrid, expido el presente en 2 pliegos de la clase décima, suman: 796.988 y 89, quedando anotada en su matriz. Rubricado. Luis González Martínez. Notario, Sello y Firma.

ICONOGRAFÍA DEL REY FERNANDO III EN LA REAL
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Por

MARÍA ÁNGELES SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ

LA ESTATUA ECUESTRE DEL MARQUÉS DEL DUERO,
EN EL PASEO DE LA CASTELLANA DE MADRID

Por

JOSÉ LUIS MELENDRERAS GIMENO

Introducción

Durante la época de la Restauración renace el género de la escultura ecuestre, de gloriosa tradición, ya sean por motivos clásicos, barrocos y neoclásicos, que fueron olvidados por los artistas españoles, desde que el valenciano Manuel Tolsa fundiera la colosal estatua ecuestre en bronce de Carlos IV en la Plaza Mayor de Méjico.

La influencia de los escultores germánicos en esta temática, se dejó sentir en el barroco y en el romanticismo, sobre todo de una manera notable en la escultura española de la Restauración.

Programa de oposición y concurso para levantar un monumento ecuestre a la memoria del Marqués del Duero

A este momento histórico corresponde la erección de una estatua ecuestre en memoria del Marqués del Duero, para ello la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, el 31 de agosto de 1875, editaron un programa de “Oposición y Concurso para la erección de un mausoleo a los restos mortales del Ilustres Marqués del Duero y a su gloriosa memoria una estatua ecuestre” (1). Según este programa o memoria de proyecto, en un principio se pensó en que la estatua ecuestre del marqués sería levantada en la planicie de la Real Basílica de Atocha y Cuartel de Inválidos, la cual ocuparía el centro de un gran cuadrado imaginario cuyos espacios embellecería con jardines el Ayuntamiento de Madrid (2).

En cuanto a la idea de realizar la estatua, postura del héroe y actitud de su caballo, se decidió que fuese en bronce, y que su ademán revelara la decisión de un héroe y su semblante, la resignación de un mártir.



Fig. 1. Monumento ecuestre del Marqués del Duero. Obra de Andres Aleu y Teixidor. Paseo de la Castellana. Madrid

Con respecto a la actitud del caballo, la comisión redactó en este programa su deseo de evitar que fuese colocado a galope o en corveta, anotando a continuación claros ejemplos de escultura ecuestre en la cual se manifestan actitudes no arrogantes como la estatua ecuestre de Marco Aurelio en el Capitolio, la de los hermanos Balbos encontradas en las excavaciones de Herculano y conservada en el Museo Nacional de Nápoles, la estatua ecuestre del condottiero Gattamelatta en Padua, obra de Donatello; las de los du-

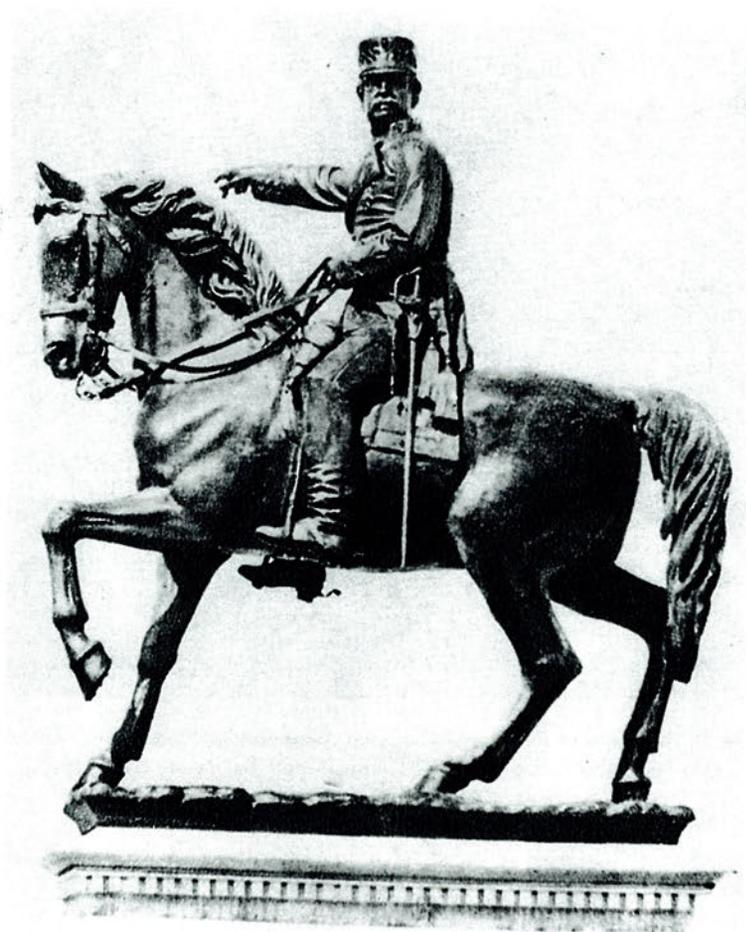


Fig. 2. Estatua ecuestre del Marques del Duero.
Obra de Andres Aleu y Teixidor.

ques de Toscana Cosme I y Fernando I obras de Juan de Bolonia levantadas en Florencia; las de Alejandro y Ranuccio Farnesio, obras de Mocchi que se erigen en la plaza de Piacenza; la de Luis XIV que modeló Girardon en París, para la plaza Vendome; la del duque Manuel Filiberto de Saboya, y la del rey Carlos Alberto que hizo Marrochetti para Turín; la del emperador José II que hizo Zanner en Viena; la de Napoleón levantada en Cherbourg y la de tantos ejemplos de estatuas ecuestres de emperadores, reyes



Fig. 3. Bajo relieve del Pedestal del Monumento del Marqués del Duero.
Obra de Pablo Gibert y Roig. Representa la batalla de Montemuro.

y príncipes fundidas en bronce, entre las cuales destacan la de Federico el Grande en Berlín, y la del emperador Nicolás I en San Petesburgo de claro aliento romántico (3).

La comisión hace hincapié en esta memoria que la representación y expresión que se haga de la estatua ecuestre, no sea producto ni de realismo rudo, ni de un idealismo griego, referidos no sólo al jinete sino al caballo, por lo tanto se evitarán ambos extremos, acosejándose el naturalismo velazqueño. En cuanto a la indumentaria del jinete se recomienda el sencillo uniforme de campaña, más que el de gala de capitán general.

Con relación al tamaño del monumento y su pedestal el programa da en un principio una dimensión de 4'66 mts, desde la cabeza hasta el plinto. El

pedestal tendrá 2'33 mts, decorados con dos bajorrelieves en bronce, que no han de ser de tema alegórico, sino histórico (4).

Con respecto a los artistas que serán llamados para ejecutar este monumento serán españoles, expertos en composición de estatuas monumentales en mármol y bronce. Los que quieran tomar parte en el concurso tendrán que manifestar a la comisión su participación el 1º de octubre del citado año, dispondrán de seis meses para llevar a cabo un modelo de estatua ecuestre con su pedestal de 1'50 mts. y se depositará en la Real Academia de San Fernando el 1º de abril de 1876. La Academia designará a cinco individuos para que examinen los modelos y aprueben el definitivo. El autor del modelo elegido recibirá 3.000 pesetas desde que se pronuncie el fallo, el autor tendrá de plazo dos años para ejecutarla a su tamaño definitivo (5).

Definitivamente, la comisión entregará al escultor premiado la suma de 40.000 pesetas por la estatua ecuestre y su pedestal. El pago del mismo se verificará en tres plazos (6).

Contrato notarial de la estatua ecuestre del Marqués del Duero

El concurso para este monumento ecuestre al Marqués del Duero fue ganado por el escultor catalán Andrés Aleu y Teixidor, natural de Barcelona, como así lo manifiesta la escritura pública notarial hecha en Madrid por don Luis González Martínez, notario del Ilustre Colegio de la capital de España en 5 de noviembre de 1885 (7), año de la inauguración del monumento, por la cual se le hace entrega de la estatua al Ayuntamiento de Madrid. El pedestal fue proyectado por el también escultor catalán y discípulo de Aleu, Pablo Gibert Roig, autor de los dos bajorrelieves en bronce, construidos bajo su dirección.

La estatua ecuestre representa al Excmo. Sr. don Manuel Gutiérrez de la Concha, primer marqués del Duero, Capitán General del Ejército que se encuentra colocada sobre un pedestal de ladrillo revestido de mármol blanco, de 3'30 mts. de altura, rodeado de una escalinata de tres peldaños de piedra de Novelda, teniendo en sus costados dos bajorrelieves en bronce, uno representa en la zona de levante la entrada del general Concha en Oporto, el 30 de junio de 1847; y el otro, el de poniente, la muerte del general en la batalla de Montemuro, el 27 de junio de 1874. En el frente mural que da al mediodía aparece en letras de bronce la siguiente inscripción: "AL CAPITAN GENERAL MARQUES DEL DUERO". Sobre el plinto se muestra

la estatua del marqués a caballo en traje de campaña, en el acto de señalar a sus tropas con uno de los brazos extendido, el punto de ataque. La escultura de 3'30 mts., ha sido fundida en el parque de Artillería de Sevilla, con bronce viejos, al igual que los leones del Palacio del Congreso de los Diputados, obra del aragonés Ponciano Ponzano.

El monumento se hallaba cerrado por una verja de hierro, sobre un zócalo de piedra de Novelda. La superficie que ocupa el monumento con su verja incluida es de unos noventa y cuatro metros cuadrados. El monumento se halla en la actualidad en el Paseo de la Castellana entre las calles Buenos Aires y Miguel Angel. Anteriormente y según la escritura pública notarial se encontraba en el mismo emplazamiento, pero en una glorieta lejos del ruido y del discurrir de coches que inunda el Paseo de la Castellana, pudiendo contemplar el monumento tranquila y plácidamente, en la actualidad se encuentra en un difícil acceso rodeado por un enorme tráfico.

La estatua ecuestre fue terminada en 1883, levantado por suscripción nacional. El monumento fue inaugurado el 27 de junio de 1885, alcanzando un coste de 143.000 pts. (8).

Andrés Aleu y Pablo Gibert, artífices del monumento ecuestre al Marqués del Duero

Andrés Aleu Teixidor nació en Tarragona en 1832 y falleció en Barcelona en 1901, su gran longevidad hizo que conociera los diferentes estilos artísticos del siglo XIX. Fue discípulo del gran escultor neoclásico catalán Damian Campeny. Vacante la cátedra de modelado de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona (La Lonja), en 1856 opositó a la misma nuestro artista con el gran escultor catalán Venancio Vallmitjana, el tema propuesto era "Abel muerto", consiguiendo la plaza Aleu, tras reñido certamen.

En el año 1867 se encontraba trabajando en el San Jorge de la fachada de la Diputación Provincial de Barcelona. por el que obtuvo la primera medalla en 1871, para Gaya Nuño "se trata de un grupo de intención más heráldica que otra cosa, más bien acomodado a su destino" (9). También realizó la estatua de Isabel II, que estuvo en el Salón de Sesiones. Es autor de una imagen en madera policromada de San José para la iglesia parroquial de Mataró (10).

En cuanto a la obra que nos ocupa la estatua ecuestre del Marqués del Duero, es duramente criticada por Gaya Nuño: "fría endeble y con un no

se sabe qué de muñeco a caballo” (11), esta opinión nos parece excesiva e injusta. Tanto el caballo como el jinete muestran un perfecto equilibrio, dentro de un claro naturalismo, el caballo es de una anatomía correcta, sin estridencias, el jinete se muestra hábil y un bello ademán, sin amaneamientos y gesticulaciones propias del realismo del último tercio del siglo XIX (12).

Andrés Aleu tuvo como colaborador y discípulo al también escultor catalán Pablo Gibert y Roig, el cual le ayudó a modelar la estatua ecuestre del marqués. Es el autor de los dos bajorrelieves en bronce que decoran los dos costados laterales del pedestal del monumento que representan históricamente la entrada del general en Oporto y la muerte del general en la batalla de Montemuro, realizados en un estilo realista, magníficamente modelados y fundidos en bronce. También es autor de la magnífica estatua de Espartero (13), para Gaya Nuño resulta “nada fina, ni sutil, pero aplomada, segura, un caballo de inmejorable planta. La gallardía militar con que saluda el soldado, su porte y traza le da una gran veracidad a la pieza” (14). Osorio y Bernard cita algunas otras obras más de Gibert como el primer trabajo que realizó, un Crucifijo en 1876, con destino a un Oratorio de Barcelona, siguió un boceto en barro titulado: “Aquiles herido”. También modeló la Visión de Fray Martín (grupo en yeso), la Elocuencia, en mármol, un busto de Núñez de Arce en mármol y tres retratos en bajorrelieve (15).

El último canto del cisne de la escultura ecuestre decimonónica es el monumento del general Martínez Campos, obra del escultor valenciano Mariano Benlliure, en opinión de Martín González, concibió el monumento como una escena de combate. El general vestido de campaña con uniforme desarreglado, el caballo inquieto. Fue un gran acierto buscar la naturalidad de la acción militar (16). La obra en sí resultó acertada y magnífica.

NOTAS

- (1) A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Signatura: 11-7/6. Sección Monumentos Conmemorativos. Marqués del Duero. *Programa de Oposición y Concurso para la erección de un Mausoleo a los restos mortales del Ilustre Marqués del Duero y a su gloriosa memoria una Estatua Ecuestre*. Madrid. Imprenta y Lit. del Depósito de la Guerra. 1875. 26 páginas.
- (2) A.R.A.B.A.S.F. Signatura: 11-7/6. *Programa de Oposición y Concurso...* o.c. pág. 13.
- (3) A.R.A.B.A.S.F. Signatura: 11-7/6. *Programa de oposición y Concurso...* o.c. págs. 14 y 15.
- (4) A.R.A.B.S.F. Signatura: 11-7/6. *Programa de Oposición y Concurso...* o.c. págs. 19 y 20.
- (5) A.R.A.B.A.S.F. Signatura: 11-7/6. *Programa de Oposición y Concurso...* o.c. págs. 20 y 21.
- (6) A.R.A.B.A.S.F. Signatura: 11-7/6. *Programa de Oposición y Concurso...* o.c. págs. 21 y 22.
- (7) A.S.A.M (Archivo Secretaria del Ayuntamiento de Madrid). Signatura: 6-215-12. Monumento al Marqués del Duero. Colegio de Notarios de Madrid. Acta para hacer constar la entrega y recepción de la estatua del Excmo. Sr. Dn. Manuel Gutiérrez de la Concha, Primer Marqués del Duero, Capitán General del ejército, con su verja de cerramiento hecha por el Excmo. Sr. Dn. Juan de Velasco Fernández Cuesta, marqués de la Villa Antonio, Brigadier del Estado Mayor, como secretario del monumento y el Sr. don Hilario Arnau y Mateo, Teniente Graduado Alférez de Infantería el Ilmo. Sr. don Antonio Gil y Leceta. Teniente Alcalde del Distrito del Hospicio, con asistencia del Ilmo. Sr. don Antonio Rafael del Poo y Real en concepto de Vice-Presidente de la comisión de Obras del Ayuntamiento. En 5 de noviembre de 1885 ante don Luis González Martínez. Notario de este Ylustre Colegio. Comendador de la Orden de Isabel la Católica y Comendador de la Orden de Carlos III. Lit. de L.M. Castillo, Infantas, 22, Madrid.
- (8) A.S.A.M. Signatura: 6-215-12 Contrato Notarial o.c. nº protocolo: 1789.
–RINCÓN LAZCANO, JOSÉ: *Historia de los Monumentos de la Villa de Madrid*. Madrid. Imprenta Municipal. 1909. págs. 151-152.
–SOROA Y PINEDA: *Estatuas ecuestres en Madrid*. Madrid, 1970.
- (9) GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Arte del siglo XIX. Colección "Ars Hispaniae"*. Vol. XIX: Madrid. Ed. Plus Ultra. 1966. págs 191 y 296.
- (10) OSSORIO y BERNARD, MANUEL: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid. Ed. Giner. 1975. pág. 22.
- (11) GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Arte del siglo XIX...* o.c. pág. 296.
- (12) MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *Clientela y Lugar de la Escultura Española en el siglo XIX. Aplicación a Galicia*. Arte y Ciudad en Galicia. Siglo XIX. Fundación CAIXA GALICIA. Santiago de Compostela. 1990. pág. 72.
- (13) MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *Clientela y Lugar de la Escultura Española en el siglo XIX...* o.c. pág. 72.
- (14) GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Arte del siglo XIX...* o.c. pág. 309.

- (15) OSSORIO y BERNARD, MANUEL: *Galería Biográfica...* o.c. pág. 285.
- (16) MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *Clientela y Lugar de la Escultura Española en el siglo XIX...* o.c. pág. 72-75.

Documentación

Contrato de la estatua ecuestre del Marqués del Duero, y su cesión al Ayuntamiento de Madrid.

(A.S.A.M. Signatura: 6-215-12. Monumento al Marqués del Duero).

En Madrid a las tres de la tarde del día de hoy 5 de noviembre de mil ochocientos ochenta y cinco, yo don Luis González Martínez Notario de este Ylustre Colegio, de la Real Casa y Patrimonio, de varios ministerios del Excmo. Ayuntamiento, previo aviso, me constituí en el Barrio del Monasterio, Paseo de la Castellana en la Glorieta afluyente a las calles de Buenos Aires y Miguel Angel que es donde se encuentra la estatua ecuestre que representa el Excmo. Sr. Dn. Manuel Gutiérrez de la Concha, primer marqués del Duero, Capitán General del Ejército colocada sobre un pedestal de fábrica de ladrillo revestido de mármol blanco de 3'30 mts. de altura, rodeado de una escalinata de tres peldaños de piedra de Novelda, hallándose en sus costado dos bajorrelieves en bronce, representando en el costado de Levante la entrada del Exc. Sr. General Concha en Oporto, en 30 de junio de mil ochocientos cuarenta y siete y el de poniente la muerte del General en el Campo del Honor en la batalla de Montemuro, el día 27 de junio de 1874 y el del del frente mirando al medio día en letras de bronce se halla la siguiente inscripción: "AL CAPITAN GENERAL, MARQUES DEL DUERO".

