

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1997

NUM. 84

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En el Patrocinio de este Volumen han contribuido:
– Fundación BANCO BILBAO VIZCAYA
– Fundación HAZEN HOSSESCHRUEDERS

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.-1958

desde 1951, ISSN: 0567-560X

GRÁFICAS ARABÍ, S.A. c/ Virgen de la Paz, 6 – Torrejón de Ardoz (Madrid)

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1997

NUM. 84

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

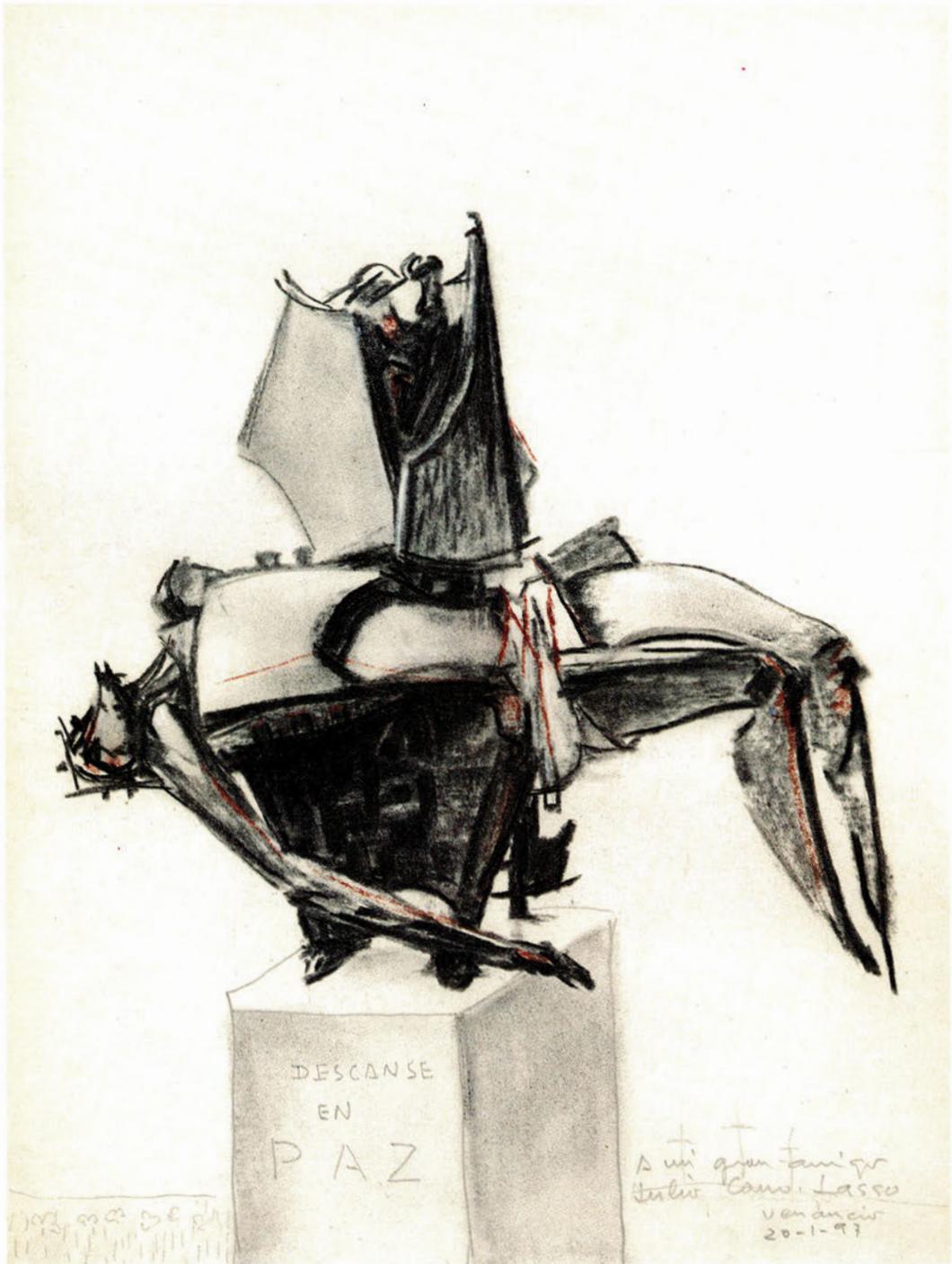
28014 MADRID

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. JULIO CANO LASSO	
ANTONIO IGLESIAS, <i>Julio Cano Lasso In Memoriam</i>	13
FERNANDO CHUECA GOITIA, <i>Julio Cano Lasso</i>	15
CARLOS ROMERO DE LECEA, <i>Julio Cano Lasso, personalidad entrañable y arquitecto singular</i>	19
JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR, <i>Julio Cano Lasso en el recuerdo</i>	23
ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA, <i>Apunte entre los fragmentos de la ruina</i>	27
MIGUEL DE ORIOL E YBARRA, <i>Julio Cano Lasso</i>	29
GUSTAVO TORNER, <i>A Julio Cano Lasso</i>	31
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. NARCISO YEPES	
ANTONIO IGLESIAS, <i>Narciso Yepes, un músico extraordinario</i>	37
CARLOS ROMERO DE LECEA, <i>Narciso Yepes y su talante humano</i>	41
JULIÁN GÁLLEGO, <i>La décima cuerda (a la memoria de Narciso Yepes)</i>	43
TOMÁS MARCO, <i>Narciso Yepes</i>	45
ANTONIO GALLEGO, <i>Ministril del gozo</i>	49
JOSÉ ANTONIO PÉREZ-RIOJA, <i>In Memoriam: Narciso Yepes y Soria</i> ...	53
JOSÉ ANTONIO RAMIRO, <i>Homilía de la sesión necrológica. Eucaristía en la Academia el 19-V-97</i>	55
ANTONIO IGLESIAS, <i>S.M. la Reina, entrega a Rafael Frühbeck de Burgos, el premio de la Fundación Guerrero 1996</i>	59
ANTONIO RUMEU DE ARMAS, <i>Retrato de Juan Francisco Eminente por Bartolomé Murillo</i>	69
JUAN TORRES-FONTES, CRISTINA TORRES-FONTES SUÁREZ, <i>Los retablos de Bernabé de Módena en la catedral de Murcia y sus donantes</i>	87
FERNANDO CHUECA GOITIA, <i>George Kubler</i>	117
LUIS CERVERA VERA, <i>Privilegio concedido por el Senado de Venecia a Juan de Herrera para imprimir y vender sus estampas de El Escorial</i>	121
JUAN BASSEGODA NONELL, <i>La arquitectura en los libros</i>	129
ISABEL MATEO, AMELIA LÓPEZ-YARTO, JOSÉ ANTONIO RUIZ HERNANDO, <i>El monasterio de Santa María del Parral (Segovia)</i>	153

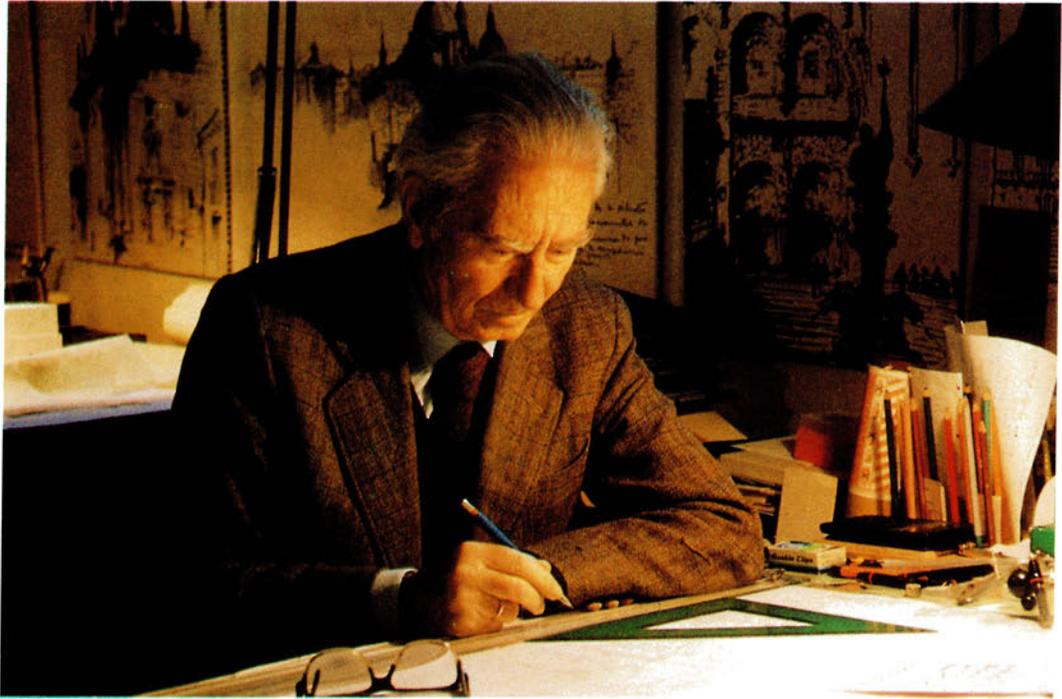
	<u>Págs.</u>
MARÍA DEL CARMEN UTANDE RAMIRO, <i>La Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, de Madrid, y la Real Academia de San Fernando</i>	183
SILVIA ARBAIZA BLANCO-SOLER, ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO, <i>Palacios reales en los planos de la Real Academia de San Fernando (2ª Parte)</i> .	223
ALEJANDRO SANZ DE LA TORRE, <i>Antonio Furió y Joaquín María Bover, Historiadores de la Arquitectura Mallorquina</i>	273
FERNANDO QUILES, <i>Datos para una definición de la Arquitectura Neoclásica Sevillana</i>	307
INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI, <i>La parroquia de San Martín de Valdeiglesias y su construcción en el siglo XVII</i>	335
JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS, <i>A propósito de Cuevas, el pintor</i>	365
M ^a . TERESA CRUZ YÁBAR, <i>Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las Artes. II. Formación y obra</i>	383
JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, <i>Un crucificado italiano en España: el Cristo de San Agustín de Granada</i>	423
JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN, <i>El pintor Gregorio Ferro (1742-1812), Director General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Noticias documentales sobre su última etapa</i>	451
COCA GARRIDO, <i>Elementos de la luz de Rembrandt en el grabado de Goya</i> . . .	471
M ^a . BEGOÑA PÉREZ DELGADO, <i>Los abanicos de la colección Marés en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>	495
JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE, <i>Memoria del Museo correspondiente al año 1995</i> .	511
JANTONIO BONET CORREA, <i>Memoria del Museo correspondiente al año 1996</i> .	521
JOSÉ M ^a . DE AZCÁRATE, <i>Crónica de la Academia. Primer semestre de 1997</i> . .	537
BIBLIOGRAFÍA	559

NECROLOGÍAS
DEL
EXCMO. SR. D. JULIO CANO LASSO



DESCANSE
EN
PAZ

A un gran amigo
Julio Cano Lasso
Vencedor
20-1-97



JULIO CANO LASSO IN MEMORIAM

Por

ANTONIO IGLESIAS

Bien, por encima de lo protocolario, mis cortas palabras ante la muerte de nuestro admirado y querido compañero, Julio Cano Lasso, ocurrida en Madrid el 7 de diciembre último, se inician con el recuerdo de sus perfiles humanos, distinguidos por los de una caballerosidad ejemplar que se sostenía sobre esa tan rara sencillez que, las más de las veces, alienta en las figuras extraordinarias. La del prestigioso arquitecto, lo era así, por su importante obra creativa, restauradora o pedagógica, muy destacado en este último aspecto por sus exigencias rigurosas que él supo muy bien aunar con el más afable dialogar docente-discente.

Nacido en Madrid, el 30 de octubre de 1920, obtiene en 1949 el título de Arquitecto, en la Escuela Superior de Arquitectura, distinguido con un Premio Extraordinario Fin de Carrera "Carmen del Río". Técnico Urbanista en 1951, será doctorado en 1962. Su obra, destacada en muy diversos aspectos, merece ser recordada en algunos de sus ejemplos: la conversión en hotel del Hospital de los Reyes Católicos, de Santiago de Compostela; la construcción de la Estación de Comunicaciones Vía Satélite de la Telefónica, en Buitrago; las Universidades Laborales, de Almería y Orense; los Centros de Formación Profesional, de Vitoria, Pamplona y Salamanca; el Edificio Social de la Caja de Ahorros, de Cuenca; el Centro de Proceso de Datos para el Banco Hispano Americano, en Las Rozas; la restauración del Cuartel Conde Duque, en Madrid; o esa bellísima edificación del Auditorio de Galicia, en Santiago de Compostela, merecen destacarse al lado de una intensa labor privada.

Julio Cano Lasso, durante nueve años, fue Profesor de Proyectos, en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, obteniendo muy importantes galardones por su personal participación en muy numerosos concursos, viendo editados no pocos trabajos en España y el extranjero. Dibujante de muy suelto trazo y enorme sensibilidad, se deja admirar así, por ejemplo,

en un precioso libro que, titulado “Conversaciones con un Arquitecto del pasado”, se subtitula, elocuentemente, “Diálogo de la Técnica y el Espíritu”, con sus ilustraciones referidas a Atenas, preferentemente a Madrid, seguidas de Segovia, Toledo, Cuenca, Salamanca o Santiago de Compostela. De la “Reseña Autobiográfica” que incluye este libro, entresaco sus palabras: “Nunca quise tener un estudio grande... Nunca quise que el trabajo me apartara del tablero de dibujo y de la creación personal... Ahora, desde hace unos años, se han ido incorporando al estudio mis hijos arquitectos y formamos un equipo equilibrado”.

Julio Cano Lasso, a propuesta de los Académicos, Fernando Chueca Goitia, José M^a. García de Paredes y Ramón Andrada, en la vacante ocurrida por el fallecimiento de Fernando García Mercadal, es propuesto para cubrir su plaza como Académico de número de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, resultando elegido así en la Sesión Extraordinaria celebrada el 5 de febrero de 1990. Su discurso de ingreso versó sobre “Nuestras Viejas Ciudades”, leyéndolo en el solemne Acto de su Recepción Pública, el día 24 de febrero de 1991, y si su contenido es un reflejo de su trayectoria artística y de su propia figura como hombre, la preceptiva Contestación que, en nombre de nuestra Corporación, pronuncia Fernando Chueca Goitia, le dibuja con tanta erudición como poesía.

Medalla de Oro de la Arquitectura en 1991; Premio C.O.A.M. de Arquitectura en 1993 y, con anterioridad, Premio Antonio Camuñas en 1986, “a la Obra Profesional de un Arquitecto”, así como Premio Especial del Jurado de la Bienal de Buenos Aires y de la Crítica de la misma Muestra argentina, Julio Cano Lasso nos lega con fuerte impronta una verdadera lección de profesionalidad artística y humana.

Descanse en paz.

JULIO CANO LASSO

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

Murió en unos días de lluvia y de dolor, de lluvia para todos, de dolor para sus amigos. Le conocí tarde pero me sentía ansioso de compensar esta tardanza con fuertes dosis de intimidad. Tampoco le veía todo los días pero cuando lo hacía saltaba entre los dos una chispa de mutua complacencia. Nos entendíamos con mirarnos, con gestos de resignación o de coincidencia. Yo pensaba en aquellos afectos, que existían en el pasado cuando las almas eran más puras y más vehementes y lo pensaba cuando en ratos de convalecencia leía, por azar, las Confesiones de San Agustín, aquel testimonio, no sólo de amor al Dios Creador, sino a las criaturas de la grey humana; y no sabía yo mientras esto leía que Julio, que tiene un claro nombre romano, ya había muerto.

Ya habrá confesado al Altísimo que amó sobre todo los vislumbres de belleza ideal que él, como abeja laboriosa, fue destilando poco a poco en las líneas maestras de sus concepciones, que tienen algo de íntima pureza y superior pulcritud.

Julio amaba la belleza porque esta era la forma más clara de revelar una existencia conforme consigo misma, base de su propia fortaleza.

Con su cabellera blanca de prócer, de aristócrata benévolo, ajeno a ambiciones desmedidas, con sus ojos levemente interrogantes y una sonrisa que no se atrevía a romper entre sus labios finos, aparecía siempre en cualquier parte respirando serenidad y cordura.

Su obra nos ha quedado y con ella nos ha quedado parte de su ser, pero ese ser íntegro e irreplicable se nos ha ido. Los arquitectos siempre tendremos en él un ejemplo, pero algunos, entre los que me cuento, hemos perdido un amigo y ese amigo era él, su Persona, su persona íntegra y total con su afectos y sus entusiasmos.

No hace muchos meses había yo vuelto de Tarazona, ilustre ciudad aragonesa que me había vuelto a fascinar con su lenguaje entre morisco e italiano.

Mientras paseaba de nuevo por Tarazona pensaba: “Como disfrutaría yo aquí paseando del brazo con Julio, como captaríamos tantas cosas inefables que una ciudad de abolengo trasmite entre sus calles, rincones y monumentos”.

Cuando volví a Madrid no pude resistirme a la tentación: “-Julio vengo de Tarazona, he pensado mucho en ti, cuántas cosas veía yo dibujadas en mi imaginación, dibujadas por tu mano. Julio te propongo que vayamos juntos a Tarazona, quiero enseñarte esta ciudad y que me la enseñes tu a mí”.

En ese momento sus ojos se iluminaron como incendiados por un súbito relámpago. “-Sí, de acuerdo, cogemos el coche, nos lleva uno de mis hijos y preparamos la excursión. Y parecía, mientras decía todo esto que ya estaba disfrutando del espectáculo de esta ciudad que no llegaría a conocer”.

Su entusiasmo por conocer las ciudades españolas era verdaderamente extraordinario. Las dibujaba y, así como un pintor, si es buen retratista, refleja el alma de la persona retratada, Julio Cano al pintar las panorámicas urbanas expresaba el alma de la ciudad.

Cuando la torpeza de los hombres había mancillado una bella silueta con construcciones ofensivas y desproporcionadas, reconstruía idealmente la ciudad que fue o la que debía de ser.

El amor a las ciudades revela en el fondo un acendrado amor a España que en Cano Lasso era muy intenso.

Solíamos hablar a menudo de cosas que bordeaban lo utópico, como implantar nuevas ciudades en parajes despoblados de España como los márgenes de los pantanos de Cijara y García Sola, entre Toledo y Extremadura. Pero habían de ser ciudades bellas, ciudades para el hombre y en parajes amenos y deleitables. Parecíamos dos arbitristas del siglo XVIII, seguidores de Necker, Cabarrus u Olavide. Recordábamos con entusiasmo las colonizaciones de Carlos III en Sierra Morena. ¿Por qué ese ejemplo no tuvo mayores consecuencias?

La verdad es que Julio Cano Lasso tenía algo de Caballero Ilustrado del siglo XVIII. Hasta su atuendo revelaba un poco esta tendencia con sus correctos trajes y corbata de lazo parecía transfigurarse como si aquella chaqueta se convirtiera en una casaca de terciopelo color tabaco bordeada de piel del mismo color. Existe un retrato de Diego de Villanueva pintado por M^a Josefa Carrón que en cuanto a indumentaria cuadraría muy bien con un retrato oficial del arquitecto que acaba de desaparecer.

Cano nos ha dejado muy buena arquitectura, siempre ponderada y equilibrada porque odiaba las estridencias a que algunos acuden para sentar patente de modernidad. Porque la modernidad no se pregona con ruido y extravagancia, sino con un hondo respeto al hombre y a su misión como ser superior en medio de una naturaleza agreste y a veces caótica. Y ese respeto lo tenía Julio Cano en grado sumo. Hombre que hablaba por medio de una geometría humanizada, no lo podía hacer de otro modo.

Sí, todo eso es verdad y en su obra queda bien patente, y su obra nos acompaña, pero eso no quita para que su *Persona*, así con mayúsculas, se nos haya ido para siempre hacia las brumas de un misterio insondable. Yo no conocí a Palladio, ni a Villanueva, esto es obvio, y por eso me atengo a su obra. Pero si los hubiera conocido y hubieran desaparecido mientras yo vivía, hubiera sentido la misma sensación de desamparo que experimento hoy ante la pérdida de Julio Cano. Una sensación de desamparo vital, muy difícil de explicar con palabras. Si los sentimientos hablaran dirían muchas cosas, pero los sentimientos son mudos, se llevan dentro como un candente ardor que sólo sale al exterior por medio de lágrimas.

JULIO CANO LASSO,
personalidad entrañable y arquitecto singular

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

Tuve la inmensa fortuna de darme cuenta desde que en esta Real Academia ingresó Julio Cano, de los valores que acompañaban al nuevo Académico en su acusada sensibilidad humana y cordial que me procuró su dialogante cercanía, y su convivencia añorada por mí, en no pocas circunstancias, coincidente en el entendimiento de lo que significan las grandes verdades de nuestras vidas. Pero al propio tiempo sufríamos la cuantificación de la mediocridad y de la altanera ordinariéz hoy día tan frecuentes por doquier. Así es que estas empañan de modo notorio, lo que podría ser motivo de satisfacción si los avances de la ciencia, llevaran consigo de igual manera el acrecimiento del espíritu y de la conciencia, en el mundo actual.

Por su propia confesión considera al espíritu humano como supremo valor y defiende el hecho de que en la naturaleza existe un equilibrio que no debemos romper, por lo que si me permitís utilizar el modo de expresión podría definir a Julio Cano, como un espíritu puro.

Guardo de él, el recuerdo inefable de que me dispensara su amistad cordial, plena de afecto y pródiga, a través de nuestros prolongados diálogos, de sus muestras de simpatía y generosidad sin condicionamiento ni límite alguno. Y entre las más recientes, que no la última, favorecer con su firma el primero de todos, la solicitud de la concesión de un premio muy codiciado, a favor de una entidad, que cumple este año los cuarenta años de su existencia y que me honro en presidir.

Por ello, al enterarme de su fallecimiento, en la misma jornada en que tan luctuoso suceso ocurriera, padecí un hondo pesar como el que nos suele ocurrir cuando acaece igual suceso a un familiar muy querido.

Como así lo comenté horas después al ser llamado por teléfono, por encargo expreso de su esposa, por su hijo mayor, pues bien les constaba el sincero y mutuo sentido de vera amistad que entre ambos existía.

Como espléndido ser humano, de hondas raíces arraigadas en sus convicciones morales y religiosas y riguroso en su tarea diaria de los principios fundamentales de su quehacer arquitectural, su fallecimiento ha sido para mí y estimo que también para nuestra Corporación, una pérdida irreparable cuyo vacío será muy difícil de restituir, en uno y otro de los citados supuestos.

Cuidadoso exquisito de la forma, tengo que recordar la profunda impresión que me causó, no obstante no pretender ser yo un autorizado crítico del arte que profesaba, la extraordinaria Exposición en su homenaje presentada en los salones del Ministerio de Arquitectura y Urbanismo, hace pocos años.

La claridad de los proyectos presentados, nos hacía partícipe, de los trabajos realizados por un Arquitecto singular.

Se ha dicho que hay tradiciones que adormecen a la imaginación mientras que otras estimulan el espíritu y reafirman la conciencia, que es precisamente lo que pretendía el profesor Cano Lasso. No puedo olvidar que ante la presencia de los planos y proyectos, se me planteaba una extraordinaria meditación sobre las relaciones existentes entre la Ciencia y el Arte.

Muchos son los textos que nos tientan a ser reproducidos, de quienes indican que la verdadera cultura de grande sentido humano, fruto de la meditación y de la vida interior, no se encuentra favorecida por la febril agitación de nuestra época, orientada hacia un profesionalismo utilitario y privado de todo horizonte.

Hace falta, pues, un engrandecimiento paralelo de su conciencia.

En definitiva, es preciso volver a la norma establecida por Víctor Hugo, al referirse que no es bastante el equilibrio, pues por encima del equilibrio, está la armonía, o si se prefiere expresarlo en la locución poética que empleó “Por encima de la balanza, está la lira”. Es decir, que más que el equilibrio, lo importante es su armonización, por lo que lo valoriza en un a modo de diálogo musical de sin igual trascendencia.

Así es que en este equilibrio de la balanza se tiende a la armonía, algo que fue punto cardinal del arquitecto Cano Lasso. Quien se planteaba a menudo en el discurrir de su propósito todo lo que de modo radical encierra la pregunta: ¿Más o mejor?.

Pues en su parcela propia, tal desideratum fue cultivado con ahínco, y gran esperanza por el nobilísimo arquitecto Julio Cano Lasso.

Por nuestra parte, en esta hora, en trance tan doloroso para nosotros, confiamos en que su espíritu sensible haya sido acogido en el reino donde resplandece la perfecta armonía y brilla con luz propia la Suma Belleza.

JULIO CANO LASSO EN EL RECUERDO

Por

JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR

No es fácil encontrar las palabras que expresen el sentimiento de mi pesar, por el inesperado fallecimiento de nuestro compañero Académico y Arquitecto Excmo. Sr. D. Julio Cano Lasso, aunque sí puedo recordar con estas mis palabras y con la brevedad exigida en actos como el que ahora nos ha reunido, algunos rasgos de su valiosa personalidad humana y profesional.

De las muchas cualidades que se pudieran enumerar y cosas decir tanto de unas como de otras, voy a citar algunas de ellas, aunque lamente muy de veras y sepa de antemano que lo que pueda decir siempre será parcial por incompleto al faltar algún matiz de la arquitectura que supo hacer o de la esencia de su ser natural tan llenas ambas de sutiles cualidades.

Julio Cano Lasso nació en Madrid en 1920, donde por su innata inclinación a la Bellas Artes estudió Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. En 1949 acabó sus estudios con el Premio Extraordinario de Fin de Carrera. Con este título y con los de Doctor en Arquitectura y Técnico Urbanista, obtenidos después, inició su brillantísima andadura profesional a la que dedicó sus más ilusionados afanes, las grandes condiciones que para ello reunía y sus muchos saberes.

Ganó muchos, de los alrededor de ciento cincuenta Concursos en los que, con espíritu deportivo (como él decía), se presentó y obtuvo otros muchos premios, honores y distinciones que por la calidad de su trabajo mereció, como la Medalla de Oro de la Arquitectura 1991, Premio Antonio Camuñas 1986, Premio Especial del Jurado de la Bienal de Buenos Aires de 1987 etc., etc.

Hombre de calidad, riguroso y sensible por naturaleza cuya delicadeza de espíritu en su arquitectura se trasluce, al ser ésta fiel reflejo de aquélla. Los edificios que proyectó y construyó son en la particular circunstancia de cada uno, de una arquitectura exacta, grata, bella y sin estridencia alguna.

Su actitud creadora está toda ella presidida y regida por su sensibilidad, presente siempre en todo el proceso creador de sus Arquitecturas, que abarcaba o comprendía desde el correcto funcionamiento del programa de

necesidades exigido, hasta el de su armonía con el paisaje que definiera el lugar de su emplazamiento, la racionalidad de la estructura que resolviera la idea concebida (¿la forma sigue a la función?), los materiales a emplear y el color de los mismos. Arquitectura que nace del sentimiento dirigido o encauzado por una actitud racional.

Son todas estas cualidades y calidades, presentes en la esencia de su personalidad las que se traslucen también de una u otra forma y en una u otra ocasión, como en el discurso de ingreso en esta Real Academia cuando planteaba que “el nivel alcanzado en una época determinada, debiera ser medido o valorado por la capacidad de su arquitectura de crear ambientes gratos y en armonía con la naturaleza o entorno urbano en la que estuviera inmersa” o cuando en el resumen de los treinta años de su hacer profesional decía: “Mi mayor deseo sería llegar a merecer que mi obra y actividad profesional en su conjunto, pudieran ser encuadradas en una línea del humanismo cristiano, cuyo espíritu, del que me siento seguidor y discípulo, ha producido en Castilla obras tan altas como la Estatua Yacente del Doncel de Sigüenza, las Coplas de Jorge Manrique y el Quijote”.

Correcto y amable en su andar por la vida, que no blando pero sí firme en sus convicciones creadoras y justo en sus decisiones, son también las cualidades que adornaban su personalidad y las que le llevaron a dimitir de la Dirección de las Obras del Pabellón de España en la Exposición de “Sevilla 92” proyecto de su autoría, pues no transigió con las continuas exigencias del Comisario de la Exposición que desvirtuaban las ideas de su proyecto, que mereció el Primer Premio en el concurso celebrado a tal fin.

Extraordinario dibujante de arquitecturas y paisajes, como queda patente en los numerosos y preciosos apuntes y dibujos que de la realidad tomaba y que luego le ayudaban a recordar y a sentir la presencia de la naturaleza para el mejor crear la arquitectura que en ella se fuera a construir.

Muchos de sus dibujos pueden admirarse en la mayor parte de los libros, folletos y revistas que de su autoría se han publicado.

De la alta calidad de los de su personal bibliografía menciono los titulados: “La Ciudad y su Paisaje” “Cano Lasso, Arquitecto”, “Estudio Cano Lasso” y el encantador librito “Conversaciones con un arquitecto del pasado - Diálogo entre la técnica y el espíritu”, en cuyo final, son sus palabras: “queda flotando una visión utópica del futuro. Un futuro utópico en el que toda la enorme potencia de la técnica y economía actuales en colaboración

y armonía con la naturaleza se aplicaban al servicio de un ideal humanístico, con miras de lograr el retorno a un paraíso terrenal. Bella utopía sin duda inalcanzable pero marca el camino a seguir y de lo que sí es cierto, que todos los pasos que se den en ese sentido serán pasos bien dados”.

De su actividad didáctica enriquecida por sus humanas cualidades, queda como grato recuerdo su paso, durante ocho o diez años por la Escuela de Arquitectura de Madrid, como Profesor de Proyectos.

La brevedad obligada en la circunstancia que nos reúne, me impide reproducir el catálogo de los muchos edificios, notables y de gran calidad todos ellos, que construyó pero es necesario al menos mencionar que apenas hay tema arquitectónico de actualidad que no haya sido trabajado por Cano Lasso. Ha construido edificios de viviendas tanto los de las llamadas sociales como los de las consideradas familiares en pisos o en casas aisladas en urbanizaciones desarrolladas en la periferia de las ciudades. Ha hecho urbanismo, planes parciales, etc. Ha construido edificios de oficinas, edificios para la Caja de Ahorros Provincial de Cuenca, Central de Comunicaciones por Satélite en Buitrago, Centrales Telefónicas, Universidades Laborales, Centros de Formación Profesional, Unidad Urbana de Servicios Sociales, Auditorio de Santiago de Compostela, Pabellón Español de la Expo “Sevilla 92”, Dirección General de Empleo del Ministerio de Trabajo, Áreas Deportivas, Palacios de Congresos y Exposiciones, etc., etc., sin olvidarme de las restauraciones y revitalizaciones tan logradas, como la del Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela y la del Cuartel del Conde Duque de Madrid, ejemplos de cómo se puede hacer útil para nuestros días una obra de época pasada, conservando su carácter y su belleza.