Sobre el plinto, o sea la parte superior del dicho pedestal se apoya el terrazo que contiene la estatua, todo al parecer de bronce, representando dicha estatua al expresado Excmo. Sr. General Concha, a caballo, en trage de campaña, en el acto de señalar a sus tropas, el punto de ataque.

Dicha estatua también de 3'30 mts. ha sido fundida y cincelada en la fundición de bronce de Sevilla bajo la Dirección del Cuerpo de Artillería, con bronce de cañones viejos, facilitados por el Estado para este objeto habiendo sido modelada por el escultor Sr. Dn. Andrés Aleu natural de Barcelona.

El pedestal fue proyectado por el escultor catalán don Pablo Gibert y construido bajo su dirección.

El monumento se halla cerrado por una verja de hierro, sobre un zócalo de piedra de también de Novelda.

El área total del expresado monumento con su verja ocupa una superficie de 94 metros cuadrados.

Debe hacerse constar que el repetido monumento se ha construido por suscripción Nacional, resultando de los antecedentes que se me han suministrado, que su coste total ha sido de 143.000 pesetas aproximadamente, habiéndose inaugurado el 27 de junio último.

En el expresado sitio se encontraban:

El Excmo. Sr. Dn. Juan de Velasco y Fernández de la Cuesta.

Dn. Hilario Arnau y Mateo.

El Iltmo. Sr. Dn. Antonio Gil y Leceta.

El Yltmo. Sr. Dn. Antonio Rafael de Poo y Real.

Y a los efectos oportunos existiendo la presente acta, que por lo que respectivamente la encierran firmaran los citados señores con los testigos don Mariano Monasterio y Are-

nal y don Angel Calvo y Serrano, a esta vecindad y sin impedimento legal para ello segun aseguran.

Se procede a la lectura del documento y a la firma del mismo.

Corresponde con su original, el cual queda protocolado con el nº: 1789. Y para entrega al Ayuntamiento de Madrid, expido el presente en 2 pliegos de la clase décima, suman: 796.988 y 89, quedando anotada en su matriz. Rubricado. Luis González Martínez. Notario, Sello y Firma.

ICONOGRAFÍA DEL REY FERNANDO III EN LA REAL
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Por

MARÍA ÁNGELES SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ



LAMS. 11, 12. Aparición de San Isidoro a San Fernando en el sitio de Sevilla.
Felipe López. Nº 1599/P. y Luis Paret. Nº 1597/P. Gabinete de Dibujos.



LAMS. 13, 14. San Fernando no admite los Vasos Sagrados que le ofrece la
Iglesia en el sitio de Sevilla. Fernando del Castillo, 1534/P.
José Toscanelo, 1532/P. Gabinete de Dibujos.



LAMS. 15, 16. San Fernando ante el altar de Nuestra Señora de la Antigua.
José Toscanelo, nº 1531/P. Fernando del Castillo,
nº 1533/P. Gabinete de Dibujos.



LAM. 17. San Fernando ante el altar de Nuestra Señora de la Antigua.
Al fondo, Sevilla. Tomás F. Prieto. Medalla, nº 51.
Museo Academia San Fernando.



LAM. 18. San Fernando ante la Virgen, Santa Martina, Santa Úrsula y otros Santos.
Lienzo. Lucas Jordán. Iglesia Vieja de El Escorial (Madrid).
Foto cedida y autorizada por el Patrimonio Nacional.



LAM. 19. Rendición de Sevilla a San Fernando. Relieve. Andrés Beltrán. N^o E-365.
Museo Academia San Fernando.



LAM. 20. Última Comunión de San Fernando Lienzo.
José Gutiérrez de la Vega, n^o 382.
Museo Academia San Fernando.



LAM. 21. Última Comunión de San Fernando.
José Gutiérrez de la Vega.
N^o 2287/P. Gabinete de Dibujos.



LAM. 22. San Fernando. Lienzo. Murillo. Nº 983. Museo del Prado.
Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Oviedo.



LAM. 23. San Fernando. Lienzo. Modelo apoteósico. Atribuído a Lucas Jordán. Nº 537.
Museo Academia San Fernando.



LAM. 24. San Fernando apoteósico de frente. Tomás F. Prieto. Medalla, nº 56.
Museo Academia San Fernando.

LAM. 25. San Fernando apoteósico de perfil. Tomás F. Prieto Medalla, nº 55.
Museo Academia San Fernando.

LAM. 26. San Fernando apoteósico de pie. Tomás F. Prieto. Medalla, nº 52.
Museo Academia San Fernando.



LAM. 27. San Fernando. Modelo entronizado. Lienzo. Anónimo, nº 1117.
Representación del Pendón Real de Sevilla.
Museo Academia San Fernando.



LAM. 28. Escudo de la Academia de San Fernando. Tomás F. Prieto. Medalla, nº 59.
Sobre un ara los atributos de las tres Nobles Artes, la triple corona del
triunfo y los símbolos de la unión del reino de Castilla y León.



LAM. 29. San Fernando entronizado. Tomás F. Prieto. Medalla, nº 53.
Museo Academia San Fernando.

LAM. 30. San Fernando entronizado. José M^o Avrial.
Album del Alcázar de Segovia. Acuarela.
Gabinete de Dibujos.



LAM. 31. San Fernando. Modelo místico. Grabador, Joaquín Ballester, nº 3619. Calcografía Nacional.



LAM. 32. San Fernando místico. Grabador, Joaquín Ballester, nº 3613. Calcografía Nacional.



LAM. 33. San Fernando místico. Martín del Castillo. Nº 1113. Proyecto de vidrio Museo Academia San Fernando.

Heredará la espada como ya hemos citado su nieto, el infante Don Juan Manuel (17), del cual hay un boceto de retrato con la fecha 1320 en un dibujo titulado “Alegoría de la cultura española nº inv. 2288/P. Esta fecha será importante, pues es el momento en que el infante acuerda el reparto de la regencia con sus hermanos hasta que reine Alfonso XI.

Un segundo relieve con el tema: “Pelayo Pérez Corréa que estando en el sitio de Sevilla, en la falda de Sierra Morena, tuvo tal aventurado encuentro con los moros y se vió en tal peligro, que pidió a la Virgen el milagro de detener el tiempo para vencer en la batalla” (18). Realizado por Carlos Salas, nombrado Académico de Mérito.

En cuanto a los dibujos: dos apariciones de San Isidoro al rey Fernando que le anima a la conquista de la ciudad (19), (Láms. 11, 12); dos relativos al suceso en el que el rey rechaza abiertamente las donaciones que le ofrece la Iglesia para proseguir el sitio, debido a las dificultades económicas por las que pasa (20), (láms. 13, 14). Este suceso no coincide con el estudio de los historiadores, ya que al parecer fue necesario recurrir al diezmo eclesiástico para solventar el problema.

Por último dos dibujos en los que San Fernando en 1248, viéndose apurado en el sitio, sale de su tienda en el campamento de Tablada y sin ser visto de los moros ni de su ejército, se acerca a la ciudad por la puerta de Córdoba, entra en la mezquita y hace oración ante la imagen de Nuestra Señora de la Antigua a la que suplica Su intercesión para obtener la victoria (21). Una medalla de premios presenta el mismo tema. (Láms. 15, 16, 17).

2º) La Rendición de Sevilla en 1248: un relieve localizado en el Salón de Actos realizado por Andrés Beltrán en 1758, para decorar los huecos de las sobrepuestas de la galería principal del Palacio Real de Madrid. Presenta el mismo formato que los relieves tallados para premios de escultura, lo cual era frecuente, así como era habitual presentar para nombramiento de Académico de Mérito temas que con anterioridad habían sido propuestos para premios de escultura o pintura. Así se verá por ejemplo en el de la Última Comunión de San Fernando en 1831.

Los dibujos sobre San Isidoro y San Fernando y San Fernando ante Ntra. Sra. de la Antigua, recuerdan iconográficamente el tratamiento de Lucas Jordán, por ejemplo en “San Fernando ante la Virgen con Santa Martina, Santa Úrsula y otros Santos”, que se conserva en la Iglesia Vieja de El Escorial, (Lám. 18). En los dibujos de la Academia el rey se arrodilla ante el

santo arzobispo de Sevilla. Ataviado con indumentaria propia del XVII, barbado, con armadura, manto de armiño y la espada apoyada en el suelo. Actitud mística que responde al espíritu devocional del barroco español. San Isidoro fue arzobispo de la ciudad en el año 600, sucesor de su hermano Leandro, en época del rey visigodo Sisebuto.

Varios temas hay en pintura de apariciones de este santo al rey Fernando, por ejemplo, en el palacio arzobispal de Sevilla un lienzo que Gestoso atribuye a Valdés y que según Moreno Cuadro es anónimo (22). Dos grabados de Calcografía Nacional, realizados por Joaquín Ballester, presentan a San Fernando entre nubes, con la misma indumentaria y concepto escenográfico que el dibujo de Luis Paret representando a San Isidoro. (Láms. 31, 32).

Los restos de San Isidoro fueron trasladados de Sevilla a la iglesia románica de León que lleva su nombre y en cuyo panteón se conservan los frescos de 1190, clasificados como “Estilo 1200”.

El tema del traslado de sus reliquias fue propuesto para tema de escultura en 1799, sin haber sido localizado el relieve actualmente, aunque de nuevo tenemos referencia en el inventario de 1824: José Álvarez con el nº 49 y Ángel Monasterio con el nº 141.

Las crónicas citan que el campamento organizado por el ejército cristiano, se ubicó primero en Torre del Caño y después en Tablada, lugar que representan los dibujos, donde mandó el rey cavar un foso para delimitar una defensa circundante.

En el dibujo de Felipe López de 1784 aparecen al fondo a la izquierda las tiendas de campaña. Sobre la mesa, en primer término, la cruz alusiva al triunfo de la cristiandad, la espada de justicia, y la silla que hace referencia a las palabras de San Isidoro y al rey cuando le animó a la conquista recogidas por Marcos Burriel en sus Memorias: “... que libere Sevilla del Imperio Mahometano que así lo llamó por suya en la patria, suya en la silla y suya en la protección” (23).

Situado San Fernando en el flanco oriental, era de vital necesidad cubrir el margen del Guadalquivir. Llamó para ello al Almirante vasco Ramón Bonifaz, que trajo la flota del norte de la Península: de San Vicente de la Barquera, Laredo, Castro Urdiales, Santander, San Sebastián, Fuenterrabía..., con idea de bloquear la defensa fluvial de la ciudad y trazar una barrera que detuviese los intentos de fuga.

Cesaréo Fernández Duro en su discurso de 1890 relata el plan estratégico para destruir el puente de Triana y describe algunos elementos de los navíos, inspirados en la arquitectura gótica que el S. XIX denominaba “ojival” (24).

Tanto las Cantigas como el Lapidario de Alfonso X nos deleitan con sus ilustraciones ingenuas, llenas de colorido y narratividad estos temas de batallas navales, que el académico cita como documentos gráficos de primordial interés.

Ramón Bonifaz tras la conquista, en el reparto de organización territorial, se vió favorecido por el rey que le cedió algunas casas de la calle de los placentines, barrio donde se ubicaron los catalanes, como señala Pérez-Embid en su discurso en 1972 (25).

Sólo quedaba el foco occidental por cubrir. Allí fue enviado el Maestre de Santiago, Pelayo Pérez Corréa, eficaz hombre de confianza, que había aconsejado el cerco en Jaén y acompañó al infante Don Alfonso en la conquista de Murcia, donde los moros quisieron destruir la iglesia de Arrixaca y ambos evitaron el desastre: La Cantiga nº 166 ilustra con gracia y narratividad este suceso (26).

Fernando III envía a Don Pelayo para destruir Ajarafe. Era muy amigo de aventuras. Una de sus correrías en este sitio de Sevilla fue propuesta para tema de escultura en 1756 (27). Como se ha citado con anterioridad, el maestre libró contra los moros una feroz batalla en la falda de Sierra Morena, en la que al percatarse del peligro, suplicó a la Virgen: SANTA MARÍA DETEN TU DÍA, y obtuvo una gran victoria. En aquel lugar mandó construir Don Pelayo una ermita con el mismo nombre que la frase milagrosa. Fue premiado Carlos Salas, tema por el que se le otorgó el grado de Académico de Mérito y consiguió una pensión en Roma en 1758 con el tema: “San Fernando manda coger del sepulcro la espada del Conde Fernán González”, premio que se vió obligado a rechazar por indisposición familiar.

Marcos Burriel narra el suceso con todo detalle en sus memorias. El propio rey tuvo que ir en su auxilio, pues se había atrevido a enfrentarse a los moros con otros dos caballeros, (28). El relieve no se encuentra hoy en la Academia pero los inventarios de 1804 y 1824 lo recogen con el nº 14. El mismo tema será propuesto para decorar los huecos de las sobrepuestas del Palacio Real, como el tema de la Rendición de Sevilla, que veremos seguidamente.

Todos los historiadores mencionan el acontecimiento de Don Pelayo Pérez, incluso el Infante Don Juan Manuel en el cuento XV de El Conde Lu-

canor alude a ello. Lo titula “Lo que sucedió a Lorenzo Suárez Gallinato en el sitio de Sevilla”. La aventura fue protagonizada por tres caballeros: García Pérez de Vargas, Lorenzo Suárez Gallinato y un tercero que Don Juan Manuel no recuerda el nombre, pero que el Padre Mariana cita en su Historia de España, al narrar las aventuras de Don Pelayo y añade: “hubo un romance en lo antiguo que relató el suceso”, haciendo referencia directa al texto medieval. El tercer caballero que Don Juan Manuel no recuerda es Pelayo Pérez y el romance que refiere Mariana es El Conde Lucanor, valiosa fuente literaria e histórica (29).

Salvados por el rey del encuentro bélico, volvió este al campamento de Tablada y llegada la noche, sin ser visto de los moros ni de su ejército, salió de la tienda y se acercó a la mezquita de Sevilla para hacer oración ante la imagen de Nuestra Señora de la Antigua. Accedió por la puerta de Córdoba a la ciudad, donde según Juan de Pineda en su memorial dice que perdió el rey la espada, aunque no todos los cronistas relatan el suceso.

Vemos de nuevo un tratamiento iconográfico relacionado con Lucas Jordán y el cuadro de El Escorial. Entre las medallas de la colección de la Academia, se conserva una que representa el mismo tema (30). Extramuros de la ciudad, el rey arrodillado reza ante la imagen de la Virgen con el Niño.

Viste nimbo de santidad, armadura, manto de armiño, como es habitual y lleva la mano devotamente sobre el pecho. En segundo plano, a la izquierda el campamento de Tablada y al fondo la Giralda y la Torre del Oro, torre albarrana que cerraba el recinto por el Guadalquivir. Ambos son los dos exponentes más representativos del arte almohade en Sevilla.

Es en el discurso de Tiburcio de Aguirre de 1753 donde se alude a las escenas históricas que representan las medallas con la efigie de San Fernando (31).

Flanqueados los tres frentes, el oriental por San Fernando, el occidental por Pelayo Pérez Corréa y el fluvial por Ramón Bonifaz, comenzó la batalla destruyendo primero el puente de Triana.

Pero resultaba tremendamente costoso mantener el sitio, por lo que fue necesario dar origen a un nuevo impuesto, “las tercias reales”.

La Iglesia ofreció apoyo al rey pero este rehusa a ello. Este suceso fue propuesto por la Academia en 1757 para premio de pintura y de él se conservan dos dibujos (32).

Las crónicas dicen que el rey reparó en aceptar la donación de los bienes eclesiásticos con estas palabras: “no quiero más donaciones de la Iglesia que las oraciones de los eclesiásticos” (33). En cambio los historiadores, afirman que se creó ese nuevo impuesto, siendo precisamente Don Rodrigo Jiménez de Rada, quien medió ante el Papa Inocencio IV, para obtener la autorización pertinente y disponer del diezmo de la Iglesia. En junio de 1248 regresó el arzobispo de su entrevista en Roma falleciendo unos días después.

Conseguido el diezmo empezaron a llegar milicias de Santiago y Córdoba, con el infante Alfonso y Don Diego López de Haro.

Destruído el puente de Triana, Sevilla vió interrumpido el auxilio de abastos y reducidas al mínimo sus provisiones de trigo etc... Tras largas y costosas negociaciones la ciudad se rindió, episodio que narra el relieve de Andrés Beltrán. (Lám. 19).

Representa el momento en que Axafat, rey moro de Sevilla entrega a San Fernando una bolsita que simboliza el impuesto anual obligatorio que debería pagar a partir de este momento, condición estipulada también en la relación de vasallaje. San Fernando, de pie, jerárquicamente apoyado sobre un escabel, recibe al moro que se arrodilla ante él, según el rito de relación de vasallaje visto hasta ahora (el tributo a Mahomad de Baeza y el cerco de Jaén). Al fondo la Puerta de Córdoba y una torre circular que representa gráficamente pero con poca veracidad el alminar almohade.

La población sale de la ciudad con sus bienes y armas, para dirigirse a Ceuta, Jérez o Granada. En la parte alta Rompimiento de Gloria con ángeles trompeteros que anuncian el triunfo.

Fueron testigos según las fuentes Don Pelayo Pérez Corréa, Don Fernando Ordóñez de Calatrava, Don Pedro Yáñez de Alcántara, Don Fernando Ruiz, prior de San Juan, Don Gómez Ramírez, maestre de los Templarios y Don Diego López de Haro, entre los más destacados. Mariana añade a Don Lorenzo Suárez Gallinato y García Pérez de Vargas ambos protagonistas de la aventura en Sierra Morena con Pelayo Pérez.

El 22 de diciembre de 1248 entra San Fernando en Sevilla con la imagen de la Virgen de los Reyes, según dice Marcos Burriel y señala Pérez-Embid en su discurso en 1972 al hablar de los orígenes de la escultura en la ciudad hispalense. Como era constumbre entraron en la mezquita, con-

sagraron el recinto al culto cristiano bajo la advocación de Santa María y celebraron la primera misa.