Con esta sucinta relación genérica de obras, pequeña si se relaciona con el gran volumen de las construidas por Cano Lasso puede cerrarse esta somera muestra de su actividad.

Persona culta y académico ejemplar de su paso por la Academia quedan unidas a su recuerdo las huellas de su valiosa personalidad, las siempre acertadas soluciones de los trabajos a él encomendados y el peso de las opiniones a él solicitadas.

A Julio Cano Lasso, Dios, en su infinito saber, le habrá premiado sus muchos merecimientos, y con esa certeza, a nosotros nos quedan junto a la pena y el vacío de su ausencia, la presencia de sus obras, modelos siempre de buena Arquitectura, su Magisterio Profesional y el consuelo que da la Fe.

APUNTE ENTRE LOS FRAGMENTOS DE LA RUINA

Por

ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA

Este comprensivo rito académico y a la vez sentida ceremonia, trata de recordar y rememorar algunas acciones de la vida, después del acontecer natural de la muerte. Nos enfrentamos no pocas veces a tener que descifrar con palabras nuestros afectos, a concretar olvidos, sepultados por tantos compromisos, a precisar y hasta reconocer virtudes que existieron y apenas tuvimos noticias de ello, son un círculo de recuerdos que brotan de la melancolía de la ausencia. Junto a ellos y casi como si se tratara de apaciguar tan vulneradas memorias, acudimos a la evocación de las obras en el final de la partida. Es un recurso ancestral para hacer presentes los rasgos biográficos, un apunte breve sobre lo que fue la escritura de la vida.

En la cada vez más reducida nómina de arquitectos españoles que trataron de consolidar en los años cuarenta y cincuenta los postulados formales del racionalismo en la España de posguerra, se encuentra el académico Julio Cano Lasso que aquí recordamos. Su quehacer profesional como arquitecto pronto se integrará en el reducido grupo que podríamos denominar, la segunda vanguardia de la modernidad racionalista en España; los primeros trabajos profesionales que realiza se manifiestan temerosos aún del encuentro con las prerrogativas que protagonizaba la técnica en una cultura arquitectónica eminentemente tradicional y como todos aquellos arquitectos, percibía las zozobras del aislamiento y escasa información por la que discurría el pensamiento europeo de la arquitectura en esas décadas. Cómo dar respuesta, entre otros múltiples interrogantes, a aquellos debates acerca de la función y su relación con la “forma”, debate compositivo que entabla en el fondo relaciones más profundas del papel asignado a los arquitectos en aquella Europa que emergía escindida de los avatares bélicos de 1946.

De la tensión de este binomio, la función en arquitectura y la expresión que debe formalizar, no hubo apenas grandes victorias. El cometido de la arquitectura se limitó a cumplir con edificar algunos territorios de la ciudad,

en mayor o menor grado, a decir verdad, en periféricos arrabales y concentradas medinas. El dato de como habitaba no parece que fuera comedido de aquellos tiempos.

Para el académico Julio Cano Lasso hombre alejado de toda convicción agnóstica, aceptaba con veneración aquella idea, tan propicia al sentir de los arquitectos de aquellos años, de entender la función de la arquitectura como una “profecía de belleza”, como el proyecto de la “obra total”, dirigida a ganar con las “buenas formas” los espacios dinámicos y caóticos de la civilización moderna.

De semejante inclinación y actitud dan muestra fehaciente sus elocuentes apuntes, croquis, dibujos de ciudades y proyectos. Arquitecturas dibujadas que tienden a sublimar el patrimonio de los espacios ejemplares, ocultos a veces entre los fragmentos de la ruina. Del aprendizaje sobre el momento o la ruina, creo que se puede aceptar en el trabajo del arquitecto Julio Cano Lasso aquel aserto, tan apreciado por los místicos de la arquitectura sin adherencias, ¿para qué el ornamento vago, sino encuentra la forma justa?

Extremado dibujante, llegó a entender el dibujo como aprendizaje de la arquitectura, como una “lengua muerta” que conserva los conocimientos constructivos, el dibujo como “lingua morta” que alberga los testimonios de la vida cotidiana, y que para el arquitecto es imposible de sustitución alguna.

Desde esta manera de comprender el espacio de la arquitectura que aquí evoco, vendría después el plantearse como defenderla de tantos formalismos que destruyen el buen arte de edificar, propuesta difícil, salvar el proyecto de la arquitectura desde la lógica de la razón lleva consigo indagar las diferentes miradas por las que discurren los espacios y las formas de la morada de los hombres y como mantener en ellos, la continuidad de la limpia tradición de la historia cuyo olvido resulta imposible de aceptar para el trabajo del arquitecto. Esta arquitectura de la que hablo, se sitúa en las fronteras de la modernidad, de una modernidad distante de los “ejercicios de estilo” y de los caligrafías automáticas de tantos arquitectos que invaden con sus objetos de diseño los espacios de nuestro entorno.

El itinerario profesional del académico Julio Cano Lasso como arquitecto, próximo estuvo a cuanto aquí, con la brevedad que el acto requiere, ha sido recordado. Fiel a su concepción de la arquitectura dentro del idealismo de perfiles clásicos, mantuvo intacta su fe en la “profecía de la belleza” y del pensamiento redentor que él había asignado a la arquitectura.

JULIO CANO LASSO

Por

MIGUEL DE ORIOL E YBARRA

“Todos los fines de semana subo la Cuesta de los Cigarrales que me lleva a Layos, un pueblecito a 15 kilómetros al sur de Toledo. Y siempre miro, allí a la izquierda, a una casa preciosa que hizo y sigue haciendo Julio Cano a un amigo suyo, M. Nebot, que tenía un hijo cada año hasta llegar a muchos. Yo no sé si ahora tiene nietos. El caso es que su casa, fundida en el entorno, ha crecido orgánicamente y con la elegancia de no hacerse notar. Por eso me fijo en ella con fruición. Sin más ambición arquitectónica que la de ser naturalmente bella –casi nada– acoge en su construcción tanto el idioma popular tradicional como la contemporaneidad absoluta. Resume, en alguna medida, la obra de Julio.

Su amor por el paisaje que había palpado desde niño en el campo castellano, su aguda sensibilidad ante la ciudad como escenario en el que el hombre trabaja, sus dibujos de trazo rápido y, a la vez, amable, relatando arquitecturas y siluetas urbanas, todos y cada uno de sus gestos hacían de él un maestro sensible en la percepción que se “dejaba ser” al hacer arquitectura.

Todas sus obras están cargadas de amor; no puedo repasarlas en la memoria sin verle a él, tan parecido a ellas, estaba en ellas, tan mesurado en sus apreciaciones, tan contrario al divismo y, sin embargo, tan interesado en el juicio de la juventud, en sus opiniones y osadías.

Creo que la mejor muestra de su calidad como creador admirable es que cuatro de sus hijos siguen sus pasos. Y no hay juez más severo que el cargado de amor filial.

Dios estará muy feliz con él y con sus obras que pasarán inadvertidas entre las celestiales”.

Quiero sintetizar los valores del arte de Julio Cano que siento hoy más necesarios.

En un mundo que, con la desaparición de las distancias, tiende a la uniformidad monocorde, qué bien suena la identidad singular de una archi-

tectura cuyas notas distintivas son la sobriedad, el enraizamiento y orgullo en el idioma arquitectónico de lo propio –gallego en Galicia, castellano en Castilla, blanco en Andalucía– y el acorde refinado de la tecnología, sin los papanatismos estridentes del “Aquí estoy yo”.

Julio militaba en ese restringido grupo de los sabios que saben que no saben y por eso creen en creer. Su fe le habrá llevado para siempre a La Luz.

A JULIO CANO LASSO

Por

GUSTAVO TORNER

Desde siempre, en casa, se ha apreciado y querido a toda la familia de Julio Cano Lasso. Ya sus padres y los míos eran amigos. Yo ni siquiera recuerdo con claridad cuando nuestra amistad se fue haciendo cada vez más entrañable y mi admiración por él, los suyos y su obra se confirmó. Pero sí que recuerdo claramente, emocionado recuerdo, lo que aquí mismo en este mismo estrado y con motivo del discurso de mi ingreso en esta Academia leí y quizás sea mejor repetir:

“Quisiera también dar las gracias públicamente al Académico D. Julio Cano Lasso, que a mediados de los años sesenta, y como autor del Proyecto de la Estación de Seguimiento de Satélites Artificiales de Buitrago, deseaba que pintara un mural en dicho edificio. Ante mi insistente negativa por creer que la arquitectura estaba tan bien resuelta en sí misma que no necesitaba añadidos, y ante la exigencia burocrática de ejecutar la obra de arte establecida, le propuse hacer mi primera escultura, que colocada en el centro del claustro, desde donde se veían las grandes antenas parabólicas, funcionara como un eslabón formal-conceptual de unión con el pasado, al evocar claramente por su forma el antiguo observatorio Astronómico indio de Jaipur. Esta confianza en mí fue la base y comienzo de mis actividades como escultor”.

En el orden de los acontecimientos, por tanto, soy escultor por la confianza que Julio Cano Lasso puso en mí. Nunca lo podré olvidar.

Posteriormente tuve la inmensa satisfacción de poder ponerle en contacto con mi gran amigo José María Dilla, también ya desaparecido, que estaba buscando un arquitecto que pudiera diseñar Universidades Laborales eficaces pero bellas. Más tarde y como consecuencia de alguna colaboración, mis visitas a su casa-estudio fueron más frecuentes conociendo a todos sus hijos que entonces, hace ya tanto tiempo, eran poco más que niños. Y mi admiración por Julio, arquitecto y persona, o mas bien, persona y arquitecto, se hizo cada vez mayor.

No soy yo el que tenga que glosar la calidad de su arquitectura que algunos llaman racionalista, sin saber que Julio, en su jardín, tras una pequeña tapia, tenía escondido, un pequeño huerto de rosas. Para, en su casa, tener siempre rosas: la razón y la emoción. Yo añadiría más: con generosidad y humildad.

Cada vez encuentro más difícil su herencia. Tan sólo, sin él.

NECROLOGÍAS
DEL
EXCMO. SR. D. NARCISO YEPES



Venancio
19-V-97

A mi gran amigo
NARCISO YEPES, en
la seguridad de que
había encontrado aquello
que constantemente buscaba:

EL SILENCIO,

DIALOGO INTERIOR CON LO TRANSCENDENTE, LA VERDADERA
ORACION, EL AMOR ENTRE LOS SERES HUMANOS. EN DEFINITIVA,
BUSCABA LA VERDAD SUPREMA.

DESCUBRE EN PDZ



NARCISO YEPES, UN MÚSICO EXTRAORDINARIO

Por

ANTONIO IGLESIAS

Narciso Yepes, pronuncia su Discurso de Ingreso en esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado “Ser Instrumento”, en la ceremonia de su Recepción pública, celebrada el día 30 de Abril de 1989. La sencillez y, al propio tiempo, la hondura de sus palabras, lo recuerdo a la perfección, causaron una enorme impresión, y su bellísima oración se calificó como modélica, no en balde significaba un reflejo de su propia vida, como hombre y como artista: “me serviré de la guitarra como instrumento vivo y yo intentaré también ser instrumento de la Música que a su vez es instrumento del gran Compositor del Universo”, son palabras extraídas del memorable Discurso. En nombre de nuestra Corporación académica, le contestó aquel admirado y querido amigo de todos, que fue Joaquín Pérez Villanueva, partiendo de un “reencuentro” con Narciso, en la Ciudad Universitaria de París, en el Collège d’Espagne, del que por aquel entonces era su Director.

“Nací en el campo de Lorca y conservo en mí el alma de campesino que sabe levantar la mirada al cielo”, nos recordó Pérez Villanueva como ejemplo del pensamiento de nuestro músico extraordinario; y también esta otra “confesión” del hombre bondadoso, “de unas maneras de comportamiento impecables”: “Puedo afirmar que amo a mi familia y a mis amigos. Amo a la vida, porque la vida es esperanza, y soy feliz de comunicarme con tantos seres humanos a través de un lenguaje que no necesita palabras”. Del entero Discurso de Narciso Yepes, estaríamos refiriéndonos a su contenido, palabra por palabra, pero mi preceptiva intervención en esta sesión necrológica ha de atenerse, por fuerza, a una determinada extensión, abandonándolo así, no sin dejar constancia de la referencia amplia, emotiva, sincerísima, que nuestro gran guitarrista tuvo al recordar a su predecesor en esta Real Academia, Andrés Segovia, para quien volaron sus sentimientos de gratitud, “por sus desvelos y su valentía, por el rango en que logró situar la guitarra y por la sabiduría de su persona”, dijo, sin dejar también de aludir a Regino Sáinz de la Maza,

recordándole “con profundo cariño y agradecimiento”. Finaliza mi referencia a Discurso tan importante, consignando la sincera explicación documentada y sencilla, de su adopción de la guitarra de diez cuerdas, por él utilizada y defendida siempre con ese amor que solo se deriva de las causas justas.

Los diccionarios y las enciclopedias nos dicen que Narciso Yepes nació en Lorca, el 14 de Noviembre de 1927, viéndole ya en Valencia a los trece años, estudiando con Manuel Palau (compositor) y con los guitarristas, discípulos de Francisco Tárrega, Estanislao Marco y Joaquín García de la Rosa, y también con Rafael Balaguer; más tarde, recibió las enseñanzas de Juan Lamotte de Grignon y, especialmente, del asimismo compositor, el valenciano Vicente Asencio. Su presentación en Madrid, cuando apenas cuenta veinte años de edad, tendrá lugar en el Teatro Español, con la Orquesta de Cámara bajo la dirección de Ataúlfo Argenta, interpretando la parte solista del famoso “Concierto de Aranjuez”, de Joaquín Rodrigo, obra que ya por siempre será compañera de múltiples intervenciones de Yepes por el mundo entero. Sus primeras “tournées” le llevarán a Suiza y a Italia; se traslada a vivir a París, y allí, todavía, ampliará estudios con Nadia Boulanger (análisis musical y musicología) y con Georges Enesco y Walter Gieseking (la interpretación). Su primer recital, en 1952, en la Salle Gaveau de la capital de Francia, supone el punto de partida de sus constantes giras de concierto por toda Europa.

En 1954 realiza su primer registro, con el “Concierto de Aranjuez” y Ataúlfo Argenta y, muy poco antes, escribe la música para “Juegos prohibidos”, película que es premiada, repetidamente, con una cita especial para su banda sonora. Dos años después, en 1956, Narciso Yepes, realizará su primer viaje artístico por tierras americanas, datando de 1960 su inicial “tournee” por Japón, país que le reclamará decenas de veces, tanto para aplaudirle en sus conciertos como para impartir sus muy preciadas “Master Classes”. Pese a sus constantes desplazamientos, nuestro músico insigne dedicará muchas horas de su tiempo a la investigación, realizando un sin número de transcripciones de las tablaturas a la notación actual. En 1964, crea la guitarra de diez cuerdas y estudia el laúd renacentista, realizando para la firma alemana, Archiv Produktion, la entera grabación de las obras que, Johann Sebastian Bach, escribiera para el laúd barroco. Entre los músicos que compusieron obras especialmente dedicadas a Yepes, pueden citarse a Mompou, Ernesto Halffter, Maderna, Moreno Torroba, Ohana, Cristóbal Halffter, Montsalvatge, Tomás Marco, Balada y Bacarisse. Son

numerosísimas sus grabaciones para las más prestigiosas marcas, con obras para guitarra sola o como solista en colaboración con importantes entidades orquestales de todo el mundo bajo las más afamadas batutas.

Entre los honores recibidos, puede ser recordado su Doctorado “Honoris Causa” por la Universidad de Murcia, miembro de la Academia de Alfonso X el Sabio de la misma ciudad, Caballero de la Orden de Isabel la Católica, Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, Medalla al Mérito Turístico, Premio de la Sociedad General de Autores y Editores o el Premio Nacional de Música 1986, entre tantas y tantas distinciones españolas y del extranjero. Diversas casas editoras han impreso sus obras y transcripciones; con ocasión de su ingreso en esta Real Academia, nos anunció hallarse escribiendo un Método de Guitarra que, indudablemente, será documento inapreciable para los miles y miles de estudiosos del españolísimo instrumento, enaltecido por Yepes espléndidamente.

Esta acostumbrada cita académica, ha de recoger, finalizándola, dos datos más: La propuesta de su presentación, la firmaron Federico Sopena, Antonio Fernández-Cid y Joaquín Pérez Villanueva. Su bello Discurso de Ingreso, tuvo el hermosísimo complemento de un corto y muy aplaudido recital suyo, referido a páginas de Alfonso X el Sabio, Johann Sebastian Bach, Manuel de Falla, Federico Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo y Regino Sáinz de la Maza, nombres harto significativos del espíritu y la inquietud proverbiales en Narciso Yepes: su investigación de la música del pasado, y la atención especial que él quiso dispensar a la música española.

Nuestro músico admirado, nuestro querido amigo y compañero en la Academia, fallece el día 3 de este mismo mes de Mayo... Por encima de sus viajes constantes, venía a reunirse con nosotros en múltiples ocasiones; su presencia –aún, últimamente, cuando su enfermedad se prolongaba– nos animaba a todos, porque su palabra, fruto siempre de su fino espíritu, era elocuente, animosa, aleccionadora. El propio Narciso Yepes, cerrará mi pobre oración necrológica con estas frases suyas: “Ojalá podamos ser recordados por generaciones futuras como fieles servidores del único Señor y Dueño al que vale la pena servir. Entonces habrá sido válida nuestra ofrenda en el Arte y habrá dado el Hombre un paso más en la unificación del espíritu con la materia, de lo invisible con lo visible, del cielo con la tierra. Yo intuyo que el Arte es la sonrisa de Dios”.

Que Él depare a Narciso su eterno descanso.

NARCISO YEPES Y SU TALANTE HUMANO

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

Desde que tuve el privilegio de ingresar en esta Real Academia he tenido lo que considero gran fortuna de conocer y beneficiarme de la confianza de tres grandes artistas de la guitarra: mi fraternal amigo Andrés Segovia, de perdurable recuerdo; Regino Sainz de la Maza, espejo de señorío; y del singular afecto de quien hoy lamentamos su ausencia, el gran artista y relevante ser humano, Narciso Yepes.

Deliberadamente, mis breves palabras, no quieren tratar detalladamente de su buen hacer musical. De ello se ocuparán mis doctos compañeros de la Sección de Música, sino que trato de señalar algunas características de este preciado ser humano, que fue nuestro dilecto amigo y compañero Narciso Yepes.

A mi modo de ver era introvertido, tímido, sufrido y paciente con silente voluntad y todas estas y otras cualidades de su temperamento, fueron fiel reflejo de su ejemplar modestia, de hacerse perdonar su gran valía. Su fina e íntima sensibilidad de espíritu, cual la de otro Yepes, buscaba la fuente que mana y corre, pues está escondida ya que es de noche.

Motivo especial de la brevedad de mi intervención en espíritu solidario de quien compartió con él penas y alegrías y de sus hijos, es la evocación de un suceso familiar, que llegó hasta mí, de modo indirecto pero doloroso y triste.

Durante cierto tiempo de la niñez y de la juventud reinó una cordial camaradería entre su hijo Juan y mi nieto mayor. La desgracia acaecida al morir su hijo, por la gran esperanza en su porvenir y su bondad manifiesta, significó mucho para mi nieto y también para nosotros.

Alguna vez he pensado que ello trascendió en un acrecimiento en la sensibilidad de su padre, en el deseo de servir de instrumento de lo Alto. Este servicio de lo más profundo de su ser, viene señalado de forma impeccedera en lo que fue su discurso de ingreso en nuestra Corporación, pronunciado bajo el expresivo lema: *Ser instrumento*.

Por haberlo cumplido tan religiosa como modestamente, me permito introducir una leve modificación en lo que antiguamente se utilizaba como fórmula de despedida, entre las gentes de bien: que Dios te bendiga, por el *que Dios te lo premie*, querido Narciso, que mucho te lo mereces.

LA DÉCIMA CUERDA (a la memoria de Narciso Yepes)

Por

JULIÁN GÁLLEGO

De mi llegada, por vez primera, al Colegio de España en la “Cité Universitaire” de París, recuerdo el sonido de un piano que interpretaba algunos números de la suite “Iberia” de Albéniz. Yo ocupaba una habitación del tercer piso, con vistas al parque y con un radiador que, a falta de sol, solía derramar cierta tibieza muy de agradecer en febrero, además de transmitir los ruidos de los cuartos de la misma latitud en los pisos inferiores. Las tuberías eran lo bastante discretas como para no transmitir conversaciones de dos pisos más abajo, pero sí lo suficiente para transportar sonidos de instrumentos musicales. Después del piano de José Falgarona y la corneta del pintor Carmelo Castellano, las cañerías comenzaron a destilar una entrecortada melodía de guitarra, hasta entonces inusitada. El musicólogo levantino Señor Garcés me informó de que el tañedor era un joven guitarrista de Lorca, llamado Narciso Yepes, que perfeccionaba en París su ya respetable conocimiento de la guitarra. Reconocí la melodía melancólica que servía de acompañamiento al film, no menos nostálgico, “Juegos prohibidos”: el autor y ejecutante de esa tonada era nuestro nuevo compañero del Colegio. Muchos años después, el músico aderezó el acompañamiento melódico de otra película: “La muchacha de los ojos de oro”. Pero ya no residía en el Colegio. El “Concierto de Aranjuez” de Rodrigo le había convertido en correo melodioso de nivel mundial.

Apenas conocí a Narciso Yepes, salvo como guitarrista, antes de que se fuera de París, por sus jardines de la melodía, que hacía tremolar, a través de la verja de su guitarra, músicas de Rodrigo, de Andrés Segovia, de Bacarisse y los Halffter, de Asencio y Sáinz de la Maza o de su propia inspiración. Acaso de los tañedores de otros tiempos, Vicente Espinel, Tárrega o Sors. No se limitaba a ejecutar, sino que interpretaba e inventaba en lo más personal y difícil: su propio instrumento. Y si Vicente Espinel

(genitor literario del discreto escudero Marcos de Obregón) había agregado a las cuatro cuerdas de su guitarra una quinta, que por ello se llamó “La Espinela”, nuestro inolvidable artista, si fugaz convecino en París, Narciso Yepes, dotó a su instrumento de una majestuosa riqueza armónica al agregarle, cuando tenía nueve, una décima tan poética como las que inventan los grandes escritores y que bien pudiera y debiera llamarse “la Narcisa”. Así la nombran, sin duda, los ángeles que la tañen ya en el Cielo.

NARCISO YEPES

Por

TOMÁS MARCO

Si Narciso Yepes estuviera aquí ahora con nosotros (y estoy persuadido de que lo está aunque no podamos verlo) nos diría que lo que estamos haciendo no es una sesión necrológica sino una sesión académica en la que recordamos a un compañero que circunstancial y temporalmente no está con nosotros. Una sesión académica en su honor ya que la merece y mucho, la merece sin necesidad de haberse ido para tenerla.

Bien es verdad que si quisiéramos invocar un motivo lo habría y grande: desde hace unos días los coros angélicos han trocado las habituales arpas y cítaras por guitarras y han añadido a sus instrumentos hasta diez cuerdas. Porque Narciso no va a dejar de tocar ni de investigar por muchos ángeles músicos que le salgan al paso para festejarle. Y no me extrañaría que en algún rincón del Paraíso se estuviera escuchando a un apresurado serafín practicar hasta que lo aprenda ese Romance anónimo que, por muy espíritu puro que sea, no le va a salir tan bien como a Narciso.

Estoy persuadido de que eso del cielo y el infierno no es un catálogo inamovible de ofertas concertadas. Jean-Paul Sartre aseguraba que el infierno son los demás (en Huls-Clos). En realidad creo que cielo e infierno son para cada uno como cada uno los pensó y creyó. Por eso Narciso Yepes estará ahora en un paraíso musical donde la bondad se hace música y la música bondad. Porque si Narciso Yepes fue un gran músico y un enorme guitarrista, lo que fue principalmente fue un hombre bueno.

Ya se que es corriente alabar al que se ha ido y que hasta del más facinoroso de los mortales se dice que era una buena persona en el momento de su óbito. Pero decirlo de Narciso no es un lugar común ni nada que cueste trabajo o suene a falso. La bondad de Narciso era tan meridiana que incluso en vida se le reconocía y se proclamaba. Guitarrista, músico ... y sobre todo persona, hombre integral y cabal, corazón que abarcaba a sus semejantes como una ola de sonido puro y cálido capaz de inundarlo todo.

Admiré a Narciso como guitarrista y como músico. Me precié de su amistad y de su arte y jamás olvidaré su encargo del Concierto Eco, el cuidado con que lo montó y la lección de arte que dio cuando lo tocó. No me extrañaría nada que estuviera discutiendo ahora con algún arcángel duro de oído y de no muchas entendederas musicales (de esos abundan hasta en los coros angélicos) algún pasaje intrincado o cuál sea la manera más pura y natural de amplificar la guitarra para esa obra que es tan suya como mía porque sin su interés y su esfuerzo no habría seguramente visto la luz.

Narciso, amigo, apenas si oso usar esa palabra para quien, sin embargo, me consta que fue un verdadero amigo. Y es que el cariño que le tengo y le tuve no excluye un grandísimo respeto. Narciso era mayor que yo, era también un académico mucho más antiguo y prestigioso y con referencia a él yo siempre me veré como el crío que se encaramaba al gallinero del antiguo Monumental y aplaudía a rabiar a Narciso y a Ataúlfo Argenta cuando ofrecían el concierto de Aranjuez o cuando lo volvíamos a oír en aquel viejo disco de vinilo –modernísimo entonces, ya que era nada menos que Hi-Fi– que inundó el mundo y que de verdad hizo triunfar una obra que ellos no habían estrenado pero que es a ellos, sobre todo a Narciso, a quienes debe su expansión y su gloria. Para mí, Narciso será siempre el Maestro bajo los focos del estrado al que un neófito como yo aplaude desde la penumbra de la sala. Una penumbra en la que seguro es en la que él hubiera querido estar pues, como todo verdaderamente grande, Narciso era humilde. Humilde, que no modesto, ni siquiera falsamente modesto, que es la única forma tolerable de modestia. Humilde porque el humilde no se desmerece como el modesto, sino que sabe que lo que es y lo que hace se lo debe todo al esfuerzo, a la constancia y a los dones que le regaló porque quiso la Divinidad, si es creyente, o la Naturaleza, si no lo es. La humildad nace de la bondad y del conocimiento, la modestia de la pura convención social. El humilde lo es independientemente de los demás, el modesto, siempre desde el escaparate. Y siempre el más humilde, el verdadero, es el que tendría más motivos para ser orgulloso porque realmente su valía es contrastada y reconocida.

Narciso Yepes dijo que había logrado ser profeta en su tierra. En su tierra de Lorca, en su tierra murciana, en su tierra española. Un triple reto que resulta no sólo difícil sino casi impensable. Y lo fue porque era un hombre

bueno, porque no conoció la envidia hacia los demás y por tanto la de los demás nunca pudo llegar a rozarle.

Narciso deja huérfana a la música y más aún a la guitarra. Nos deja también desamparados en esta Academia que verá llegar a un sucesor, como vio llegar a sus antecesores, pero que en puridad no le sustituirá. Posiblemente cada académico, cada hombre, es tan él mismo que resulta estrictamente insustituible, sólo se le puede suceder. Sólo pedimos que, de vez en cuando abandone por un momento sus coloquios con Sor y con Aguado, con Tárrega y con Giuliani y nos ilumine un poco, que buena falta nos hace. *Ut queant laxla resonare fibris ... haznos resonar como lo hacías con tu guitarra. Y que podamos ser un resonador del mundo, de la música y del bien.*

MINISTRIL DEL GOZO

Por

ANTONIO GALLEGO

No puedo traer a esta sesión, como suele ser costumbre, una semblanza muy personal de nuestro desaparecido compañero pues apenas le traté. En esto, como en otras cuestiones, la vida me fue esquiva. Porque decir que las pocas veces que hablé con Narciso Yepes –la última, con motivo de su última asistencia a nuestras reuniones, hace muy pocos meses, menudito, fatigado, cordialísimo con el nuevo compañero a cuyo lado se sentó– me transmitió mucha paz interior, esa frágil firmeza que sólo los grandes pueden transmitírnos, decir eso es decir apenas nada.

Tampoco me parece oportuno hacer ahora un alarde de erudición sobre el arte de Narciso Yepes, alarde no muy dificultoso ya que sobre el gran músico, inevitablemente, se ha escrito mucho a lo largo de una dilatada carrera internacional, y él mismo ha explicado múltiples veces –en entrevistas, en cartas, en algún ensayo, en su discurso de recepción en esta Real Academia– las claves para entenderlo. Tiempo habrá para ello, porque la gran monografía que merece Yepes aún no ha sido escrita, y materiales hay de sobra.

Vengo hoy aquí como uno más de los muchos beneficiados por su arte a lo largo del ancho mundo. Uno de los innumerables espectadores cuya vida ha sido más rica gracias a la guitarra de Narciso. En la sala de conciertos, oyendo sus discos, en la radio o en la televisión, somos muchísimos los que atesoraremos entre nuestros mejores recuerdos esos momentos musicales en los que creímos avizorar la “suprema realidad” (Guillén), “la melodía inmortal de la luz inoíble, /allí, en el centro mismo de la humana miseria” (Bousoño). Somos, pues, mejores porque gracias a artistas como Yepes nuestra humana miseria ha recibido consuelo, nuestro dolor se ha transmutado en noble placer.

“Ministril del gozo”, acuñó en uno de sus últimos versos Pedro Salinas refiriéndose a un pájaro. Eso fue para muchos Narciso Yepes, y es justo que se lo agradezcamos, que se lo sigamos agradeciendo porque, gracias a los

nuevos medios de conservación de la música grabada y filmada, esos instantes felices podrán ser revividos o, al menos, rememorados.

Hace varios siglos que un fraile franciscano, en libro de título ambiguo –me refiero a Fr. Juan Bermudo y a su *Declaración de instrumentos musicales*, publicado en Osuna en 1555–, escribió “que la profundidad, anchura y largueza de la Música no está encerrada toda en los pequeños arroyos de los instrumentos”. Aquí sí que se refería a los instrumentos músicos, aunque no hubiera estado de más que también aludiera a los instrumentos o cuestiones teóricas a las que principalmente asedia en su tratado. Estamos de acuerdo: la música es un ancho río –un inagotable océano– y los instrumentos son los pequeños arroyos de los cuales se nutre. Pero, entonces, ¿cómo explicar el título y hasta el contenido del discurso de ingreso de Yepes en esta casa, “Ser instrumento”?

Conscientemente, con esa humildad que sólo pueden lograr los más grandes, Narciso Yepes no sólo halló un título espléndido, sino que trazó una confesión personal, una suerte de programa de vida. Toda ella, tan fecunda, tan dilatada, tan fructífera, habría consistido en “ser instrumento”.

Y no uno cualquiera. La guitarra, la guitarra española, el único de los múltiples instrumentos musicales autóctonos que –con el órgano ibérico de registros partidos y trompetería horizontal y, naturalmente, los populares– aún pervive después de tantos siglos de azarosa historia. Narciso, él tan menudo, lo ensanchó y pobló de más cuerdas, y también agrandó su territorio, su repertorio, como queriendo ensanchar el pequeño arroyo, contribuyendo a que se convirtiera en río caudal. La última vez que le escuché en concierto, en la Casa de la Cultura de Pozuelo de Alarcón (¡él, que había actuado y actuaba en los más prestigiosos auditorios y teatros del mundo!), comenzó su recital con un ramillete oloroso de cantigas medievales, sencillamente, sabiamente armonizadas, retrotrayendo el repertorio de su instrumento a los tiempos de los trovadores y troveros. ¡Ocho siglos de música en el pequeño arroyuelo, convertido, como por ensalmo, en aquella cítara con la que Góngora hermooseaba un río español!: “Sobre trastes de guijas/ cuerdas mueve de plata/ Pisuerga, hecho cítara doliente;/ y en robustas clavijas/ de álamos, las ata...”

Esta Real Academia ha tenido el honor de contar entre sus miembros más ilustres a tres de los más egregios guitarristas españoles de este siglo y –me atrevo a decir– de todos los tiempos: Regino, Andrés, Narciso. De

ellos nos queda el recuerdo y también, la gratitud. Porque, a fin de cuentas, ¿qué es la música, ese arte fugitivo, sino remembranza y memoria del bien gozado, del placer perdido? A los tres, nuestro agradecimiento y buen recuerdo. Y tomo prestado otro verso áureo, esta vez de Calderón, porque resume perfectamente nuestro estado de ánimo en este momento: “¡Qué dulcemente suena/ en la memoria mía/ puesta en sonora música la pena,/ puesta en fúnebre verso la alegría!”

Marysia con creces; sobre todo en los últimos años, meses, días, de Narciso, ha estado detrás, delante y a los lados del hombre famoso como un soporte, como una luz, como una luz amorosa.

Termino citando a San Agustín. Preguntado que fue el santo sabio cómo serán las almas en el Cielo, no lo dudó un momento: "Serán como música".

Tú, Narciso, sin caja de resonancia, sin cuerdas, sin manos estás, eres ya como música. ¿Eres aún músico? No; eres "música".

S.M. LA REINA, ENTREGA A RAFAEL FRÜHBECK
DE BURGOS, EL PREMIO DE LA
FUNDACIÓN GUERRERO 1996

De auténtico acontecimiento cabe calificar el solemne acto de entrega del Premio de la “Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero”, 1996, a nuestro compañero numerario, Rafael Frühbeck de Burgos. Bajo la presidencia de S.M. la Reina D^a. Sofía, la Mesa estuvo constituida por el Alcalde de Madrid, José María Álvarez del Manzano, nuestro Director, Ramón González de Amezúa y el Director del I.N.A.E.M., académico, Tomás Marco (sentados a su derecha); y el Secretario de Estado de Cultura, Miguel Ángel Cortés, el Vicepresidente del Patronato de la Fundación Guerrero, Eduardo Navarro, y la Secretaria del mismo Patronato, Rosa María García Castellanos (sentados a su izquierda).

S.M. la Reina D^a. Sofía, como Presidenta de la sesión, concedió la palabra al Sr. Navarro quien, en nombre de la Fundación, dijo:

“Sean mis primeras palabras de agradecimiento profundo a S.M. la Reina, por su presencia en este acto. Es proverbial la atención con que nuestra Reina distingue las más importantes manifestaciones de la Cultura española, especialmente, las del mundo de la música. Su presencia aquí constituye para nosotros el más alto honor que se nos puede conceder. Mi agradecimiento también a todas las autoridades del Estado, la Comunidad y el Ayuntamiento que, junto a S.M. la Reina, nos honran con su presencia, y mi sincero agradecimiento, por último, a todos ustedes, Señoras y Señores, que con vuestra asistencia, subrayáis la importancia del acto. La Fundación Guerrero no puede dejar pasar esta ocasión sin manifestar su sentimiento por el fallecimiento, el año pasado, de nuestro primer Presidente D. Acisclo Fernández Carriedo. Su personalidad, como hombre del Derecho, como Magistrado, es conocida por todos. Solo quiero señalar que, en los últimos

años. D. Acisclo, volcó toda su capacidad de trabajo, en la Fundación Guerrero. Nos deja una obra bien hecha, un patrimonio de bien hacer que nosotros aceptamos como compromiso y responsabilidad para seguir trabajando por el mayor prestigio de la Música española. El Premio Fundación Guerrero de la Música española ha adquirido, en los cinco años de su existencia, un indubitado prestigio. Éste se deriva, no sólo por su cuantía económica, que le coloca ante los primeros Premios del mundo musical, sino por el prestigio de quienes han sido distinguidos por él. Los nombres de los maestros Rodrigo, Montsalvatge, García Abril, Halffter y Castillo, prueban la veracidad de esta afirmación. El año pasado la Fundación entendió que este Premio no debía quedar circunscrito sólo a la composición musical. Debía contemplar también la interpretación y, concretamente, la dirección de orquesta. Nada tiene de extraño que el Jurado haya acertado una vez más, al señalar a Rafael Frühbeck de Burgos como la persona adecuada para recibir el Premio. D. Rafael Frühbeck ha transformado, a lo largo de los años, su extraordinaria formación musical en alto magisterio de dimensión mundial. Como excepcional Director de Orquesta, ha llevado el sentido de su interpretación a los más distintos lugares y los más variados auditorios. Es un español del que España se enorgullece. Su larga carrera ha sido ya jalonada por numerosos premios y reconocimientos, al que hoy se añade el Premio de la Fundación Guerrero. Nuestro actual Presidente, Lorenzo López Sancho, que excusa su asistencia por encontrarse indispuerto, ha glosado la figura de Rafael Frühbeck en un brillante comentario escrito, que se encuentra en el Programa. En él recuerda los versos de Fray Luis de León en su Oda a Salinas. Quiero subrayar el acierto del comentario. Hoy la música extremada, encuentra en la mano sabia de Rafael Frühbeck su buen gobierno, su mejor dirección. Al son de su interpretación musical el alma, que en olvido está sumida, torna a cobrar el tino y la memoria perdida de su origen primero, esclarecida. La Fundación Guerrero añade hoy su felicitación a Rafael Frühbeck a la de todo el mundo musical español. Somos conscientes de que sólo un país que ama y reconoce los valores de su cultura, que es una categoría de su ser, puede hacer una apuesta seria de futuro. En esa apuesta por el prestigio de la música española se encuentra la Fundación Guerrero. La distinción con que hoy se honra a Rafael Frühbeck nos garantiza que nuestro camino es el acertado.”



S. M. la Reina, hace entrega al maestro Rafael Frühbeck de Burgos, del Diploma acreditativo del Premio Fundación Guerrero de Música, 1996.

Por su parte, el crítico de ABC, Gonzalo Alonso, al glosar la figura del insigne director de Orquesta, se manifestó de esta manera:

“Majestad, Excelentísimos e Ilustrísimos señores, señoras y señores: Quiero primeramente mostrar mi agradecimiento por la oportunidad que se me brinda de pronunciar estas breves palabras en el acto de entrega a Rafael Frühbeck de Burgos de uno de los premios musicales más importantes de España, si no el más importante. Rafael Frühbeck de Burgos ha sido galardonado con el Premio Fundación Guerrero de Música 1996. Hasta la fecha el valorado galardón venía recayendo sobre compositores. A partir de la presente edición también tendrán cabida en él los artistas españoles. Si los nombres de Rodrigo, C. Halffter, Montsalvatge, García Abril o Castillo—galardonados con este mismo premio en ediciones anteriores—gozan de un bien ganado prestigio, no es menos cierto que en España, durante la vida del ya popularmente conocido como premio “Cervantes” de la música, hubo y hay artistas como Achúcarro, Berganza, Caballé, Carreras, de Larrocha, de los Ángeles, Domingo, Kraus, Lavirgen, Lorengar, Orozco, Soriano y tantos otros que sería casi imposible enumerar, cuyas trayectorias son internacionalmente reconocidas. Justo es que el Premio Guerrero venga a poner su grano de arena en esa valoración como estímulo tanto a los ya consagrados como a los que están en camino de ello. No es sin embargo la dirección de orquesta una especialidad en la que España haya sobresalido internacionalmente. Tras algunos compositores que, como Barbieri o Bretón, alternaron la pluma con la batuta será realmente Arbós el pionero de la dirección de orquesta como tal. Tras él vendrían después Bartolomé Pérez Casas, Eduardo Toldrá, Pau Casals y, sobre todo, Ataúlfo Argenta. Su prematura desaparición impidió que pudiera consolidarse aquella tan prometedora carrera internacional. Rafael Frühbeck de Burgos se incorpora, por derecho propio, a este selecto ramillete. Veinte años más joven que Argenta y ocho que Odón Alonso encabeza una generación en la que pueden incluirse Ros Marbá y García Asensio, cuatro años más jóvenes. En el panorama internacional habría que encuadrarle en la generación de Abbado, nacido también en 1933, y por tanto algo más joven que Maazel o Kleiber y algo mayor que Mehta. De padres alemanes y origen burgalés inició su formación en Bilbao para venir más tarde a Madrid, al Real Conservatorio. Hacía apenas unos años que Argenta se había hecho cargo de la Orquesta Nacional. Por entonces eran pocos los estudios teóricos de dirección que se impartían en el

Conservatorio. Las bandas militares, en especial la del Regimiento de Valencia, serían su campo de prácticas antes de su marcha a Alemania para completar la formación en Munich. En su Escuela Superior de Música terminó con un “cum laude” que nunca se había otorgado allí a un director y que anticiparía la larga serie de distinciones que recibiría más tarde: la Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil, la Encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio, la Medalla de oro de la ciudad de Viena y la Medalla al Mérito Civil de la República Austríaca, por citar sólo algunos de los más representativos. Ya de vuelta y tras unos años como titular de la Municipal de Bilbao lograría subir al podio de la ONE a poco de fallecer Argenta, pero siendo aún muy joven para aspirar a la sucesión. En 1960 cosechó un gran éxito con ella en el Festival de Santander –aunque ésta actuaba bajo el nombre de Orquesta de Cámara de Madrid–, lo que le valió la inmediata invitación para Madrid y una fulgurante gira a Burdeos. La titularidad le llegaría en 1962. Desde entonces y hasta 1977 ejerció una labor muy importante en la orquesta. El repertorio, tanto el propio como el desarrollado por terceros, fue amplio y él, en lo personal, fue y es justamente reconocido como un gran valedor de la música española. Falla, con cuya “Atlántida” se presentó, figura en casi todas sus giras por el exterior. Pero no sólo la obra del gaditano, ahora mismo, con la Rias, acaba de presentar con gran éxito en Berlín una obra de un compositor español, Tomás Marco. La ONE mantuvo y consolidó la calidad imprimida por Argenta. En aquellos años, por citar otra de sus aportaciones, sería promotor del virus mahleriano que padeció buena parte de nuestra afición. La obra del compositor-director fue dada a conocer en su práctica totalidad. El pasado mes de octubre Austria reconocería sus aportaciones en este campo con la concesión de la medalla Gustav Mahler que, como la Strauss, no posee ningún otro director español. En el amplio repertorio de Frühbeck hay obras que pueden considerarse como de referencia. “La Pasión según San Mateo” era una cita obligada y esperada con fervor cada Semana Santa por todos los aficionados, Su Majestad, entonces Princesa de España, incluida. “La consagración de la Primavera”, los Wagner, etc., eran éxito seguro de público y crítica. Muy especialmente destaca en obras de gran envergadura como la “Misa Solemne”, el “Elías”, los “Requiem” de Brahms y Verdi o esa “Vida breve” que ha llevado por todo el mundo (hasta Japón con cantantes japoneses) y que según las previsiones inaugurará el Teatro Real el próximo 11 de octubre, acto para el que se llamó –y uno lo viene defendiendo personalmente desde

hace un año— a quien diera en aquella sala sinfónica más de trescientos veinte conciertos. Diversas dificultades impidieron un primer acuerdo. Pero sería de justicia que quien tanto de su vida entregó al Real estuviera presente en dicho acto y lo sería doblemente ya que muy pocos directores, si alguno, han dirigido con mayor acierto y éxito la obra de Falla compuesta para ser estrenada en el Real y aún no representada en él. El dominio de las masas corales siempre ha sido uno de sus puntos fuertes. No en vano, en esa aproximación generalmente brillante a las partituras, es de admirar su control. Frühbeck ordena y manda. Es director que sabe lo que quiere, cómo expresarlo con claridad y cómo mantener una disciplina. La gente que auténticamente vale suele, casi inevitablemente, crearse enemigos. Recuerdo oír manifestar recientemente a Alberto Ruiz Gallardón, presidente de la Comunidad de Madrid, que la importancia de los enemigos mide a veces el valor de uno mismo. En un momento determinado algunos de éstos consiguieron que la entonces Dirección General de Música decidiese prescindir de sus servicios. Fue, como el propio director reconoce, uno de los tres mejores regalos en su vida profesional. Si del extranjero ya le habían llamado las orquestas de Düsseldorf y Sinfónica Nacional de Washington, pronto otras muchas también le reclamarían. La salida de la ONE supuso su auténtico despegue internacional. La Sinfónica de Montreal (con Markevich, Mehta entre sus predecesores), la Yumiuri del Japón, la Sinfónica de Viena (dirigida con anterioridad por Karajan, Sawallisch o Giulini) o la Radio Berlín. No hay director español que haya subido al podio de tantos conjuntos extranjeros... ni que haya bajado al foso de tantas óperas. En la actualidad figura con frecuencia en Zurich y, sobre todo, en Berlín de cuya ópera es director musical hasta mediados de año. Su trayectoria discográfica es también admirable. Pero siendo importante en número, más de un centenar, lo es más el hecho que varias de ellas sean hoy referencia: “El sombrero de tres picos” con Victoria, “El amor brujo” con Nati Mistral, la “Suite española” de Albéniz orquestada por él mismo, los conciertos de Mendelssohn con Menuhin, las “Noches” con Gonzalo Soriano, la versión para arpa del “Concierto de Aranjuez”, oratorios como “Elías” y “Atlántida” u óperas como “Carmen” o “La vida breve” y, en fin, su larguísima serie de zarzuelas para Columbia. Si cuanto se menciona resulta admirable, hay un hecho que lo resulta aún más que nos dice mucho de otra de las facetas de la personalidad del director: sus ganas de aprender de continuo. Durante el pasado año tuve amplias ocasiones de hablar por extenso con Rafael Frühbeck. Una vez

más me admiró su juventud de espíritu. En una reciente conversación me comentaba cuánto le había enseñado Friedrich sobre el mundo de la dirección de escena y sus últimas tecnologías. Se sentía con ganas y casi capaz de asumir la regia escénica de sus óperas. Sus palabras denotaban un entusiasmo más propio del joven que empieza que del veterano laureado. Y es que el premio que hoy se le entrega no es sólo reconocimiento a una trayectoria, es además aliento para cuanto todavía nos ha de entregar. Al meditar sobre una figura es inevitable pensar en términos personales. Frühbeck era una institución cuando los que ahora tenemos cuarenta años nos iniciábamos en los conciertos. Eran años en los que el público manifestaba su agrado o descontento con muestras más efusivas que hoy día. Donde hoy hay toses, entonces había vítores, pateos o silbidos, según se tocase o, a veces, según tocase, que no es lo mismo. Éramos una juventud batalladora, no en vano paralela a la francesa del mayo del '68. En consecuencia nos rebelábamos contra lo establecido. Rafael Frühbeck era una figura establecida, con poder. Nosotros teníamos casi obligación de estar a la contra y, algunas veces, nuestras voces se dejaron oír con excesiva violencia entre las ovaciones mayoritarias. Al recordar aquellos años me siento especialmente agradecido de poder hoy decirle a Rafael, seguro que en nombre de toda aquella juventud aguerrida de entonces, que el paso de los años nos ha hecho apreciar y valorar no ya la calidad sino también la generosidad del maestro. Todos hemos visto después con cuanto celo cuidan los responsables de orquestas que no suban a su podio colegas o incluso solistas que puedan hacerles la sombra. Rafael trajo siempre lo mejor de lo mejor. No tenía miedo a la competencia y no tenía por qué tenerlo. El Madrid sinfónico vivió años de gloria. Y no porque nos visitaban en gira los grandes solistas y los grandes directores con sus propias orquestas, sino porque se integraban en las nuestras. Algo que en gran parte debíamos a Rafael y ha de resaltarse hoy, máxime cuando además creo que se trata de un camino a recuperar. El único que puede hacer viable la continuidad de tantas agrupaciones como existen hoy por toda España. Las administraciones que las tutelan y cuantas entidades patrocinan las actividades musicales han de ser conscientes de ello y del cambio de enfoque que precisa nuestra sociedad musical. Pocas personalidades españolas del mundo de la interpretación musical merecen tanto este reconocimiento de la Fundación Guerrero y, al otorgarle su premio a Rafael Frühbeck de Burgos, se honra también a sí misma. Como se honra siendo ejemplo para otras muchas fundaciones. Aun

de carácter privado su vocación es eminentemente de interés público. No hay en ella personalismos. Dentro de sus posibilidades presupuestarias, que conoce y reconoce, se vuelca en el servicio a la música. Todos en ella, patronos y empleados, trabajan con ilusión y en equipo. Por eso funciona y por eso puede convocarnos hoy con orgullo a uno de sus principales actos. Quiero, por tanto, hacer un llamamiento para que el ejemplo de la Fundación Guerrero se extienda. Y que cuantas tienen como objeto fundacional el servicio a la música, la protección, conservación y promoción de nuestro patrimonio artístico-musical, sigan su camino por encima de cualquier tipo de ambiciones personales de sus miembros, por justas que éstas pudieran ser. Enhorabuena Rafael por este premio tan merecido y gracias por cuanto arte nos has dado, nos das y nos darás. Que este reconocimiento te sirva de estímulo para esos múltiples proyectos futuros, próximos a desvelarse, que supondrán sin duda un motivo más de disfrute para quienes participemos en ellos, ya sea como músicos o como espectadores, y de orgullo para la cultura musical española. Quizá por ello resulta premonitorio el título de esa sinfonía en re mayor de Haydn, “La mañana”, que nos ofrecerás en unos minutos. Que ese mañana siga iluminado por artistas como tú”.

Rafael Frühbeck de Burgos agradeció la presencia de S.M. la Reina, así como las intervenciones de los Sres. Navarro y Alonso, recordando con mucho cariño al maestro Jacinto Guerrero y unas relaciones profesionales con él mantenidas en su juventud; afirmó que sus posibles méritos artísticos se deben únicamente a la voluntad de un profesional siempre insatisfecho con su obra, extendiéndose en el comentario de los amigos y posibles enemigos que siempre surgen en cualquier trayectoria de la vida humana.

Tras la entrega del Diploma acreditativo del Premio, de manos de S.M. la Reina, Rafael Frühbeck de Burgos, bajaría del estrado, para dirigir a la Orquesta de Cámara Reina Sofía, la “Sinfonía” de Haydn intitulada “La mañana”, que fue muy aplaudida por los asistentes a la sesión, en una jornada de brillantísimo éxito, celebrada en el abarrotado Salón de Actos de la Academia.

A.I.

RETRATO DE JUAN FRANCISCO EMINENTE
POR BARTOLOME MURILLO

Por

ANTONIO RUMEU DE ARMAS

1.- *El “Caballero de golilla” llama a la puerta del Museo del Prado*

En 1941 compareció en el Museo del Prado un aristócrata mallorquín, don Pedro de Cotoner y de Verí, marqués de la Cenía, ofreciendo la venta de un espléndido lienzo de Murillo. Preguntado entonces por el vicedirector de la pinacoteca don Francisco Javier Sánchez Cantón sobre la identidad contestó que el retratado era “un judío, secretario del rey Felipe IV”.

Convenido el precio, el cuadro de Murillo pasó a integrarse en las colecciones del Museo. Pero no conforme con la identificación, Sánchez Cantón optó por titularle “Caballero de golilla”, nombre que todavía hoy conserva.

Don Pedro de Cotoner había heredado el cuadro de su madre doña Bárbara de Verí y Fortuny. El anterior propietario había sido el progenitor de la última, don Pedro de Verí y Salas. Y el lienzo había entrado en la familia por compra efectuada, en 1818, por don Tomás de Verí y Togores (1763-1838), científico formado en París en la *École des Ponts et Chaussées*, caballero de la Orden de San Juan, teniente coronel de voluntarios de Palma, brigadier del Ejército y diputado por Mallorca en la Junta Central durante los aciagos días de la guerra de la Independencia.

Verí contempló este cuadro en Madrid en la almoneda pública abierta, en su domicilio, por doña Antonia Sáenz de Tejada (viuda del famoso diplomático, político y erudito don Bernardo de Iriarte), y quedó al instante prendado. Pero la adquisición tropezó con enormes dificultades. Tuvieron que respaldar la operación nada menos que el historiador y crítico de Arte Agustín Ceán Bermúdez, el prestigioso pintor Vicente López y el anticuario Javier Ramos. En un curioso folleto titulado *Cuadros notables de Mallorca. Principales colecciones de pinturas que existen en la isla de Mallor-*

ca. *Colección de don Tomás de Verí*, se puede seguir la laboriosa trama de la compra (1). Los tres gestionaron cerca de la viuda del coleccionista don Bernardo de Iriarte, persona de nada fácil trato, para que vendiese el cuadro de Murillo, en porfía. “En fin –escribe Vicente López– después de mil disputas y controversias, como si se tratase de comprar besugos, la ofrecí por el tal “judío” 8.000 reales de vellón, en plata u oro sonante, que a regañadientes, y vendiéndome el favor, de porque yo mediaba, admitió”. El recibo se firmó el 12 de marzo de 1818, de letra de Ceán Bermúdez, y aparece reproducido en el opúsculo (2).

La viuda de Iriarte insistió en la identificación apuntada. Por esta circunstancia cuando don Tomás de Verí colgó el cuadro en una de las paredes de su palacio mallorquín puso debajo la cartela siguiente: “El retrato del Secretario de Felipe IV, llamado el Judío” (196 x 127).

Tomás de Verí era un erudito riguroso. Por tal razón advierte a los críticos que en ningún caso podrían ser los secretarios del monarca don Antonio Carnero y don Bartolomé de Guevara, por no lucir en el pecho las cruces de Santiago y Alcántara con que habían sido agraciados (3).

Julio Caro Baroja, máximo especialista en la materia, ha rebuscado, con ahínco, en sus ficheros, y se atreve a sugerir dos nombres, los secretarios Sebastián Cortizos o su primo Sebastián Herrero, por ser contemporáneos del rey Felipe IV (4).

2.- *La colección pictórica de Bernardo de Iriarte*

Este erudito español, al que hemos calificado de diplomático y político, fue un extraordinario coleccionista de Bellas Artes, hasta el punto de convertir su domicilio en un auténtico Museo. El cargo más importante que desempeñó, dentro de la administración, fue el de consejero de Indias, viéndose honrado con el puesto de académico de la Real Academia Española de la Lengua (5).

Los Iriarte formaron en el siglo de la Ilustración un auténtico clan. El fundador de la dinastía fue don Juan Iriarte y Cisneros, latinista y filólogo eminente y además bibliotecario de la Biblioteca Real. Sus sobrinos lo llamaban el patriarca, y ejerció sobre ellos una tutela abnegada y meritoria. Bernardo fue el mayor de los hermanos radicados en Madrid. Le seguía en

edad Tomás, el famoso fabulista, cuya nombradía nos exime de cualquier comentario. El más joven se llamó Domingo, el diplomático por antonomasia; desempeñó la embajada de España en Polonia, estuvo designado para la de Francia y representó a España en la negociación de la paz de Basilea, con nuestra vecina nación (1795) (6).

Los tres fueron coleccionistas de pinturas, destacando Bernardo por la inclinación a las Bellas Artes y por la ininterrumpida adquisición de cuadros de autores españoles y extranjeros.

Tomás de Iriarte, en una de sus inspiradas poesías, nos ha legado una descripción del hogar común, con las paredes cubiertas de lienzos. La carta poética aparece dirigida a un amigo anónimo. Dice así:

“Sabe, en primer lugar, que la morada
 en que fixo mi quieta residencia,
 sin que pueda ostentar magnificencia,
 es alegre, esta limpia y adornada.
 Sus paredes en más de siete quartos
 se visten, no de rasos exquisitos,
 sino de muchos ingeniosos partos
 de artífices peritos
 en grabado y pintura

.....
 Es de mi casa principal ornato
 del sabio Mengs el célebre retrato

.....
 Allí se ve cercado,
 de un conjunto copioso y escogido
 de quadros de Van Dyck, *Murillo*, Guido,
 de Cerezo, Jordán, Velázquez, Cano,
 los dos Coellos, Vinci y el Ticiano.
 Sus obras lucen Veronés, Carreño,
 Pereda, Peteneef, Salvater-Rosa;
 luce El Bosco su idea caprichosa,
 y El Greco su extrambótico diseño.

.....
 Siempre hallarás mi estancia frecuentada



Autorretrato de Murillo. Colección de Bernardo de Iriarte. Hoy en Estados Unidos.

o bien de profesores aplicados,
 dibuxantes, amigos escritores,
 músicos, arquitectos, escultores
 (7).

Todo cuanto aquí se relata es exacto, salvo las atribuciones a los grandes maestros extranjeros, acaso demasiado atrevidas.

La colección fue visitada alrededor del año 1798, por el criollo chileno don Nicolás de la Cruz Bahamonde, futuro conde de Maule. Es de suponer que Bernardo de Iriarte actuó de “cicerone”, por causa de la información recibida y los errores de identificación que se advierten. El minucioso relato de Cruz Bahamonde deja inoperante el simplista de Tomás. La comparación entre ambos permite ver que Bernardo, como buen anticuario, movía los fondos, pues no son coincidentes.

Las circunstancias nos obligan a ceñirnos a la producción de Murillo. Cruz nos informa de que “en otros dos gabinetes hay muchos retratos de profesores, entre ellos los de Diego Velázquez y Bartolomé Murillo, que se dicen hechos por ellos mismos” (8). El crítico de arte Agustín Ceán Bermúdez conoce el autorretrato (año 1800), y “sospecha sea el que posee el ilustrísimo Sr. D. Bernardo de Iriarte, porque otro de más edad y con valona pasó a Flandes, donde grabaron por él una buena estampa” (9). Este importante lienzo se conserva hoy en los Estados Unidos (10).

El segundo cuadro que poseía Iriarte de Murillo era un retrato del duque del Infantado, actualmente desaparecido.

Los lienzos tercero y cuarto están mal identificados, por error del informante o del escucha. Cruz Bahamonde los identifica en estos términos: “Dos retratos de los fundadores de la Caridad de Sevilla” (11). Los auténticos fundadores del Hospital de la Caridad fueron Miguel de Mañara Vicentelo de Leca y su esposa doña Jerónima Carrillo de Mendoza. En cambio, los retratos de la colección reproducen las efigies de dos benefactores, el poderoso comerciante flamenco Nicolás Omazur (el personaje tiene la particularidad de mantener una calavera entre sus manos) y su segunda cónyuge doña Isabel Malcampo (Maelcamp) (12).

El quinto y último lienzo era el retrato de nuestro principal protagonista. Véase lo que nos dice Cruz: “La *sala principal* contiene un excelente retrato de Don Juan Francisco Eminente, de Murillo” (13).



Nicolás Omazur. Colección de Bernardo de Iriarte. Hoy en el Museo del Prado.

Este personaje no fue secretario de Felipe IV, aunque sí contador de la Contaduría Mayor de Cuentas de Carlos II, su hijo. No era judío, aunque sí entroncado con una familia judeoconversa procedente de Portugal.

3.- Francisco Báez, “el eminente”, protector de Murillo

No podemos ahondar en la vida de nuestro principal protagonista, sin destacar la extraordinaria personalidad de su progenitor Francisco Báez, el fundador de la banca que llevaría su nombre, asentista y arrendatario de los Almojarifazgos de Sevilla y Cádiz. En el momento culminante de la existencia su fortuna se contaba por millones.

Francisco Báez, lusitano, emigró a España en la juventud, avocándose en Sevilla, donde abrió casa y despacho, con tal éxito y tantos negocios que muy pronto se le abrieron, de par en par, las puertas de la corte.

También extendió su actividad al abastecimiento del ejército y la armada reales. Un paso más fue obtener en 1651 el arrendamiento de los Almojarifazgos de Indias, mediante el anticipo de 50.000 escudos de plata situados en Flandes.

El epíteto con que se le va a conocer se produjo en Madrid estando en tareas asesoras al Consejo de Hacienda. Parece que en determinada ocasión Felipe IV calificó su dictamen de *eminente*, y con ese nombre será conocido para siempre.

Las doctrinas económicas que defendió, de signo antimercantilista, atrajeron la atención sobre él. Según Báez el único medio de acrecentar la riqueza consistía en activar el comercio, procurando estimular las importaciones, ya que Castilla se podía permitir el lujo de compensar el déficit con el generoso sobrante de metales preciosos americanos.

El objetivo de rebajar los aranceles no se pudo llevar a cabo de manera directa. Pero Eminente consiguió que se implantase el llamado “Pie de Fardo” y “Cuarto de Tabla”, de efectos similares.

Los enemigos que concitó fueron numerosísimos hasta el punto de provocar la caída del aduanero. En 1665 se restableció la administración directa del impuesto por la corona, que se saldó con un estrepitoso fracaso. No hubo otro remedio que restablecer el “plan Eminente”, con rebaja de tipos.