Amador de los Ríos alude como en las capitulaciones de Sevilla, Alfonso X amenazó con degollar a todos los pobladores si alguien se atrevía a tocar un solo ladrillo de la mezquita. Por eso tampoco fue destruida la de Córdoba y construida su iglesia en el interior, conservando el recinto musulmán con todo su legado artístico (34).

Por el contrario, la mezquita de Sevilla no disfrutó de la misma suerte, ya que a finales del siglo XIV, sufría la fábrica un tremendo deterioro, lo que obligó al cabildo a tomar la decisión de construir un nuevo templo. En 1402 comenzaron las obras sobre los antiguos cimientos árabes. De ella nos ha quedado sólo el antiguo alminar.

Lejos del concepto de la arquitectura clásica del XIII, la catedral de Sevilla es uno de los ejemplos más significativos del arte hispano-flamenco (35). A finales del S. XIX los arquitectos modernos se encontraron ante un importante problema de sustentación en la zona del crucero. En 1884 Adolfo Fernández Casanova llevó a cabo la dirección de obras de restauración de las bóvedas de las naves laterales del mismo, cuya maqueta-proyecto con el debido estudio de cimbraje, se encuentra en la Sala de Exposición temporal de dibujos del museo de la Academia (36).

Es de gran interés su discurso de ingreso donde expone la tesis de que el arte árabe del norte de África, que él denomina “mauritano”, tuvo su origen en la relación cristiano-árabe, precisamente como consecuencia de la conquista de Sevilla (37).

Grandes pintores ilustraron el tema de la Rendición de Sevilla, por ejemplo en 1634 Zurbarán pintó el mismo tema, perteneciente a la colección del Duque de Westminster. El Museo del Prado conserva con el nº 13 una Rendición de Sevilla atribuida a Amiconi según el inventario del Palacio de 1794 y que Sánchez Cantón considera boceto del cuadro que se conserva en la iglesia de Santa Bárbara (Salesas Reales) de Madrid. Rodríguez de Losada lo pinta también y expone en 1858 y Federico de Madrazo proyecta el tema para decorar el Congreso de los Diputados.

Terminada la empresa militar en Andalucía y se procedió a su nueva ordenación territorial, fijó el rey su residencia en el Alcázar, trasladando la hegemonía de Castilla al sur. Poco después, programó una incursión al Magreb, pero le sobrevino una grave enfermedad, hidropesía, de la que no se recuperó y

que le obligó a desistir de sus planes. Murió el 30 de mayo de 1252, fecha en la que la Real Academia conmemora la festividad de su patrón.

Un lienzo, un dibujo-boceto y un croquis del mismo, de José Gutierrez de la Vega ilustran el tránsito del rey, así como un tema propuesto para escultura en 1805, cuyo relieve no se conserva (38). (Láms. 20, 21).

El cuadro titulado La Última Comunión de San Fernando, inventariado por Pérez Sánchez con el nº 382, lo cita Reyerero en su *Imagen Histórica de España*, en el capítulo que dedica a San Fernando y Adelaida Cintas del Bot en su monografía sobre la *Iconografía de San Fernando en Sevilla*. El dibujo con el nº inv. 2288/P fue propuesto para nombramiento de Académico de Mérito en Junta Ordinaria de 1 de julio de 1832 (39).

En el interior de una de las estancias del Alcázar de Sevilla, recibe el rey Fernando III de manos del Obispo de Segovia y futuro arzobispo de Sevilla, Don Remondo de Losana, la Extrema Unción y la Eucaristía. Se arroja sobre un almohadón. Escena narrativa ilustrada según las fuentes (Mariana, Marcos Burriel, Juan de Pineda, Ortiz de Zúñiga e historiadores modernos como Suárez Fernández y Valdeavellano).

Viste gregüescos, calzas, manto de armiño y dogal franciscano alrededor del cuello. Fervoroso y humilde se despoja de sus atributos temporales (el cetro y la corona que deja sobre un taburete) y pide a Dios en presencia de sus hijos y la clerecía perdón de sus pecados. Cabe destacar que en esta ocasión no lleva la espada lobera que le acompañó en todo momento.

Acompañan al obispo un franciscano con el cirio encendido, alusivo a la presencia de Dios y al esplendor del reino; un acólito sostiene el báculo y están presentes sus hijos Don Enrique, Don Fadrique y Don Felipe. Un personaje enmarcado por un arco rebajado presenta una silueta similar a la del rey. Tal vez pudiera tratarse del infante Don Alfonso, a quien en los últimos momentos de su vida, su padre le dió muchos y buenos consejos en presencia de todos para llevar el reino a buen término.

El dibujo presenta la misma idea compositiva y estilística que el lienzo. Varían los elementos de ambientación del fondo, destacando la Giralda, que se recorta sobre un celaje abierto y queda enmarcada, por el cortinaje ampuloso propiamente barroco. El croquis de este dibujo se conserva en un pequeño catálogo-borrador, en el Gabinete de Dibujos del museo, realizado para el plan de la exposición de 1859.

Diversos elementos arquitectónicos nos ponen en conexión con el arte hispano-musulmán y prueba que el autor conocía o se documentó al menos sobre el lugar: arcos de herradura sencillos, arcos polilobulados apuntados de influencia gótica castellana y columnillas geminadas de fuste estilizado, con capitel troncocónico y decoración de ataurique, influencia del mundo nazarí.

Iconográficamente la imagen del rey se relaciona estrechamente con un San Fernando de Murillo, del Museo del Prado, n.º inv. 983, trasladado el 4 de julio de 1989 al Museo de Bellas Artes de Oviedo, donde se encuentra actualmente. (Lám. 22).

El inventario de 1804 de la Real Academia cita con el n.º 28 un San Fernando de Murillo, no localizado hoy en el museo, grabado por Manuel Salvador Carmona, dato que tal vez ponga, cuando menos una relación estilística entre ambos cuadros (40).

Asímismo por su composición la escena recuerda uno de los pocos cuadros religiosos pintados por Goya: La Última Comunión de San José de Calasanz, de 1819, que se conserva en Las Escuelas Pías de Madrid.

Independientemente de los temas de historia que ilustran su reinado de forma narrativa y curiosas, la Academia conserva retratos individuales del santo rey en pintura, medallas, bocetos para vidriera y grabados.

Presentan todos ellos una iconografía variada, pero siempre dentro de los mismo cánones clasicistas. Podemos establecer tres categorías diferentes de figuras: San Fernando apoteósico (Láms. 23, 24, 25, 26); San Fernando entronizado (Láms. 27, 29, 30) y San Fernando místico (Láms. 31, 32, 33). Entre los primeros destacamos San Fernando de la Sala de Juntas, atribuido a Lucas Jordán, de claro estilo italiano, que recuerda los retratos reales de Ticiano.

Presenta la misma indumentaria vista en lienzos, dibujos y relieves (el Tributo de Mahomad de Baeza, El Cerco de Jaén, incluso la Última Comunión). Sobre un fondo neutro, austero y hierático ofrece una figura llena de dignidad real, con el nimbo luminoso de santidad, el cetro sobre la mesa, corona, armadura, golilla y manto brocado forrado de armiños. En la mano izquierda la esfera del mundo, símbolo del cosmos con la cruz, triunfo de la cristiandad y en la derecha la espada lobera. Rompimiento de Gloria en la parte alta con ángeles y querubines. Actitud emblemática que proporciona a la figura autoridad por sí misma eliminando los elementos accesorios.

Los bocetos para vidrieras que realizan Martorell y Martín del Castillo presentan la misma indumentaria, más colorista, acorde con su destino de ubicación pues fueron realizadas para ser colocadas en los huecos laterales de la Capilla de la Academia.

José M^a Avrial, en su libro sobre El Alcázar de Segovia ilustra algunas de sus páginas con las imágenes de los reyes predecesores de Alfonso X, figuras que el propio rey había encargado a mediados del XIII. Todas fueron rehechas, entre ellas la acuarela de San Fernando. Estaría entre los segundos tipos. La figura es sencilla: entronizado, barbado, con turbante y destacando en la mano derecha la espada de Fernán González. Al pie del dibujo aparece un texto identificativo, aunque no del todo correcto en sus datos, ya que dice ser “San Fernando hijo de Alfonso X”, cuando era hijo de Alfonso IX y no precisa que primero fue enterrado en las Huelgas antes de ser trasladado a Sevilla:

“Don Fernando el 3^o el Santo, hijo del Rey Don Alfonso el 10. Fue rey de Castilla y Toledo por su madre en 1217 y de León y Galicia por su padre en el 1230 con unión perpétua de estos Reinos y Conquista de los Moros de los de Andalucía y Murcia y murió en Sevilla a 30 de mayo de 1252 y enterróse en su iglesia mayor”. (Lám. 30).

Anónimo del siglo XIX y dentro de este grupo forma parte de los fondos museísticos un cuadrado con la imagen del santo rey entronizado, con nimbo de santidad, túnica, manto brocado, la espada justiciera de gran tamaño y el globo del mundo, con la decoración heráldica del escudo de Castilla, cuartelado sobre campos gules (rojo) y gualda (oro) y los símbolos parlantes alusivos al reino (dos castilletes con triple torreón y el león rampante).

Su iconografía difiere mucho de lo visto hasta ahora. Es el único ejemplo que se conserva que representa un modelo propiamente medieval. Se trata de una representación del antiguo Pendón Real de Sevilla, tapiz mudéjar de finales del siglo XV, recientemente restaurado, que se conserva en el ayuntamiento de esta ciudad. Combina el blasón la factura mudéjar junto con los detalles dentro del más exquisito lujo hispano-flamenco.

José Gestoso y Pérez, Académico Correspondiente y miembro de la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla, desarrolló en 1884 en La Ilustración Española y Americana un interesantísimo y minucioso estudio sobre el antiguo Pendón Real, que Fernando III entregó a la ciudad en el momento de

la conquista de la ciudad. Reproduce una lámina donde presenta al rey Fernando con la misma iconografía que el cuadro y el estandarte.

Asímismo resulta igualmente interesante por su rigor histórico y artístico, el análisis detallado que realizó el pasado año Don Mauricio Domínguez y Domínguez-Adame, con motivo del pregón y festividad de San Fernando, patrón de Sevilla.

Marcos Burriel ilustra asímismo su monografía sobre el rey con una estampa de características similares, así como también recuerdan este modelo iconográfico las monedas antiguas de Alfonso IX y los relieves de la Capilla Real en la Catedral de Sevilla.

Finalmente añadir que en la modalidad de arquitectura fue propuesto un premio en 1753, que consistía en el diseño de un templo en honor al santo rey Don Fernando según rezan los Resúmenes de Actas en la pág. 6. El tema queda más concretado en un documento de archivo de la Academia que dice:

“Delinear un suntuoso y magnífico templo en honor del Santo Rey Don Fernando, por las ocho victorias conseguidas por los Sarracenos, constando de planta, Geometría, sección o corte interior y elevación exterior de su fachada” (41).

Los planos que conserva el Gabinete de Dibujos muestran plantas imaginarias de estilo barroco. Tal vez hubiera sido lógico, que los artistas se documentaran y en honor de San Fernando hubieran dibujado una iglesia o catedral gótica. Pero este no era su objetivo por lo que la propuesta de un tema que hiciera referencia a San Fernando es posible que tuviera únicamente carácter honorífico por parte de la sección de arquitectura.

NOTAS

- (1) BEDAT, C.: La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (1744-1808). Pág. 67.
- (2) DOMÍNGUEZ ORTIZ: Sociedad y Estado en el siglo XVIII español. Pág. 338.
- (3) AZCARATE RISTORIA, J. M^a de: Arte Gótico en España. Parte I, Cap. II.
- (4) Diccionario de Historia Eclesiástica en España.
- (5) BURRIEL, R. P. Marcos: Memorias para la Vida del Santo Rey don Fernando III. 1750. Cap. XVI, pág. 31: "Perdón general que concedió el rey y su zelo contra los hereges". "El Santo Rey D. Fernando, cuando acompañado de Sto Domingo cargado con un haz de leña asistió a la quema de un herege en Valladolid". R.A.S.F. 1753, pág. 22. "Auto de Fe celebrado en Valladolid por Sto Domingo en que fueron quemados unos hereges asistiendo a este acto el Sto Rey D. Fernando". R.A.S.F. 1778.
- (6) AZCARATE, I., DURÁ, V., RIVERA, E.: Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la R.A.S.F. (1736-1976). ACADEMIA, 1988.
- (7) "El Sto Rey D. Fdo acompañado del Arzobispo de Toledo Don Rodrigo, de los Maestres de Santiago, Calatrava y Alcántara, de muchos Rixos-hombres y gran parte de sus tropas, recibe en Sierra Morena de los embajadores de Mahomad, Rey de Baeza, el Vasallaje que le ofrece este Rey, con varios presentes y víveres para el ejército". RABASF, 1760, pág. 8.
BURRIEL, R. P. Marcos: Memorias...:
"Primera salida del rey contra los moros, y vasallaje del reino de Baeza". Cap. XVII, págs. 32-33.
- (8) AZCÁRATE RISTORI, J. M^a de: Op. cit. Arte Gótico en España.
- (9) AZCÁRATE RISTORI, J. M^a de: Op. cit. Arte Gótico en España.
- (10) RABASF, 1760, pág. 13.
- (11) IRIARTE, Juan de: Discurso. Junta General de 6 de Enero de 1756 RABASF, págs. 31-32.
- (12) AZCÁRATE, J. M^a de: Arte Gótico. Op. cit. Parte I, Cap. II.
- (13) RIOS, José Amador de los: Discurso. El Estilo Mudéjar en Arquitectura, Junta Pública de 19 de Junio de 1859, págs. 34-37. Contestación de Pedro de Madrazo, pág. 58.
- (14) "El Santo Rey D. Fernando, que estando en el cerco de Jaen admite a besar su mano al Rey Moro de Granada, quien se declara su feudatario, y le entrega la ciudad". RABASF, 1778, Pág. 42. Escultura.
BURRIEL, R. P. Marcos: Memorias, op. cit. Cap. LIV, págs. 96-97. "Ultima salida a la frontera de nuestro héroe. Toma de Illaza y conquista de Jaén, dexando tributario al Rey de Granada".
- (15) RIOS, Rodrigo Amador de los: Discursos. Las Pinturas de la Alhambra de Granada. Junta Pública de 17 de Mayo de 1891, pág. 79. Contestación de Pedro de Madrazo. Op. cit. Págs. 63-64.
- (16) Actas 1758. Tema para pensionado en Roma por la Escultura. Quedó reglado el método de oposición que duraría dos horas como mínimo y cuarenta días como máximo. Págs. 11 y 55.
BURRIEL, R. P. Marcos: "De la espada del Santo Rey que se conserva hoy con reverencia y quien la tenia antes de San Fernando". Pág. 135.

- (17) Infante don Juan Manuel: El Conde Lucanor. Introducción de Enrique Moreno Báez, págs. 7-10.
- (18) “El Maestro de la Orden de Santiago D. Pelay Pérez Corréa en la batalla que dio a los Moros á la falda de Sierra Morena, llevándolos de vencida, viendo que estaba para ponerse el sol y que entrada la noche se malograría la victoria, exclamó a Nuestra Señora diciendo SANTA MARÍA DETEN TU DÍA. A cuya súplica siguió el milagro de pararse el Sol, y a su luz consiguio el maestro una completa victoria”. RABASF, 1756, pág. 11. Actas, Junta General 27 de Enero 1760 pág. 76. Nomenclamiento Académico de Mérito a Carlos Salas.
- (19) “San Isidoro Arzobispo de Sevilla se aparece a San Fernando y le exorta a la conquista de aquella ciudad”. RABASF, 1760, pág. 15.
“San Isidoro Arzobispo de Sevilla se aparece a San Fernando, ocupado con sus tropas en el cerco de aquella ciudad, animándole a su conquista”. RABASF, 1760, pág. 19.
- (20) “San Fernando Rey de España no admite los Vasos Sagrados, que en nombre del clero del Reyno le presenta uno de sus obispos en el sitio de Sevilla”. RABASF, 1757. Pág. 8.
- (21) “El Rey de España San Fernando, teniendo sitiada Sevilla, entra sin ser visto de los moros, guiado de un Angel hasta la Mezquita donde estaba la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, en cuya presencia hace oración. Año de 1248”. RABASF, 1757, pág. 3.
PIQUERO, M.A. y SALINERO, C.: Inventario de la Colección de Medallas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ACADEMIA. Madrid, 1988.
- (22) MORENO, CUADRADO: Op. cit. Iconografía de S. Fernando en Córdoba.
BURRIEL, R. P. Marcos: Memorias. Op. cit “Determina el rey avisado del Cielo el Sitio de Sevilla y casamiento del príncipe Alonso...”. Cap. LVIII, pág. 106.
- (23) BURRIEL, R. P. Marcos: Memorias... op. cit., pág. 106.
- (24) FERNÁNDEZ DURO, Cesaréo. Discurso: “El Arte naval en la Edad Antigua y Media”. Junta Pública de 16 de Noviembre de 1890. Págs. 19 y 20.
- (25) PÉREZ-EMBID, Florentino. Discurso: “Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla. Junta Pública 12 de Diciembre de 1972. Págs. 24 y 25.
- (26) Cantigas de Santa M^a. Alfonso X el Sabio. Fascímil del códice, 1979. Cantiga n^o 166.
- (27) V. nota 18.
- (28) BURRIEL, R. P. Marcos: Memorias op. cit. “Correrías y afortunadas hazañas del Maestro de Santiago”. Cap. LXV, págs. 115 y 116.
- (29) Infante don Juan Manuel: El Conde Lucanor, op. cit. págs. 63 y 65.
MARIANA: H^a de España. Tomo I, Ed. 1852.
BURRIEL, R. P. Marcos: Memorias... op. cit. Narra el suceso con todo detalle.
- (30) PIQUERO, M. A y SALINERO, C.: San Fernando ante la Virgen: Inventario de Medallas. Op. cit.
- (31) AGUIRRE, Tiburcio de. Discurso. Junta General de 23 de Diciembre de 1753, pág. 4.
- (32) RABASF, 1757, pág. 3. V. nota 20.
- (33) BURRIEL, R. P. Marcos: Memorias. “Formación nueva del Real que permaneció hasta la conquista y dificultades que se ofrecieron para proseguir el sitio”. Pág. 120.
- (34) RIOS, José Amador de los: Discurso op. cit. pág. 13.
- (35) ACÁRATE RISTORI, J. M.^a: Arte Gótico. Op. cit., págs. 113 y 115.