Nos interesa ahora pasarnos al ámbito familiar, por sus consecuencias inmediatas. Eminente contrajo nupcias dos veces. La primera en Sevilla, en 1653, con doña Violante del Ribero de stirpe lusa como él. La segunda en Madrid, en 1680, con doña Jerónima de Salazar. Decidieron entonces fijar la residencia en la capital sin abandonar del todo Andalucía.

Esta circunstancia le movió a extender los negocios al centro de España, haciéndose cargo de la renta de los Puertos Secos de Castilla y Diezmos de la Mar.

Un peldaño más en su carrera fue la designación de contador de honor del Tribunal de la Contaduría. El puesto se convirtió en cargo efectivo en 1699.

Para Sevilla fue funesta la actuación del financiero, pues a instigaciones suyas se reforzaron extraordinariamente las facultades del Juzgado de Indias de Cádiz.

Eminente fue procesado en 1689 por la Inquisición de Sevilla por judaizante; pero la buena conducta y el respaldo de amigos y colaboradores consiguieron el sobreseimiento de la causa. De este zarpazo proviene la fama hebráica que acompañó a su descendencia (14).

La protección dispensada a Bartolomé Esteban Murillo está atestiguada por el más sobresaliente conocedor del arte español del siglo XVIII. Estamos haciendo referencia a Antonio Palomino y a su fundamental obra: *El Museo Pictórico y escala óptica*. Proclama, en primer término, la *protección* que dispensó Eminente al genial artista sevillano. Y después se entretiene en contarnos un sucedido en el escenario de la corte de Madrid. He aquí el dicho: “Supe, recién venido a la corte, que por el año 670 se había puesto en público, el día de Corpus Christi, un cuadro de la Concepción de mano de Murillo. Y habiéndolo visto el señor Carlos Segundo, y sabiendo de que mano era, insinuó tener voluntad de ocupar en su servicio al artista”.

En este instante entra en juego nuestro personaje: “Cuya insinuación... se participó a don Francisco Eminente (gran protector de nuestro Murillo, y quien fomentó esta tentativa, por lo que deseaba sus aumentos), y habiéndolo participado a Murillo, respondió, con la debida estimación, a tanta honra; pero que se hallaba ya en edad mayor, imposibilitado de servir a Su Magestad”.

Ante la resolución negativa del artista bético Francisco Báez se sintió generoso. Palomino da fe de ello. “Y precisado Eminente de enviar al Rey alguna cosa de la mano de Murillo... le envió Eminente a Su Magestad un



Juan Francisco Eminenté. Museo del Prado.

San Juan en el desierto, de mano de Murillo, que le compró a don Juan Antonio del Castillo en dos mil y quinientos reales de plata” (15).

Hay que sospechar que Francisco Eminente debió ser retratado por el artista andaluz, y que en sus mansiones sevillana y madrileña se adornasen con diversos lienzos del inmortal pintor.

En la actualidad se conserva en Filadelfia, integrado en la Colección Johnson un retrato de Juana Eminente, que Curtis, sin fundamento, considera esposa de nuestro personaje. No podía ser conyuge por la disparidad de nombres. ¿Se trata de un error? ¿Sería esposa de su hijo, del que hablaremos muy pronto? ¿Acaso una simple familiar? Toda respuesta se hace imposible (16). Curtis considera el lienzo salido del pincel de Murillo, atribución confirmada por Mayer, en medio de grandes vacilaciones (17).

4.- *Juan Francisco Eminente, protagonista del retrato*

Francisco Báez Eminente, casó, como hemos dicho, en primeras nupcias con doña Violante del Ribero. De esta unión nacieron dos hijos Tomás Antonio y Juan Francisco.

El primero, tras una escandalosa y agitada vida en Cádiz, terminó haciéndose sacerdote, aunque sin apartarse plenamente del mundo de los negocios.

El segundo, Juan Francisco, heredó la rectoría de la casa, aunque siempre en un tono menor, si lo comparamos con el ímpetu incontenible paterno.

Precisamente el protagonista queriendo asegurarle un respaldo de fama introdujo, como si fuese ingeniado por el vástago, el llamado “Convenio de Eminente”. Consistía éste en concluir acuerdos aduaneros relativos a ciertas mercancías y a distintas naciones.

Sabemos que Eminente *junior* prosiguió con los arrendamientos de los almojarifazgos y el aprovisionamiento de las armadas. En diversas circunstancias tuvo que pedir moratorias a sus acreedores, por causa de los débitos impagados por la Hacienda real.

En 1694 la situación se hizo insostenible para el asentista. Es de destacar que se le debían 182.000 escudos de la plata de galeones. Al borde de la quiebra, el Consejo de Hacienda acordó librar importantes cantidades para salir del atasco. En 1698 Juan Francisco Eminente renovó las provisiones

de la Real Armada por tres años. Al año siguiente remató su carrera al ser honrado con una plaza en la Contaduría Mayor de Cuentas.

La casa Eminente fue perdiendo prestigio al correr del tiempo, hallándose en franca decadencia en 1711 en que sobrevino el óbito de Juan Francisco (18).

La amistad entre nuestro personaje y Murillo está atestiguada por el cronista de Arte Antonio Palomino: “Tiene otros cinco quadros de a tres varas de largo y dos de ancho don Francisco Astier, que fueron de don Juan Francisco Eminente, que cada cual es una admiración”. La descripción es detallada para lo que se suele estilar: “El uno es apaisado, de una Gloria de angelitos, travesando con varias flores, en diferentes actitudes, que verdaderamente es una maravilla verlo. El otro es, a lo alto, del glorioso patriarca San José, con el Niño Jesús de la mano y arriba un rompimiento de gloria. Los otros tres son de San Francisco de Asís, San Francisco de Paula y San Francisco Xavier, que cada uno por su camino es una admiración” (19).

En la galería Stanley de Londres, con procedencia de la casa de los condes de Altamira, se conservaba un retrato de “la mujer de Don Juan Eminente, patrono de Velázquez y Murillo”. Todo comentario resulta imposible (20).

5.- *Puntualizaciones varias*

El retrato de Juan Francisco Eminente debió ser pintado durante la postrer residencia de Bartolomé Esteban Murillo en Cádiz, alrededor de 1681. Como nuestro personaje parece probable que hubiese nacido en 1655 posó ante el pintor a los veintiséis años de edad, que en rigor representa.

El lienzo, de bellísima factura, nos deja ver a un joven, de pie, con rostro serio, mirada profunda y bigote recortado sobre labios carnosos. El pelo, partido por una raya lateral, es alborotado y voluminoso. Viste de negro con golilla. El calzón es corto, ajustado a la rodilla, medias blancas y zapatos negros con lazo. Ciñe la cintura un cinto, del que cuelga la espada. Sostiene el sombrero de ala, invertido, junto con los guantes, con la mano izquierda, mientras apoya la diestra en una mesa con tapete de terciopelo rojo.

La colocación del personaje, la vestimenta, el sombrero y la posición de las piernas empareja el cuadro con el retrato de Andrés de Andrade (Metropolitan Museum de Nueva York) y el de un caballero anónimo (Colección del barón de Villiers, París) (21).



Andrés de Andrade. Metropolitan Museum. New York.



Caballero. Colección Villiers. París.

Don Diego Angulo Íñiguez, que reproduce el lienzo en *color*, lo emplaza en el grupo *Obras que se conservan de Murillo*; si bien vacila con una interrogante (22). Creemos que le despista la absurda identificación del personaje retratado con un secretario judío de Felipe IV y la ignorancia de las estrechas relaciones de la familia Eminente con el pintor sevillano.

Pero la atribución está respaldada por la generalidad de propietarios y críticos: Bernardo de Iriarte, Vicente López, Agustín Ceán Bermúdez, Javier Ramos, Tomás de Verí, Mayer, Gaya Nuño, etc. (23).

El más expresivo al enjuiciar la pintura ha sido el director del Museo del Prado y eminente catedrático de Historia del Arte don Francisco Javier Sánchez Cantón: “El magnífico retrato de un Caballero de golilla pintado por Murillo... pertenece a los últimos años del pintor, las del pleno dominio de sus medios, y admite comparaciones con obras de Van Dyck y de Velázquez” (24).

NOTAS

- (1) *Cuadros notables de Mallorca*, 71, 91 y siguientes.
- (2) *Ibidem*.
- (3) *Ibidem*.
- (4) CARO BAROJA, *La sociedad criptojudía*, 72.
- (5) Como cargos diplomáticos –oportunidad para adquirir cuadros– hay que mencionar sus misiones en Londres, París y Parma. Véase la nota siguiente.
- (6) COTARELO MORI, *Iriarte y su época*, 51-54 y 415-430.
- (7) IRIARTE, *Colección*, II, Epístola VII, escrita en 8 de enero de 1775.
- (8) CRUZ Y BAHAMONDE, *Viaje de España*, X, 570.
- (9) CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, II, 55.
- (10) ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo*, II, 320-321 y III, lám. 451.
- (11) CRUZ Y BAHAMONDE, *Viaje de España*, X, 570.
- (12) ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo*, II, 319 y 326-328 y III, Láms. 464 y 641. El retrato de Omazur se encuentra hoy en el Museo del Prado. El de su esposa en la Colección Sir William Stirling Maxwell (Glasgow).
- (13) CRUZ Y BAHAMONDE, *Viaje de España*, X, 569.
- (14) DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Política y Hacienda*, 137; MAURA GAMAZO, *Vida y reinado*, I, 321-322; SANZ AYAN, *Los banqueros de Carlos II*, 346-351; DOMÍNGUEZ ORTIZ, “La burguesía gaditana”, 4.

- (15) PALOMINO, *El Museo Pictórico*, II, 42; ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo*, II, 107-108 y 274-275.
- (16) CURTIS, *Velázquez and Murillo*, 135; MAYER, *Murillo*, 231; MONTOTO VIGIL, *Murillo*, 120; ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo*, II, 566.
- (17) *Ibidem*.
- (18) Véase la bibliografía citada en la nota 14.
- (19) PALOMINO, *El Museo Pictórico*, II, 421; ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo*, II, 251, 254 y 263.
- (20) *Ibidem*, II, 566.
- (21) ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo*, II, 313-314, 342 y III, láms. 455 y 458.
- (22) ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo*, II, 330-331 y III, lám. 468. La interrogante es: "discípulo?".
- (23) Véase el epígrafe 1; MAYER, *Murillo*, 225; GAYA NUÑO, *L'opera completa*, 107, n 237.
- (24) SÁNCHEZ CANTÓN, *Museo del Prado*, 456-457, n. 2.845.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego; *Murillo. Catálogo*, II y III, Madrid, Espasa Calpe, 1981.
- CARO BAROJA, Julio; *La sociedad criptojudía en la corte de Felipe IV. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1963.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín; *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.
- COTARELO MORI, Emilio; *Iriarte y su época*, Madrid, 1897.
- CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás; *Viaje de España, Francia e Italia*, Cádiz, Manuel Boch, 1812.
- Cuadros notables de Mallorca. Principales colecciones de pinturas que existen en la isla de Mallorca. Colección de don Tomás de Verí*. Madrid, s.a.
- CURTIS, CH. B.; *Velázquez and Murillo, A description during the 16 th. and 17 th. centuries*, Londres-Nueva York, 1883.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; "La burguesía gaditana y el comercio de Indias desde mediados del siglo XVI hasta el traslado de la Casa de Contratación", en Varios autores: *La burguesía mercantil gaditana (1650-1668)*, Cádiz, 1976.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; *Política y Hacienda de Felipe IV*, Madrid, Derecho Privado, 1960.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio; *L'opera completa de Murillo*, Milán.

- IRIARTE, Tomás; *Colección de obras en verso y prosa de don Tomás de Iriarte*, II. Madrid, Imprenta de Benito Cano 1787.
- MAURA GAMAZO, Gabriel; *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, 1989.
- MAYER, A.L.; *Murillo*, Berlín, 1913.
- MONTOTO VIGIL, P.; *Murillo*, Sevilla, 1923.
- PALOMINO, Antonio; *El Museo Pictórico y Escala Optica*, II, Madrid, 1724.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, en *Revista de Artes y Oficios*, n. 1, junio de 1944.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier; *Museo del Prado: Catálogo de pinturas*, Madrid, 1972.
- SANZ AYAN, Carmen; *Los banqueros de Carlos II*, Valladolid, s.a.

LOS RETABLOS DE BERNABÉ DE MÓDENA EN LA
CATEDRAL DE MURCIA Y SUS DONANTES

Por

JUAN TORRES-FONTES
CRISTINA TORRES-FONTES SUÁREZ

Los dos retablos de Bernabé de Módena que se conservan en la catedral de Murcia, obra de primer orden en la pintura trecentista italiana en el sentir de Pérez Sánchez, no han sido objeto de muchos estudios e investigaciones, ya que las publicaciones de Presenti, Pérez Sánchez, Algeri y Belda (1), frenan audacias o nuevas interpretaciones sobre su calidad artística o la autoría de Bernabé de Módena. En torno a ellos quedan cuestiones y aspectos de distinto carácter, unas más importantes que otras, pero que no dejan de ser interesantes por cuanto pueden completar algunas de las muchas lagunas que quedan, como son: cronología de ambos retablos (2), identificación de los cuatro donantes y de algunas de las figuras sacras que participan en la composición de cada uno de ellos, pues la falta de atributos con que se suelen singularizar y que los caracteriza no aparecen, salvo alguna excepción, y es conveniente su posible identificación por cuanto pueden servir para precisar la devoción familiar o del linaje que hicieron los encargos de estas dos obras.

Por nuestra parte no es cuestión aquí de ofrecer nueva versión o descripciones más amplias sobre diversos aspectos artísticos que pueden valorarse en ambos retablos, definitivamente diferenciados cronológicamente, sino centrar nuestra aportación sobre un tema inacabado y controvertido, como es el de los donantes, aunque en el caso de la figura femenina del retablo "Virgen de la Leche" se mantenga hoy día su atribución a la reina Juana Manuel con tal firmeza que queda como incuestionable y sin otra perspectiva femenina asignable; no sucede lo mismo con la figura opuesta en el mismo retablo, con doble aplicación cogitable. Y no existe, que sepamos, la menor línea sobre las figuras orantes del retablo de "Santa Lucía".

Erudición, documentación, investigación, conocimiento del periodo histórico murciano de fines del siglo XIV, reflexiones, comprensión y conjunción de diversidad de datos, directos e indirectos, alguna vez inconexos, nos lleva a aventurarnos y a estudiar dos de las cuatro figuras de estos retablos, la de los varones, aunque sean tres las personas que tratamos: Fernando Oller para el retablo de “Santa Lucía” y don Juan Manuel y Juan Sánchez Manuel, conde de Carrión para el de la “Virgen de la Leche”. Tres personalidades en la historia murciana del siglo XIV, si bien distanciados cronológicamente, tres vidas y tres gestos muy distintos.

LA CAPILLA DE SANTA LUCÍA

Quien por su propio esfuerzo e intensa actividad vital iba a lograr alcanzar un alto nivel social y económico, que le permitiría ascender a un primer plano en la oligarquía urbana murciana, en el correr de los años concentraría variedad de facetas en la configuración de su carácter y personalidad, entre las cuales, la vanidad y el orgullo de haber logrado triunfar se sobrepondrían sobre otras más humanas y comprensivas, que siempre mantuvo en su vida de relación ciudadana. Ostentación, boato, buen vivir, serían exponentes de su envidiada situación económica.

Tampoco podría faltar el entronque familiar con linajes consolidados que facilitarían nuevos avances en la escala social. Además, en esta línea ascendente, en el continuado propósito de ganar un puesto señero en la sociedad en que se desenvolvía, siempre tendría presente un señalado objetivo, el de imitar o emular, el mantener modos y formas de vida semejantes a los que se exhibían por los de mayor prosapia en la capital. Y una de ellas sería la propiedad de una capilla familiar en la iglesia precatedral de Santa María la Mayor.

Porque había que conjuntar presente y futuro. Por un lado el testamento, en el que como expresión de una forma de ser, se manifestaba toda clase de disposiciones económico-familiares y las propias personales: declaración de fe, entierro, sepultura y sufragios. Cuando las disponibilidades económicas lo permitían, nada más deseado que una capilla de enterramiento familiar y en ella tumbas y representaciones sagradas de mayor devoción, modo igualmente de dejar testimonio para la posteridad, de un nombre y de la fama que había gozado. Los hubo más refinados y ambiciosos que encargaban sarcófagos o



Lám. 1.- Santa Lucía.

figuras escultóricas para exposición pública de la magnificencia del todo poderoso personaje que yacía en aquel lugar esperando la eternidad.

Sería el retablo, más económico, una forma de acercarse a la divinidad, modo de elevarse por encima de las glorias mundanas y a la vez, que en ellos se plasmase, con la representación pictórica de los donantes, el sentido religioso que inspiraba la fe cristiana en la variedad de imágenes que posibilitaba el retablo, capaz de satisfacer todas las apetencias devocionales propias y familiares (3).

Variedad sacra no siempre fácil de identificar, pero sin duda motivaciones piadosas y afectivas cuya devoción se mantenía y transmitía en la sucesión del linaje. Pero junto a ella, el humano deseo de personificarse, de perpetuarse dentro del círculo familiar: adquisición al Cabildo de una capilla en la iglesia de Santa María la Mayor.

Las reducidas dimensiones impedían sepulcros ostentosos, pero sí admitían retablos con representaciones de las figuras sagradas más veneradas y de los donantes, como recuerdo permanente para las generaciones postreras que acudieran a la capilla y que en el retablo pudieran contemplar su “retrato o retratos”, por lo general hombre y mujer, ya que la representación de la Virgen y santas exigía la presencia de la mujer, más aún por cuanto resultaba necesaria la pareja para completar la composición. Figuras simbólicas que subrogaban a los donantes, eso sí, necesariamente empequeñecidos, humildes, implorantes a los pies de la imagen central del retablo y, si no eran verdaderos “retratos”, ocasionalmente la adición de símbolos u objetos distintivos facilitaban la identificación de alguno de ellos.

El predominio de una diferenciación de tamaños entre donantes y santos de devoción familiar (4) fue bastante común en esta centuria, tanto como expresión pictórica de ciertos recursos convencionales, entre los que se encontraba la llamada perspectiva simbólica o sucesión de jerarquías (5), como por el profundo sentimiento religioso que se mantenía pese a las convulsiones político-eclesiásticas del Cisma, y el fin a que se destinaban, pues en estos casos, el más allá está siempre presente.

Personalidad, carácter, posibilidades, más todas las circunstancias anteriormente expuestas, se encuentran en la vida y obra de Fernando Oller, cabeza de su linaje en los últimos veinticinco años de siglo XIV, cuando adquirió del Cabildo una capilla para enterramiento familiar, que puso bajo el patronato de Santa Lucía. Que fue así nos lo dice el obispo Diego de

Comontes en su “Fundamentum”, escrito entre 1433 y 1447, en los años precedentes a su consagración episcopal, cuando gobernaba la diócesis por incapacidad física de su tío fray Diego de Bedán:

*“Capellania Sanctae Luciae instituta per Fernandum Oller
Capillania secunda instituta ibidem per eundem”* (6).

LOS OLLER

Los primeros Oller documentados en tierras murcianas son posteriores a las fases más importantes de los repartimientos de Murcia, Orihuela y Lorca. De naturaleza catalana llegaban a tierras murcianas en las postrimerías del siglo XIII, cuando ya habían superado su asentamiento modestos menestrales ollereros: Bernat, Martín y Tomás, heredados en la cuarta y sexta graduación del escalón social de los pobladores, lo que les diferenciaría de quienes se situaran en un nivel social superior con este apellido. Si bien esta condición y reconocida hidalguía no les haría olvidar el origen de procedencia y trabajo, porque en los siglos XIV y XV, cuando algunos de ellos se titularon regidores y procuradores a Cortes y en la Corte, las armas de los Oller murcianos así lo recordaban: en campo de gules tres ollas mal ordenadas. Y de igual manera se mantendría en otra versión familiar: en campo de plata faja de azur cargada de tres estrellas de oro y acompañadas de dos ollas de gules, una arriba y otra abajo.

En la segunda mitad del siglo XIV, cuando los Oller y, sobre todo, Fernando Oller habían alcanzado una preeminencia destacada en la sociedad murciana y en el gobierno de la ciudad, en tierras catalanas era bien conocido el carmelita Bernardo Oller, nacido en el término de Manresa, quien en 1375 era ya prior de su Orden, y en la controversia del Cisma y división de fidelidades se declaró por Clemente VII, lo que le proporcionó la dirección de una parte de su Orden, en tanto que Urbano VI nombraba a otro que le era adicto. Autor de diversas obras de carácter religioso, sus biógrafos deducen que pudo morir hacia 1391. En ángulo opuesto otros tres Oller. Un legendario Simón Oller, capitán de un facción revoltosa en tiempos de Pedro IV, pero sin relación alguna sus fantásticos hechos con el reino de Murcia. Como tampoco el Ferrer Oller “*çaenrrere cambiador*”, acusado de “*haüt logre*” y condenado en 1299 a una multa de mil morabetinos de

oro, ni el barcelonés Berenguer Oller, que en 1285 encabezó un movimiento popular contrario a las instituciones municipales.

El primer Oller que localizamos en tierras murcianas es Balaguer Oller, testigo en la firma del testamento que en el alcázar de Murcia ordenaba el adelantado García Jufre de Loaysa. Escueta mención, pero significativa por cuanto parece corresponder a persona de su servicio, esto es, clase social media elevada, pues la sombra del poder, entonces y ahora, resultaba beneficiosa. Y en esta línea debían encontrarse los cuatro Oller siguientes, cuyo parentesco desconocemos, tres de nombre Pedro, con oficios dispares y aunque cronológicamente coetáneos, no por ello pueden identificarse en una sola persona. El primero es Pedro Oller, titulado maestro de la piedra, constructor en 1302 de la capilla de San Simón y San Judas, que la viuda del maestro Jacobo de las Leyes mandó levantar en la iglesia de Santa María la Mayor para enterramiento familiar, “Capellania de Doña Juana de las Leyes” en el “Fundamentum” del obispo Comontes. Otro Pedro Oller era clérigo en 1300, racionero en 1311, ambos emparejados en sus respectivos oficios en la precatedral murciana, pero distintos. Un tercero Pere Oller encontramos recién llegado a Orihuela, ya aragonesa, y en cuya partición de su término obtuvo un heredamiento no muy cuantioso y por lo que cabe deducir sin relación alguna con los Oller establecidos en Murcia y sin beneficio alguno en sus tierras. De este tiempo debía ser Gabriel Oller, citado por su hijo Pedro en 1331, sin más datos.

Dos décadas más tarde, en 1321, otros dos Oller dejan sus nombres en la documentación. Es uno Bernat, quien el 27 de diciembre de 1321 firmaba como testigo en el traspaso de Alguazas, una de las propiedades de la reina doña María de Molina cedidas por Fernando IV a la Iglesia de Cartagena a cambio del castillo de Lubrín.

Otro es Jaime, sin duda su hermano, quien como notario asistió a este acto que protocolizaría; lo mismo que años más tarde, en 1326, estuvo presente en el reintegro de Alhama a realengo. Es el primer Oller notario que conocemos y que encabeza una lista de hasta cinco con igual oficio que se localizan en Murcia en el transcurso de los siglos XIV y XV. Diez años después encontramos a Pedro Oller, no identificable con los tres Pedro anteriores, que se declara hijo de Gabriel y esposo de Brígida, quien disfrutaba de un heredamiento en Algualaja a censo de la Orden de San Juan de Jerusalén.

Es apreciable el gradual ascenso económico-social de los Oller, pues no mucho después Juan Oller de Bardille –apellido nuevo y sin continuidad–

desempeñaba oficio de regidor entre 1334 y 1352, en tanto que otro Oller, Ramón, igualmente notario, iba a tener pública y mala literatura en Murcia y en las cortes reales de Pedro I y Enrique II; vida accidentada pues fue víctima de su apasionado trastamarismo, y moriría en una reyerta callejera en la capital en 1367 (7), lo que motivaría una carta de felicitación y agradecimiento de Pedro I al concejo murciano, por cuanto le calificaron de “*mal ome e que tratava sienpre mucho mal a los buenos e mayores desa çibdat*”, motivo por el que don Pedro dispusiera la entrega de sus bienes a Diego Alfonso de Tamayo. El cambio de panorama político permitiría que Enrique II pudiera ordenar en el mismo año 1369 a Tamayo la devolución de dichos bienes a su viuda doña Constanza o a sus herederos.

En las tres últimas décadas del siglo XIV otro grupo de cinco Oller amplían su ocupación del espacio político y social de la capital murciana: Tres de ellos regidores, dos notarios (uno de ellos regidor) y un maestro de hacer saetas: Fernando, Bartolomé, Diego, Pedro y Vicente. De Fernando tratamos seguidamente, y en cuanto a Bartolomé sabemos que en 1384 participaba en la compañía formada por los hidalgos murcianos que por orden de Juan I marchó a la frontera de Portugal y que en 1396 era regidor del concejo murciano integrado en la facción contraria al adelantado Fajardo y regidores acogidos a Molina, en tanto que su hermano Fernando era uno de los regidores fuera-echados.

Por su parte Diego, notario como su padre, fue alcalde de los judíos y regidor en los años 1395-1397, en la misma línea política que Bartolomé; fue también examinador en 1399 de los aspirantes a notarios y repartidor de los bienes de los que fueron expulsados; llamado para integrarse en la hueste concejil como hijosdalgo para ir a Salamanca, camino de Portugal, la paz de 1391 le devolvió a casa; como otros Oller fue igualmente recaudador del dinero pedido por el monarca en su collación de Santa María y con un hijo llamado Nicolás de Asenar de Lluca, del que nada más sabemos, aunque quizás pudiera identificarse con el notario Nicolás Oller de los años siguientes.

Pedro Oller, notario y escribano real, tuvo mayor actividad en los medios financieros, bien como arrendador o cogedor de alcabalas, monedas y tributos concejiles. El quinto Oller, Vicente, era foráneo –quizá de Orihuela–, que acudió a Murcia en 1375, sin casa y oficialmente sin medios de vida, pero haciendo constar que era un buen cerrajero, por lo que no habiendo otro en la Ciudad los regidores le hicieron donación de ochenta maravedís para que

permaneciera en ella; apreciado por su trabajo y con el título de maestro de hacer saetas, el 17 de noviembre de 1383 era beneficiado con su inclusión en el privilegio de Juan I de ser uno de los veinte menestrales exentos de pago de pechos reales y concejiles, indicativo de su valía y consideración social.

En el siglo XV es Andrés, el primogénito de los cuatro hijos de Fernando Oller, todos con el apellido Fernández Oller, quien destaca al seguir el camino paterno y en principio bajo su patrocinio, y por ello si en 1402 asiste a las reuniones más importantes y decisivas del Concejo como hombre bueno, era ya alguacil mayor en 1410, casado entonces con Guiomar de Limiñana; regidor en 1421 y con nueva esposa, Inés de Moncada, hija del regidor Alonso de Moncada y de Inés de Togores. Dos años después es mencionada su procuración en la Corte, con dietas de un florín diario, que a su vuelta no podría cobrar por entero por su pronta muerte y lo harían dos años más tarde sus hermanos Francisco y Beatriz al no dejar sucesión.

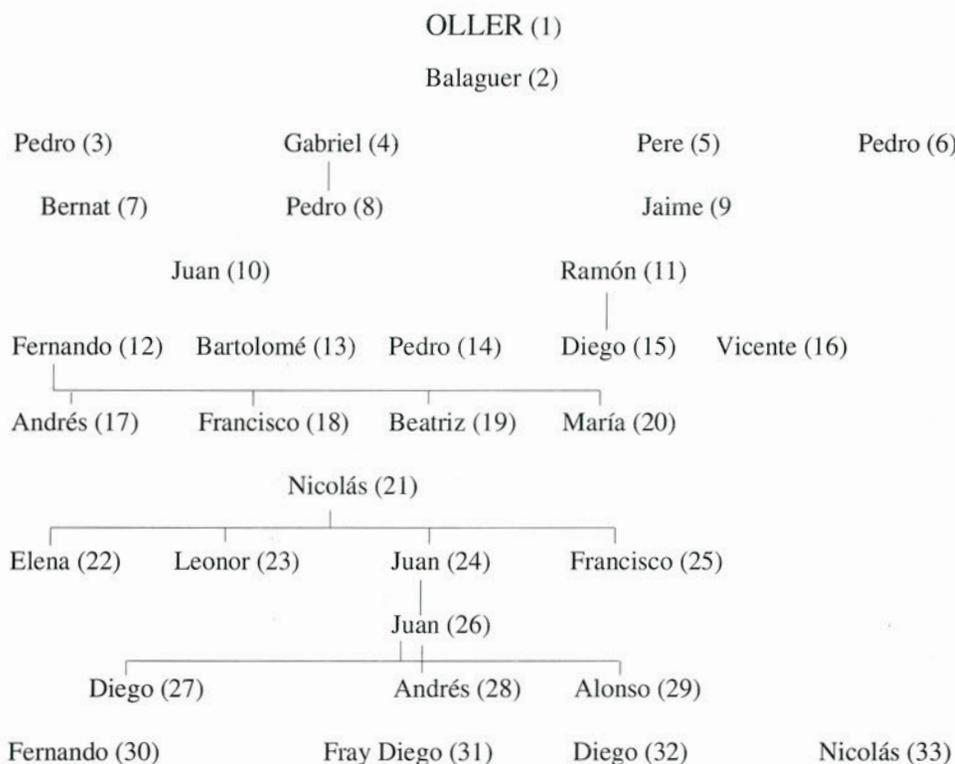
Se advierte con él cierto descenso social y político, así como en el económico y, como no deja de suceder, el hijo no supo mantener igual impulso ascendente que su padre. Ya éste, en su vejez, en 1416 era acusado ante el Concejo por la rotura del llamado “Puente de las ovejas” en el Javalí porque rehuía rehacerlo, lo que ocasionaba perjuicios generales, porque los ganados que acudían al “extremo” procedentes de Chinchilla tenían que pasar por el puente mayor de la Ciudad, y los ganados murcianos utilizaban el camino de Algezares, con daños en sembrados y viñas, de los que se quejaban sus propietarios.

Muerto su padre, Andrés Fernández Oller vendía el “Puente de las ovejas” a Isabel Gómez Dávalos. Tiempo después vendía también otra de las propiedades paternas, la heredad y torre en Sangonera, al provisor Juan Bonet, de quien pasaría al Cabildo catedralicio; hechos que muestran una decadencia económica que no sabría resolver.

Otro grupo de Oller en estas fechas lo encabeza Nicolás Oller, notario, quizá, como queda indicado hijo del notario Diego Oller, padre de cuatro hijos: Elena, Leonor, Francisco y Juan, éste canónigo y padre de otro Juan Oller. En un expediente concejil de 1502, Diego Pérez Oller solicitaba reconocimiento de hidalguía, alegando ser descendiente de Fernando Oller, sin probarlo, pedía quedar exento de hacerlo por necesidad de ausentarse, no siendo aceptado por los regidores. En uno de sus escritos indicaba que su padre Juan Oller era vecino de Lorca e hijo del canónigo Juan y nieto del escribano Nicolás Oller. Insistiría en posterior escrito en nombre de sus

hermanos Andrés y Alonso Oller, vecinos de Lorca. No parece que éstos Oller tuvieran relación con el conocido maestro Pedro Oller, autor del Retablo mayor de la Catedral de Vich en 1420.

Con otra condición social a fines del siglo XV se mencionan, al igual que estos Oller lorquinos pecheros, a Fernando, ganadero, alcalde de la Huerta y propietario de un molino harinero; a Diego, cogedor de censales del Cabildo catedralicio y también en su actividad de sobrecequero; a un fray Diego, que se indica en un testamento de 1482 como cabezalero de Estefanía Sánchez, viuda de Gonzalo Sánchez; y un último Nicolás Oller, simplemente como testigo, sin otra mención de su actividad u oficio.



(1).- Se indican las fechas límites que se han podido localizar.

(2).- 1285. Testigo del testamento de García Jufre de Loaysa, adelantado del Reino de Murcia.

- (3).- Racionero de la Iglesia de Cartagena en 1311.
- (4).- Le menciona su hijo Pedro en 1331.
- (5).- Heredado en el Repartimiento de Orihuela en 1308.
- (6).- 1302. Maestro de la piedra, constructor de la Capilla de Jacobo de las Leyes.
- (7).- 1321. Testigo de la entrega de Alcantarilla a la Iglesia de Cartagena.
- (8).- 1331. Hijo de Gabriel y esposo de Brígida.
- (9).- 1321, 1326. Notario.
- (10).- 1334, 1351. Juan Oller de Bardille fue regidor.
- (11).- 1342, 1366. Notario. Muerto en 1366 por trastamarista.
- (12).- 1367, 1418. Regidor, Regente, Procurador. Casado con Juana Pérez.
- (13).- 1384, 1396. Regidor. Como hidalgo fue a la guerra de Portugal.
- (14).- 1376, 1408. Notario, Arrendador de alcabalas y monedas.
- (15).- 1376, 1411. Notario. Regidor. Padre de Nicolás de Asenar de Lluca, quizá Nicolás Oller.
- (16).- 1375, 1407. Cerrajero. Maestro de hacer saetas.
- (17).- 1402, 1424. Andrés Fernández Oller, hijo de Fernando Oller.
- (18).- 1426. Francisco Fernández Oller, hijo de Fernando Oller.
- (19).- 1426. Beatriz Fernández Oller, hija de Fernando Oller.
- (20).- María Fernández Oller, hija de Fernando Oller.
- (21).- 1421. Notario. Quizá hijo de Diego (15).
- (22).- 1423. Casada con Bernardo Sánchez de Sevilla, Notario. Hermana de Leonor, Juan y Francisco.
- (23).- 1423. Casada con Juan Yáñez y hermana de Elena, Juan y Francisco.
- (24).- 1423, 1439. Canónigo. Hermano de Leonor, Elena, Francisco. Padre de Juan (26).
- (25).- 1423. Ausente de Murcia. Hermano de Leonor, Elena, y Juan.
- (26).- Hijo de Juan (24) y padre de Diego Pérez Oller, y Andrés y Alonso Oller, vecinos de Lorca.
- (27).- 1502. Vecino de Murcia, hermano de Andrés y Alonso.
- (28).- 1502. Vecino de Lorca, hermano de Alonso y Diego.
- (29).- 1502. Vecino de Lorca, hermano de Diego Pérez Oller.
- (30).- 1446. Ganadero, Alcalde de la Huerta. Dueño de molino.
- (31).- 1482. Cabezalero de Estefanía Sánchez, viuda de Gonzalo Sánchez.
- (32).- 1443, 1448. Cogedor de censales de la iglesia. Sobrecequero.
- (33).- 1468. Testigo.

FERNANDO OLLER

La estampa biográfica de Fernando Oller bien hubiera podido ser incluida entre las que en su tiempo –1450– seleccionó Fernán Pérez de Guzmán para confeccionar sus inigualables retratos de las personalidades del mundo

social al que pertenecía y que escogió por su mayor singularidad, y en los que conjuntaba descripciones físicas y morales, hechos sonados, matrimonios, fortuna, adversidades y algún que otro defecto físico o ético. Fernando Oller no alcanzó categoría social-cortesana para que Pérez de Guzmán le tratara o supiera de él y lo intercalara en sus *Generaciones y Semblanzas*. Conocemos y podríamos ampliar considerablemente gran número de sus intervenciones de carácter oficial en la Corte castellana, en donde –y no parece que haya duda alguna– tuvo una efímera actuación como Regente en la menor edad de Enrique III.

Actividades ininterrumpidas para crear una cuantiosa fortuna, y con ella prestigio, autoridad, firmes e interesadas amistades y alta consideración ciudadana por su habilidad diplomática, gestión y comprensión. Nos falta –en la vía figurativa de Pérez de Guzmán– la descripción de su aspecto físico, aunque tengamos –es más que posible– muestra gráfica de su cabeza y que sepamos que algo le afectaba a la vista, pues en octubre de 1384 se hacía constar su inasistencia a la reunión concejil de la que era regidor, porque “está doliente de los ojos”.

Tampoco conocemos con cierto detenimiento y amplitud sus virtudes y defectos tal como lo hacía el señor de Batres con sus biografiados; sólo contamos con una carta suya en defensa de sus intereses en la que se manifiesta su espíritu conciliador, diplomático e interesado en obtener un trato más benévolo de sus contrarios políticos que destruían una de sus mejores heredades sin provecho para ninguno, al quedar yerma por la prohibición de labrarla y de poder ser regada (8). De sus dosis de vanidad, como era el ostentar y hacer gala pública de su estoque de plata, entregado en acto público-publicitario para obtener un préstamo económico para el Concejo (9); tampoco falta la interesada nota de su orgullo de casta, de su hidalguía, para lo que obtuvo carta real de Juan II justificativa de ser “*cavallero armado e ome fijosdalgo notorio de padre e avuelo*” (10). Y de sus defectos, como el afán de incrementar su fortuna al prevaricar y aprovecharse de su oficio de regidor para no pagar impuestos concejiles, que como regidor exigía efectuaran los demás, o adquiriera una acémila del Concejo y olvidara pagar su coste; no le salva el que estas dejaciones concejiles fueran mal general entre los regidores, acostumbrado y conocido por quienes sucesivamente alcanzaban los puestos rectores en el gobierno de la ciudad (11).

Bien relacionado familiarmente: casó con Juana Pérez, hermana del deán Juan Pérez y hermana también de Catalina, mujer de Fernán Alonso de Saavedra, comendador de Cieza y regidor del Concejo murciano en distintas ocasiones (12). Inesperadamente, en un pleito sobre el pago de diezmos en Ceutí que mantenía el Cabildo, se cita a “*Johan Sanchez de Claramunt, cauallero, señor de Çepti, absente bien asi como fuessedes presente, e a Ferrando Oller vuestro hermano*”, en documento que firmaban como testigos el adelantado Fajardo, Rodrigo Rocafull y otros destacados vecinos. Parentesco quizá político, una hermana de Oller esposa de Sánchez Claramunt o ambos hijos de una misma madre.

No es cuestión tratar aquí su biografía, difícil pero atrayente, pero sí es necesario señalar la diversidad de actividades y actitudes de una personalidad sobresaliente que permiten forjar base firme para justificar un atribución que es algo más que una hipótesis, una posibilidad que la investigación, intuición y comprensión permiten plantear y mantener.

Sería la figura más destacada de su linaje y en él se concentran variedad de aspectos e intervenciones en las que le acompañaría el éxito en su triple vertiente política, social y económica. Una vida pletórica de hechos, cuyo comienzo oficial tuvo lugar en 1367 al ser designado regidor a la muerte de Guillén Celdrán y, en la movilidad entonces existente de los regimientos, nombrados bien por voluntad real, por designación vecinal en la elección por collaciones o por decisión del corregidor, a Fernando Oller le vemos desempeñando el regimiento en los años 1367, 1375, 1379-1391, 1406 hasta el año concejil 1417-1418 en “*que regia este año presente era finado*”.

Sería prolijo resumir aquí las setenta y dos fichas reunidas en las intervenciones de todo género de Fernando Oller como regidor, procurador o personero concejil, y de sus actividades como alcalde de sacas, al frente de la aduana, recaudador de alcabalas o en los numerosos pleitos, cuestiones o litigios fronterizos con Orihuela, Molina, Librilla o Villena; en el examen junto al obispo de los aspirantes a notarios; en la Audiencia real, en la Corte y en las Cortes. Por otra parte su renta de las escribanías de primera y segunda alzadas del adelantamiento, su fortuna en acciones comerciales o en la explotación de heredades en la huerta y término de la Ciudad, de su propiedad del “puente de las ovejas” o en sus molinos y tantas otras cosas, bien estudiadas por Denis Menjot y a su espléndido trabajo nos remitimos (13).

De su posición económica dos datos son suficientes. Cuando Juan I exigió un préstamo –obligado– de 20.000 maravedís a los ciento cincuenta vecinos mas cuantiosos de Murcia, uno de ellos fue Fernando Oller, otro su hermano Diego, pero, además, entre ellos estaba “*Gonçalo, criado de Ferrand Oller*”. Y, en otro préstamo posterior también de Juan I, esta vez de 18.000 maravedís entre los diez más cuantiosos de la Ciudad, Fernando Oller era uno de ellos.

Dos notas más. Una, su experiencia militar, porque como caballero hjosdalgo participó en la hueste concejil en la incursión realizada en territorio granadino de Oria, Cantoria y Zurgena. Otra, en su historia personal cuenta el desempeño del cargo oficial más alto que hubiera podido pensar y desear, pues como procurador de Murcia participó en la regencia de Enrique III en el año 1393, aunque la decisión real de adelantar su mayoría de edad no le permitiría mantener este cargo los seis meses previstos (14).

EL COMITENTE

La relación Oller-Bernabé de Módena para la adquisición de un retablo para su capilla semejante al que años antes se había adquirido para la capilla de los Manuel, debió realizarse por medio de alguno de los muchos genoveses que permanecían en Murcia con amplia actividad mercantil, en la que los tintes, lana, armas, trigo y otros muchos productos, más interesados préstamos, especialmente al Concejo, era su modo y medio de vida (15).

De entre ellos, todo parece incidir en micer Polo Usodemar, con larga vivencia en la Ciudad y a quien precisamente encontramos en distintas ocasiones en estrechas relaciones con Fernando Oller; permanencia y actividad que se prolongaría cuando veinte años más tarde su hijo Próspero Usodemar adquirió la naturaleza castellana. Oller unas veces en representación concejil y otras por sus negocios comerciales, mantuvo contactos frecuentes con los genoveses. Porque Oller intervenía en el activo intercambio de productos, no sólo en la venta de cuanto obtenía en sus heredades al mejor precio posible, sino que no desdeñaba adquirir de los genoveses cualquier clase de artículos de procedencia foránea cuando la ocasión propiciaba su compra.

Afinidades económicas, entendimiento y contactos oficiales y particulares proporcionarían una buena amistad. Su mejor muestra fue en 1381

cuando Juan I impuso a Murcia un pedido de 85.000 maravedís para atender sus necesidades en la contienda que mantenía en tierras portuguesas. Falto de recursos el Concejo y ante las apremiantes demandas del recaudador real apoyado por el adelantado, los regidores, como en otras ocasiones, hubieron de buscar entre los mercaderes genoveses el necesario préstamo. Una cosa era la amistad y otra las cuestiones económicas, por lo que Polo Usodemar y Sorso Demar se mostraron dispuestos a proporcionar 40.000 maravedís, si bien con adecuadas seguridades, por lo que exigían su devolución en especie: lana delgada, merina, prieta y blanca, buena, mercadera que fuera de dar y tomar, quita de todo gravamen y puesta en el puerto de Cartagena, a cuarenta maravedís la arroba, lo que suponía mil arrobas.

Hubo dificultades que Oller, de quien se dice *“tomastes toda la atoria e cargo del dicho pleito en vos para lo fazer e llevar con nos”*, hubo de solventar, como sería poder reunir las mil arrobas de lana merina de los ganaderos; completar la cantidad exigida por el monarca con la entrega de valiosas piezas de paños de distinta procedencia extranjera y aplacar las exigencias del almojarife Aventuriel para facilitar el embarque de las mil arrobas de lana, mediante el pago de sus derechos. Relaciones Usodemar-Oller que se mantuvieron en el transcurso del tiempo.

Trece años más tarde, el 1 de octubre de 1394, Polo de Usodemar y Jacomo Catáneo, acogiéndose a una disposición de Juan I para los genoveses, en que autorizaba a que *“cada vez que quisieren ir a Jenova por tierra que puedan levar cada dos bestias, una en que cavalguen e otra en que cavalgue un ome suyo”*, aunque nunca caballo, solicitaban al Concejo la concesión de guía y seguro para marchar por tierra a Génova. En su escrito decía: *“van para Jenova e lieva el dicho miçer Polo una mula de siella, de pelo castaño e una haca de pelo castaño e todos quatro pies balçana e haç alva e bene en blanco e garça de amos los ojos; e el dicho miçer Jacomo lieua una mula de siella de pelo castaño escuro e el rostro castaño claro”*, así como quince florines de oro para costa y despensa del camino.

No habían pasado dos años, cuando en agosto de 1396 ambos genoveses comparecían ante el Concejo para reclamar 4.793 maravedís que se les debía de un préstamo, y al mes siguiente, el 30 de septiembre, declaraban ante los regidores que a petición de los jurados habían traído a Murcia desde Génova y diversos lugares, cargas de pastel y otros productos tintóreos.

Nada más dijeron ni tenían por qué decirlo, ni el escribano concejil de haberlo oído, lo hubiera incluido en el acta de dicho día, pero para nosotros nada impide pensar que a su vuelta, entre sus mercaderías, fueran portadores del retablo que pudo haberle encargado Fernando Oller que adquirieran de Bernabé de Módena.

EL RETRATO

Dos hechos ciertos. Una premisa es que la capilla de Santa Lucía de la entonces iglesia mayor de Santa María de Murcia fue instituida por Fernando Oller cuya relevante personalidad política, social y económica y más, por cuanto testifica el obispo Comontes, proporcionan base firme para que así se realizara. Otra es la autenticidad de la autoría de Bernabé de Módena en la hechura del retablo de Santa Lucía. De ambos pueden inferirse otros dos, más inciertos, pero nada se opone a que pudieran ser también veraces. Uno, la efectividad del encargo como comitente a Polo de Usodemar, acorde con la probable cronología del retablo, que se centraría entre fines de 1394 y primer semestre de 1396, por lo menos la imagen de Santa Lucía y la Crucifixión que, según Presenti, ambas son obra directa de Bernabé de Módena, siendo el resto de colaboradores. Y, si fue así, en este orden de cosas, cabe deducir otro hecho más, el que la imagen del donante no fuera solo idealizada, convencional, sino más próxima a la real, por lo que habría enviado su retrato para que el pintor tuviera conocimiento de su persona.

En la mentalidad de un hombre como Oller entraba esta posibilidad. Tenía ante sus ojos un ejemplo a imitar: la capilla de los Manuel y el retablo de Bernabé de Módena, y en él, la figura de una reina y un noble. Ambas cosas pudo hacerlas efectivas, pero ambicioso debió pensar en superar el modelo, el que su representación como donante fuera auténtica, real.

En la revisión de cuentas concejiles anteriores que se efectuaba el 21 de junio de 1392, se anota y aprueba: "*Otrosy, el dicho jurado pago a Pedro Fabregas, pintor, treinta maravedis por mandado del Conçejo, porque pinto tres figuras de la persona de Ferrant Oller, e ay dello ordenaçion en el (en blanco), fecha por el dicho Conçejo*". Lo que supone que éste jurado se refería a fecha anterior al año concejil 1391-1392, quizá al año de 1390-1391.



Lám. 2.- Donante del retablo de Santa Lucía. ¿Fernando Oller?.

El pintor es conocido, incluso sabemos que fue Jurado y después Regidor e hizo justificar su hidalguía (16). Lo insólito es que estos tres retratos de un regidor los acordara y pagara el Concejo. La motivación o causa la ignoramos. Y es insólito no sólo por su número, sino que es caso único en la historia concejil de estas centurias, pues son conocidas las pinturas que se hicieron para la Sala de la Corte: religiosas, reales de Juan II, Enrique IV y Reyes Católicos, así como las armas de la Ciudad, pero nunca uno de sus regidores.

En la historia del Arte –aparte de la calidad de la obra pictórica, cronología y personalidad de su autor– no hay que menospreciar otras vías y consideraciones que pueden ofrecer su composición y reflexiones sobre su alcance, comprender posible motivación, no ya en la selección de imágenes sacras, las propias de una devoción personal o familiar, sino también que



Lám. 3.- Donante del retablo de Santa Lucía. ¿Juana Pérez?.

la conjunción vanidad-religiosidad tuviera reflejo real con el retrato del donante y que éste fuera en lo posible, fiel copia de la realidad.

Son muchos los contextos que se conjuntan y permiten seguir un hilo conductor que supera la simple hipótesis, para llegar a una conclusión totalmente asumible. Todo concuerda y sobra imaginación, porque hay correlación:

- 1.- Capilla de los Manuel y retablo de Bernabé de Módena en fecha anterior a 1378. Un ejemplo a seguir (17).
- 2.- Capilla de Santa Lucía instaurada por Fernando Oller, regidor en 1367 y muerto en 1418.
- 3.- Retablo de Santa Lucía, de Bernabé de Módena, posterior al de la “Virgen de la Leche”.

- 4.- Cronología de Bernabé de Módena, nacido en 1335-1336, que bien hubiera podido alcanzar el comienzo del s. XV.
- 5.- Medios económicos y posición social de Fernando Oller para sufragar tal costoso encargo.
- 6.- No se puede olvidar que a Santa Lucía se le invoca en las enfermedades de los ojos y es considerada como protectora de la vista y que Fernando Oller no asistió como regidor a la reunión concejil de octubre de 1384, porque, según testimonio del escribano, “*está doliente de los ojos*”.
- 7.- Tres retratos de Fernando Oller, costeados por el concejo y efectuados por el mejor pintor de Murcia en estos años, Pedro de Fábregas.
- 8.- Viaje de Polo Usodemar a Génova y regreso entre 1394-1396.

Entendemos que este artículo es un paso adelante en la pequeña historia del retablo de Santa Lucía, quizá atrevido para algunos –pasivos, estáticos y repetitivos de cuanto se ha escrito– pero para nosotros es más que un camino posible, –pese a esta aventurada hipótesis de un retrato que respondía a una realidad–, confiados en que podrán ser consolidadas estas consideraciones tiempo adelante con nuevos hallazgos documentales. En tanto, aquí queda nuestra aportación a un mejor conocimiento de esta excepcional obra.

EL RETABLO DE LA VIRGEN DE LA LECHE

La identificación de los donantes de este retablo, siempre problemática, alcanza cierta seguridad en cuanto se refiere a la figura femenina: se personifica en la reina doña Juana Manuel sobre la base de su depósito por tiempo en la capilla de los Manuel en la catedral murciana; por ostentar sobre su cabeza corona real y porque el comienzo de su reinado tuvo lugar en 1369, coincidente con los años de mayor actividad de Bernabé de Módena, así como el que en este tiempo se hallara al frente del adelantamiento del reino de Murcia su primo Juan Sánchez Manuel, conde de Carrión. Datos más que suficientes para alejar cualquier duda sobre su identificación.

No sucede lo mismo respecto a la figura masculina del donante, que García de Pruneda (18) describía como hombre de unos cincuenta años, larga barba, lacia y de color rubio, quien para él representaba a don Juan Manuel, padre de la reina doña Juana Manuel. Era una opinión, que otros muchos han seguido. Pero hubo criterios distintos con anterioridad.



Lám. 4.- Retablo de la Virgen de la Leche.
Reina Doña Juana Manuel.

Como en tantas otras ocasiones hay que tener presentes las investigaciones y acertado espíritu crítico que caracterizó a González Simancas, especialmente su obra inédita, su "*Catálogo Monumental de la Provincia de Murcia*" (19) redactada en 1907 y tan utilizada como si hubiera sido impresa, aunque a veces no citada como se debiera. González Simancas proponía la persona del Conde de Carrión. Realmente los datos no permiten por ahora resolver de forma precisa esta disyuntiva por la contradicción de ambos personajes. De aquí la conveniencia de concretar en la vida y hechos de don Juan Manuel, de su hija y de Juan Sánchez Manuel, en sus relaciones con la ciudad de Murcia los datos más significativos que pudieran facilitar una atribución más segura.

Las relaciones de don Juan Manuel con la capital del adelantamiento, oficialmente de unos cincuenta años de duración, nunca fueron buenas a causa de sus imposiciones y de los excesos e injerencias de sus lugartenientes y vasallos en el gobierno de la ciudad, abrumando y agraviando a los vecinos que no se sometían a su señorío. De aquí la ruptura y expulsión de los más destacados dirigentes de su facción en dos ocasiones. Una, con la ayuda indirecta pero efectiva del infante don Pedro, tutor de Alfonso XI; otra, se produjo en 1325 con la proclamación de la mayoría de edad del rey y cese de don Juan Manuel como regente, que los murcianos interpretaron que también lo era en el adelantamiento, por lo que no tardaron en hacerse con el gobierno de la ciudad.

Es conocida la contienda que sostuvo el señor de Villena en tierras castellanas y murcianas, pero por lo que aquí nos interesa, todo se concreta, como resumen del largo tiempo de vejaciones sufridas por los murcianos, en la aceptación por Alfonso XI de su denuncia contra los desmanes de don Juan Manuel:

“En tiempo pasado los mas caualleros e escuderos e muchos otros omes se fezieron vasallos e acostados de don Johan, fijo del infante don Manuel, e con el poder del dicho don Johan todos los fechos de la çibdat auien de pasar por su mano e con esto catauan mas por seruiçio del dicho don Johan por conplir su talante que non por mio seruiçio ni pro de vosotros, e que ante se cunplia en Murçia e en el regno las cartas e mandado de don Johan, que las mis cartas e mio mandado”.

Después, aunque don Juan Manuel acabara sometiéndose a la autoridad real y recobraría el adelantamiento, sus decisiones, así como las intromisiones y extorsiones de sus vasallos en el Concejo murciano, desaparecerían definitivamente. En 1330 todos los caballeros que habían sido acostados y vasallos del señor de Villena, previo juramento, pudieron volver a la ciudad y recobrar sus bienes como vasallos reales.

No quedaría buena memoria de don Juan Manuel en Murcia. Cuarenta años más tarde el triunfo trastamarista hacía reina de Castilla a doña Juana Manuel. Una mujer luchadora, inquieta, pero resentida, pues no olvidaba cuanto había significado la actividad de Pedro López de Ayala en el fin del poderío manuelista en el reino de Murcia.

En sus relaciones con Murcia doña Juana Manuel, aparte de las propias de una reina que apoyaba a su marido y estaba pendiente de hacer cuanto

podía para asegurar su trono: ganando plazas petristas, procurando aquietar el reino y hacer reconocer su autoridad, un sólo objetivo tuvo presente y prevaleció en los primeros momentos; como fue reivindicar, enaltecer y ensalzar el linaje de los Manuel. En carta de 12 de junio de 1369 recordaba el Concejo murciano:

“los debdos que sienpre oviestes en la merçed de don Johan, mio padre e en los otros señores del mi linaje”. Y con este recordatorio pasaba a lo que le interesaba como era vetar la vuelta de los Ayala a tierras murcianas, por lo que había pedido y logrado de su marido que *“el adelantamiento del regno de Murçia que lo non oviese Fernant Perez de Ayala nin otro ninguno de su linaje”*:

Y lo contrario, otra vez el linaje por delante, *“vos avedes grant fiuza en los de mi linaje, pedile por merçed que lo diese al conde de Carrion, mio primo, e el fizolo asi”*.

No fue muy afortunado el nombramiento de Juan Sánchez Manuel como adelantado mayor del reino de Murcia para el fin que había propuesto doña Juana Manuel: vuelta de los Manuel al reino de Murcia, ya olvidado y perdido el señorío de Villena por compromisos políticos. El conde de Carrión no pudo entrar en la capital murciana, que había sido fiel a Pedro I, hasta dos meses después del fratricidio de Montiel y si se le abrieron las puertas, fue ante las amenazas de Enrique II desde Villanueva de Alcaraz, de acudir con su ejército para hacer cumplir su mandato y castigar la rebeldía.

Un mal gobierno de Juan Sánchez Manuel, arrogante, con excesos, atropellos, agravios, injusticias y apropiaciones indebidas de tal consideración que, bien informado Enrique II, decidió en 1378 la suspensión del adelantamiento por un año, que después se prolongó hasta ya entrado el reinado de Juan I.

Tan pronto tuvo conocimiento del caso la reina escribió al Concejo de Murcia solicitando que retiraran su denuncia y recordaran *“el debdo que el conde a conmigo e con el infante mio fijo”*. Y se quejaba de que no se lo hubieran hecho saber para haber puesto remedio oportunamente. En igual sentido escribió su hijo el infante don Juan, sin que los regidores adoptaran acuerdo alguno. Cuando el conde de Carrión vuelve a Murcia en 1382, por poco tiempo y sin poder entrar en la ciudad, era un hombre acabado, suplicante ante el Concejo sobre el que había imperado años antes. Con agobios fue llamado de nuevo a la Corte para no volver jamás y morir al poco tiempo.

Dos aspectos más destacan en estos años en que gobierna el adelantamiento Juan Sánchez Manuel. Uno entra en la línea de doña Juana Manuel, recuerdo de su padre y ensalzamiento de su linaje. Tampoco olvidaban los murcianos, pero a nuevos tiempos nueva faz, y recordando una supuesta donación testamentaria de don Juan Manuel, escribieron a la reina solicitando la entrega de cuarenta mil maravedís. En 1373, contestaba manifestando que no había podido encontrar el testamento de *“mio padre que Dios perdone”* por muchas diligencias que había hecho, y que en caso de hallarlo cumpliría la voluntad paterna, y con despedida de *“sin esto e con ello, tenuta so a vos fazer merçed tanto que lugar aya para ello”*.

Sabido es que en ninguno de los dos testamentos de don Juan Manuel se menciona tal donación, si bien en ellos dispuso dotar cuatro capellanías en el reino de Murcia: una en San Ginés de la Jara, dos en Santa María de Cartagena y una en Santa María de Murcia, dotada cada una de ellas con quinientos maravedís. De los cuarenta mil maravedís, nunca más se supo.

Un testamento que no se conoció entonces y una capellanía en Santa María la Mayor de Murcia que, a mediados del siglo XV eran cuatro *“capellania prima Domini Joannis Manuel”* (secunda, tercia, quarta), que debieron dotarse en los años que Juan Sánchez Manuel estuvo al frente del adelantamiento. Cabe deducir que a él se debe el encargo a Génova o a genoveses del retablo de la “Virgen de la Leche”. El abundante número de mercaderes que vivían en Murcia y el comercio directo con sus lugares de origen, iniciado tiempo atrás y que se mantendría con mayor intensidad en los años siguientes, facilitaban costosos encargos y cuidadoso transporte.

Además, el conde de Carrión, caprichoso y derrochador de lo propio y de lo ajeno, que gastaba sin freno en satisfacer sus necesidades o caprichos, era la persona adecuada para decidir un encargo semejante, expresivo de gratitud a su prima y consiguiente ostentación de su linaje. Un testimonio documental así lo demuestra. En sus tiempos de Adelantado hizo aprobar al Concejo bajo su presidencia un préstamo de trigo, cebada y alcandía para provisión de su hueste por precio convenido, y como fianza *“dio e entrego algunas prendas...fasta que el dicho Conde oviese dineros”*.

Pasó el tiempo, Juan Sánchez Manuel cesó definitivamente en el adelantamiento y murió lejos de tierras murcianas, hasta que en 1384, los regidores cansados de esperar el reintegro del préstamo, decidieron entregar al pregonero estas *“prendas”* o joyas para su venta en pública almoneda. Las cuales eran:



Lám. 5.- Retablo de la Virgen de la Leche.
¿Don Juan Sánchez Manuel, Conde de Carrión?.

“Una devisa de plata sobredorada en la qual estan engastonadas en medio della vn camafeo blanco que ha figura de cara e cabeça de omne con su pescueço e enderredor dos turquesas verdes fechas a figura de luna.

Otrosy, seys çafies cardenos e vna piedra granata e cinço piedras gargontas e nouenta e tres granos de aljofar granados e menudos. E otrosi mas, vna piedra que dixo el dicho Conde que auia nonbre agata, engastonada en derredor en vn çoral de plata sobredorado. E otrosi mas, vn camafeo blanco en calçadonia ques su figura vn moço pequeño desnuyo e enderredor del cuerpo señal que sale de agua e que se traua a vna torre con una cadeneta pequeña de plata” (20).

Camafeos y piedras preciosas que debían ser igualmente de procedencia genovesa, pues el desconocimiento de los regidores murcianos de las ágatas, es indicativo de ser producto de importación, que señalan el mismo

camino que el retablo. Datos documentales que no resuelven la identidad del donante que acompaña a doña Juana en el retablo, pero sí permiten deducir que la iniciativa y consecución de esta obra debió ser de don Juan Sánchez Manuel, conde de Carrión (21).

Pero algo más hay que decir, aunque sea entrar en la vía especulativa. Don Juan Manuel era ya hombre olvidado en Murcia y desde 1330 hasta su muerte, serían Villena y el castillo de Garci Muñoz, lugares de su retiro y en donde dedicó su tiempo a inmortalizarse con su producción literaria; no parece que volviera ni una sola vez al reino de Murcia, pues su señorío de Villena era ya un mundo aparte. En cambio, conociendo algunos de los actos de gobierno y sobre todo personales del conde de Carrión y de su mentalidad, en los que su jactancia y ostentación de parentesco con doña Juana Manuel, así como cuanto podía representar para su vanidad, figurar junto a ella –su prima, la reina– en un retablo expuesto al público en la capilla de los Manuel, era hecho presuntuoso y de vanagloria acorde con su personalidad. Y el encargo tuvo que hacerlo él. Todo parece inclinar la balanza a su lado.