- (36) FERNÁNDEZ CASANOVA, Adolfo: Informe sobre las obras de restauración de la Catedral de Sevilla. RABASF, 1882, págs. 55 y 172.
- (37) FERNÁNDEZ CASANOVA, Adolfo: Discurso. "Los elementos generadores del potente arte mauritano y como se produjo su desarrollo". Junta Pública de 19 de Junio de 1892. Pág. 25.
- (38) "San Fernando, Rey de España, estando para recibir al Viático de manos del arzobispo de Sevilla Don Ramón, al entrar el Copón por la puerta de la Sala, salta de la cama, y puesto de rodillas en tierra con una soga en el cuello, y la cruz delante como reo pecador, pide a Dios perdón de sus culpas". Escultura. RABASF, 1805, pág. 36. BURRIEL, Marcos: "Felicísimo Tránsito del Santo Heroe". Cap. LXXXIII, págs. 151-152.
- (39) Actas Juntas Ordinarias de 1 de Julio de 1832, pág. 50. Documento 18/3, pág. 99. Académicos de Mérito. Archivo de la Real Academia de Bella Artes de San Fernando.
- (40) "Nº 28. San Fernando pintado por Murillo, gravado por Don Manuel Salvador Carmona, alto media vara, ancho cuarta y media, marco dorado y cristal". Inventario 1804.
- (41) Documento 1-1/2. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 1753.

BIBLIOGRAFÍA

- Académicos de Merito: Documento 18/3. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1758, 1760, 1832.
- AGUIRRE, T. de: *Discurso en Junta General de 1753*.
- ANGLES, H.: *La música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio*. ACADEMIA. Discurso en Junta Pública de 1943.
- Apostolado de la prensa Bolaños y Aguilar: *San Fernando Rey de España*. 1943.
- ARCIPRESTE DE HITA: *Libro del Buen Amor*. Odres Nuevos Clásicos. Castalia. Madrid, 1982.
- AUÑÓN, R., Marqués de Pilares: *La conquista de Sevilla y el Primer Almirante de Castilla*. RHGE, 1912, I-VIII.
- AZCÁRATE, I., DURÁ, V. y RIVERA, E.: *Inventario de Dibujos correspondientes a Pruebas de Examen, Premios y Estudios de la Real Academia de San Fernando. 1736-1957*. Academia, 1988.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M. de: *Arte Gótico en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1990.
- La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII*. Cuadernos de la Cátedra Feijoo. Universidad de Oviedo, 1964.
- AZCUE BREA, L.: *Inventario de las Colecciones de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. ACADEMIA, 1986.
- BALLESTEROS BERETTA, A.: *Sevilla en el Siglo XIII*. Madrid, 1913.
- BALLESTEROS GALBROIS, M.: *La Conquista de Jaen por Fernando el Santo*. Cuadernos de Historia de España. Buenos Aires, 1953. Págs. 63 y sigs.
- BARBEROMARTÍNEZ, L.: *Fernando III el Santo Patrono de los Ingenieros Militares*. Imprenta Biosca. Madrid, 1953.
- BARRERO, Ana María: *Los Términos Municipales en Castilla en la Baja Edad Media*. II Simposio de Historia de la Administración. 1971.
- BEDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (1744-1808)*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1989.
- BELTRÁN DE HEREDIA: *Bulario de la Universidad de Salamanca. (1219-1549)*. Tres vols. Salamanca, 1966-67.
- Cartulario de la Universidad de Salamanca. (1218-1600)*. Seis Vols. Salamanca, 1970-73.
- BERCEO, G. de: *Milagros de Nuestra Señora*. Odres Nuevos Clásicos. Castalia. Madrid, 1982.
- BERNAL, R. P. Juan: *Vida de San Fernando como Santo*.
- BERNIS MADRAZO, C.: *Indumentaria Medieval española*. Madrid, 1965.

- BERNIS MADRAZO, C. y MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Las Cantigas. La vida en el siglo XIII, según la representación iconográfica. II. Traje, aderezo y afeites*. Cuadernos de la Alhambra nº 15-17. Granada, 1979-81.
- BURRIEL, R. P. Marcos: *Memorias para la Vida del Santo Rey Don Fernando III*. 1750. Publicado por Miguel de Manuel Rodríguez en 1800.
- CARVAJAL Y LANCASTER, J.: *Discurso de apertura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. RABASF. Madrid, 1752.
- CAZABÁN: *El Reino de Jaén y San Fernando*. Jaén, 1893.
- CROMBERGER, Jacobo: *Crónica del Santo Rey Don Fernando III*. 1526.
- CUEVA, Juan de la: *Conquista de la Bética*. Poema Heróico. Sevilla, 1603.
- CHATELET, F.: *Historia de la Filosofía*. Tomos II y III. Ed. Espasa Calpe, 1976.
- DOMÍNGUEZ y DOMÍNGUEZ-ADAME, M.: *Sevilla y San Fernando*. Sevilla, 1991.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Ariel. Madrid, 1981.
- DURÁN, Manuel: *Historia Cómica de la Conquista de Sevilla*. Sevilla, 1737.
- FERNÁNDEZ, P. y SÁNCHEZ DE LEÓN, M.A.: *Índice de Cargos Académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII*. ACADEMIA, 1987.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, A.: *Los elementos generadores del potente Arte Mauritano y cómo se produjo su desarrollo*. RABASF. Discurso en Junta Pública de 1892.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, C.: *Vida del muy Noble et Sancto Rey Don Fernando III de Castilla et León*. Cádiz, 1948.
- FERNÁNDEZ DURO, C.: *El Arte Naval en la Edad Antigua y Media*. RABASF. Discurso en Junta Pública de 1890.
- FLÓREZ, R. P. Enrique: *Elogios del Santo Rey Don Fernando dedicado al Rey Fernando VI*. Madrid, 1754.
- Disertación, elogios de San Fernando III, Rey de España, contenidos en las cuatro inscripciones de su sepulcro*. Sevilla, 1762. España Sagrada.
- GALLEGO, J.: *Visión y símbolos en la España del siglo de Oro*.
- GAUTIER DALCHE, J.: *Historia Urbana de León y Castilla en la Edad Media. Siglos IX-XIII*. Madrid, 1979.
- GAYA NUÑO: *Murillo*. París, 1980.
- GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Antiguas enseñas militares*. En la Ilustración Española y Americana. Segundo semestre Madrid, 1884.
- GONZÁLEZ, J.: *Repartimiento de Sevilla*. Dos vols. Madrid, 1951.
- Reinado y Diplomas de Fernando III*. Córdoba, 1983.
- Conquistas de Fernando III en Andalucía*. Hispania nº 25. 1946.

- GERRERO LOVILLO, J.: *Miniatura Gótica Castellana. Siglos XIII y XIV*. Madrid, 1956.
- "*Las Cantigas. Estudio Arqueológico de sus miniaturas*". CSIC. Madrid, 1949.
- Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1991.
- Historia General de España y América: *La España de las reformas hasta el final del reinado de Carlos IV*. Tomo X-I y X-II. Ed. Rialp, 1983.
- HUET, J. M.: *Propuesta para la elaboración de un Catálogo Monumental de España*. RABASF. Discurso en Junta Pública de 1866.
- HUIDOBRO, L.: *Nuevos Datos sobre Fernando III*. Hispania III. 1943, págs. 569-579.
- IGUAL UBEDA, A.: *Vida de Fernando III el Santo*. Barcelona, 1947.
- INFANTE DON JUAN MANUEL: *El Conde Lucanor*. Odras Nuevos Clásicos Castalia. Madrid, 1982.
- Inventarios Antiguos: *1804, 1807, 1818, 1824, 1884 y Depósitos de la Guerra de la Independencia, 1813 y 1816*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- IRIARTE, J. de: RABASF. Discurso en Junta General de 1757.
- JIMÉNEZ DE RADA, R.: *Historia Gótica*. Crónica del Arzobispo Don Rodrigo, finalizada en 1243.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Las ciudades españolas y la arquitectura municipal al finalizar la Edad Media*. RABASF. Discurso en Junta Pública de 1917.
- Libro de la Academia, Fundación Ramón Areces. Madrid, 1991.
- LOMAX DEREK, W.: *La Orden de Santiago. 1170-1275*. Madrid, 1965.
- LÓPEZ DE CÁRDENAS: *Disertación cronológica, en la que se insinúa el verdadero día del tránsito de San Fernando III, rey de España*. Córdoba, 1769.
- Disertación Segunda sobre el verdadero día del tránsito*. 1769.
- LORENTE JUNQUERA, M.: *Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid*.
- LUCAS, Obispo de Tuy: *Libro de los Milagros de San Isidoro*. 1525.
- MADRE DE DIOS, R. P. José Antonio de la: *Fernando III el Santo*. Vol. XXIII. Plascencia, 1956.
- MARIANA, R.P. Juan de: *Historia de España. Continuada por Cánovas del Castillo y Maldonado*. Tomo I. Biblioteca Universal, 1852.
- Historia de España. Tomo I. Madrid, 1950.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Historia de España. Los Cinco Reinos Hispánicos*.
- MORENO CUADRO, F.: *Iconografía de San Fernando en Córdoba*. Museo Diocesano de Bellas Artes. Córdoba, 1989.
- MOYA E IDIGORAS, J.: *Arte arquitectónico*. RABASF. Discurso en Junta Pública de 1923.

- NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso: *Vida de San Fernando el III, Rey de Castilla y León*. Madrid, 1675.
- OLEZA, José de: *El Glorioso San Fernando, Rey de España*. Palma de Mallorca, 1954.
- OLIVER Y HURTADO, M.: *Panorama de la escultura española en la Edad Media*. RABASF. Discurso en Junta Pública de 1881.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA: *Anales de Sevilla*. 1671.
- PAPEROCCHI, R. P. Danielis: *Actae vitae Sancti Fernandi Regis Castellae et legionis eius nomini tertii*. Michaellem Knobbrum MDCLXXXIV.
- PAULA GARZÓN, F. de: *San Fernando Rey de España*. Ed. Aguilar. Madrid, 1954.
- PAULA SOLANA, F. de: *Fernando III el Santo*. Temas españoles. Vol. 210. Madrid, 1959.
- PÉREZ-EMBID, F.: *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*. RABASF. Discurso en Junta Pública de 1972.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.: *Inventario de Pinturas*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1964.
- PESET, M. y GUTIÉRREZ CUADRADO, J.: *Clérigos y juristas en la Baja Edad Media Castellano-Leonesa*. Vigo, 1981. Anexos II y III.
- PINEDA, Juan de: *Memorial de la Excelenta Santidad y Virtudes Heroicas del Señor Rey Don Fernando III de este nombre*. R.P. de la Compañía de Jesús. Un tomo en folio de pergamino. Sevilla, 1627.
- PIQUERO LÓPEZ, M. A.: *Segundo Inventario de la Colección de Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Academia. Madrid, 1985.
- PIQUERO, M. A. y SALINERO, C.: *Inventario de la Colección de Medallas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Academia. Madrid, 1985.
- Resúmenes de Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1752, 1753, 1754, 1756, 1757, 1758, 1760, 1766, 1769, 1772, 1778, 1781, 1784, 1787, 1790, 1793, 1796, 1799 y 1805 y 1832.
- RETANA, F. de: *San Fernando III y su época*. 1941.
- REVILLA VIALNA, R.: *Ordenes Militares de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa*. 1927.
- REYERO, C.: *Imagen histórica de España*. 1850-1900. Capítulo dedicado a la iconografía de Fernando III.
- RIOS, J. A. de los: *El estilo Mudéjar en Arquitectura*. RABASF. Discurso en Junta Pública de 1859.
- RODRÍGUEZ ZAPATA: *Glorias Históricas y Religiosas de San Fernando*. 1796.
- ROS, C.: *Los arzobispos de Sevilla*. Madrid, 1986.
- SAAVEDRA FAJARDO: *Corona Gótica*. 1708.

- SALGADO ALBA, J.: *Tríptico Zamorano con la Mar al Fondo: El Rey Fernando III el Santo*. Zamora, 1982.
- SÁNCHEZ CANTÓN: *Catálogo del Museo del Prado*. Madrid, 1954.
- SANCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, A.: *Testimonio Histórico y estudio Iconográfico para un tema de pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: San Fernando recibe el Tributo de Mahomad de Baeza*. Cuadernos de Arte e Iconografía. Tomo II. Madrid, 1989.
- Una representación del Pendón Real de Sevilla en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas. Madrid, 1992.
- SANZ, M. J.: *Las joyas de la pintura de Murillo*. Revista Goya. Madrid, 1982. Nº 179-182.
- SARMIENTO, R. P.: *Iconografía de los relieves del Palacio Real de Madrid*. Boletín Sociedad Española de Amigos del Arte. Arte Español. 2º cuatrimestre. Madrid, 1954.
- SERRANO, L.: *El Canciller de Fernando III de Castilla*. Hispania I. 1941, págs. 3-40.
- Nuevos datos sobre Fernando III*. Hispania, 1943, págs. 569-79.
- Don Mauricio, Obispo de Burgos y fundador de su catedral*.
- SOLÍS, R. P. Antonio: *Gloria póstuma de San Fernando desde su Infeliz Tránsito hasta la Última Traslación de su Incorrupto Cuerpo el año 1729*. Sevilla, 1730.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Historia de España Antigua y Media. Vol. II. Ed. Rialp. Madrid, 1979*.
- TORAL PEÑARANDA, C.: *Fernando III el Santo*. Barcelona, 1968.
- TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla*. Tomo en folio. Sevilla, 1671.
- TORRES, F.: *Fernando III el Santo*. Barcelona, 1955.
- VALDEAVELLANO, L. de: *Historia de España Antigua y medieval*. Ed. Alianza. Madrid, 1988.
- VÁZQUEZ OTERO: *Fernando III, Rey y Caudillo*. Málaga, 1961.
- VERA Y FIGUEROA, Juan Antonio de: *Fernando o Sevilla restaurada*. Poema Heroico dedicado a Felipe IV. Impreso en Milán por Enrico Estéfano, 1632.

CRÓNICA DE LA ACADEMIA
SEGUNDO SEMESTRE DE 1992

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

I. ACTIVIDADES

Museo

En la sala nº 9 ha estado expuesto el cuadro *Visión de San Juan Evangelista*, obra de Dominico Greco, del Museo Metropolitano de Nueva York. La exhibición se ha verificado como préstamo temporal de dicho museo, al de la Real Academia por el préstamo efectuado por ésta del cuadro *Traslación de María Magdalena*, obra de Jusepe de Ribera.

Prosigue la tarea de montaje del Museo de la Academia, después de la reforma de la climatización e iluminación. Se ha dejado con carácter permanente una sala del Museo para exponer temporalmente determinadas obras.

Informes

La Real Academia ha emitido informe oponiéndose a la recalificación de la Finca llamada *El Bosque*, en las inmediaciones de Béjar, operación emprendida por el Ayuntamiento de esta población. De consumarse este proyecto, la finca quedaría vinculada a Béjar, quebrantándose el aislamiento necesario para su debida conservación, aparte de que envolvería una actuación urbanística en este territorio. A las voces alzadas contra tal medida se ha unido la Real Academia. Debe recordarse que este conjunto suburbano, palacial y ajardinado, responde a una creación que en el siglo XVI emprendió Don Francisco de Zúñiga y Sotomayor, segundo Duque de Béjar. La propiedad ha sufrido pérdidas, pero mantiene un gran estanque, un palacete, una plaza, una fuente monumental, jardinería y arbolado. Por decreto de 11 de enero de 1946 fue declarado "Jardín Artístico", por lo que goza de la protección que corresponde a los conjuntos histórico-artísticos o

bienes de interés cultural en la denominación actual. Al par que se opone la recalificación, la Academia se suma a los parabienes que se han tributado al Grupo *San Gil*, defensor máximo de la finca “El Bosque”. El citado grupo acaba de recibir el Premio Europeo a la Conservación de la Naturaleza y del Patrimonio Histórico-artístico, otorgado por la Fundación dedicada a la protección de estos bienes.

La Real Academia se ha dirigido al Congreso de los Diputados, a fin de que se modifique el proyecto de Ley del Mecenazgo, con objeto de que la disposición sea realmente un instrumento que incentive la generosidad pública en lo referente a bienes de interés cultural.

La Real Academia ha remitido al Ministerio de Cultura un escrito elaborado por la Sección de Arquitectura y aprobado por el Pleno de la Real Academia, referente a la pintura mural de D. Joaquín Vaquero Turcios, situada en el vestíbulo del Teatro Real de Madrid. El motivo del escrito es la preocupación de la Academia por el futuro que se reserve a esta importante pintura.

La Academia ha dado su aprobación a la propuesta de bien de interés cultural con categoría de Conjunto-Histórico, que se está tramitando a favor de Recinto de la Villa de Madrid.

Exposiciones

El 9 de julio quedó abierta en la Calcografía Nacional la exposición titulada **Renacimiento y Barroco. Imágenes para la historia**. La organización ha correspondido al Instituto de Estudios Iconográficos **Ephialte**, del Ayuntamiento de Vitoria. La Real Academia ha acogido esta muestra, insertándola en el ámbito de la Calcografía Nacional. Ha contado con el patrocinio de la Caja de Ahorros de Vitoria y Álava. Un Catálogo de folio mayor, con numerosas ilustraciones, recoge su contenido. Dicho catálogo es obra del profesor Don Jesús María González de Zárate, Director del Instituto Ephialte. Todo el contenido de estampas pertenece al mencionado Instituto. Efectivamente como muestra culta en el campo de las empresas oficiales, Ephialte ha sabido recoger una riquísima colección de grabados de los siglos XV al XVIII. Si España tardó en reaccionar ante la imagen, prefiriendo importarla, bueno es que el moderno coleccionismo repare la ausencia de láminas impresas. No puede ser más oportuno que esta colección se exhiba en la Calcografía Nacional de la Academia de San Fernando, pues



La Pequeña Tesis, por Jacques Callot (1592-1635), aguafuerte. Escuela francesa. Exposición Renacimiento y Barroco. Imágenes para la historia.

precisamente la corporación creó una sección de grabado en su seno y lanzó a los pensionados a instruirse en París.