NOTAS

- (1) PRESENTI, *Barnabas de Mutina pinxit in Ianua. I politici di Murcia*, 22-27; PÉREZ SÁNCHEZ, *Murcia*, 170-171; BELDA NAVARRO, *El arte cristiano medieval en Murcia*, 314-332; ALGERI, *L'attività tarda di Barnaba da Modena: Una nuova ipotesi di ricostruzione*, 189-210; BELDA NAVARRO, *Don Juan Manuel. Retrato de un príncipe*, 19-36; PÉREZ SÁNCHEZ, *Polípticos de la Virgen de la Leche y Santa Lucía*, 16-31.
- (2) Se mantiene con acierto la distancia cronológica entre ellos: uno, el de la “Virgen de la Leche” realizado en primer lugar, obra completa de Bernabé de Módena, cuya factura a tenor de las circunstancias históricas castellanas, hay que retrasar forzosamente en algunos años a la fecha propuesta y aceptada de 1370. El otro, de Santa Lucía, posterior, en el que la calidad artística a tenor de los años del artista es más baja, con diferencias ostensibles en las imágenes centrales de ambos retablos, tanto en la gracia y delicadeza del ovalado rostro de la Virgen y el hieratismo y la rigidez mayestática de Santa Lucía; así como que esta obra es incompleta, pues hoy día se admite la intervención colaboradora de taller en la leyenda de Santa Lucía. De igual manera esta diferencia cronológica es apreciable en el distinto tratamiento de ambos retablos, en la representación más arcaizante de la Virgen al modo bizantino

rodeada de imágenes aisladas, frente al modelado corpóreo que se aplica a Santa Lucía con un entorno de carácter narrativo, o la diferente manera de situar a los donantes en uno y otro retablo.

- (3) REQUEJO, *El donante en la pintura española del s. XVI. Su ubicación en el espacio ficticio*, 76-87; FRANCASTEL, *El retrato*, 76-83.
- (4) La carencia de documentos referentes a los “encargos” de estos dos retablos, más la lejanía Castilla-Génova que impedía la contratación directa y el conocimiento personal, plantea la duda si todos los santos del retablo de la “Virgen de la Leche” fueron propuestos desde Murcia. El nombre de cada uno de ellos en sus aureolas pudiera responder a petición del donante, pero también elección personal del artista y el hacerlo así constar sería para mejor conocimiento del recipendario, incluso esa extraña “Llamada al Juicio Final” que se incluye en la parte superior junto a María Magdalena. MARTÍNEZ CARRILLO, en su artículo *Fiestas ciudadanas. Componentes religiosos y profanos de una ciudad bajomedieval, Murcia*, 11-50, estudia con amplitud las fiestas religiosas y celebraciones festivas; entre las menos importantes cita las de S^a María Magdalena y S^a Lucía. No así las de Santa Clara, Santa Ana y San Nicolás, pese a mantener una iglesia bajo su advocación, diferenciándose de otras siete parroquias que sí celebraban sus respectivas fiestas.
- (5) Vid. NIETO ALCAIDE, *La luz, símbolo y sistema visual*.
- (6) COMONTES, “Fundamentum Ecclesiae Carthaginensis”, en ROJAS Y CONTRERAS, *Diferentes instrumentos, bulas y otros documentos pertenecientes a la dignidad episcopal y Santa Iglesia de Carthagera*, 21.
- Las dudas que en principio pudieran producir la lectura “capellanía” y su aceptación como “capilla”, se disipan cuando se analizan algunas de ellas. En su relación de capellanías incluye como tal la de San Francisco y San Antonio instituidas por fray Diego de Bedán; ocho folios antes nos dice que el obispo fray Diego fue “*sepultus ad praesens in predicta Ecclesia Beatae Mariae Majoris Murciae in capella, quam ibi fecerat*”. Es conocido el testamento del racionero Bonamic Zavila (Antich Zavila); lo mismo sucede con la capellanía de “dona Juana de las Leyes” desde 1302 en que se acaba su construcción hasta su demolición en el s. XVI (TORRES FONTES, *La familia del Maestro Jacobo de las Leyes*, 333-349). La del repartidor mayor de Murcia don Gil García de Azagra (“Egii Garcia de Sag”), cuya casa pasó a ser palacio episcopal durante siglos y a quien se recordaba en 1486, cuando el arcediano de Lorca pidió al Concejo “*las armas de aquel*” para honrar su capilla. Lo mismo cabría decir de la capellanía-capilla del deán Puxmarín o la del notario Bonduco Forés (“Verdugo Flores”). Además, Obispo y cabildo aspiraban a la reconstrucción y ampliación de Santa María la Mayor para convertirla en Catedral y para ello buscaron toda clase de ayudas económicas, entre ellas la venta de capillas y celebración de aniversarios. (TORRES FONTES, *Las obras de la Catedral de Murcia en el siglo XV y sus maestros mayores*, 83-126). Dos conceptos complementarios que responden a uno solo.
- (7) TORRES FONTES, *Nobiliario de los Fontes de Alonso Rodríguez de Almela*, 33.
- (8) Incluso proponiendo como provechoso para la Ciudad que la usufructuaran en tanto no se dilucidara la cuestión política que dividía la Ciudad. Aseguraba igualmente que su

- gestión en la Corte real, como en otras partes, sus palabras fueron siempre loando “*e ennobleçiendo la çibdat de Murcia e recontando los grandes serviçios que ella fizo sienpre a los reyes, por lo qual ella fue coronada e ennobleçida*”. (TORRES FONTES, *Murcia Medieval: Justicia concejil*, 99-117).
- (9) En 1374 Oller pudo resolver un problema económico, aunque el no era regidor. Tenían que abonar al obispo de Sidonia su labor episcopal en Murcia sede vacante por dos años, y faltaba el dinero preciso para pagarle antes de marchar para su tierra, y fue Oller quien pidió prestado a Guillén Celdrán trescientos maravedís, y para seguridad éste le entregó su estoque “guarnecido en plata” para que lo tuviese en “*peños*” hasta que fuese reintegrado de su préstamo. En agosto el Concejo pudo reunir la cantidad prestada y Oller recobró su estoque.
- (10) En 30-V-1408, la carta de los alcaldes reales de los fijosdalgo. (CODOM, XV, pp. 103-4).
- (11) En la revisión que se hizo de los dieciséis regidores que se mantenían con Fajardo en Molina, a Fernando Oller se le culpó de no abonar lo que le correspondía de las derramas generales concejiles de 2’5, 15 y 4 maravedís por millar; o tres florines de un préstamo al monarca; sesenta y cuatro maravedís que se repartían los regidores, siendo los martes y sábados días obligados de Concejo; un macho de silla del Concejo, que no pagó; 1.370’5 maravedís que recibió “*sin mandado de nuestro señor el rey e contra voluntad del pueblo de la dicha çibdat e en daño della*”; cobrar durante tres años cien maravedís anuales por su trabajo como procurador; cien florines que llevó de intereses y penalización por un préstamo al Concejo y no pagado a su debido tiempo, fianza a un pescador, que no cumplió. Total 4.886’5 maravedís. Le vendieron el trigo de su heredad por 2.200 maravedís, con lo que se completaba la deuda pendiente.
- (12) El matrimonio de Fernando Oller pudo ser fuerte apoyo económico que le permitiría intensificar sus negocios. Queda indicado que su cuñado, el deán, sería heredado por sus hermanas. Pero también es posible el que hubiera una importante fuente económica anterior. La referencia con que contamos es la institución de una capellanía en la iglesia de Santa Catalina por Catalina Pérez Pedriñán. La incógnita es si esta Catalina era la cuñada de Fernando Oller y de serlo, sin duda procedía del famoso Pascual Pedriñán, tesorero de Pedro I, muy estimado de este monarca y que pudo salvar por su honradez y buen hacer la animadversión y persecución en los primeros años del trastamarismo, tal como lo comenta el historiador Cascales. Por otra parte la relación familiar con el señor de Ceutí es indicativa igualmente de poderosa fuente de riqueza.
- (13) MENJOT, *Un noble urbain dans la Castille du bas Moyen Age: Fernando Oller, caballero de Murcia (milieu XIV^e -premier quart du XV^e siècle)*, II, 135-145.
- (14) Conforme a las disposiciones testamentarias de Juan I se constituyó un Consejo de regencia en la menor edad de Enrique III, y en ella entraban seis ciudades con representación en Cortes, quienes designaban cada una de ellas un gobernador por seis meses. Cascales dice “...Cadafal y después Fernando Oller, Regidores, y vecinos de ella, los quales estuvieron con el Rey en su administración, y en las mercedes, oficios, privilegios, y cargos que el Rey hizo, y dio, y pusieron sus firmas, y nombres como tales”. (CASCALES, *Discursos históricos de la Ciudad de Murcia y su reino*, 208).

- (15) TORRES FONTES, *Genoveses en Murcia (siglo XV)*, 128-129.
- (16) TORRES SUÁREZ, C., “El pintor Pedro Fábregas”, en *Murgetana*, 69, Murcia (1986), pp. 115-121.
- (17) Comontes menciona cuatro capellanías de “Domini Joannis Manuel”, pero sin advocación alguna. El ensamblaje por tiempo de los dos retablos y su mantenimiento en la capilla de los Manuel ocasionó la confusión y su atribución a este linaje del retablo de Santa Lucía.
- (18) GARCÍA DE PRUNEDA, *El retablo de Santa Lucía en la catedral de Murcia. ¿Quiénes fueron sus donantes?*”, 1-12.
- (19) GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo Monumental de la provincia de Murcia*, Ms. a. 1905-1907.
- (20) Archivo Municipal Murcia, Actas Capitulares, 23-VII-1384, documento recogido por MARTÍNEZ CARRILLO, *Manueles y Fajardos*, 191-192.
- (21) Nieto del infante don Manuel como hijo de Sancho Manuel, Juan Sánchez Manuel combatió junto al conde de Trastámara frente Pedro I; la victoria de Montiel le proporcionaría en el mismo año 1369 la concesión del condado de Carrión, señorío de Calatañazor y el adelantamiento mayor del Reino de Murcia. En 1383, un año antes de su muerte, Cascales le tacha de “viejo”.
Cabe pensar que pudo tener esta iniciativa de concertar la hechura de un retablo en los años más prósperos de su adelantamiento, esto es, entre 1372 y 1376, pues en 1378, a poco de su matrimonio con Juana de Xérica, fue suspendido del adelantamiento por un año, que se prolongaría hasta 1382, en que regresó al reino por unos meses.

BIBLIOGRAFÍA

- ALGERI, G., “L’attività tarda di Barnaba da Modena: Una nuova ipotesi di ricostituzione”, en *Arte cristiana* (1989), pp. 189-210.
- BELDA NAVARRO, C., “Don Juan Manuel. Retrato de un príncipe”, en *Imafronte*, 6-7, Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa, Murcia (1990-91), pp. 19-36.
– “El arte cristiano medieval en Murcia”, en *Historia de la Región Murciana*, Murcia (1980), vol. IV, pp. 314-332.
- CASCALES, F., *Discursos históricos de la Ciudad de Murcia y su reino*”, Edic. facsímil, Murcia, 1980.
- COLECCIÓN DE DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DEL REINO DE MURCIA (CODOM), XV, Murcia, (1993).
- COMONTES, D. de, “Fundamentum Ecclesiae Carthaginensis”, en ROJAS Y CONTRERAS, D., *Diferentes instrumentos, bulas y otros documentos pertenecientes a la dignidad episcopal y Santa Iglesia de Carthagera*, Madrid, 1756.

- FRANCASTEL, P. y G. *El retrato*, Madrid, 1978.
- GARCÍA DE PRUNEDA, S., “El retablo de Santa Lucía en la catedral de Murcia. ¿Quiénes fueron sus donantes?”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid (1947), T. LI, separata de doce pp.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M., *Catálogo Monumental de la provincia de Murcia*, Ms. depositado en el Departamento Historia del Arte “Diego Velázquez”, CSIC. Redactado entre 1905-1907.
- MARTÍNEZ CARRILLO, M^a L., “Fiestas ciudadanas: Componentes religiosos y profanos de una ciudad bajomedieval, Murcia”, en *Miscelanea Medieval Murciana*, XVI, pp. 11-50.
– “Manueles y Fajardos”, en Biblioteca Murciana de Bolsillo, 48, Murcia (1985), pp. 191-192.
- MENJOT, D., “Un noble urbain dans la Castille du bas Moyen Age: Fernando Oller, caballero de Murcie (milieu XIV^e -premier quart du XV^e siècle)” en *Mélanges offerts à Georg DUBY*, vol. II, Aix, 1992.
- NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1978.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., “Murcia”, “Arte”, en *Colección Tierras de España*, Madrid (1976), pp. 170-171.
– “Polípticos de la Virgen de la Leche y Santa Lucía”; en *Catedral de Murcia. Museo del Prado. Obras maestras restauradas. Barnabas de Módena*, Madrid (1993).
- PRESENTI, F.R., “Barnabas de Mutina pinxit in Ianua. I polittici di Murcia”, en *Bollettino d'Arte* (1968), vol. I, pp. 22-27.
- TORRES FONTES, J., “Genoveses en Murcia (siglo XV)”, en *Miscelánea Medieval Murciana*, II, (1976), pp. 128-129.
– “Murcia Medieval: Justicia concejil”, en *Murgetana*, 55, Murcia, 1979, pp. 99-117.
– “La familia del Maestro Jacobo de las Leyes”, en *Glossae, Revista de Historia del Derecho Europeo*, 5-6, (1993-1994), pp. 333-349.
– “Las obras de la Catedral de Murcia en el siglo XV y sus maestros mayores”, en *La Catedral de Murcia, VI Centenario*, Murcia, 1994, pp. 83-126.
– “Nobiliario de los Fontes de Alonso Rodríguez de Almela”, en *Murgetana*, 92, Murcia (1966), 3-42.
- TORRES SUÁREZ, C., “El pintor Pedro Fábregas”, en *Murgetana*, 69, Murcia (1986), pp. 115-121.
- REQUEJO, M.A., “El donante en la pintura española del siglo XVI. Su ubicación en el espacio ficticio”, en *Revista Goya*, 164-165, Madrid (1985), pp. 76-87.

GEORGE KUBLER

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

Acaba de morir en los Estados Unidos, su patria, un gran amigo de España, el historiador de la arquitectura y profesor de la Universidad de Yale George Kubler. Lo conocí hace muchos años. En la dedicatoria de su último gran libro, "Building the Escorial", me dice: "inscrito para Fernando Chueca por su admirador de tres décadas, George Kubler. En Yale University in New Haven on 28, IV, 82".

Según la propia manifestación de Kubler, en 1982 hacía tres décadas que me conocía, es decir, desde 1952. Nuestra amistad fue antigua e intermitente. Cuando venía a Madrid con motivo de sus estudios, de sus vacaciones, de sus años sabáticos, siempre nos veíamos y compartíamos muchas horas juntos su mujer, Elizabeth, y la mía, él y yo, y hablábamos de nuestros temas que, naturalmente, versaban sobre la arquitectura española y sus monumentos.

Jorge Kubler fue Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Yale. Ha sido miembro de esta Facultad desde 1938. Ha sido, igualmente, "Visiting Professor" en Chicago, en San Marcos de Lima en Perú y en la Universidad de México.

Kubler nació en Los Ángeles y se educó en Francia y en Suiza, estudiando también en Munich, Berlín y New York University, gozando igualmente de varias distinciones universitarias en Estados Unidos y América española.

Kubler había empezado por interesarse por la cultura iberoamericana y pronto su pasión le condujo a España donde llevó a cabo obras tan estimables como *La Arquitectura de los Siglos XVII y XVIII*, tomo XIV de la Colección *Ars Hispaniae* que tras el libro de Otto Schubert da un gran paso en la sistematización de una época tan rica de nuestra historiografía artística como el barroco.

Conocedor de muchos de mis libros, siempre debatía conmigo nuestros diversos puntos de vista. También sentía gran atracción por Portugal

y su arquitectura del tiempo de los Felipes, tan ligada con la arquitectura peninsular en general. Fruto de este interés por Portugal es su libro *Portuguese plain Architecture* de 1972, publicado por la Wesleyan University Press, Connecticut. Es un libro interesantísimo para conocer las relaciones entre España y Portugal.

Pero acaso su fervor y su entusiasmo máximo le hicieron girar en torno al Monasterio de El Escorial le condujeron a un libro definitivo sobre la gran creación de Felipe II y Juan de Herrera, su obra *Building the Escorial*. Es lástima que ahora, en 1997, cuando vamos a celebrar el IV Centenario de la muerte de Herrera, nos falta su magisterio y concurso en unos actos conmemorativos tan importantes.

No es mi propósito en estas líneas extenderme sobre la obra de Kubler, su importancia, sus características, su rigor conceptual y tantas virtudes como la adornan, sino evocar su nombre y rendirle un tributo de profunda amistad en esta hora de su despedida.

Los arquitectos españoles no le podremos nunca olvidar, ni tampoco sus esfuerzos por situar nuestra arquitectura en el marco histórico que se merece. A través de sus libros siempre brillará el amor a España que alumbró su vida. Y que la paz sea para él.

PRIVILEGIO CONCEDIDO POR EL SENADO DE
VENECIA A JUAN DE HERRERA PARA IMPRIMIR Y
VENDER SUS *ESTAMPAS* DE EL ESCORIAL

Por

LUIS CERVERA VERA

I

JUAN DE HERRERA IDEA LA CREACIÓN DE SUS *ESTAMPAS*

En el año 1582 estaba muy avanzada la fábrica del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial (1). Y a principios del año 1583, antes de terminarse las obras de cantería, Juan de Herrera ya había madurado su idea para diseñar, imprimir y vender un conjunto de *Estampas* que representarían la magna fábrica escorialense (2).

Entretanto Juan de Herrera advirtió que algunas *personas inconsideradamente an pretendido y pretenden estampar la fábrica de Sant Lorenço el Real y sacar privilegio para ello, de que él rescibiría notorio agrauio, por quererse otros hazer señores y llevar el premio de su trauajo* (3).

II

SOLICITUD Y CONCESIÓN DE PRIVILEGIOS PARA LAS *ESTAMPAS*

Ante aquella circunstancia imprevista Herrera se apresuró a solicitar los oportunos privilegios que le facultaran, solamente a él, para diseñar, imprimir y vender sus *Estampas*.

Privilegio concedido para España por Felipe II. Para conseguirlo suplicó en un Memorial a Felipe II la concesión de un *privilegio para que en todos los Reynos y Señoríos españoles del monarca ninguna otra persona, sino él, pudiera estampar ni vender las Estampas del monasterio.*

Luego de conocer este Memorial el monarca aceptó la petición de Herrera, probablemente de palabra y por quince años. Pero a causa de los obligados trámites burocráticos hubo necesidad de consultar a la Cámara de Castilla. Ésta, luego de laboriosos trámites, informó favorablemente dicho Memorial en Madrid el 14 de agosto de 1583. Y en su virtud, el 3 de septiembre de 1583, Felipe II concedió a Herrera el privilegio solicitado *Por quince años* (4).

Privilegio concedido por Gregorio XIII. Suponemos que al mismo tiempo que a Felipe II nuestro arquitecto escurialense suplicó *humildemente* al pontífice Gregorio XIII la concesión de su privilegio papal para que en los *dominios eclesiásticos* sometidos a la *jurisdicción de la Santa Iglesia Romana*, ningún impresor pudiera imprimir *Estampas* del Monasterio de San Lorenzo el Real (5). Para ello alegraría, sin duda, el privilegio que le había otorgado verbalmente Felipe II.

Gregorio XIII atendió la petición de Herrera antes que Felipe II se la concediera por su cédula real, y el 23 de junio de 1583 se la otorgó en Túsculo (6).

Días después de conceder el monarca español su privilegio a Herrera, y para conocimiento de Gregorio XIII, entregaron la *primicia* de los *diseños* escurialenses al nuncio Grassi, quien, por carta fechada en Madrid el 16 de septiembre de 1584, ofreció enviárselos en la primera ocasión que tuviera al cardenal Montalto, para que éste se los mostrara a Su Santidad (7).

Privilegio concedido para las Indias por Felipe II. Concedida la merced para los reinos y señoríos españoles, suplicó Juan de Herrera en otro Memorial un privilegio análogo que le protegiera en *todos los Reynos y señoríos del Perú y nueva España y de las demás indias, e indias occidentales Philipinas y otras cualesquier probincias tocantes* a la *Real corona*. Este Memorial, luego de visto por los señores del Consejo de Indias, lo aprobaron (8).

Con esta aprobación Felipe II en Madrid, el 12 de marzo de 1584, firmó su cédula, mediante la cual concedió a Herrera la *licencia y facultad* solicitada por *quince años* (9).

Privilegio concedido por el ducado de Milán. En 11 de octubre de 1540 el emperador Carlos confirió a su hijo Felipe II la investidura del ducado de Milán. Así se convirtió el Milanésado en una provincia española, aunque conservó las características de Estado autónomo, especialmente en los asuntos administrativos.

Debido a esta circunstancia puede suponerse que al mismo tiempo de suplicar Herrera a Felipe II el anterior privilegio para las Indias también solicitara al monarca, por su condición de duque de Milán, la *licença y facultad* para que *sólo él y no otra persona alguna pueda imprimir y uender en el estado de Milán por término de quinze años, los papeles y traças* que acompañaba tocantes al edificio y fábrica del Monasterio de S. Lorençio el Real (10).

Para conceder a Juan de Herrera su petición Felipe II se dirigió a *los Illustrísimos respectables nobles, magníficos fieles y amados consejeros* suyos, al *gouernador y Capitán general, Presidentes y senadores, Presidentes y maestros de ambos magistrados, y a todos los demás offiçiales y subdictos* suyos del Estado de Milán, exponiéndoles que por la *satisfaction* que tenía de Herrera y de lo bien que le *ha seruido y sirue* le concedía, por su cédula dada en Aranjuez el 28 de abril de 1584, la *gracia* solicitada *por quinze años* (11).

En dicha cédula por su *Ducal autoridad* nuestro monarca *encargó y mandó* que Herrera pudiera, *y no otra persona alguna estampar o imprimir y uender* sus *Estampas*, reservando el derecho que perteneciere a la Regia Corte milanesa (12).

III

PRIVILEGIO CONCEDIDO POR EL SENADO DE VENECIA

Con la ayuda del profesor Lionello Puppi, Académico correspondiente de nuestra Academia, hemos encontrado el privilegio concedido por el Senado de Venecia a favor de Juan de Herrera, autorizándole para imprimir y vender sus *Estampas* del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial en el *Dominio* veneciano (13).

Juan de Herrera, después de conseguir los privilegios anteriormente citados, solicitó otro al Señorío de Venecia y cuyo texto desconocemos.

Según el profesor Puppi la petición de Herrera llegó directamente de España a Venecia por correo diplomático y a través del secretario real Gabriel de Zayas.

Examinada la petición de Herrera por el *Senato Terra* veneciano propusieron concederle el privilegio para que nadie, durante quince años, pudiera imprimir ni vender en su *Territorio*, aunque hubieran estado

impresas en otros lugares, las *Estampas* de nuestro arquitecto que representan la fábrica de El Escorial (14).

El infractor de este privilegio quedaba sometido a la *pena de quinientos ducados, que serán divididos, un tercio para el acusador, otro para el magistrado que se encargue de la ejecución y otro para el Arsenal. Y esté obligado a observar todo lo que disponen nuestras leyes en materia de imprenta* (15).

Esta proposición se sometió, el día 4 de junio de 1584, a la votación de los miembros del *Senato Terra* y fue favorable. Pues obtuvo 131 votos a favor, 2 en contra y 6 abstenciones, resultado muy superior a la necesaria mayoría de dos tercios de votos (16).

Por tanto, el día 4 de junio de 1584 consiguió Juan de Herrera el privilegio solicitado con las condiciones impuestas.

NOTAS

- (1) SIGÜENZA, *Tercera parte*, 606 sq. CERVERA VERA, "Privilegio concedido por Gregorio XIII", 79-81.
- (2) CERVERA VERA, *Las Estampas*, 33-36.
- (3) CERVERA VERA, "Documentos relativos a las Estampas", 361.
- (4) *Ibidem*, 361, doc. I.
- (5) CERVERA VERA, "Privilegio concedido por Gregorio XIII", 95-96, doc. IV y su traducción en 97-98, doc. V.
- (6) *Ibidem*.
- (7) *Ibidem*, 99, doc. VI.
- (8) CERVERA VERA, "Documentos relativos a las Estampas", 362-363, doc. II.
- (9) *Ibidem*, 363-365, doc. III.
- (10) CANO DE GARDOQUI, "Felipe II concede privilegio a Juan de Herrera", 248.
- (11) *Ibidem*, 247.
- (12) *Ibidem*, 247-248, transcripción de la cédula real.
- (13) Véase *Documento I* de este trabajo.
- (14) Véase *Documento I* y su versión española en *Documento II*.
- (15) *Ibidem*.
- (16) *Ibidem*.

DOCUMENTO I

ACTA DEL SENADO TERRA VENECIANO CONCEDIENDO EL
PRIVILEGIO PARA JUAN DE HERRERA

Venecia, 4 de junio de 1584.

(Archivio di Stato, Venezia, *Senato Terra*, reg. 55, Carta 44r [72r]).

MDLXXXIII A IIII Giugno. Che in gratificatione del Signor Gabriele Zagias secretario della Maestà Catolica sia concesso a Gio. Herrera Architetto maggior del Palazzo di Sua Maestà, che altri che egli, o chi harrà causa da lui, non possa stampar nel Dominio nostro overo, altrove stampati, in esso vender i suoi disegni che rapresentano la fabrica de l'Escuriale, per anni quindeci prossimi futuri, sotto pena de ducati cinquecento da esser divisi, un terzo all'accusator, uno al Magistrato che farà l'essecutione et l'altro all'Arsenal. Et sia tenuto di osservar quanto é disposto per le leggi nostre in materia di stampe.

In calce, é indicado el resultado della votazione: 131 (a favore) 2 (contrari) 6 (*non sinceri* cioè astenuti), dunque ben oltre la maggioranza necessaria di 2/3.

DOCUMENTO II

VERSION ESPAÑOLA DEL ACTA DEL SENADO TERRA

Venecia, 4 de junio de 1584.

(Archivo de Estado, Venecia, *Senado Terra*, reg. 55, Carta 44 r [72r]).

MDLXXXIII a 4 de junio. Que en agradecimiento del Sr. Gabriel de Zayas, secretario de Su Majestad Católica, se conceda a Juan de Herrera, arquitecto mayor del Palacio de Su Majestad, que otros que no sean él, o que sean sus causahabientes, no puedan imprimir en nuestro Territorio, o bien, si están impresos en otros lugares, no puedan vender en el mismo, sus diseños que representan la fábrica de El Escorial, durante los próximos quince años, bajo la pena de quinientos ducados, que serán divididos, un tercio para el acusador, otro para el magistrado que se encargue de la ejecución y otro para el Arsenal. Y esté obligado a observar todo lo que disponen nuestras leyes en materia de imprenta.

Al pie, se indica el resultado de la votación: 131 (a favor) 2 (en contra) 6 (*no sinceros*, o sea, abstenciones), es decir, muy por encima de la mayoría necesaria de dos tercios.

BIBLIOGRAFÍA

- CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis., "Felipe II concede privilegio a Juan de Herrera para la impresión y venta de las Estampas de El Escorial en el ducado de Milán", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 81, Madrid (1995), 241-250.
- CERVERA VERA, Luis., "Documentos relativos a las Estampas del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial dibujadas por Juan de Herrera", en *La Ciudad de Dios*, vol. CLXIV, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio (1952), 353-381.
- CERVERA VERA, Luis., "Privilegio concedido por Gregorio XIII a Juan de Herrera para imprimir y vender sus Estampas de El Escorial", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 58, Madrid (1984), 77-99.

LA ARQUITECTURA EN LOS LIBROS

Por

JUAN BASSEGODA NONELL

LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA

Se entiende por tratado todo escrito que explica lo referente a una materia en particular, en el caso presente la arquitectura. Se le dice tratadista de arquitectura al autor que escribe sobre esta materia en particular. Los italianos inventaron la palabra "trattatistica" para definir la disciplina referida a los tratados.

El origen de los tratados de arquitectura es muy antiguo aunque no se han conservado los originales ni las copias de la mayoría de ellos.

En la Grecia clásica el interés por las técnicas constructivas fue consecuencia del estudio de problemas matemáticos y geométricos. Platón, por ejemplo, consideraba a la arquitectura como un arte de segundo rango.

Los tratados de arquitectura de los griegos son conocidos solamente a través de referencias contenidas en escritores romanos.

A modo de ejemplo debe citarse a Teodoro de Samos (VI a.C.) que escribió un tratado de arquitectura que sería el más antiguo de Europa y que aparece citado por Pausanias en su "Perígesis de Grecia", por Plinio el viejo en la "Historia Natural" y en el libro VII de Vitruvio. Como arquitecto construyó el cuarto heráion de Samos (557 a. C.), el Artemision de Éfeso (565) y la skias de Esparta (550).

Pytheos (siglo IV) comentó en sus escritos, hoy perdidos pero comentados por Plinio el viejo y por Vitruvio, sus trabajos del templo de Atenea Polias en Priene y del Mausoleo de Halicarnaso. Iktinos escribió sobre su proyecto del Partenón de Atenas y Pausanias, en los diez libros de la "Perígesis o itinerario de Grecia" comenta también los edificios que vio en el siglo II d.C.

EL TRATADO DE VITRUVIO

Marco Vitruvio Polión escribió hacia el año 30 de la Era Cristiana sus "De Architectura, libri decem", el más famoso y divulgado de los tratados de arquitectura de la antigüedad.

Muchos autores clásicos citan el tratado, como Plinio el viejo en su "Historia Natural", Sexto Julio Frontino en "De aqueductis urbi Romae", ambos del siglo I, el retórico galo Cetius Favorinus y Q. Gargilus Martialis también en su tratado de jardines del s.III, Palladius Rutilius Taurus Aemilianus en su "Agricultura" del s.IV, Sidonius Apollinaris, siglo V, en sus "Epístolas", Procopio de Cesarea (560) en su libro "De aedificis" y San Isidoro de Sevilla en sus "Etimologías", a principios del siglo VII, sin mencionarlo expresamente pero da referencias del texto de Vitruvio en los libros XII, XV, XVII, XIX y XX, especialmente en el XV que trata "De los edificios y los campos". En el siglo VIII aparece citado en el "Compendio", anónimo, de arquitectura. También aparecen fragmentos copiados, sin citar el autor, en las obras de Columela, Plinio el joven y Vegocio.

A partir de la mitad del siglo IX diversas copias del tratado se difundieron por Europa y el gramático griego Isaac Tzetze, del siglo XII, lo conoció y comentó.

Francesco Petrarca (1304-1374) dispuso de un códice de Vitruvio, que anotó debidamente. Este códice no se ha conservado pero el Cod. Bodleianus Auct. F. 5. 7. de Oxford, parece derivar del que poseyó Petrarca.

Es interesante tener en cuenta este relativamente amplio conocimiento de Vitruvio en la Edad Media porque se especuló que solamente a partir de 1416 fue conocido el tratado e incluso se ha pretendido que tal conocimiento fuera el origen del Renacimiento. Aunque de forma parcial, el tratado de Vitruvio fue conocido durante el Imperio Romano y la Alta Edad Media, sin que ello originara ningún movimiento de vuelta a las formas del clasicismo.

Luego viene la aventura del redescubrimiento. Los humanistas de principios del siglo XV se interesaron por los originales de los textos clásicos y, al no hallarlos en Italia, fueron a buscarlos más allá de los Alpes, concretamente en los archivos de los monasterios, donde muchos manuscritos permanecían guardados aunque, muchas veces, no consultados y ni siquiera conocidos por los propios monjes.

El humanista Poggio Bracciolini o Poggius Florentinus,(1380-1459), nació en Terranova en el Valdarno Superior el 11 de febrero de 1380. Realizó los primeros estudios en Arezzo y pasó a Florencia donde estudió notariado a partir de 1399. Por indicación de Leonardo Bruni amplió estudios en Roma desde 1403. Fue secretario del cardenal Landolfo Maramaldo, obispo de Bari, y poco después, por recomendación de Coluccio Salutati, entró con el cargo de escritor apostólico en la Curia papal. Durante los diez años que precedieron al Concilio de la ciudad alemana de Constanza trabajó para los pontífices Bonifacio IX, Inocencio VII y Gregorio XII. Después estuvo con los antipapas Alejandro V y Juan XXIII, que lo designó secretario apostólico. Depuesto Juan XXIII en Constanza el 29 de mayo de 1415 y disuelta la Curia después de haber condenado a la hoguera y quemado al heresiarca Juan Hus (1373-1415), con lo que se dio fin al Cisma de Occidente, Bracciolini permaneció en la ciudad de Constanza en espera de las decisiones del Concilio dedicándose a la búsqueda de manuscritos de las obras clásicas romanas, actividad a la que se había dedicado ya en 1407 con algunos buenos resultados en la abadía de Montecassino y las bibliotecas de Nápoles. En la primavera de 1415, en el curso de una misión que le encargara Juan XXIII, encontró en el monasterio benedictino de Cluny las oraciones de Cicerón "Pro Murena" y "Pro Sexto Roscio Amerino".

Más fructíferas fueron las pesquisas de 1416 y 1417 en las bibliotecas, en gran parte inexploradas, de los monasterios y catedrales de Alemania, Suiza y Francia. En el monasterio de St. Gallen, en Suiza, donde estuvo acompañado de Cencio de' Rustici (1390-1450) y Bartolomeo Aragazzi da Montepulciano dio, en el mes de junio y comienzos de julio de 1416, con un manuscrito que contenía el texto completo de las "Institutiones Oratoriae" de Marco Fabio Quintiliano, los tres primeros volúmenes de la "Argonautica" de Valerio Flaco, el comentario de Asconio Pediano a cinco oraciones de Cicerón y otro anónimo comentando las oraciones "Verrinas". Además halló otros manuscritos de obras ya conocidas como "De ira Dei" y "De opificio hominis" de Cecilio Firminio Latanzio y "De Architectura, libri decem" de Marco Vitruvio Polión.

Aun cuando lo que interesa a este estudio es la localización de la obra de Vitruvio, conviene señalar también que, al año siguiente, en enero de 1417 y siempre acompañado de Bartolomeo de Montepulciano, en la misma biblioteca de St. Gallen y en otros monasterios vecinos, se tropezó con nueve códices de "Epitoma de re militari, libri V" de Flavio Renato Vegecio. En Alemania,

Bracciolini, esta vez solo, y en el monasterio de Fulda en la primavera de 1417, encontró la "Astronomica" de Marco Cayo Manilio, la "Punica" de Silvio Itálico, las "Silvae" de Satacio, las "Historiae" de Ammiano Marcellino y varios escritos de Quinto Septimo Florente Tertuliano. En otro viaje posterior por Francia encontró en Langres la oración "Pro Caecina" y en Alemania, en la biblioteca de la catedral de Colonia, localizó las siete oraciones de Cicerón "Pro Roscio comoedo", "De lege agraria", "Contra Rullum", "Pro Rabirio", "In Pisonem" y "Pro Rabirio Postumo", hallazgo del que se enorgullecía de modo especial. También en este último viaje parece que descubrió la "Vita Aristotelis", un segundo ejemplar completo de Quintiliano y un nuevo códice de "De Re rustica" de Lucio Junio Moderato Columela. Estuvo también en Inglaterra en 1418 y regresó a Roma en 1423, donde se casó en 1436 con Vaggia Buondelmonte. Poggio copió los manuscritos hallados con su escritura nítida y precisa de modo que, perdidos algunos códices originales, sólo se conocen a través de sus copias.

La importancia de los descubrimientos de Poggio Bracciolini es comparable a la que logró Giovanni Aurispa (1376-1459), por los mismos años, con los hallazgos de originales de literatura griega clásica, localizados en diversos viajes a Oriente cuando halló un manuscrito de la "Ilíada" de Homero, ahora en la Biblioteca Marziana de Venecia y también tragedias de Esquilo y Sófocles y Diálogos de Platón.

Es bueno recordar que previamente Francesco Petrarca, en el siglo XIV, localizó en Arezzo las "Institutiones" de Quintiliano, en Verona las "Epistolae familiares" de Cicerón y del mismo en Lieja los "Discursos". El propio Petrarca en 1354 compró al griego Nicolás Sigeros un manuscrito que contenía la "Ilíada" y la "Odisea" de Homero, aunque no pudo leerlos por desconocer el idioma griego.

Bracciolini, Rustici y Montepulciano hallaron, no el original de Vitruvio, sino una copia antigua que se denominó el "Codex Archetypus" que, a su vez se perdió, aunque quedan dos copias del mismo. Son los llamados "Codex Harleianus 2767", de tiempos de Carlomagno, en el British Museum y el "Codex Gudianus 69", del siglo XI, en la Biblioteca Wolfenbüttel, en el ducado de Braunschweig en Alemania, procedente del monasterio de Wesenburg.

Ninguna de las copias contenía figuras ni dibujos, por lo que las sucesivas ediciones contienen ilustraciones propias y por tanto diferentes.

Pero, como es lógico, la divulgación y conocimiento pleno del tratado de Vitruvio se hizo a partir de las ediciones impresas.

La primera, la edición príncipe, es la de Fra Giovanni Sulpitius di Veroli, el llamado "Codex Sulpitanus", en colaboración con el filósofo Giulio Pomponio Leto, con texto en latín, publicada en Roma en 1486, setenta años después de la localización de las dos copias antiguas. Siguen otras ediciones en Florencia en 1496 y en Venecia en 1497.

En el siglo XVI es notable la edición del dominico Fra Giocondo da Verona, en 1511, en latín y con ilustraciones.

En la Biblioteca Nacional de París existe un incunable veneciano de Vitruvio anotado e ilustrado en los márgenes por el humanista francés Guillaume Budé (1467-1540) quien estudió el "De Architectura" en París entre 1500 y 1505 bajo la guía de Fra Giocondo da Verona.

Posiblemente de 1514 es la traducción del Vitruvio latino al italiano por Fabio Calvo Ravennate a instancias de Rafael Sanzio, manuscrito (Cod. It. 37,37 a, b, c.) conservado en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich. Inédita hasta 1975 cuando fue publicada en edición crítica y facsimilar con el título "Vitruvio e Raffaello" por V. Fontana y P. Morachiello en Officina Edizioni de Roma.

En 1521 Cesare di Lorenzo Cesariano publicó en Como la primera edición en italiano y, en 1524, apareció la de Francesco Lucio Durantino.

En 1536 la de Giovanni Battista Caporali, editado por Bigazzini, en Perugia y, en 1543, Walter Rivius (Ryff) dio a conocer en Estrasburgo la primera versión en alemán y, a su vez, en 1547 publicó "Unterrichtung zu rechten Verstand der Lehre Vitruvii". En 1544, y en lengua francesa, se publicó por Guillaume Philandre las "Annotations au Vitruve".

En 1556 Daniele Barbaro (1513-1570), patriarca de Aquileia, publicó en Venecia los "Diez Libros de Arquitectura", con ilustraciones realizadas por Andrea Palladio.

La primera edición en castellano es la del arquitecto Miguel de Urrea, en 1582 en la imprenta de Juan Gracián de Alcalá de Henares. Sin embargo Diego de Sagredo en sus "Medidas del romano", Toledo 1526, se consideraba compilador de la doctrina de "nuestro Vitruvio".

Una nueva edición veneciana fue la de Giovanni Antonio Rusconi (1520-1587) de 1590.

Es muy conocida la edición francesa de Claude Perrault, médico y arquitecto rival de Bernini, en París el año 1673, titulada "Les dix livres d'architecture de Vitruve".

Del siglo XVIII merecen destacarse la edición bilingüe del marqués Berardo Galiani en Nápoles en 1758, con una segunda edición, sólo en italiano, en Milán en 1832, y la de José Ortiz Sanz, en castellano, por la Imprenta Real de Madrid en 1787, con un interesante prólogo donde analiza buen número de ediciones anteriores y también noticias del Vitruvio en la antigüedad.

Modernamente vale la pena mencionar la edición de Auguste Choisy de 1909, con interesantes figuras, el "Galeato para el Vitruvio" de Buenaventura Bassegoda Musté, memoria leída en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en 1975, publicada en 1988, y la primera edición del Vitruvio en catalán, traducida por un grupo de profesores de Filología Clásica de la Universidad de Barcelona y publicada en 1989 por cuenta de la Agrupación Catalana de Fabricantes de Cemento.

LOS TRATADISTAS

Fueron los arquitectos del Renacimiento y del Manierismo quienes iniciaron la publicación de tratados de arquitectura, buscando siempre establecer unas normas, reglas y modelos comunes a la arquitectura, derivados muchas veces de los libros de Vitruvio o bien del estudio, entonces iniciado, de la perspectiva científica y de las proporciones.

Pero habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XVI para contemplar la aparición de los tratadistas literarios, es decir los que comentan y discuten los principios arquitectónicos.

Durante el barroco se sucedieron las publicaciones de nuevos tratados aunque no muy alejados de los conceptos establecidos en el Manierismo, lo mismo que en tiempos del neoclasicismo. A partir de la mitad del siglo XIX los escritores tratan la arquitectura basándose en la historiografía, la estética y la crítica del arte.

TRATADISTAS MEDIEVALES

Algunos escritos de la Edad Media certifican que la arquitectura medieval contó con algunos tratadistas, como Vincent de Beauvais, autor del "Speculum maius" de 1250 y Villard d'Honnecourt, que en el siglo XIII escribió su "Livre de portraiture" o descripción de diversos edificios góticos en construcción.

Mathes Roriczer en 1486 escribió "Das Büchlein von fiales Gerechtigkeit" y en 1490 la "Geometria Deutsch", con interesantes proposiciones para el trazado de la arquitectura gótica, basadas en la copia de un manuscrito anónimo de Munich titulado "De inquisitione figurarum".

Muy tardío pero interesante es el manuscrito de la Biblioteca de El Escorial, "Compendio de arquitectura y simetría de los templos" del arquitecto Simón García, que fue en parte copiado por Rodrigo Gil de Hontañón (1505-1577) proporcionando información sobre el volteo de estructuras ojivales nervadas.

TRATADOS DEL RENACIMIENTO

Entre los tratados renacentistas de arquitectura destacan de manera especial los "Comentarii" de Lorenzo Ghiberti de 1450 y el "Trattato de Architettura", del notable urbanista utópico Antonio Averlino, el Filarete, de 1464.

Por fin "De re aedificatoria" de Leon Battista Alberti publicada en Florencia en 1485, en latín al igual que las sucesivas ediciones de 1512 y 1541. La de 1512 con el sugestivo encabezamiento de "Leonis Baptiste Alberti Florentini viri clarissimi De re aedificatoria Opus elegantissimum et quam utile accuratissime Parisius In sole aureo Vici divi Iacobi impressum. Opera magistri Bertholdi Rembolt et Ludovici Hornken in eodem vico ad intersignum trium coronatum e regione divi Benedicti commemoram" Anno Domini MDXII, Die vero XXII Augusti". París, 1512. Siguieron las ediciones italianas de Pietro Lano en 1546 y de Cosimo Bartoli de 1550, la francesa de J. Martin en 1553 y la castellana a cargo de Juan Fernández de Espinosa, en casa de Alonso Gómez, impresor de Su Majestad, en Madrid el año 1582 y edición facsímil por Albatros Ediciones de Valencia, en 1977.

La "Hypnerotomachia Poliphili" de Francesco Colonna (1467) publicada en Venecia en 1499, libro esotérico y onírico que tuvo gran éxito en su tiempo y sigue teniéndolo hasta el extremo que se ha publicado una edición facsímil y crítica a cargo de Peter Dronke, en Zaragoza en 1981. El "Trattato di architettura, ingegneria e arte militare" de Francesco de Giorgio Martini, famoso constructor de fortalezas y fino arquitecto del palacio ducal de Urbino, en 1482. "Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti" (1550) de Giorgio Vasari (1511-1574), base indispensable para conocer las *dramatis personae* del arte renacentista y que contiene además útiles explicaciones del arte de edificar. Los "Libri di Architettura" del boloñés Sebastiano Serlio de 1552, el famosísimo tratado "Le regola degli cinque ordini d'architettura" (1562) de Giacomo Barozzi di Vignola. "Le premier tome de l'architecture" de Philibert Delorme de 1567, los archifamosos "I Quattro Libri dell'Architettura" de Andrea Palladio, editados en Venecia en 1570, los "Elementi di Euclide" de Federico Comandino (1572) publicados en Urbino, la obra capital de los "Diez libros de la arquitectura" de Leo Battista Alberti, de 1582, y "L'idea de l'architettura universale" de Vincenzo Scamozzi de 1616.

De finales del siglo XVI o principios del XVII es el tratado de arquitectura hidráulica titulado "Los Veintiún Libros de los Ingenios y Máquinas de Juanelo Turriano", publicado en facsímil completo en 1996. Es sumamente interesante a pesar de que su autor no sea Juanelo Turriano y de lo incierto de la fecha del manuscrito, que fue comentado por Juan Román Teodoro Ardemans, en "Fluencia de la tierra y curso subterráneo de las aguas" (1724) y por Benito Bails a finales del siglo XVIII.

En lengua francesa Ferdinand Derand, escribió "Architecture des voutes ou l'art des traits et coupes de voutes", París 1643, de gran valor para conocer la estereotomía de la piedra.

Fray Lorenzo de San Nicolás en 1663 publicó en Madrid "Arte y uso de la Arquitectura", en tres compendiosos y bien compuestos volúmenes.

François Blondel (1618-1686) fue el primero de una familia de arquitectos que contó con otros dos representantes en el siglo siguiente. Editó en Amsterdam "Résolution des quatre pincipaux problèmes d'architecture" en 1673 y, en París en 1675, el "Cours d'Architecture enseigné dans l'Academie royale d'Architecture".

Juan Caramuel Lobkowicz, obispo de Vigevano y conde de Zen, escribió su "Architectura civil recta y obliqua" que editó la Imprenta Epis-

copal en Vigevano (Vegeven) en 1678, reeditada en edición facsímil con un excelente estudio de Antonio Bonet Correa por Ediciones Taurus de Madrid en 1984.

En 1683 Claude Perrault, que había traducido y comentado el Vitruvio en 1673, fue autor de la "Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens" en 1683.

EL SIGLO XVIII

El siglo de las luces fue muy pródigo en tratados de arquitectura y también en otros de carácter científico, útiles a los arquitectos para el cálculo de estructuras. La famosa "Encyclopedie française", dirigida por Denis Diderot (1713-1784), contiene numerosas voces referidas a estudios y tratados de arquitectura.

Entre los tratadistas italianos se cuenta con Ferdinando Galli Bibbiena (1657-1743), autor de "Direzioni ai giovani studenti nel disegno dell' Architettura civile nell' Accademia Clementina", Bolonia 1701-1764, libro de gran interés didáctico. Bibbiena fue además escenógrafo del Archiduque Carlos de Austria para sus representaciones operísticas en la Lonja de Mar de Barcelona a principios del siglo XVIII.

El arquitecto Teodoro Ardemans (1664-1726) escribió en 1719 un "Tratado de construcción".

El austríaco Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) escribió su "Entwurf einer historischen Architektur", Viena, 1721, aunque realmente más que un tratado es una historia de la arquitectura, la primera en su género.

Bernard Forest de Belidor (1693-1761), en "La science des ingenieurs" (1729) desarrolla notables principios técnico-constructivos.

El tratado del teatino Guarino Guarini (1624-1683), autor de las famosas cúpulas de Turín, titulado "Architettura Civile", Milán, 1737, es una pieza destacable en la bibliografía de los tratados de arquitectura y tuvo amplia difusión.

Antoine Desgodetz (1653-1728) escribió "Les lois des batiments suivant la coutume de Paris" en 1748 con referencias útiles sobre técnica edificatoria.

Jean François Blondel (1683-1756) fue un nuevo miembro de la familia de arquitectos y tratadistas franceses. Es autor de "Fragments d'architecture...du Louvre" publicado en París en 1755.

Bernardo Antonio Vittone, prolífico escritor y constructor de edificios, dejó sus "Istruzioni elementari per indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile", editado en Lugano el año 1760.

Un curioso tratado es el de Teofilo Gallaccini (1564-1641) titulado "Trattato sopra gli errori degli Architetti", editado por Gianbatista Pasquali en Venecia el año 1767. Gallaccini fue profesor de matemáticas y de filosofía y el manuscrito de su obra se conserva en el British Museum (Man. Kings 281) aunque su obra no se publicó hasta 1767 con ilustraciones del arquitecto, pintor y grabador veneciano Antonio Visentini (1688-1792), autor del palacio Giusti de Venecia, en 1766.

El tercero de los Blondel fue Jacques François (1705-1774) autor del "Cours d'architecture ou traité de la décoration et construction des bâtimens" desarrollado entre 1771 y 1777, como resultado de una amplia y completa actividad docente.

Francesco Milizia (1725-1798) escribió el muy conocido tratado de "Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo", en Roma en 1786, que completa las Vidas de Vasari, pero incluye además un "Saggio sopra l'architettura" y unos "Principi d'architettura", muy útiles para entender las ideas constructivas de fines del siglo XVIII.

Muy difundido e ilustrado con numerosas figuras es el tratado de Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834) "Recueil et parallèle des edifices de tout genre..." editado en París el 1800. Luego, ya en el siglo XIX, publicó también en París "Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique" (1802-1805).

TRATADOS DE ARQUITECTURA DEL SIGLO XIX

Durante el siglo XIX se multiplicó la publicación de tratados de arquitectura y de ingeniería de la construcción, especialmente al avanzar las ciencias físico-matemáticas con aplicación a la arquitectura.

Hay, entre tantos libros, algunos que merecen ser citados como muy representativos del momento.

Jean Rondelet (1743-1829) es autor del "Traité théorique et pratique de l'art de bâtir", París 1802-1817, reeditado varias veces con múltiples figuras y descripción de las técnicas constructivas, especialmente de la madera, ya que de hecho era carpintero ilustrado. También publicó en París en 1789 una "Memoire sur l'architecture".

El arquitecto de Luis XVI, Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), dio a conocer "L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation" en París en 1804.

Un autor francés con mucha autoridad fue Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) que trató en sus libros "Histoire de la vie et des oeuvres des plus célèbres architectes", París 1830, y en el "Dictionnaire historique de l'architecture", París 1832, de la personalidad de muchos arquitectos completando en cierto modo las biografías de Milizia.

Un singular tratado es el de John Millington "Elementos de Arquitectura" publicado en Filadelfia en 1839 y traducido al castellano en Madrid en 1848, con incorporación de métodos de cálculo. Fue muy utilizado por arquitectos y maestros de obras españoles y figuró en las bibliotecas de las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona.

Un monumental y divulgadísimo tratado fue el "Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècles", París 1854-1868, de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), en diez volúmenes profusamente ilustrados con dibujos a la pluma del autor, que en 1863, escribió "Entretiens sur l'architecture", libro que todos los arquitectos del modernismo conocieron y estudiaron. La producción bibliográfica de Viollet es muy extensa y completa.

En las escuelas de arquitectura en muchas ocasiones los estudiantes no utilizaron tratados concretos sino apuntes tomados en las clases de sus profesores. Tal fue el caso de la "Geometría Descriptiva" de Gaspar Monge (1746-1818), explicada en la École Polytechnique y tenida como secreto militar, ya que servía para el corte de piedras para fortificaciones. Tales apuntes no se publicaron hasta medio siglo después.

A modo de ejemplo se pueden tomar las lecciones de construcción del profesor Juan Torras Guardiola (1827-1910), primero en la Escuela de Maestros de Obras de Barcelona, tomadas por Macario Planella Roura (1839-1899)

en 1866, y luego en la de Arquitectura por Joaquín Bassegoda Amigó (1854-1938) en 1877, y que se conservan manuscritas en la Cátedra Gaudí.

De entre los muchísimos libros que se publicaron en el siglo XIX referidos a la arquitectura destaca "Die kirchliche Baukunst des Abendlandes" Stuttgart, 1892, de Gustav von Bezold (1848-1904) y Georg Gottfried Dehio (1850-1925) con alzados, plantas y secciones de numerosísimas iglesias de Occidente. Su interés es tan manifiesto que de los seis volúmenes se hizo una edición facsímil en Hildesheim el año 1969.

P. Planat presentó en 1898 "L'Art de bâtir" y en 1900 "Encyclopédie de l'Architecture", voluminosos tratados que fueron de uso común entre los arquitectos del primer cuarto del siglo XX.

Auguste Choisy (1841-1904) elaboró su bien compuesta "Histoire de l'Architecture" en 1899, con sucesivas ediciones y traducciones. Antes queda consignado que tuvo a su cargo la edición crítica del Vitruvio.

TRATADOS DEL SIGLO XX

El número de libros de arquitectura es inacabable en el presente siglo. En la relación que sigue se incluye solamente una selección que no pretende ser exhaustiva y solamente representativa de tan vasta producción editorial.

Constantin Uhde (1836-1905) redactó en 1904 "Die Konstruktionen und der Kunstformen" de gran difusión dentro y fuera de Alemania.

Otro tratado muy conocido y divulgado fue "Éléments et Théorie de l'Architecture" (1901-1904) de Julien Guadet (1834-1908) y el monumental conjunto de más de veinte volúmenes "Handbuch der Architektur" publicado en Leipzig en 1910 por un amplio conjunto de colaboradores especialistas.

Otro conocidísimo tratado entre los arquitectos fue el "Traité d'Architecture" (1899-1901) de Jean Cloquet (1849-1920), especialmente por lo que se refiere a la composición de edificios. En lengua inglesa gozó de amplia difusión el "The Building Educator" de R. Greenhalagh, editado en Londres en 1920.

Traducidos a varios idiomas fueron los textos de C. Levi "Trattato delle Costruzioni Civile" con edición castellana en 1920 o el "Tratado General de Construcción" de C. Esselborn publicado en Barcelona en 1928. G.

Wasmuths dio a conocer en Berlín en 1929 el "Lexikon der Baukunst", diccionario muy completo de construcción y biografías de arquitectos.

Hasta veinte ediciones se hicieron de "Construcción de edificios" de R. Schindler y B. Bassegoda, siendo la primera en Barcelona en 1944. Especial difusión tuvo en Hispanoamérica este libro que sigue siendo de gran utilidad.

Los libros técnicos se han sucedido de modo creciente debido al cambio de sistemas de cálculo y aparición de nuevas normas, pero algunos de ellos se consideran ya clásicos como "Der Eisenbetonbau" de C. Kersten, Berlín 1920, fundamental para el cálculo del hormigón armado o "A History of Strength of Materials", Londres 1954, de S. P. Timoschenko.

Un libro imprescindible en las bibliotecas de los arquitectos es "Bau-entwurfslehre" del Prof. Ernst Neufert, aparecido en Berlín en 1936 con sucesivas ediciones. Se trata de un libro con 3.600 dibujos donde se explican todas las medidas referidas a la construcción siendo de gran utilidad a la hora de proyectar. Tenía la cubierta de color verde con una figura humana, conocida como "der berühmte grüne Mann", el famoso hombre verde. Por supuesto hay varias ediciones en castellano.

En tiempos más recientes se han multiplicado las ediciones de libros de arquitectura, tanto técnicos como de carácter artístico y existen en el mundo múltiples editoriales dedicadas a este cometido. Estudios monográficos de arquitectos, de estilos y períodos históricos, de edificios concretos, del conjunto de obras de arquitectos, como por ejemplo la obra completa de Le Corbusier. Es tal el número de ediciones que se hace difícil seleccionar algunos títulos, máxime cuando la electrónica con el vídeo, el CD-Rom y otros diabólicos inventos permite condensar en un disco de diámetro inferior a un palmo toda la Enciclopedia Británica o la Sagrada Biblia.

LIBROS DE HISTORIA DEL ARTE Y DE ESTÉTICA

Aquí la relación sería aun más extensa dada la vastedad de los campos tratados, pero en las casas de los arquitectos era frecuente encontrar los numerosos volúmenes de "Summa Artis", colección iniciada en 1944 por José Pijoan Soteras (1881-1963) y continuada hasta el presente, después de su muerte.

Sir Banister Fletcher (1866-1953) fue el autor de la famosa "A History of Architecture on the Comparative Method" (1896), traducida al castellano con adición de un tercer volumen con lo que resultó ser la primera historia de la arquitectura española, en la editorial Canosa por el Prof. Andrés Calzada Echevarría (1892-1938), Barcelona 1928.

Otra entre las clásicas historias del arte, en alemán, es la "Allgemeine Kunstgeschichte" (1906) de Hubert Knackfuss y M.G. Zimmermann, la "Historia del Arte" de Karl Woermann, traducida al castellano en Madrid en 1930, en francés, la "Histoire de l'Art" de André Michel, París 1905, la de Elie Faure (1909) con traducción al inglés en 1930 o la de F. Benoit en 1911. En italiano cabe citar el "Manuale di Storia dell'Arte" de A. Springer y C. Ricci de 1910.

Por lo que hace referencia al urbanismo hay tratados clásicos y muy completos como el de Pierre Lavedan "Histoire de l'Urbanisme", París, 1959 y también el de G. Rigotti en 1955.

También han sido de uso de los arquitectos algunos tratados de estética que combaten tímidamente contra la gran cantidad de libros técnicos, matemáticos y de cálculo necesarios para llevar adelante la moderna edificación.

La "Teoría del Arte" de Hipolite Adolphe Taine (1828-1893), los "Conceptos fundamentales de la historia del arte" de E. Wölfflin (1936), la monumental "Historia de las ideas estéticas en España" de Marcelino Menéndez Pelayo (1940), la "Historia de la crítica de arte" de L. Venturini (1940) o la "Historia de la estética" de B. Bosanquet y la imprescindible "Estética" de Benedetto Croce (1901).

CONCLUSIÓN

A los tratados de arquitectura deberían añadirse los estudios monográficos de arquitectos o de escuelas artísticas, cada vez más frecuentes e imposibles de relacionar dado su número. Las obras completas de Le Corbusier, los estudios sobre Sullivan, Frank Lloyd Wright o Antonio Gaudí llenan enteras bibliotecas, hasta el punto que se han publicado Bibliografías referidas concretamente a tales maestros. En el caso de Gaudí, George R. Collins (1917-1993) publicó en 1973, en la Virginia

University Press, "Antonio Gaudí and the catalan movement. 1870-1930" una relación de más de un millar de títulos entre libros, monografías y artículos sobre el arquitecto Gaudí.

Estos libros monográficos y las revistas de arquitectura son el principal alimento libresco de los arquitectos de hoy.

Existen también los libros escritos por arquitectos en el campo de la literatura, el ensayo y la poesía, aunque no son tantos como cabría desear. Hay casos notables como Roberto Pane, Nicolás María Rubió Tudurí, José Francisco Ràfols Fontanals, José Puig i Cadafalch, etc.

Los libros y la arquitectura han seguido caminos paralelos aunque queda demostrado que, a mayor número de tratados arquitectónicos, no tiene por qué producirse mejor arquitectura. Las catedrales góticas no tenían detrás de sí gran cantidad de tratados y la enseñanza del oficio no dependía de los libros, que por entonces eran raros y manuscritos, e inútiles para los muchos constructores que no sabían leer.

Después de los gloriosos tiempos de la tratadística renacentista y barroca, vino el aluvión de libros del siglo XIX, para llegar al XX con nuevas técnicas de impresión, reproducción en cuatricromía y papel couché. Se inició la época del libro objeto, cuyo valor muchas veces reside en su calidad tipográfica, ilustrativa y de maquetación, pero que contiene muchas veces textos no demasiado rigurosos.

El libro electrónico puede resolver o complicar el problema, el futuro lo dirá.

Las bibliotecas son ahora, en muchos casos, de armarios metálicos compactos que esconden la agradable visión de los lomos de los libros, aunque el maravilloso aspecto de una gran biblioteca clásica como la del Stift Melk en Austria, la Bibliothèque Nationale de París, la del monasterio de El Escorial o la singular Biblioteca Palafoxiana de Puebla de los Ángeles, creada por el obispo don Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), siempre será un consuelo para el amante de la lectura, afición que todo arquitecto debería cultivar olvidando los modernos sistemas consumistas de llenar el tiempo de ocio con "entertainments" más o menos groseros y volver a sacar provecho de los libros que pueden enseñar algo y sirven tanto para formar el carácter como para ampliar el horizonte cultural del arquitecto.