Para exhibir el contenido podría haberse seguido una metodología estética, pues ciertamente los grabados son como los cuadros. Pero hay una razón suprema para optar por el contenido: el poder aleccionante de la estampa. Por esta razón los grabados aparecían ordenados en cinco agrupaciones. I. “Hombres para una época”, recogía retratos de monarcas, pontífices, fundadores de órdenes religiosas, intelectuales. II. “La Contrarreforma, un tiempo para la intransigencia”, se ocupaba del dolor, de las vanidades, de las visiones místicas (grabado de Teodoro Galle, de la Aparición de Cristo a San Ignacio de Loyola). El pecado y los sacramentos deparaban grabados como “La Torre de Babel”, estampa germánica anónima del siglo XVII o la curiosa escena de un confesonario. La imagen resultó muy necesaria para iluminación de la fe, como acreditan grabados como “El Libro del Eclesiastés”, de la escuela alemana de los Klauber, estampa que sirve de cubierta en el catálogo. Se sacan a la luz las estampas que recogen episodios de represión, como las practicadas por España contra la Reforma en Flandes (*Muerte de Pacheco en Flesinga*, extraordinaria composición con mucho de pintoresquismo). De la Iglesia Triunfante se recogen escenas tan elocuentes como el Templo de Salomón, en visión que traslada el escenario a una panorámica del Próximo Oriente de excepcional valor perspectivo. III. “La Imagen del Poder”. Se acude al grabado que reviste al político de categoría carismática. Alejandro Magno abate su militarismo en un emotivo encuentro: es la escena de la paz, que tan magistralmente representó Velázquez. Isabel Clara Eugenia hace olvidar su categoría de infanta al enfundarse el hábito mongil (retrato de Pablo Pontius). Del palacio del Príncipe “como mansión del poder” se ofrece una vista del Palacio de Carlos V en Granada, aguafuerte francés. Los grabados agudizan el recuerdo de lo espiritual (“Cristo presentando la cruz como camino de salvación”, estampa de Gregorio Huret, de finísimos matices para jalonar la perspectiva). Está presente la guerra con sus desastres, el diseño de fortalezas (*la Ciudadela de Amberes*, estampa de Jacobo Harrewijn); las escenas de frivolidad (“La carrera de la prostituta”, grabado de Riepenhausen sobre un original de Hogarth). V. “El Lenguaje Visual como elemento retórico”. El mito clásico se pone al servicio de la moral cristiana, transmutándose el significado de los elementos. Extraordinaria estampa de Conrado Decker sobre las Metamor-



Marylin, por Andy Warhol (Forets City, Estados Unidos, 1931-1987). Exposición **Serigrafías americanas. Colección Reva y Dave Williams.**

fosis de Ovidio. Se ensancha el campo de la alegoría, con la presencia de las Musas y las Tres Gracias. La tremenda diversidad del pensamiento cristiano exige la colaboración de la imagen, que depara estampas tan ricas y complicadas como la “Pequeña Tesis”, de Jacques Callot, aguafuerte de grandes proporciones (554 por 365 mm).

El 20 de julio se abrió la exposición titulada **Dibujo y arquitectura: Los Vanvitelli, arquitectos napolitanos del siglo XVIII**. Corrió a cargo de la Soprintendenza de Caserta y Benevento y la Embajada de Italia, brindándose la Academia de San Fernando a celebrarla en su seno, como un homenaje al Nápoles de dominio español, que alimentó intensamente a través de los Vanvitelli las fuentes de la arquitectura borbónica.

La Calcografía Nacional de la Academia acogió desde el 16 de septiembre la muestra titulada **Serigrafías americanas. Colección Reva y Dave Williams**. En ella se mostraron serigrafías de los artistas que están repre-

sentados en la colección Reba y Dave Williams, en número de setenta y cinco obras. En el catálogo se hace breve historia de la serigrafía, con los distintos procedimientos técnicos de que se ha servido. Tuvo su lanzamiento en la Década de los Treinta, con obras acreditadas de uno de los consumados artistas de esta técnica: Harry Sternberg, el cual estuvo representado por su serigrafía *Riveter*. Los Estados Unidos han sido el hogar de la serigrafía, lo que determina que la obra mostrada sea principalmente de aquella procedencia. Pero en Norteamérica se dieron cita artistas de diversas nacionalidades, que acudieron con el deseo de sumarse a la producción tan representativa del arte del siglo XX. Son de contar artistas como el madrileño Julio de Diego, el húngaro Hugo Gellert, el británico Peter Lanyon, y el soviético Louis Lozowick. En la serigrafía se han dado cita notables pintores, como el norteamericano Jackson Pollock. Cambio técnico notable logró Andy Warhol, que se sirvió de la serigrafía en los cuadros. Famosa es la serigrafía de Marilyn Monroe, que sirve de portada al catálogo.

Del nueve de setiembre al quince de octubre estuvo abierta la exposición titulada **Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma. 1873-1903**. El ocho de agosto de 1873 se publicaba en la Gaceta de Madrid el decreto fundacional de la Academia Española de Roma. Se trata de una creación de la Primera República española y realizada por el ingente talento de Don Emilio Castelar. Se partía de lo mucho que había representado para España el viaje a Italia (Velázquez, Goya) y de que Roma representaba todavía la categoría de metrópoli del arte, pese a la concurrencia creciente de París. Los pensionados en la Ciudad Eterna aportaron muestra acreditativa del fruto que sacaban de su pensión, en forma de bocetos y cuadros concluidos que obligatoriamente tenían que remitir a España, los cuales se destinaban al Ministerio de Asuntos exteriores, el cual los ha distribuido por numerosos centros oficiales. Se trata, por tanto, de un arte disperso, que ha habido que convocar con no poco esfuerzo.

El prestigio que va adquiriendo la pintura de "historia", reivindicándola desde el rincón vergonzante en que había caído por los ataques de una crítica que no veía nada positivo en el quehacer de los españoles, ha motivado esta muestra, que dentro del convenio entre la Real Academia y la Comunidad de Madrid ha emprendido esta última. Carlos Reyero, comisario de la muestra, explica en el bello catálogo todo el camino recorrido hasta lograr la plasmación de la exposición. Precisamente el fruto de esta muestra es afirmar el re-



Paisaje, por Ángel Andrade Blázquez. Exposición Roma y el ideal académico.
La pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903.

cobramiento de un prestigio que nunca debió perderse, hecho que coincide con la gran exposición de la pintura de historia en Madrid.

Lo que especialmente deja bien sentado este acontecimiento es lo acertado de la creación de la Academia. Debe recordarse que la Academia de San Fernando ha tenido mucho protagonismo en la vida de esta sede romana, que ha estado ordinariamente regentada por un académico, pintor, escultor, arquitecto o músico. El último en serlo fue el escultor Venancio Blanco.

El título de la muestra está justificado por el mismo significado de la actividad artística: el académico. No se aparta de aquel “buen gusto” de la primera época de la Academia de San Fernando, pero debe recordarse el interés que se ponía en el paisaje y éste era reflejo de la realidad. Por lo demás es meritorio para su historial el que el procedimiento “académico” se haya distinguido por un dibujo preciso, un conocimiento estético y teórico del arte, por un concepto de dignidad moral, con el resultado de una ejecución irreprochable y una excelente conservación.

El Catálogo lleva salutación de Don Jaime Lissavetzky, Consejero de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid; otra de Don Miguel Angel Castillo Oreja, Director General del Patrimonio Cultura de la misma entidad; presentación de la muestra, a cargo del comisario Don Carlos Reyero, y artículos de Don Julián Gállego, Antonio Bonet Correa, Don Esteban Casado Alcalde y Don Carlos Reyero. Puntualiza éste último cuáles hayan sido los objetivos del arte cultivado en la Academia de Roma: la exquisitez, el desnudo y el cuadro de historia.

La catalogación fue hecha por promociones, referidas a la estancia en Roma. Siete promociones se relacionan, desde la primera de 1874 a 1876, hasta la séptima de 1899-1904. Desde el punto de vista técnico figuraron dibujos y óleos. En los primeros se pudo apreciar la precisión de la línea y el estudio de la composición, como “Los últimos días de Numancia” de Alejo Vera. Había óleos de gran tamaño como “Numa y la Ninfa Egeria”, de Ulpiano Checa.

Se exhibieron deliciosos bocetos de cuadros de historia bien conocidos, cuales. “La conversión del Duque de Gandía” de Moreno barbonero o... “La invasión de los bárbaros”, de Ulpiano Checa, que tiene el interés añadido de ser el testimonio de aquel enorme lienzo que fue destruido en el incendio provocado en la Universidad de Valladolid en 1939.



Mariana Waldstein, IX Marquessa de Santa Cruz y Directora Honoraria de la Real Academia de San Fernando. Exposición Goya. **La Década de los Caprichos. Retratos 1792-1804.**

Eran de variable temática, pero dentro de unas direcciones. Menudeaban los retratos de busto, como el que Emilio Sala hiciera de Vicente Palmari caracterizado como pintor. El tema de historia dominaba como receta ordinaria. Entre las obras menos conocidos, dos bocetos de Salvador Vinegra sobre "El compromiso de Caspe". El tema de la tragedia se mantenía activo desde la época romántica. "Náufragos", de Joaquín Bárbara Balza, viene a ser una descripción minuciosa más que un estado desesperante.

Roma era una tentación para optar por la antigüedad. Por su frescura y delicadeza sobresalía el "Baño Pompeyano", de Manuel Ramírez; toda la potencia cromática de la pintura realista española se ha incorporado a un episodio romano. Manuel Benedito en "Infancia de Baco" aplica golpes impresionistas a una escena llena de optimismo.

Del paisaje existían variantes de lugares (costas, riberas, bosques) y de estaciones. El paisaje italiano contemporáneo fertilizó los pinceles de los pensionados españoles. Angel Andrade Blázquez traía al primer término la mansa manada de ovejas bajo la vigilante mirada del perro blanquinegro.

La Academia de San Fernando ha contribuido a la celebración de Madrid capital europea de la cultura en 1992, con una exposición dedicada a Goya, artista de su preferencia, pues a su genialidad se suma el haber sido académico y profesor de pintura en la corporación. La muestra fue inaugurada con asistencia de los Reyes de España, el día 28 de octubre. Respondió al título **Goya. La Década de los Caprichos. Retratos 1792-1804. Dibujos y aguafuertes**. Contó con el patrocinio de la Fundación Central Hispano, habiéndose editado un espléndido catálogo en dos volúmenes, uno dedicado a los retratos y el otro a los dibujos y aguafuertes.

La Real Academia seleccionó para la preparación de la exposición a dos especialistas de Goya universalmente acreditados, Nigel Glendinning y Juliet Wilson-Bareau, académicos correspondientes de la institución. Partiendo de esta designación, se quiso aprovechar la ocasión para hacer una exposición selectiva en cuanto a unas intenciones y un periodo y por otra parte elaborar un estudio que pudiera hacer del acontecimiento algo más perdurable, dado el comportamiento efímero de una muestra. Estos objetivos se han cumplido plenamente. Y los dos autores se han repartido la tarea, como así mismo aparece en la exposición. Glendinning se ha ocupado de los Retratos; Wilson-Bareau de los dibujos y aguafuertes de los Caprichos.

Mas con su dilatada existencia, Goya era tema inabarcable en una exposición. Se ha buscado un tiempo, que es el recogido en el título. La serie de los Caprichos es una de las más creacionales de la producción goyesca; era oportuno referirse al momento en que esto tiene lugar. Mas por otro lado en la vida de Goya hay un abrupto corte, que para otro ser tal vez hubiera representado el final. Fue el momento de la enfermedad, que se lleva el trofeo del sentido del oído en Goya, pero el artista subsana la deficiencia con una actividad interior cada vez más profunda. Mas por encima de dificultades Goya se crece y logra un ascenso en la escala social: Teniente-Director de Pintura en la Academia de San Fernando, Individuo de Mérito en la Academia de San Carlos de Valencia, Pintor de Cámara de Carlos IV.

Los retratos se mostraban reunidos en varias salas de la Academia, desmontadas para este propósito. De su contenido informa Glendinning en uno de los dos volúmenes del Catálogo. Los fondos expuestos proceden de la propia Academia, del Museo del Prado, de colecciones y otros museos. El retrato desentraña su contenido a la luz de diversas pesquisas. Primero se hace preciso conocer qué es lo que psicológicamente vertía Goya de sí mismo en cada personaje retratado; a lo que se añade "de gustibus", esto es, el ambiente social, el Madrid como marco urbano, las costumbres, el coleccionismo. Encara Goya las preocupaciones políticas y económicas y saltan a sus lienzos "personajes ilustrados", artistas y escritores. Pero hay un objetivo más hondo en el retrato: esas "cosas profundas", es decir, el mismo concepto de retrato. Supone una introducción científica, que Glendinning ha escrito como historiador del arte.

En otro epígrafe desenvuelve el itinerario del retrato a través de sus personajes: qué son y qué representan tan diversos seres en la obra pictórica del maestro.

Varios retratos acuden por vez primera a Madrid; juntos tienen además la facilidad para establecer comparaciones. Estaban presentes los artistas (la Tirana), los escritores (Leandro Fernández de Moratín), los políticos, estadistas, escritores (Meléndez Valdés), historiadores del arte (Ceán Bermúdez), el rincón de su confianza (Martín Zapater); escogida nobleza, el prodigio traído del Louvre: Mariana Waldstein, IX Marquesa de Santa Cruz y Directora Honoraria de la Real Academia de San Fernando.

La muestra de dibujos y aguafuertes de los Caprichos se ofreció en la Sala de Exposiciones de la Academia. Acudieron obras procedentes de la

misma Academia, del Museo del Prado, Museo Británico, Museo Metropolitano de Nueva York, Biblioteca Nacional de París, etc. Explica Juliet Wilson-Bareau el propósito de la muestra, que es un avance de lo que se proyecta por la Calcografía Nacional de la Academia: la edición completa de los Caprichos, con todos los dibujos preparatorios, pruebas de estado y estampa definitiva. Da a conocer las grandes dificultades que la empresa ha representado, hasta el extremo de envolver la gestión a la totalidad de la plantilla de la Calcografía. Seleccionar el material, dar un orden conveniente al catálogo (que no es el de las estampas) y por supuesto pensar en las técnicas que debían emplearse en la edición del catálogo, todas estas circunstancias sopesan el enorme esfuerzo requerido.

En cada obra del catálogo se reúne una cuantiosa información sobre el tema, el dibujo preparatorio, la prueba de estado antes del aguata y después de aplicado; y finalmente la estampa. No hay duda de que el objetivo tiene sobre todo en cuenta al entendido, al mismo investigador, pero sin duda el lector no avezado ante un material tan obvio se hallará en condiciones de saber toda la ciencia del grabado.

Bibliografía especializada, índices de correspondencia entre los números del catálogo y la numeración que tiene la misma serie de la edición de los Caprichos, convierten este catálogo en una monografía imprescindible para el conocimiento del grabado de Goya, de la misma suerte que Glendinning hace del retrato una obra insustituible para comprender la belleza inmediata de un retrato y su trasfondo.

El 18 de noviembre se abrió la exposición titulada **La escuela bolera y el Ballet**, en la sala de Calcografía. Se realizó dentro de las actividades de Madrid capital europea de la cultura. Fue organizada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, del Ministerio de Cultura y la Calcografía Nacional, actuando como comisario el Subdelegado de ésta, Don Juan Carrete Parrondo. Ofrecer al público lo que haya sido la *Danza Bolera* entrañaba reunir un material de grabados calcográficos, litografías, indumentaria (peinado, faldas, zapatillas), partituras musicales, publicaciones, cuya competencia precisamente recae sobre el INAEM.

Bellísimas estampas, con sus explicaciones, rendían cuenta de bailes, bailarinas y danzantes, con acreditación de sus nombres y actuaciones. En los bailes quedaron recogidos seguidillas boleras (campanelas, embotadas, pistolés), boleros, el baile del candil, la cachucha, etc. Se evocaban ilustres



Danzarina de ballet. Exposición **La escuela Bolera y el Ballet.**

bailarinas, como Pepita Oliva, Dolores Montero, Fany Cerrito, Petra Cámara, Manuela Perea. Otras láminas daban cuenta de festejos de ballet, como “Fiesta popular en Alicante”, “panaderos en la juerga”. Las partituras se presentaban con estampa ilustrativa: de Vuelta de la Corrida, el Torero y la Malagueña, las Flores de España, las Damas de Sevilla. Excelente iniciativa por tanto la del INAEM, pues además de conocerse un precioso material, el público adquiere conciencia de una actividad.

Salón de Actos y Sala de Columnas

El 17 de octubre tuvo lugar en la Sala de Columnas la presentación del libro *Álvaro Delgado. 1987-1992*. La obra, profusamente ilustrada, posee textos de Don José Corredor-Matheos y Don Álvaro Delgado-Gal. El ofrecimiento del libro fue realizado por Don Camilo José de Cela. Hizo una exposición de las características de la pintura de Álvaro Delgado, ensalzando a éste como uno de los pilares de la pintura contemporánea en España. Recordó los personajes que se deslizan por sus lienzos, mendigos, negros, trompetistas, escritores y hasta él mismo, en el que el pintor ha fijado el rasgo, la actitud vital del premio Nobel.

El 17 de diciembre tuvo lugar en la Sala de Columnas la presentación del libro *Fernando Chueca Goitia. Un arquitecto de la cultura española*, editado por la Fundación Camuñas. El acto fue presidido por el director de la Real Academia Don Ramón González de Amezúa. Hicieron uso de la palabra en el transcurso del acto Don Ignacio Camuñas, vicepresidente de la Fundación; Don Antonio Fernández Alba, Don Pedro Navascués y Don Fernando Chueca, cerrando el acto las palabras del Director, quien se congratuló de que este acontecimiento pudiera celebrarse para homenajear a un académico que había sido el autor del proyecto de restauración de la Academia, que ha permitido modernizar sus instalaciones y ensanchar de un modo muy considerable su espacio.

El 17 de diciembre tuvo lugar en el salón de actos la entrega a Don Xavier Montsalvatge del *Premio de la Fundación Guerrero de Música Española*. El acto fue presidido por el Director de la Academia. Recibido el premio, el pianista Guillermo González, último Premio nacional de Música, interpretó la obra de Montsalvatge titulada "Sonatina pour Yvette".

Para subrayar la exposición dedicada a Goya en la Real Academia, Doña Alicia de Larrocha quiso sumarse con la interpretación de un concierto a su cargo, el cual se celebró en el salón de actos el día 16 de diciembre. El acto comenzó con unas palabras de reconocimiento a la ilustre pianista, Académica de Honor de la corporación. Escogió para su recital "Goyescas", de Enrique Granados, designación justificada porque el gran músico catalán concibió su repertorio inspirándose en la obra del pintor Don Francisco de Goya. De esta suerte en la sede de la Academia se han dado cita la pintura y la música, artes hermanas como secciones que la componen. El denso público que llenaba el salón, aclamó la interpretación de Requiebros, Coloquio en la Reja, Fandan-

go del Candil, Quejas o la maja y el ruiseñor, El Pelele y la Tercera Danza. Como ha señalado Fernández-Cid, “los cuadros de una exposición hallaron la mejor compañía musical”. El día 15 de diciembre a la una del mediodía tuvo lugar el Homenaje a la Antigüedad Académica, prestado a D. Joaquín Rodrigo, acto organizado por el Instituto de España.

Madrid capital de la cultura europea en 1992

La Academia de San Fernando ha contribuido con diversas celebraciones a la efemérides del V Centenario del Descubrimiento de América, dentro del programa asignado a la capital de la Nación. Ya se han mencionado la exposición sobre Goya y el concierto de Doña Alicia de Larrocha. El dos de diciembre se celebró en el salón de actos un concierto de órgano, a cargo de Don Ramón González de Amezúa. El concierto versó sobre “Organistas madrileños de la época de Goya”. El programa estaba constituido por piezas de los compositores Juan Moreno y Polo, Joaquín Oxinagas, José Lidon, Juan de Sesse, Félix Maximo López, Pedro Carrera y José Elías.

También colaboró en las tareas emprendidas por el Instituto de España, convocando a las Reales Academias. Una de las actividades consistió en la visita del público a las sedes de las distintas Academias. La visita a la Academia de San Fernando tuvo lugar el día dos de diciembre. Aparte de la visita al Museo y Calcografía, se celebraron una conferencia de Don José María de Azcárate y el concierto de órgano del Director de la Academia arriba mencionado.

Entre el 19 y el 21 de noviembre tuvo lugar la **Reunión de Academias Europeas**, promovida por el Instituto de España, con el deseo de promover el acercamiento entre las distintas academias y de sensibilizar a los órganos políticos de la Comunidad Europea para aprovechar el caudal de las academias como órgano de opinión en el fomento y defensa del patrimonio científico, cultural y artístico. De esta Reunión se hace mención detallada en un artículo del académico Don Carlos Romero de Lecea que figura en este mismo boletín.

Los actos tuvieron lugar en el edificio del Instituto de España (San Bernardo 49). El acto de apertura estuvo presidido por Sus Majestades los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía. Comenzó el acto con la intervención de Don Salustiano del Campo, secretario de la Reunión. Expuso que este acontecimiento iba a significar una gran oportunidad para que se conozcan los programas de cada academia, en orden a poder establecer una

acción de conjunto. Don Miguel Artola, presidente del Instituto de España, destacó el amparo que la Corona ha representado en la vida de las academias. Con relación a éstas, señaló que la mirada no puede limitarse a lo que se ha hecho, sino que constituyen un instrumento de gran utilidad para el presente histórico. Carl-Olof Jacobson, secretario perpetuo de la Academia Sueca, ensalzó la iniciativa española para promover un relanzamiento de las academias europeas. El Alcalde de Madrid, Don José María Álvarez del Manzano expresó su felicitación a las academias, en aras de obtener unos lazos fructíferos en el desarrollo de la comunidad europea. Don Elías Feres, Secretario de Estado de Universidades e Investigación, ensalzó a las academias como promotoras del saber en el pasado y asimismo en el presente, por lo que el Ministerio de Educación y Ciencia apoyaba su gestión y está dispuesto a incrementar el presupuesto de 1993 destinado a las Reales Academias. Su Majestad el Rey pronunció unas breves y emotivas palabras. Señaló que “Las Academias constituyen el lugar donde el intercambio intelectual entre personas de diferente formación profesional permite un diálogo fecundo, que contribuye a mejorar la sociedad en que vivimos”. Y para fortalecer el optimismo, manifestó que “los signos de los tiempos muestran la vitalidad del movimiento académico”.

Durante mañana y tarde se celebraron las sesiones, que contaron siempre con un moderador que presidía la reunión. Por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando actuó como moderador el Director, Don Ramón González de Amezúa. Cada Academia designó dos ponentes, para que expusieran el pasado y el presente de su institución. Las ponencias de la Academia de San Fernando fueron expuestas por Don Julián Gállego y Don Juan José Martín González.

Como resultado de esta Reunión, se redactó la **Declaración Académica de Madrid**, la que representa una llamada de atención y un programa de actuación para la integración del esfuerzo de todas las Academias.

Publicaciones

Ha aparecido el volumen número 74 del boletín **ACADEMIA**, correspondiente al primer semestre de 1992. En varios artículos se aborda el estudio de los fondos de la Real Academia: los jades de la donación Faure, un dibujo de Pablo Picasso y dos relieves de San Sebastián.

Se abordan cuestiones generales, como manuscritos de relojes, restauración de las catedrales suecas. Por periodos, las cuestiones van desde el siglo XV a la actualidad. Un Codex del Monasterio del Escorial plantea su relación con Ghirlandajo. Se analizan las distintas intervenciones de artistas en el retablo mayor de la catedral de Oviedo. Por lo que respecta al siglo XVI, hay aportaciones para la historia del Alcázar de Madrid, sobre todo en lo referente a la escalera; para lo que representa Cristóbal de Andino en la rejería española y se sacan nuevas interpretaciones respecto a la conducta de Felipe II, en sus relaciones con El Greco y el gusto personal del monarca.

El siglo XVII cuenta con una panorámica del sepulcro, sobre todo en el aspecto tipológico. Se profundiza en el significado del viaje de Velázquez a Italia y la búsqueda de antigüedades por orden de Felipe IV. Se recuerdan viejas tipologías arquitectónicas de Madrid, como la Casa de Rebeque; se enriquece la interpretación iconológica de la escultura del Palacio Real Nuevo de Madrid; se estudia la obra del arquitecto José Martín de Aldehuela. Por lo que respecta al siglo XIX, se estudia el cementerio de Murcia, y se analiza la misión del arquitecto Juan Bautista Lázaro de Diego. El Boletín concluye con la Crónica de la Academia y la Bibliografía, de la que se ofrecen las portadas de los libros reseñados para facilitar su localización.

El Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga y la Real Academia de San Fernando han editado la obra de Rosario Camacho Martínez, titulada **El manuscrito sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos del arquitecto Antonio Ramos**. Se trata de una obra manuscrita que fue remitida a la Academia de San Fernando para estudiar su posible publicación, cosa que no se ha hecho hasta ahora. Antonio Ramos trataba acerca del problema de la estructura abovedada y de la acción sobre los pilares, un problema capital para construir adecuadamente y poder con ello corregir los riesgos que un desequilibrio entre los elementos de carga y sostén pueda producir en un edificio. El libro comporta la transcripción del manuscrito, la publicación de los dibujos y un estudio sobre la personalidad del autor.

II. DISTINCIONES

Ha sido otorgado el Premio “José González de la Peña, Barón de Forna” a Don Joaquín Vaquero Palacios, según acuerdo del pleno de la Real Academia celebrado el día 14 de diciembre.

El cuatro de diciembre tuvo lugar en el salón de actos la entrega de la Medalla de Honor de 1991 de la Real Academia, a la Fundación **Caixa d' Estalvis i Pensions de Barcelona**. La Medalla fue concedida a la Caixa en atención a las exposiciones que ha organizado en Barcelona, Madrid y otras ciudades y al apoyo que presta al desarrollo de empresas artísticas. Recogió la distinción Don José Juan Pintó Ruiz, presidente de la Caixa. Hizo el elogio de la institución galardonada el Duque de Alba, quien ensalzó el mecenazgo que desarrolla, la gran importancia de la colección artística que ha reunido y el impulso que ha dado al arte contemporáneo. El señor Pintó Ruiz agradeció la medalla, manifestando que con este estímulo la Caixa incrementaría la labor de mecenazgo.

Recordó la trayectoria que va siguiendo la Caixa en el terreno cultural, que abarca artes plásticas, música, literatura y tecnología. Anualmente se celebran exposiciones de arte de las más variadas culturas, pero dedicando especial atención al arte del siglo Veinte. Se hacen catálogos de las exposiciones, que constituyen auténticas monografías, sobre todo dedicadas a los artistas. También la Caixa se interesa por las actividades musicales, especialmente en el aspecto de la formación. Es asimismo muy extensa la red de bibliotecas creadas por la Caixa, enriquecidas con obras editadas por la misma entidad. Finalizó su intervención agradeciendo la diferencia de la Academia de Sa Fernando, de la que señaló "juega un papel de primer orden en el mundo de nuestra cultura". Finalizado el acto, Doña Carmen Bravo, viuda de Don Federico Mompou, interpretó al piano varias composiciones del insigne compositor catalán.

III. ACADÉMICOS

Nombramientos

El día 14 de Diciembre se designaron las Comisiones que han de gobernar en la Real Academia durante el año 1993. En la misma sesión se renovó por unanimidad la continuación de Don José Antonio Domínguez Salazar en el cargo de Bibliotecario de la Academia.

Felicitaciones

La Real Academia ha manifestado su felicitación a los Académicos que han recibido distinciones. Don Eduardo Chillida ha recibido la Medalla de Oro de San Sebastian. Don José Hernández Muñoz ha sido galardonado con la Medalla de Oro de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. ha recibido Don Luis García Berlanga el Premio José M^a Pemán del año 1992.

Asimismo el Premio Larios ha sido otorgado a Don Rafael Frühbeck de Burgos. Asimismo fueron felicitados Don Julio Cano Lasso, autor del Pabellón de España en la Exposición de Sevilla, y Don Miguel de Oriol, autor del Pabellón de la Santa Sede. Don Cristóbal Halffter estrenó su composición musical organizada con motivo de la Exposición de Sevilla.

Don Luis Cervera Vera ha sido nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz.

Don José Hernández Muñoz ha sido galardonado con el Premio Penagos de dibujo (edición XI). La distinción ha sido concedida por su obra "Fábula II". La Academia se congratula por tan notable éxito.

IV. NOTICIAS VARIAS

Ha sido instalado en el extremo del corredor bajo de la Real Academia la réplica realizada por el Taller de Vaciados, del Angel Caído, de Ricardo Bellver. Con ello se ha querido dar énfasis a la perspectiva primera que ofrece la Academia en su planta baja.

El 27 de setiembre se inauguró en la Fundación Cultural Mapfre Vida una exposición antológica de Venancio Blanco. Comprendía bocetos de barro cocido, esculturas de bronce de pequeño tamaño, una gran parte dedicadas al tema de los toros; piezas de gran tamaño, de bronce (Nazareno, San Pedro Alcántara), de piedra y madera. El Cristo Yacente, en madera de natural, se exhibía en una sala junto a los bocetos. De toda la muestra se editó un bellissimo catálogo.

En la Galería Espalter estuvo abierta desde el 22 de octubre una exposición de Álvaro Delgado correspondiente a su actividad entre 1987 y 1992. Comprendía retratos de Aranguren, Camilo José de Cela, Hawking; paisajes de Asturias y de la meseta, tipos del Bronx neoyorquino, campesinos de

la Olmeda, escenas de género, personajes del mundo rural, escenas de historia (Fusilamientos de la Moncloa) y temas religiosos (el Cristo de Nava). Dentro de su variedad, la producción mantiene los lazos de un expresionismo lírico que concede al color toda la fuerza.

Las salas del Colegio de Médicos de Madrid ofrecieron desde el 12 de noviembre una colección de grabados original de José Hernández Muñoz. Los grabados forman la Serie II del Atlas de Anatomía, dentro de la Colección "Arte y medicina". Doce aguafuertes suministran una visión tan veraz como artística, por el mismo camino que siguiera Durero al estudiar el cuerpo humano. Cada grabado era ofrecido junto al dibujo que sirvió de guía al artista para abrir las planchas.

Se ha celebrado en Zaragoza una exposición dedicada al pintor aragonés Francisco de Goya. Para exhibición de las obras se habilitaron la Lonja, el Museo Gargallo y el Torreón de Fortea. Se mostraron retratos, pintura religiosa y de género, junto a las series de grabados. Fue comisario Don Julián Gállego, a quien la Academia ha dado su parabién por la excelente muestra.

Necrología

El día 20 de Setiembre falleció Don Ramón Andrada Pfeiffer. Había ingresado en la Real Academia el 26 de junio de 1986. Desempeñó el cargo de Censor de la Real Academia, puesto que resignó por enfermedad. La sesión necrológica tuvo lugar el día 13 de octubre. Después de concluída una misa por el descanso de su alma, se celebró el homenaje, interviniendo los académicos Pardo Canalís, Chueca Goitía, Avalos, Domínguez Salazar, Fernández-Cid, Martín González, Del Campo, De la Hoz, Cano, cerrando el acto el Director D. Ramón González de Amezúa.

El 14 de Noviembre falleció en Valdepeñas donde residía Don Gregorio Prieto, Académico Honorario de San Fernando. La prensa nacional dio amplia resonancia al fallecimiento, considerándole el "último maestro de la Generación del 27". El 30 de noviembre se celebró la sesión necrológica en la Academia. Tuvo lugar primeramente una misa por su alma, celebrada en el salón de actos. En homenaje al ilustre pintor y académico desaparecido hicieron uso de la palabra los académicos Pardo Canalís, García Donaire, Sánchez Fernández, Gállego, cerrando las intervenciones el Director Don Ramón González de Amezúa Duque de Alba.

BIBLIOGRAFÍA

VARIOS AUTORES, *Las Reales Academias del Instituto de España*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, 488 páginas, numerosísimas ilustraciones en color y blanco y negro.

La edición del libro sobre las Reales Academias constituye uno de los objetivos del programa Madrid Capital Europea de la Cultura, que a su vez representa una de las efemérides del V Centenario del descubrimiento de América. Para fomento de los actos del Madrid Cultural se constituyó un Consorcio, cuya presidencia recayó en Don José María Álvarez del Manzano, alcalde de Madrid. El que se haya acometido este libro –lo explica el señor Alcalde– es porque se hacía preciso dar a conocer las actividades de las entidades que se habían distinguido en el campo de la cultura y las Reales Academias han desempeñado un gran protagonismo. La edición ha correspondido por tanto al Consorcio del Madrid Capital de la Cultura.

Las palabras de Don Miguel Artola, Presidente del Instituto de España, sirven para clarificar cual sea el papel asumido por las Academias, resaltando el debate incondicional, el interés por escuchar y discutir y sobre todo el haber sido “consejeras de los Gobiernos en materias relativas a su competencia”. El hecho de que el pasado y

el presente de las Academias no sean debidamente conocidos, es el motivo que ha justificado la edición de este libro.

La obra va precedida por los retratos de Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía. Se ha dignado Su Majestad Don Juan Carlos colocar una introducción. En ella recuerda cómo “nuestro abuelo Felipe V” dió cobijo a la Real Academia Española en su propio palacio y cómo, asimismo, el patronato regio nunca había faltado en el desempeño de las funciones de las Academias.

Esta es por tanto misión de este libro recordar lo que fueron y lo que hacen hoy las Reales Academias. La empresa ha movilizado a los académicos para la realización del historial y de la vida académica presente; se ha recogido cuantioso material ilustrativo para hacer visibles las instalaciones, realizaciones y bienes científicos culturales y artísticos de las Academias.

Don Joaquín Calvo-Sotelo se ocupa del *Instituto de España*. Se recuerda su origen, aquel decreto aparecido en el Boletín Oficial de 8 de diciembre de 1937, convocan-

do a las Academias (de nuevo denominadas Reales) para la constitución el 6 de enero de 1938 en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca, agrupadas ya en el nuevo organismo del *Instituto de España*. Era la contestación al Decreto del Gobierno de la República que declaró disueltas las Academias. Pasa revista a la labor emprendida por los diferentes Presidentes del Instituto, el primero de los cuales fue el insigne músico Don Manuel de Falla. Hay una descripción del actual edificio en la calle de San Bernardo, destacando el Salón de Actos, en cuya cabecera figura el lienzo del pintor Garnelo, que representa **La cultura española a través de todos los tiempos**, más conocido por **El Parnaso Español**, que fue medalla de oro de 1894.

A continuación se hace presentación de las distintas Academias, según el orden de antigüedad. Se sigue un esquema para todas, que comprende historia, actividad presente, publicaciones, emblemas, edificio, dependencias y bienes muebles, científicos, culturales y artísticos. Nunca se había intentado una publicación de conjunto, aunque sí existan otras propias de cada Academia. Por esta razón a partir de aquí se podrá disponer de un conocimiento riguroso de la realidad de las Academias.

La relación de Academias y de los redactores de sus historiales es como sigue:

Real Academia Española, por Alonso Zamora Vicente.- *Real Academia de la Historia*, por Antonio Rumeu de Armas.- *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, por José María de Azcárate.- *Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y*

Naturales, por Don Pedro García-Barreno, Armando Durán Miranda, Sixto Ríos García y Angel Martín-Municio.- *Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, por Salustiano del Campo y Urbano y Juan Velarde Fuertes.- *Real Academia Nacional de Medicina*, por Valentín Matilla Gómez.- *Real Academia de Jurisprudencia y Legislación*, por Juan Carlos Domínguez Nafra.- *Real Academia de Farmacia*, por Angel Santos Ruiz.

En la parte correspondiente al historial figuran los sellos y emblemas, así como las medallas que reciben los académicos y los diplomas acreditativos, de lo que hay un repertorio muy diverso, ya que los distintivos han evolucionado con el tiempo. Constata asimismo los estatutos, ofreciéndose reproducción de los más antiguos.

La iconografía retratística deja constancia de las ilustres personalidades que han pasado por las Academias. Cada Academia ha procurado recoger la efigie de sus miembros con frecuencia a cargo de pintores y escultores notorios. Sea permitido citar a Don Pedro Antonio de Alarcón, que ocupó la Silla H de la Academia Española entre 1875 y 1981; Don Francisco Silvela, Presidente de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación; Don Santiago Ramón y Cajal, medalla número 17 de la Real Academia de Medicina (busto de Victoria Macho en la Academia de San Fernando).

De las Recepciones se muestran emotivos testimonios. Así la recepción de Don Ramón Menéndez Pidal en la Academia de la Historia el 21 de mayo de 1916; el ingre-

LAS REALES ACADEMIAS DEL INSTITUTO DE ESPAÑA



ALIANZA EDITORIAL



MADRID
Capital Europea de la Cultura

so de Don Salvador de Madariaga en la Academia Española en 1976, tras cuarenta años de espera.

Se analizan los edificios, describiendo las diversas sedes hasta la actualidad. En ellas se pormenorizan las dependencias, ya que explican el funcionamiento de las Academias. Cuentan con bibliotecas, algunas con estanterías ya históricas como la que posee la Academia de Medicina. Los académicos se reúnen en salas de juntas, con formas tan diversas como las alargadas, en hemiciclo (Academia de San Fernando) y redondas (Real Academia Española). El salón de Actos realza por destinarse a los acontecimientos solemnes. Las fotografías ilustran la totalidad de los que poseen las Academias, con su mesa presidencial, el estrado y las efigies de los fundadores.

En cuanto al mobiliario se ofrecen variedades típicas, como los sillones académicos (Real Academia de la Historia) y la caja de votaciones (Academia de San Fernando).

Las Academias han devenido museos, que responden a los objetos relacionados con sus actividades. Y en este aspecto el libro ofrece el más grato atractivo, pues viene a ser como una excelente introducción a la museística académica, que es del más variado repertorio. Espectroscopios, el calorímetro de Dubosq-Hellige o la semiesfera de Fyodorov pueden admirarse en la Real Academia de Farmacia; los inventos

de Torres Quevedo (Transbordador del Niágara, el autómatas para el juego de ajedrez) en la Real Academia de Ciencias Exactas. Hasta las grandes colecciones de las Academias Española, de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. Quien desee conocer una parte selecta de la cultura histórica española, habrá de acudir a estos museos, que ofrecen los objetos catalogados y visitables. El Disco de Teodosio es una joya de la Real Academia de la Historia, como lo son en la Española el Cancionero de Juan de la Encina o el Libro del Buen Amor. Lo reunido en la Real Academia de San Fernando es todo un museo, lo sabemos bien, el segundo Museo de Madrid, nacido además por el mismo tiempo que el Museo del Prado. Posee esculturas de Olivieri, pinturas de Arcimboldo, Zurbarán, Murillo, Ribera, y una espléndida colección de Goya, el pintor-académico.

El libro de las Reales Academias ofrece un testimonio palpitante de lo que la institución representa. Sin más objetivo que el cultivo desinteresado del saber y del esfuerzo por transmitirlo generosamente, las Academias son hoy no sólo depositarias de un patrimonio cultural, sino de un espíritu creador abierto a toda la sociedad. Por el libro se pasean imágenes de las personalidades más notorias del pensamiento y de la creación, instrumentos científicos, literarios, históricos y artísticos. Todo eso lo poseen, lo ofrecen y lo acrecientan.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Real Monasterio de San Clemente, de Sevilla. Ayuntamiento y Comisión de la ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, 398 páginas, 253 piezas, numerosas ilustraciones en color y blanco y negro.



Esta obra testimonia claramente que los catálogos de las exposiciones son hoy libros de extraordinario valor, de tal suerte que sobreviven al periodo de la muestra, que en el caso que nos ocupa duró entre el 7 de abril al 30 de mayo.

Dentro de las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América, Sevilla acogió una exposición dedicada a la platería, que tuvo su marco en el monasterio de San Clemente. Oportuna muestra, por cuanto Sevilla fue centro de produc-

ción y de acogida de la platería española. De producción por cuanto en la ciudad del Betis se establecieron talleres de platería tan prósperos que las obras alcanzaron gran difusión. Como no podía por menos, también América llegó a beneficiarse, como acredita una obra cimera: la custodia de asiento de la catedral de Santo Domingo. Ciertamente la platería de Sevilla se halla muy investigada por los propios nativos, entre los que sobresalen María Jesús Sanz y Carmen Heredia. Pero como este catálogo es un libro científico, se aprovecha la ocasión para formular atribuciones. Y de esta suerte Cruz Valdovinos sitúa en el haber del platero Juan Ruiz de Valdalino la indicada custodia de Santo Domingo, que aquí llegó por donación en 1542. Obra máxima de la platería española, trasladó a tierras americanas una pieza del que fuera discípulo de Enrique de Arfe. Y también obra de Ruiz de Valdalino considera Cruz de Valdovinos que es un Hostiario que lleva la marca de Sevilla y el nombre de Juan Ruiz.

El arco temporal es muy amplio, ya que se inicia con el periodo tardogótico, hasta llegar a las obras neoclásicas, tanto religiosas (custodia de Miguel María Palomino, 1790) a las tan difundidas escribanías de despacho.

Antes de abordar el Catálogo, se introducen tres apartados que dan cuenta de lo

que representa la platería. Una historia formal no puede prescindir de lo que constituye la base de la historia del arte: el estilo y las épocas. Pero en definitiva toda obra es aportación personal, de suerte que las biografías de artistas articulan la verdadera historia de los periodos. Y por otro lado las piezas de platería desempeñan una función, que exige aspectos formales acondicionados al empleo. Esto aboca a la tipología, tanto formal como funcional, y asimismo en la modalidad religiosa o civil, pues debe resaltarse que en esta exposición las obras de carácter profano han tenido una resonante participación. Lo que aparece atender al cliente, como responsable del financiamiento y de las condiciones de uso que ha de requerir la obra. Y en este sentido el protagonismo de la catedral, acreditado en otra exposición general celebrada a la vez, es asimismo muy considerable.

El peso artístico de Sevilla corría parejas con el político, cultural y económico. Nada debe sorprender que floreciera la platería en un ambiente donde el mercado de metales nobles fuera caudal de riqueza activa. Si en Sevilla estaban avecindados ilustres mercaderes españoles y extranjeros, ¿cómo no imaginar los aparadores de sus casas repletos del mayor repertorio de platería?

Cruz Valdovinos ha dado siempre la máxima importancia a los aspectos económicos de la producción del arte de la platería, y entre ellos las marcas de control: los marcajes. En este libro el marcaje es preocupación dominante. Cuestión de exper-

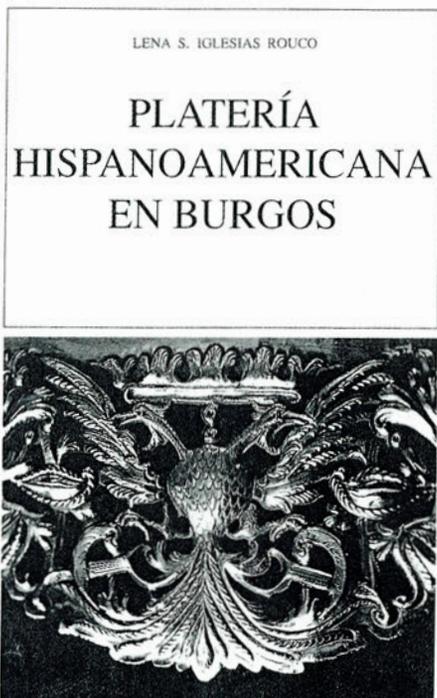
tos, por la identificación e interpretación de los epígrafes leídos. Se cuenta con la Pragmática de 1488 y con las Ordenanzas de 1540, reguladoras de los marcajes. Ha de navegarse con la mayor precaución a través de la platería del siglo XVII en Sevilla, en que sorprendentemente desaparecen las marcas, que reaparecen en el siglo siguiente.

La exposición estuvo limitada a las piezas de fabricación sevillana. Se referían a todas las variantes de uso. El adorno del altar, con la cruz parroquial, el cáliz, el hostiario, las vinajeras, acetres, candelabros, custodias de asiento, custodias procesionales, cubiertas de libros; y hasta objetos de extraño empleo, como el "señalador" para indicar donde se llega en la lectura de un libro. En el arte civil, platos, jarros, el "bernejal" para beber y la "tembladera" para tomar el chocolate.

Pieza reina era la custodia procesional de Juan de Arfe. Sevilla tuvo olfato para localizar al más eximio artífice de la platería española del siglo XVI, Juan de Arfe. Sevilla es pura exageración en todo, pero para lo mejor. Y no fue jactancia, sino empeño calculado, que se convirtió en realidad. En Sevilla permaneció Juan de Arfe durante seis años ocupado en esa asombrosa custodia (¡3'90 ms. de altura!). Lejos de todo estrecho nacionalismo, los artistas exhibían con naturalidad su progenie: "Juan de Arphe y Villafañe natural de León". Bastaría esta joya para dar la medida de esta memorable exposición.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

IGLESIAS ROUCO, Lena S. *Platería hispanoamericana en Burgos, Burgos, 1991, 150 páginas, numerosas ilustraciones.*



La celebración del V Centenario del Descubrimiento de América pueden contemplarse desde los actos promovidos por la administración del Estado o por la iniciativa particular. Concluído el año de la conmemoración, justo es preguntarse qué de permanente va a subsistir del programa de actividades acometidas. La fecha de 1492 fue el hito histórico que sirvió de arranque a un movimiento del más amplio espectro: mili-

tar, económico, misionero, cultural, industrial, político, etc. Dentro del cultural se inserta toda la producción artística. ¿Qué se sabía hasta 1992 de todo esto y qué se va a saber desde esta fecha? Este era el auténtico reto, la verdadera misión del V Centenario. Que cada cual se examine a sí mismo, comenzando por el Estado. La autora de este libro ha dado testimonio fehaciente de su aportación con este libro. ¿Cual sería el panorama si otro tanto se hubiera acometido por parte de las muchas personas y entidades involucradas en el evento de 1992?

En los dos últimos decenios han florecido las investigaciones referentes a la Platería. Se han multiplicado las investigaciones locales, regionales y nacionales. Han surgido además expertos especialistas. La Doctora Iglesias Rouco ofrece con esta publicación (y otras ya dadas a la imprenta) que pertenece a este elenco de entendidos en Platería, que se añade a otra especialidad tan notoria como el Urbanismo.

Los que desde hace tiempo venimos preocupados por el mundo americano empleamos el vocablo *relaciones* para hacer referencia a lo que aconteció entre los dos continentes. La autora conscientemente ha ido a la búsqueda de tales relaciones en el campo de la platería. Primera ocupación era la indagación de piezas que pudieran existir en Burgos. No hay duda de que si se trata de sopesar lo que cada región española haya podido acometer en América, el hallazgo de pruebas es tarea imprescindible.

ble. Los documentos se hallan en los archivos; los libros editados en América en las bibliotecas; la platería, habitualmente en los templos, rara vez en el domicilio particular. Pero Burgos carece de catálogo monumental y de inventario artístico, lo que representa que la investigación era muy difícil. Los logros están en las páginas de este libro.

El cómo han llegado las piezas a la provincia de Burgos se extrae de las inscripciones que figuran grabadas, en los inventarios de los templos o en historias locales. Y así se ha sabido que el material es donado por burgaleses (eclesiásticos, militares, juristas) que cruzaron el Atlántico y prestaron servicio en los virreinos, capitanías generales y otras demarcaciones. Las mandaron fabricar para destinarlas como recuerdo al lugar donde habían nacido. Es plata extraída del Nuevo Continente, elaborada por un operario establecido fijamente y por tanto americano ya, con el pago de impuestos y la mención del autor. Es pura historia entre España y América, expresada en el campo del arte. Hay que rendirse ante la perfecta organización de la producción. Las marcas de la ciudad, del impuesto, del ensayador y del platero han sido cuidadosamente localizadas. Un rico elenco de fotografías de marcas informa al lector de documento de tanta valía para la historia de este arte. Prevalece el cuño de México: corona, columna, M y rostro humano.

A diferencia de las obras de arte que contratan los templos parroquiales, las obras llegaban de América sin prejuzgar la importancia del destino, ya que se trataba de un ofrecimiento. Eran remesas hechas con toda garantía, pues habían de sufrir la intervención de la aduana de Cádiz. En 1754 un donante llamado José Zorrilla daba instrucciones para que se enviara un cajón "de varias alhajas de iglesia" con destino a la localidad burgalesa de Valluércanes, en cuya iglesia parroquial la autora ha localizado una custodia y un cáliz hechos en centros plateros de la Capitanía General de Guatemala.

El lote más crecido de piezas catalogadas procede de México, pero en rigor Nueva España fue en todo momento el virreinato de mayor entidad a efectos de productividad artística. También se mencionan obras de Guatemala y Perú. En cuanto al tiempo comprendido, admira ver la perduración hasta el periodo neoclásico, al que pertenecen algunas excelentes obras. Puede decirse que está representada la mayor parte del ajuar litúrgico: cruces parroquiales, cálices, custodias, vinajeras, conchas, incensarios, campanillas. El marco de plata que se coloca a la Virgen con el Niño, del pintor mejicano José de Páez, atestigua el boato que alcanzó el arte de la platería en América. Y una reflexión final: si estas piezas no eran más esporádicas donaciones, ¡qué tesoros de plata no guardarían tantas iglesias y monasterios del continente americano del área hispano!

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *El manuscrito sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos del Arquitecto Antonio Ramos*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, Málaga, 1992, 303 páginas, 114 ilustraciones y reproducción de diversas páginas del manuscrito.



En la educación habitual de la arquitectura cuentan decisivamente consideraciones de orden estético, como lo dan a entender los *tratados* de arquitectura escritos desde Vitrubio a la actualidad. El estudio de las proporciones, del espacio, del volumen y demás cuestiones vitales en la arquitectura tienen una fundamentación psicológica, estética y hasta antropológica, pues el hombre es también para la arquitectura

“la medida de todas las cosas”. Pero hay una verdad más escondida y menos lírica: los edificios desfallecen, se desequilibran y caen. El por qué se arruinan suele quedar en la sombra, pero la simple verdad es que tales desdichas se deben a que no están bien contruídos.

La autora de este libro dice sinceramente cómo fue hallado el manuscrito que estudia en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se tuvo noticia de su existencia y fue necesario investigar, pero fue hallado. Mucho menos difícil hubiera sido de tratarse de una brillante cuestión arquitectónica, pero la obra investigada se refería a un texto redactado a mano, titulado “Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos y sobre el cálculo para la resistencia de éstos”, original de Antonio Ramos (1703-1782), maestro mayor de la catedral de Málaga.

El manuscrito, propiedad de la Academia de San Fernando, se publica ahora con su examen crítico y la reproducción de todo su contenido (texto y gráficos), por la doctora Camacho Martínez.

La cuestión que el manuscrito plantea es es meramente técnica. Así se enuncia en el primero de los cuadernos: “cuánta potencia se necesita para volcar un pie derecho, pilar o muro en cualquier punto de él en que se haga el empuje, y cuánto gravita cada volsor o dovela de un arco contra el

pie derecho o pilar que lo sostiene". Pero dicho así de sencillamente es la problemática de la arquitectura abovedada de todos los tiempos. Podría afirmarse que la diferencia que va del gótico al románico reposa en el hecho de que el arquitecto gótico conoce mejor las leyes físicas y por lo tanto la estabilidad y se permite aligerar el muro y las bóvedas. Eso es lo que con gráficos y números, es decir, bajo una formulación matemática señala Antonio Ramos.

Este manuscrito estaba ignorado y sale ahora a relucir con todas las explicaciones y puesto al día. Pero la autora explica a la vez por qué fue elaborado el tratado, pues tal es. Para acometerlo ha tenido que llevarnos hasta Málaga, en cuya catedral surgió precisamente el problema que luego se reflejó en el manuscrito.

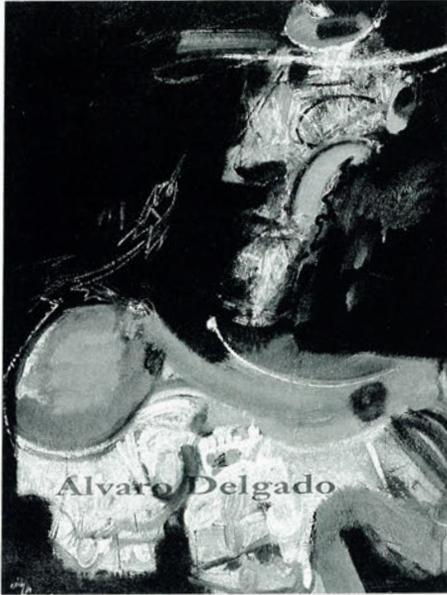
Bueno ha sido razonar primeramente acerca de la figura del arquitecto, con un excursus histórico que pueda situar la personalidad de ese Antonio Ramos. El curriculum de éste se inicia con la sencilla categoría de aprendiz de cantero, luego oficial y más tarde maestro, todo ello a la sombra de un arquitecto, con cuyo contacto se va formando; pero muy esencialmente en compañía de los libros. Es la circunstancia decisiva. Rosario Camacho enumera los libros que poseía, entre los que figuraban tratados teóricos y técnicos. Las matemáticas, la geometría, la física experimental, la ingeniería militar, es lo que confería a esta biblioteca el signo distintivo que orientó la vocación de Antonio Ramos. La catedral de Málaga iba a ser continuada, pero se presentaba la cuestión de los enlaces, de la estabilidad, de saber en una

palabra si se podían apelar ciertas partes para coser las nuevas. El arquitecto Don José Bada era el arquitecto de la catedral, pero al lado de él se hallaba Antonio Ramos, interesado precisamente en estas cuestiones técnicas. Llegó el momento decisivo: si la catedral soportaría los derribos que era necesario practicar para unir debidamente las partes antigua y moderna. Ramos expuso que la catedral del siglo XVI estaba sólidamente construida y que los elementos de carga y de sostén se hallaban perfectamente equilibrados. Llamado Ventura Rodríguez para informar sobre esta cuestión, avaló el dictamen de Ramos.

Esta cuestión enlaza con el manuscrito. Ramos consideró necesario ofrecer en forma de texto cuestiones tan áridas y redactó un manuscrito, que elevó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, porque consideraba que podría ser publicado y de esta suerte se conocerían estos aspectos técnicos que afectaban a los edificios históricos españoles. El motivo, como explica Rosario Camacho, es que el rey Carlos III dispuso en 1786 que se modificase el Plan de Estudios de la Real Academia, con objeto de que se impartiesen enseñanzas referentes a la "verdadera solidez de la construcción". El manuscrito pasó a la Comisión de Arquitectura de la Real Academia para estudio, pero no se publicó. En la sequía de los estudios técnicos españoles, este manuscrito es revelador. Por eso es una fortuna que Rosario Camacho haya tenido la feliz idea de estudiarlo y luego de conseguir su publicación.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

CORREDOR-MATHEOS, José y DELGADO-GIL, Alvaro, *Alvaro Delgado. 1987-1992*, Ediciones Espalter, Madrid, 1992, 128 obras reproducidas en color.



Cinco años de la actividad de un pintor pueden no ser mucho o ser demasiado. En el caso de Alvaro Delgado lo último es lo que sucede. Resulta asombrosa esta actividad, no sólo por los más de sesenta cuadros presentados en el libro y en la muestra de la Galería Espalter, sino por la calidad y el objetivo a que apuntan.

Hay representación de todo el espectro temático. Predomina el hombre, en su miseria o proyectado al entorno social. Confiesa Delgado que le acongoja el deshere-

gado. Con la pintura lo acredita, nunca mejor expresado que en los hippies del Bronx. Pero saltan al lienzo los héroes desconocidos de la etnia española. Sus conciudadanos del agro de La Olmeda hacen causa común con los personajes del norte (El hombre de Navia); en los pastores asoma la cara celtíbera que tanto gustó a Picasso. No puede faltar el gaitero de la España húmeda. Hay una lejana mirada al Noventayocho: el Acordeonista tuerto. Todo pasado por el tamiz del pintor: rápidos, curvos, elegantes trazos cargados de fuerza.

Pero el hombre asciende a su propia personalidad. Camilo José de Cela está sorprendido en un gesto que es toda una definición de sí mismo. En Hans Hus algo nos dice de Rembrandt; es el tributo a los grandes, pero sin sumisión. También se asoman a los lienzos Kafka, Hawking, José Luis Aranguren, extraído de no sé qué album japonés, así es de puntiagudo y avizor.

También el paisaje va de norte a sur. La Olmeda es todo iglesia. En La Braña la música invade a la pintura, como en Antibes. Las aguas portuarias se vuelven alas para la imaginación y en La Era campean amarillos y ocre: porque el mundo de Alvaro Delgado es todo color.

Se acerca al primer plano y aborda el bodegón. El Pavo es un festín; su rico plumaje, una invitación. Pero partiendo de lo concreto, el cuadro se torna evocación. El pez siente la atracción irresistible de la luz

y los objetos se transmutan bajo los rayos de la bombilla.

Hay pintura de historia. Primero, la bíblica: Aarón, Moisés, Judit y Holofernes. Uno quisiera recordar a los viejos judíos de Soutine, tan fantasmagóricos y lánguidos se proyectan con sus espíritus desgarrados. Y Susana, pero liberada de toda intención sensual, porque encarna el *eón* femennino d' orsiano.

Encara lo religioso. Exparajismo crujiente en el Cristo de Navia; el héroe cristiano, no para la devoción sino para la atracción. Y el tema histórico, pero a través de Goya: los Fusilamientos de la Moncloa. Los grandes hombres, si lo fueron es porque sembraban para el futuro. Y si Velázquez recreó a Ticiano y Goya revivió la pintura de Velázquez, la conducta es todo un ejemplo legítimo y aconsejable para quien piense que las cosas importantes son permanentes. Plausible intención la de Alvaro Delgado la de asomarse a Goya, y precisamente a través de su cuadro de historia más importante; pero además una obra maestra. Como hace con El Greco (San Jerónimo). Mas no sólo nuestros pintores mayores merecen acudir al estudio del pintor; también los personajes de ficción. La faz gótica, la celada de plato sobre la cabeza, del señor de los señores, Don Quijote se acomoda al lienzo de Alvaro Delgado bañado en azules.

Estos nos dicen las pinturas, pero el libro está escrito por dos autores. Corredor Matheos se ocupa de "retratos, paisajes y otras figuraciones"; Delgado-Gal hace una

interpretación estética: "la ascesis moderna". El primero actúa como historiador, mas provisto de datos biográficos y capacidad de juicio en función de la trayectoria. Se pregunta qué haya podido acontecer en este lustro de pintura de Alvaro-Delgado. Nuestra época conoce desde la más estremecedora imagen realista a la más irreconocible abstracción. Entre estos polos, qué lugar ocupa el último periodo de Alvaro Delgado. La respuesta es que aceptando la abstracción, se aleja de la "totalidad" porque sencillamente "sigue fiel a una visión realista". ¿Fuera –si no– tan identificable, física y moralmente, a distancia Camilo José de Cela? El juicio que hace Delgado-Gal sobre la pintura de su padre se dirige a saber qué lugar ocupa en el quehacer artístico del presente. Convoca para su consideración los lejanos lienzos en que seguía a su maestro Benjamín Palencia en Vallecas. De aquellas obras a las de ahora existe toda la distancia que va hasta "la pintura moderna". Y entiende que lo que esta pintura intenta es "reinterpretar lo que sabemos", bien sean paisajes, retratos o bodegones. Y todo ello sometido a un sólo elemento: el *ritmo*. Y ritmo es el estilo personal. No hay más, un Alvaro es un Alvaro, desde el primer cuadro hasta el último. Vivimos –lo sabemos bien– bajo el imperio del color. Pero el color imitativo hasta la exasperación (televisión de alta definición) nos aleja del color fresco, sentido, color que es rasgo y ritmo, que acerca y aleja a la vez. Color que es propiedad del artista.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

CARUNCHO, Luis María, *Luis Mosquera (1899-1987)*, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1992, 448 páginas, reproducción de toda la obra en color y blanco y negro.



En 1987 desaparecía Luis Mosquera, dejando tras de sí el recuerdo de una vida entregada a la pintura y a la Academia de San Fernando, de la que era miembro numerario. El libro que con el mecenazgo de la Fundación Barrié de la Maza se publica ahora, cumple la finalidad de dejar constancia fiel de su arte y de su personalidad. Pero es conjuntamente un libro de historia, ya que sus retratos son la imagen de una parte de la España que siguió a la guerra civil, presente en los numerosos personajes que protagonizaron este periodo. Se ha lle-

gado a tiempo para que el libro lo escriba precisamente el amigo que compartió sus ilusiones y conocía su capacidad para la pintura: Luis Caruncho. Y cuenta también con un presentador de excepción: Camilo José de Cela, quien juzga al pintor de esta manera: “fue un gladiador de la pintura, un gladiador que venció siempre porque siempre puso el alma en el combate”. El libro hace su aparición dentro de la serie “Catalogación Artística de Galicia”, y precisamente el director de ella—Don José Filgueira Valverde— explica la razón: Luis Mosquera fue un ilustre gallego, hijo de La Coruña.

Luis Mosquera tuvo proyección a la vida pública. De las enseñanzas impartidas en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando dan buena prueba los alumnos que formó, precisamente en la especialidad de colorido. El 29 de abril de 1963 fue elegido académico numerario de San Fernando, precisamente para ocupar el sillón dejado por Eugenio Hermoso, otro magno colorista.

Madrid ha sido el escenario donde ha trabajado. Su estancia en París le ofreció la panorámica del arte contemporáneo. Concurrió a los premios nacionales. En 1945 alcanzó primera medalla en la Exposición nacional de Bellas Artes.

Pero es la pintura la interlocutora del libro. Se aprecia en primer lugar su calidad de retratista. El retrato entraña una definición del personaje psicológica y socialmente. Es

sobre todo necesario cuando el retratado está instalado en un puesto por el que se le distingue. Procede pues clasificar estos retratos por estamentos. Entre los retratos de intelectuales descuella el que hizo de Pio Baroja (1946), al que capta introvertido y juzgador. Al maestro Gómez-Moreno lo sorprende examinando un recipiente de cerámica. Revivimos al Camilo José de Cela en su juventud (1945), con una elegancia que no renuncia a lo popular vernáculo. Llega hasta el Doctor López Ibor, a Gregorio Marañón, los científicos-escritores. Del mundo de los banqueros y hacendistas lleva a sus lienzos a las cúspides. Se hallan asimismo los políticos y estadistas: Miguel Primo de Rivera, José Calvo Sotelo, Francisco Franco (excelente el que se halla en la sede del Banco de Crédito Local, de 1942). En los retratos femeninos guarda exquisitez británica, como homenaje a Lawrence; y así hasta en los de familia (los Díaz de Bustamante). Y aspira al retrato corporativo, piedra de toque del gran retratista, en el de Consejeros del Banco de Crédito Local (1949).

No hay academia sin el desnudo femenino. Lo proyecta en el campo, la playa y el interior; sutil el de 1945, desnudo sobre la cama.

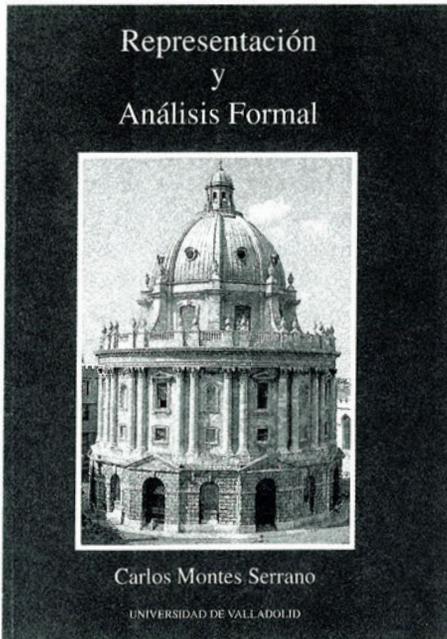
El paisaje es casi siempre gallego, cercano a las rías bajas y altas. Es ocasión de

representar las rocas, las arenas, las nubes (Playa de Bastiagueiro); pero también le tentó la meseta, aunque verde (Paisaje con toros, 1946). Y asoma el bodegón. Se introduce en todas las modalidades, desde lo más aristocrático, tocado de lilas y rosas, a lo más humilde (Bodegón de carbón, 1940). Hay naranjas, limones, ajos, botellas, perdices, espárragos, hasta ese Bodegón de nardos (1957) que es un homenaje al siglo XVII.

“Un pintor del siglo XIX en la tumultuosidad del siglo XX”, es la definición de Caruncho. Conoció el arte de las vanguardias y se mantuvo alejado de ellas. Las cosas hay que dejarlas ahí, debe juzgarse por separado. Las vanguardias no lo han sido todo; y hasta es bueno que haya un contrapunto. A este pertenece la pintura de Mosquera. El presente pasa y las cosas quedan. Pero interesa saber lo que permanece; es el mejor juicio acerca de lo pasado. La pintura de Luis Mosquera está llena de sensibilidad, de oficio, de historicidad; cuando tratamos de recuperar el pasado, un cuadro es un recurso inestimable. Esa es sin duda la clave para valorar la pintura de Luis Mosquera y ese es precisamente el mérito de este libro.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

MONTES SERRANO, Carlos, *Representación y Análisis Formal*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1992, 314 páginas, 143 ilustraciones.



Señala el autor que el contenido de este libro refleja lo que hayan sido sus lecciones como profesor de Análisis de Formas en la Escuela Superior de Arquitectura. Y así mismo que el objetivo que persigue es puramente didáctico, en orden a que se posea la teoría que arrope el fundamento de dichas formas. Quiere esto decir que si se trata de juzgar el libro, evidentemente ha de partirse de estos objetivos.

Porque el alumno se encuentra en medio de dos realidades. Primeramente la que es

propia del aprender a analizar cómo sean las formas, lo que entraña sobre todo dibujar. La otra realidad es elevarse al plano teórico, con objeto de lograr una explicación a esta actividad. Para ello se le habrá aleccionado. Montes Serrano se muestra devoto de Gombrich, por lo que las obras de este autor tienen que resultar familiares a sus alumnos. El libro de Montes es un acercamiento al alumno, con el objeto de imbuirle de carga interpretativa en el mundo de la forma arquitectónica. Hay que alabar el estilo lleno que usa que hace amenas y comprensibles las ideas que expone.

La primera parte del libro se consagra al estudio de la representación gráfica. Escoge el término representación entre los diversos que se usan para indicar la manera de dar constancia de un objeto que existe (la forma artística) por medio de unos elementos que constituyen el medio de comunicación. Tales representaciones con “sustitutivos de la realidad”. Para que se acuda a estos medios de representación se hace necesario saber qué es lo que pretende; la respuesta del autor es clara y convincente: información. Así pues la carga informativa constituye el soporte de toda representación gráfica. El epígrafe “ver y mirar” es cuestión que debe ser alcarada al estudiante antes de tomar postura ante el dibujo. No es igual si se actúa ya prevenido, conociendo lo que se va a dibujar, que si se adopta la postura que Gombrich denomina la del “ojo inocente”, que lleva a analizar las co-

sas tal como se ven sin juzgarlas intelectualmente. Pero como revela Montes, lo esencial es “aprender a hacer por medio de recursos gráficos”. Es un problema de ajuste entre el dibujo y el modelo; el dibujo tiene que llevar ilusoriamente a la realidad a la que sustituye.

Analiza la utilización de la memoria en la representación gráfica. Dibujar representa apoderarse de la forma de un objeto; pero eso supone emplear el conocimiento y la memoria. El ejercicio de la retentiva es un recurso necesario, aunque se tenga el modelo a la vista. La memoria participa en cada uno de los momentos en que el ojo se aparta del modelo para aplicarse sobre la superficie.

Al analizar las funciones de la imagen tiene que asomarse a la historia del arte, ya que han sido múltiples las maneras cómo se han llevado a efecto, desde la ecuación representación-realidad a la más absoluta divergencia. Las creencias religiosas y los ideales políticos han marcado el rumbo de la mayoría de las formas y con ello de las funciones de la imagen. Pero al advenir el Renacimiento el dibujo supera el criterio de imitación o mimesis, para participar (como los demás artistas) en la “invención”. La representación gráfica es proyectada al nivel de las grandes creaciones artísticas; el dibujo compite con la ciencia. El dibujo viene a ser la base de toda elaboración artística. Esa es la explicación de las colecciones de dibujo desde entonces, cual señala Montes, como reconocimiento de su creatividad y como modelo para formar nuevos dibujantes.

Se ocupa, finalmente, el autor de la representación arquitectónica, como corresponde a la enseñanza universitaria impartida. Y tras de ello se ingresa en la segunda parte del libro, que se refiere a la “forma arquitectónica”. Los puntos tratados afectan a cuestiones técnicas y estéticas. Centro de gravedad del temario es el significado de la arquitectura. Frente a los que ven simbolismos en todas partes, piensa que la forma de la arquitectura es una realidad inquebrantable. No es igual pintar una casa que construirla. La puerta o la ventana son una forma y una función, y es bueno que cumplan satisfactoriamente estas condiciones. Debe buscarse también el significado “expresivo”, lo que exige el conocimiento del contexto histórico. Pero el autor se muestra tajante, al mantener que hay una prioridad de la forma sobre el significado, partiendo de la base de que el artista no procede de una idea expresiva a la que aplique unas formas, sino que “trabajando con las formas experimenta unos resultados expresivos”.

Un arquitecto ha de lanzar la mirada asimismo sobre el espacio, ese vacío ocupado entre las formas arquitectónicas. En un estudio dedicado al análisis de formas, esta cuestión ha de ser también revisada. Un teórico de la arquitectura y un urbanista probablemente verían las cosas con diferencia. Pero el autor se mantiene en la prioridad de las formas. También para apreciar el espacio se requiere el acudir a la memoria. Las formas arquitectónicas se ven; el espacio se aprecia o se siente.

El autor de este libro ha afrontado valientemente un compromiso: la defensa de

la arquitectura, entendida en el sentido aristotélico de la disposición correcta entre las partes y el todo. El análisis formal de las partes y las maneras de su representación constituyen el objeto de su quehacer. Pero

con ello no se agotan las perspectivas y queda margen para que los esteticistas y los guardianes de la imagen diseñen otros horizontes.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

*MUSEO Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Abierto todos los días. Sábados, domingos, lunes y festivos, de nueve a tres
Martes a viernes, de nueve a siete

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 532 90 53

Biblioteca: Abierta de lunes a viernes, de diez a dos

Archivo: Abierto de martes a sábado, de diez a dos

CALCOGRAFÍA NACIONAL

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 532 15 43 - FAX: 532 15 43

Abierta de lunes a viernes de diez a dos y sábados de diez a una y media

TALLER DE VACIADOS

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 531 95 94

Lunes de ocho a siete de la tarde. Martes a viernes de ocho a tres

Reproducciones de obras escultóricas clásicas y contemporáneas

Se venden reproducciones a entidades y particulares

PUBLICACIONES

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Lunes a viernes de diez a dos