RELACIÓN DE LIBROS DE ARQUITECTURA EDITADOS ANTES DE 1850 QUE FIGURAN EN LA BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA CATALANA DE BELLAS ARTES DE SAN JORGE DE BARCELONA

Como colofón de este repaso a los escritos arquitectónicos se incluye la relación de libros de arquitectura que guarda la biblioteca de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge en el segundo piso de la Casa Lonja de Mar de Barcelona. En un armario de luna de madera tallada del siglo XIX se conserva esta colección que posee ejemplares realmente destacables como son el Cesare Cesariano de 1521, el Palladio de 1570 o el Miguel de Urrea de 1582.

- AGUSTÍN, Miguel, *Libro de los Secretos de la Agricultura*, Imp. de los Hdos. de J. Jolis, Barcelona, 1722.
- AMAT, Félix, *Sermón... con motivo de la traslación del Santísimo Sacramento al nuevo altar de Santa María del Mar*, Imp. B. Pla, Barcelona, 1782.
- ANTONINI, Carlo, *Manuale di vari ornamenti tratti delle fabbriche e frammenti antichi*, Casaletti, Roma, 1781.
- Architecture Moderne ou l'art de bien bâtir*, C. Jombert, París, 1768.
- ARDEMANS, Teodoro, *Ordenanzas de Madrid*, A. Mayoral, Madrid, 1765.
- Aritmética y geometría prácticas de la Real Academia de San Fernando*, 3a. edición, M. Calero, Madrid, 1835.
- ARPHE Y VILLAFANE, Juan de, *Varia conmesuración para la escultura y arquitectura*. 6a. impresión, M. Escribano, Madrid, 1773.
- AVILER, C. A. de, *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole...*, J. Mariette, París, 1738.
- BAILS, Benito, *Diccionario de Arquitectura Civil*, Vda. Ibarra, Madrid, 1802.
- BAILS, Benito, *Elementos de Matemática. Tomo IX: Arquitectura Civil*, 2a. edición, Vda. J. Ibarra, Madrid, 1790.
- BAILS, B., *Elementos de Matemática, Tomo IX, parte II, Arquitectura Hidráulica*, 2a. Edición, Vda. J. Ibarra, Madrid, 1790.
- BAILLY, C., *Manual del jardinero*, Hijos de C. Piñuela, Madrid, 1830.
- BELIDOR, M., *Architecture Hydraulique (2 partie, Tomos I-II)*, Ch. A. Jombert París, 1737, 1739, 1750, 1753, Belidor, M., *La science des Ingenieurs. Parties I et II*, Cl. Jombert, París, 1729.
- BÉZOUT, *Cours de Mathématiques*, V. Seguin, París, Avignon, 1798.

- BISTON, Bouterau et Hanus, *Nouveau Manuel Complet du Charpentier*, M. Roret, París, 1848.
- BLONDEL, Jacques François, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*. Tomo II., Ch. A. Jombert, París, 1738.
- BOFARULL, Antonio de, *Guía Cicerone de Barcelona*, Imp. del Fomento, Barcelona, 1847.
- BOSBOOM, Symon, *Cort Onderwys Vande VYF Colommen*, G. Valk, Amsterdam, 1694.
- BOSBOOM, Symo, *De VYF Colom. Orden met derzelver Deuren*, en Poorten...vit Vicent ...Scamozzi, S. de Grebber, Amsterdam, 1821.
- BOSBOOM, Symon, *Kort Onderwys van VYF Colommen R. & J. Ottens*, Amsterdam, (17—).
- BOSSI, S. - Parvoni, A., *Nuova raccolta delle principali vedute antiche e moderne della Città di Roma*, Vda. Guidetti e G. Pagliari, Roma, 1834.
- BOUTELOU, Claudio, *Tratado de las flores*, Imp. de Villalpando, Madrid, 1804.
- BRIZGUZ Y BRU, *Athanasio Genaro*, Escuela de Arquitectura Civil, J. Th. Lucas, Valencia, 1738.
- BRIZGUZ BRU, A. G., *Escuela de Arquitectura Civil*, J. de Orga, Valencia, 1804.
- Caminologie ou Traité des Cheminées*, F. Desvantes, Dijon, 1756.
- CAPMANY, Antonio de, *Memorias Históricas sobre la Marina, Comercio y Artes...de Barcelona*, A. de Sancha, Madrid, 1779.
- CATANEO, P., *Architettura de Pietro Cataneo Senese*, Libro primo a l'ottavo, A. Manucio, Venecia, 1567
- CAVEDA, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España*, S. Saunaque, Madrid, 1848.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Vda. Hidalgo y sobrino, Sevilla, 1804.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Sumario de antigüedades romanas que hay en España*, M. de Burgos, Madrid, 1832.
- CERDÀ, Tomás, *Liciones de matemática*, Tomo II., F. Surià, Barcelona, 1758.
- CESARIANO, Cesare di Lorenzo, *Vitruvio. De Architettura*, G. da Ponte, Como, 1521.
- COMMANDINO, Federico, *Degli elementi d' Euclide: Libri quindici con gli scholli antichi*, F. Concordia, Pesaro, 1619.
- DESCHALLES, P., *Les éléments d'Euclide*, Cl. Jombert, París, 1730.
- DELAGARDETTE, C. M., *Règles des cinq ordres d'Architecture de Vignole*, Joubert, París, 1797.
- Descrizione della Sacrosanta Basilica Vaticana*, L. Perego Salvioni, Roma, 1791.
- Diccionario de las Nobles Artes*, A. Espinosa, Segovia, 1788.

- DURAND, J. L. N., *Précis des leçons d'Architecture données à l'école Royale Polytechnique*, Vve. Durand, París, 1840.
- DURAND, J. L. N., *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes...*, Durand, París, 1800.
- FONTANA, Domenico, *Del modo tenuto in transferire l'obelisco vaticano et delle fabriche fatte da Ntro. Sre. Papa Sisto V co'disegni loro*, C. Vitale, Nápoles, 1604.
- FORNÉS, Manuel, *Observaciones sobre la práctica del arte de edificar*, Imp. Cabrerizo, Valencia, 1841.
- FRANZINI, Antón, *Chiese di Roma*, s.e., Roma, 1610.
- GALLACINI, T., *Trattato....sopra gli errori degli architetti, ora per prima volta pubblicato*, G. Pasquali, Venecia, 1767.
- GALLI BIBIENA, Ferdinando, *Direzioni a giovani studenti nel disegno dell'architettura civile*, Lellio della Volpe, Bologna, 1764.
- GANDOLFI, Bartolomeo, *Memoria sulla maniera de costruire camini, stufe, cucine, formacelle, ec.*, V. Poglioli, Roma, 1807.
- GUARINI, Guarino, *Architettura Civile*, G. Mairese, Torino, 1737.
- HOPE, Th., *Histoire de l'Architecture*, Meline, Cans et Cie., Bruxelles, 1839.
- INCLÁN, Juan Miguel de, *Tratado de Aritmética y Geometría de dibujantes...*, Ibarra, Madrid, 1826.
- JESÚS, Fr. Pedro de, *Templo nuevo de los Agustinos Descalzos*, F. Gómez Garrido, Granada, 1695.
- JOUSSE, Mathurin de, *L'Art de Charpenterie*, T. Moette, París, 1702.
- JOVELLANOS, Melchor Gaspar de, *Elogio de D. Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid*, Vd. Ibarra, Madrid, 1790.
- LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 4 Vols., P. Didot, París, 1806-1820.
- LAUGIER, P., *Essai sur l'Architecture*, Duchesne, París, 1755.
- LEVEIL, J. A., *Traité élémentaire pratique d'Architecture... de Vignole*, Garnier Frères, París, 1840.
- MILIZIA, F., *Arte de saber ver las Bellas Artes del Diseño*, J. Cherta, Barcelona, 1823.
- MILIZIA, Francisco de, *Arte de saber ver en las Bellas Artes del Diseño*, Imp. Real, Madrid, 1827.
- MILIZIA, Francesco de, *Memorie degli architetti*, Cardinale e Frulli, Bologna, 1827.
- MILLINGTON J., *Elementos de Arquitectura escritos en inglés*, Imp. Nacional, Madrid, 1848.
- MOISY, P., *El Vignolas de los propietarios o los cinco órdenes de arquitectura*, según J. Barozzio de Vignolas, J. Langlumé, París, 1848.
- MORELLI, C., *Pianta e spaccato del nuovo teatro d'Imola*, Casaletti, Roma, 1780.

- MULLER, Juan, *Tratado de fortificación*. 2 Vols., T. Piferrer, Barcelona, 1769.
- Nuova raccolta delle principali vedute di Roma Antica e Moderna*, P. Datri, Roma, 1849.
- ORIO Y BERNADET, José, *Elementos de Geometría y Dibujo Lineal*, J. Verdaguer, Barcelona, 1841.
- PALLADIO, Andrea, *I Quattro Libri dell' Architettura*, Domenico de Franceschi, Venecia, 1570.
- PALLADIO, Andrea, *Les bâtiments et les desseins*. 2a edición, Jean Rossi, Vicenza, 1786.
- PERRAULT, Claudio, *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, G. Ramírez, Madrid, 1761, 1790.
- PLO CAMÍN, Antonio, *El arquitecto práctico civil, militar y agrimensor*. 3a edición corregida, A. Espinosa, Madrid, 1793, 1819.
- PUCCINELLI, Ottavio, *Roma ampliata e rinovata...*, G. Roisecco, Roma, 1750.
- Real Academia de San Fernando, *Disertaciones de Arquitectura*, (ejemplar manuscrito).
- RIEGER, Christiano, *Elementos de toda la Arquitectura Civil*, J. Ibarra, Madrid, 1763.
- RISCO, Manuel, *Iglesias de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, B. Román, Madrid, 1792.
- RISCO, M., *Historia de León*, D. Blas, Madrid, 1792.
- RONDELET, Jean, *Traité Théorique et pratique de l'Art de Bâtir*. 7 vols., A. Rondelet Fils, París, 1830-1832.
- ROUBO, M., *Traité de la construction des Théâtres et des machines théatrales*, Cellot et Jombert Fils, París, 1777.
- SAN NICOLÁS, Fray Laurencio de, *Segunda Parte del Arte y uso de la arquitectura*, Petrus a Villafranca, Madrid, 1663.
- SAN NICOLÁS, Fray Laurencio de, *Segunda impresión de la primera parte de Arte y uso de la Architectura...*, B. de Hervada, Madrid, 1667.
- SANESE, Giovanni Battista Cipriano, *Elementi di architettura di Andrea Palladio con i cinque ordini, illustrati e ridotti a metodo facile*, Remondini, Basano, 1803.
- SANVITALI, Federico, *Elementi di architettura civile*, G. Rizzardi, Brescia, 1765.
- SANTOS, Francisco de los , *Descripción del Real Monasterio del Escorial*, B. de Villa Diego, Madrid, 1681.
- SERLIO, Sebastiano, *Libro primo d'Architettura e principi della geometria*, Giovanni Battista e Marco Sena, Venecia, 1559.
- SERLIO, Sebastiano, *Il secondo libro di prospettiva*, G. e M. Sessa, Venecia, 1560.
- SERLIO, S., *Il terzo libro nel quale si figurano...le antichità di Roma*. 2a. edición, F. Marcolini, Venecia, 1544.

- SERLIO, S., *Il terzo libro nel quale si figurano le antichità di Roma*, F. Rampareto, Venecia, 1562.
- SERLIO, S., *Regole generali di architettura. Libro 4º. (3a. edición)*, F. Marcolini, Venecia, 1559.
- SERLIO, S., *Il settimo libro di Architettura*, A. Wecheli, Francofurti ad Moenum, 157.
- SOLÍS, Antonio de, *Historia de Ntra. Sra. de la Antigua...de Sevilla*, M. de la Puerta, Sevilla, 1789.
- STRUVE, F. G.W., *Description de l'Observatoire Astronomique de Pulkova*, Académie Impériale des Sciences, Saint Petersburg, 1845.
- TOSCA, Thomás Vicente, *Tratados de Arquitectura Civil, Montea, Cantería y Reloxes*, Hnos. de Orga, Valencia, 1794.
- TOSCA, Thomás Vicente, *Compendio Matemático: Arquitectura civil, montea, cantería, arquitectura militar*, J. García, Valencia, 1757.
- TOUSSAINT, C. J., *Memento des Architectes et des Ingenieurs*, Casimir, París, 1824, 1826, 1829.
- VALZANIA, Francisco, *Instituciones de Arquitectura*, Sancha, Madrid, 1792.
- VALLEJO, Joseph Mariano, *Tratado Elemental de Matemáticas*, Estrevan, Valencia, 1817.
- VASCONCELLOS, I. da P. de, *Artefactos symétricos e geométricos*, J. A. da Silva, Lisboa, 1733.
- VIGNOLE, Jacques Barozzio de, *Le nouveau Vignole ou Règles des Cinq Ordres d'Architecture*, F. Chéreau, París, 1752, 1755.
- VIGNOLE, Jacques Barozzio de, *Le nouveau Vignole ou Règles des Cinq Ordres d'Architecture*, Joubert, París, 1792.
- VIGNOLA, J. Barozzio, *El Vignolas de los propietarios o los cinco órdenes de arquitectura, por Moisy, padre, seguido de la carpintería, el maderaje y la cerrajería por Thiollet, hijo*, J. Langlumé, París, 1848.
- VIGNOLE, Jacques Barozzio, *Traité élémentaire pratique d'Architecture, ou étude des cinq ordres*, Dopter, París, 1760.
- VIGNOLA, Iacomo Barozzio de, *Regole delle cinque ordini d'architettura*, L. Volpe, Bologna, 1736.
- VIGNOLA, J. B., *Le Vignole moderne ou traité élémentaire d'Architecture*, par J. R. Lucotte, Première partie où sont expliqués les principes des cinq ordres, Quillau, París, 1772.
- VITRUVIO POLION, M., *Compendio de los diez libros de Arquitectura*, Escrito en francés por Claudio Perrault, Traducido al castellano por Josep Castañeda, G. Ramírez, París, 1761.
- VITRUVIO POLIONE, M., *Dell'architettura, Libri dieci*, Tradotti e comentari del marchese Berardo Galiani, napolitano, A. Dozzio, Milano, 1832.

- VITRUVIO , Marco, *De Architectura, dividido en diez libros y sacado del latín al romance*, J. Gracián, Alcalá de Henares, 1582.
- VITRUVIO POLIÓN, Marco, *Los diez libros de architectura de.....*, traducidos del latín por don Joseph Ortiz y Sanz, pbro., Imprenta Real, Madrid, 1787.
- VITRY, Urbain, *Le Vignole de poche ou Mémorial des Artistes*, Audot, París, 1843.

EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DEL PARRAL
(SEGOVIA)

Por

ISABEL MATEO, AMELIA LÓPEZ-YARTO
JOSÉ ANTONIO RUIZ HERNANDO

El rey Enrique IV deseaba fundar un monasterio jerónimo en Segovia, ciudad de la que era benefactor, pero como aún era príncipe hizo partícipe de sus deseos a don Juan Pacheco, marqués de Villena, bajo cuyo nombre se haría.

En el valle del Eresma existía una ermita, propiedad del cabildo catedral y muy frecuentada por los segovianos, dedicada a la Virgen. Entró en contacto D. Juan con el cabildo y éste, ante el ruego del monarca, se la vendió en 1447 y pocos días después, el 10 de diciembre del mismo año, tomaba posesión el prior de San Blas de Villaviciosa fray Rodrigo de Sevilla.

Durante algún tiempo, los monjes habitaron en unas casillas levantadas a la vera de la ermita, viviendo de forma incómoda por lo que pensaron en retirarse. En 1454, ya rey D. Enrique, decidió asumir la empresa e iniciar la construcción de un monasterio digno. Las obras avanzaron hasta 1474, fecha de su muerte, en que se paralizaron. Las gestiones del prior, fray Pedro de Mesa, lograron llevarlas a buen fin. Hacia 1503 se habían concluído.

Monasterio muy vinculado a la vida local, vería transcurrir los años sin mayores problemas hasta la fecha de 1808, en que las tropas francesas saqueaban el edificio. El 14 de septiembre de 1835 era desamortizado. En 1839, ante el incipiente estado de deterioro se pensó en derribarlo, lo que evitó la intervención del duque de Frías, de la casa de Villena. En 1847 se hace un proyecto de reparación de la iglesia firmado por Vázquez de Zúñiga. Durante algunos años estuvo habitado por una comunidad de monjas, pero cuando lo visitó Quadrado ya empezaba la ruina.

Por fortuna en 1925, el 8 de diciembre, se restauró la orden jerónima en tan venerable monasterio que pasó a ser la casa madre de los actuales jerónimos.

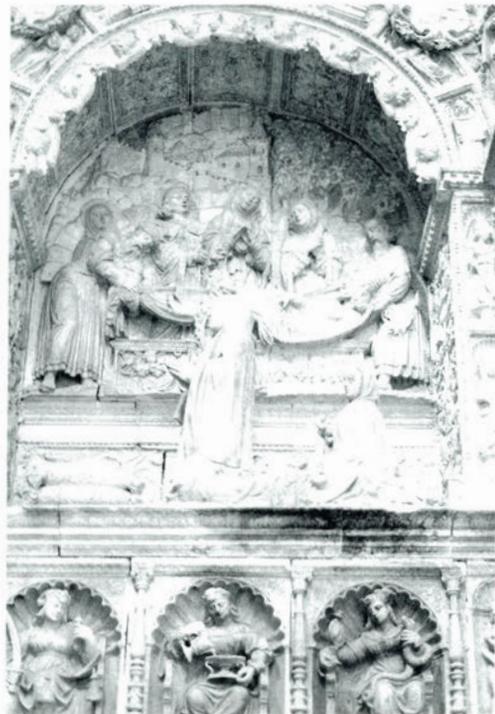
El monasterio se conserva en relativo buen estado, sobre todo si lo comparamos con tantos otros. Traspasado el puente sobre el río Eresma, un camino conduce hacia una plazoleta a cuyo fondo se levanta la iglesia y a nuestra mano derecha el portón de ingreso al cenobio. La fachada, de inacabada portada, ostenta en lo alto las armas de don Diego López Pacheco y doña Juana Enríquez, marqueses de Villena. El vecino campanario fue construido por Juan Campero en 1529. Ya al interior sorprende la amplitud de la iglesia, de una nave con capillas laterales. Cubren los cuatro tramos bóvedas de crucería, que apoyan sobre pilares, menos las del coro que lo hacen sobre ménsulas. Ocupa éste dos tramos, el primero más corto, y apoya sobre tendido arco carpanel. Se estaba realizando en 1495 y poco después se colocaban los balcones laterales, para los órganos, que ocupan otro tramo. Aún se ven los arcos que los contuvieron a ambos lados. Da luz al coro un amplio ventanal, el único que ilumina la nave.

Todas las capillas laterales son enterramiento de la nobleza local y entre ellas hemos de destacar la primera del lado del Evangelio e inmediata al crucero, de don Alonso González de la Hoz, contador de Juan II, Enrique IV y los RR.CC., fundada en 1482 y que es en realidad la antigua ermita de Santa María que dio origen al monasterio. Junto a ésta el púlpito gótico.

Dos escalones dan paso al luminoso crucero, de muros oblicuos para conseguir, junto con la cabecera de tres lados, la impresión de planta centrada. Las ventanas que se abren en lo alto, decoran sus jambas con el apostolado salido de los cinceles de Sebastián de Almonacid. El suelo estuvo pavimentado, hasta poco después de la exclaustación, con las laudes bronceas de miembros de la familia Villena, cuyas armas campean por encima de las ventanas.

Hace pocos años, durante unas obras de "restauración" se quitaron las gradas de mármol, costeadas en 1638, que subían a la plataforma en la que descansa el retablo plateresco. A ambos lados los sepulcros de D^a María de Portocarrero -Epístola- y D. Juan Pacheco -Evangelio- en posición orante. Los cenotafios, que cubren por completo la pared, forman un todo armónico con el retablo y el conjunto es un claro antecedente del presbiterio escurialense (láms. 1-3).

La capilla mayor le había sido concedida por Enrique IV a D. Juan, para panteón familiar, quien se la dio a concluir a Martín Sánchez Bonifacio y Juan Guas en 1472. Los enterramientos se extienden a los brazos



Láms. 1-3.- Retablo y sepulcros de los Villena en el presbiterio de la iglesia del Monasterio del Parral.

del crucero que se aislaba de la nave mediante una reja, desaparecida después de 1835.

Por una puerta del crucero se pasa a la sacristía, de dos tramos y bóvedas de crucería, construída en torno a 1500. Comunica ésta con el claustro Principal y, mediante una escalera, con el piso superior. Otra comunicación se establece a mitad de la nave, por un callejón que desciende al claustro y que servía para encauzar las procesiones.

El claustro principal consta de siete arcos de medio punto en la galería inferior y de doble número en el superior que apean sobre pilares achaflanados. Su fábrica es de ladrillo, toda blanqueada, excepto el intradós y la moldura en que rematan los chaflanes que están pintados de rojo (lám. 4). El jardín está dividido en cuatro cuarteles con una fuente en medio. En el lado oriental se abre la sala capitular, en el meridional unas celdas, amén de la prioral; en el occidental el refectorio, cubierto con artesonado mudéjar y en el norte una serie de capillas para el rezo de los monjes que se cedieron después a familias nobles. La primera planta está dedicada por completo a celdas, que constan de sala y alcoba. Por una escalera situada en el centro del lado norte se sale al coro y se alcanza la solana, que se extiende todo a lo largo de la fachada sur de la iglesia. Una escalera en el ángulo NO. y otra en el SE. permiten descender al claustro bajo, que sirve de cementerio a los monjes *-claustro de los difuntos-* y desde el que se pasa a la huerta.

No está clara la comunicación con el claustro de la Enfermería, que se sitúa en la esquina del SO. Es de menores proporciones y sólo queda la arquería, de arcos trilobulados abajo y conopiales arriba, de la escuela de Juan Guas aunque un tanto basta. En el centro, sin ajardinar, una fuente gótica. Al oriente se dispuso una galería abierta hacia la huerta.

Del claustro de la Hospedería, al oeste del principal, inmediato al de la Enfermería y en comunicación con el de la Portería, quedan los pilares poligonales y en caliza del piso inferior. El alto se ordenaba con pies derechos, de madera, a manera de los de la arquitectura civil segoviana. Hoy está convertido en estanque.

Por último el diminuto claustro de la Portería, con cuatro arcos de medio punto por lado y una sola planta (lám. 5). Es obra de hacia 1500 y rompe su silencio el murmullo de una fuente en una de las galerías. A este claustro, que da paso al Principal y al de la Hospedería, se ingresa desde el exterior

por un portón de arco carpanel. Entre el portón y el claustro se extiende una galería abierta al sur con hermosas vistas hacia la ciudad y el Alcázar.

Santa María del Parral es un excelente ejemplo de monasterio perfectamente desarrollado, con sus cuatro claustros, huerta e iglesia al fondo de una lonja y formando escuadra y fachada con el bloque monástico. Lo es también por el templo, con capillas, coro, púlpito y enterramientos en la capilla mayor. Lástima que la desamortización desperdigara la sillería del coro y vendiera los órganos y reja del crucero, pero más lástima aún que en las no muy lejanas obras de "restauración" se eliminaran las gradas, características del estilo jerónimo. Y es también un modelo, ante todo y sobre todo, porque desde 1925 los monjes jerónimos siguen entonando las divinas alabanzas (1).

Volviendo a los primeros años, durante algún tiempo tanto el Rey -Juan II- como don Juan Pacheco, abandonaron su protección, recogiendo la antorcha una familia segoviana, los La Hoz. Una vez subido al trono Enrique IV se volvió a interesar por el edificio terminándose las obras con brevedad. Según Sigüenza tenía algunas piezas bien labradas y pintadas "de la manera que entonces se usaba" [al fresco]. No queda claro a qué "entonces" se refiere, pero sólo queda constancia de pintura al fresco renacentista en una de las estancias de clausura. Enrique IV mandó hacer curiosos artesones y lazos en el claustro alto y los pintaron de diversos colores. Lo mismo se hizo en el refectorio, *librería* y celda del prior, "siendo una de las más acabadas de la Orden".

Donó Enrique IV rentas y muebles preciosos y se ofreció a darles todo lo que tiene la abadía de Parraces, y, entre otras *joyas* con que el rey ennobleció el monasterio, fue con preciosas reliquias, entre ellas la espalda entera de Santo Tomás de Aquino que está en el *relicario de plata dorada* labrado "con todo el primor que se pudo y se sabía para joyas de Reyes" y sujeta con una cadena de oro de hechura francesa. En 1447 el arcediano de Cuéllar donó 10.000 maravedís para invertir en *ornamentos* "ya que eran muy pobres los que tenían" e Isabel la Católica guardó en el convento la primera corona que fue convertida años después en magnífica custodia (2).

Cuando Ponz visita el monasterio cita el retablo mayor y los sepulcros del marqués de Villena y su esposa en la capilla mayor. Donde hoy cuelgan las sargas de Diego de Urbina con temas de la Pasión, colocadas en 1950 por el marqués de Lozoya que las compró a los dominicos, vio Ponz dos altares colaterales con *pinturas* "muy buenas" que atribuye a Caxés, y, en la Sacristía,

un *Señor a la columna* -desaparecido- que atribuye a Carducho, ridiculizando la "pésima" pintura con que se ha cubierto esta pieza del convento (lám. 9). La sillería de coro, actualmente repartida entre San Francisco el Grande y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, dice que es de "muchas labores y figuras... representándose en las sillas bajas, asuntos del Apocalipsis inspirados en grabados de Durero" (lám. 6). Esta bella pieza tallada en nogal se halla colocada, desde la Desamortización, en los citados convento de San Francisco el Grande y Museo Arqueológico Nacional. El autor parece ser que fue Bartolomé Hernández, segoviano de nacimiento, quien en 1526 firma la escritura de obligación para la talla de toda la sillería ante el escribano Pedro Gómez de Tapia. En el claustro ve un *San Jerónimo penitente*, de Ricci, que actualmente se halla en la antesacristía (lám. 17). En esta pieza existe una elaborada tribuna del siglo XVI (3) (lám. 7).

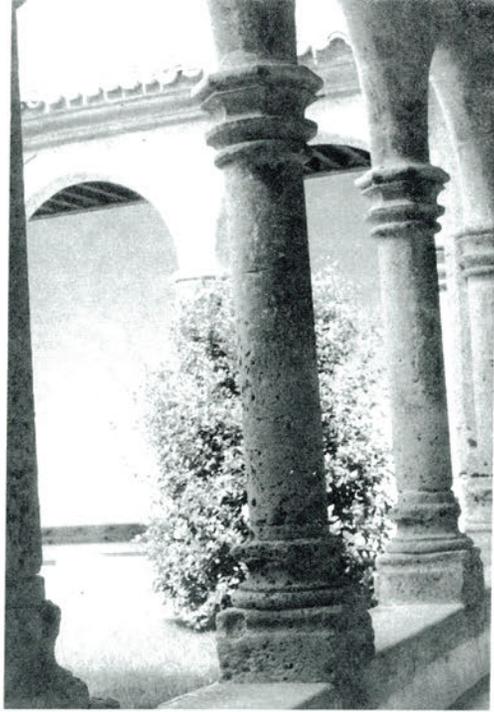
Tanto el retablo mayor como el sepulcro de los Villena los incluyó Parrado en el catálogo de Juan Rodríguez, discípulo de Vasco de la Zarza. El compromiso para la ejecución del retablo se hizo en Segovia el 23 de marzo de 1528, cifrándose el coste en 400.000 maravedís. Acompañan a Juan Rodríguez, su cuñado Blas Hernández y Jerónimo Pellicer, entalladores. Aunque Lucas Giraldo no aparece en el documento, Martínez Adell defiende su participación, a la que se suma también Parrado del Olmo, no pudiéndose descartar -según Ruiz Ayúcar- la presencia de Juan de Arévalo (4) (láms. 1-3).

Esta misma autora mantiene que para la ejecución de los sepulcros debieron de participar otros maestros por la diferente calidad que se observa en ellos, debiéndose pensar en el maestro Egidio por la semejanza del rostro de la marquesa con el de doña Constanza de Anaya en la catedral de Salamanca. La concepción del conjunto como un tríptico surge condicionada por la estructura de la capilla mayor y la vanidad del comitente. Cada una de las piezas que componen este tríptico -retablo y sepulcros- ocupa la totalidad del espacio disponible, quedando los sepulcros a menor altura al estar supeditados a la apertura de las ventanas. En los primeros años del corriente siglo -a causa del desamparo que sufría el monasterio- se pretendió trasladar el retablo a la catedral segoviana, pero la Academia de la Historia informó en contra el 23 de junio de 1916 porque, además del peligro que se corría al desmontarlo, quedaría desvirtuado el conjunto al desligarlo de los sepulcros.

Los sepulcros de Juan Fernández Pacheco y María Rodríguez Portocarrero, marqueses de Villena, presentan exquisitas esculturas de las que ha



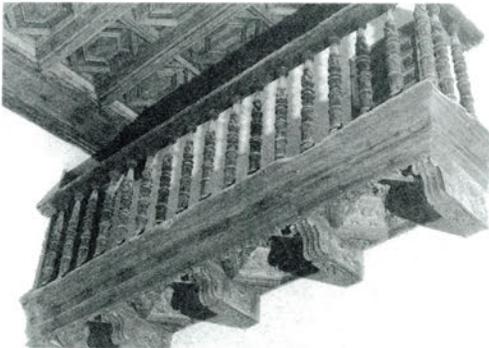
Lám. 4.- Claustro Principal.



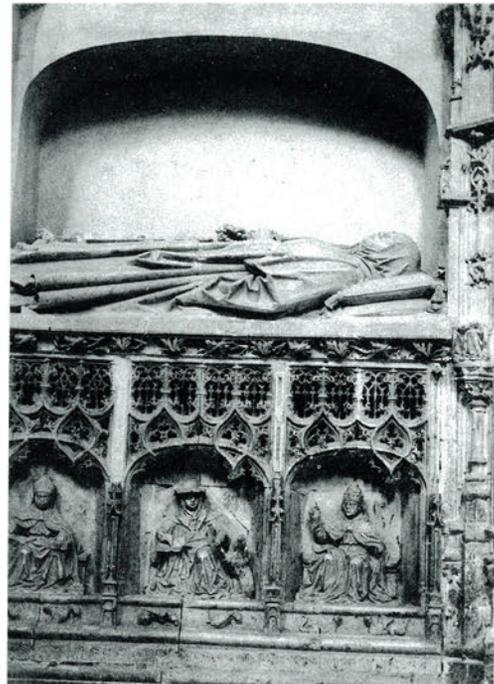
Lám. 5.- Claustro de la Portería.



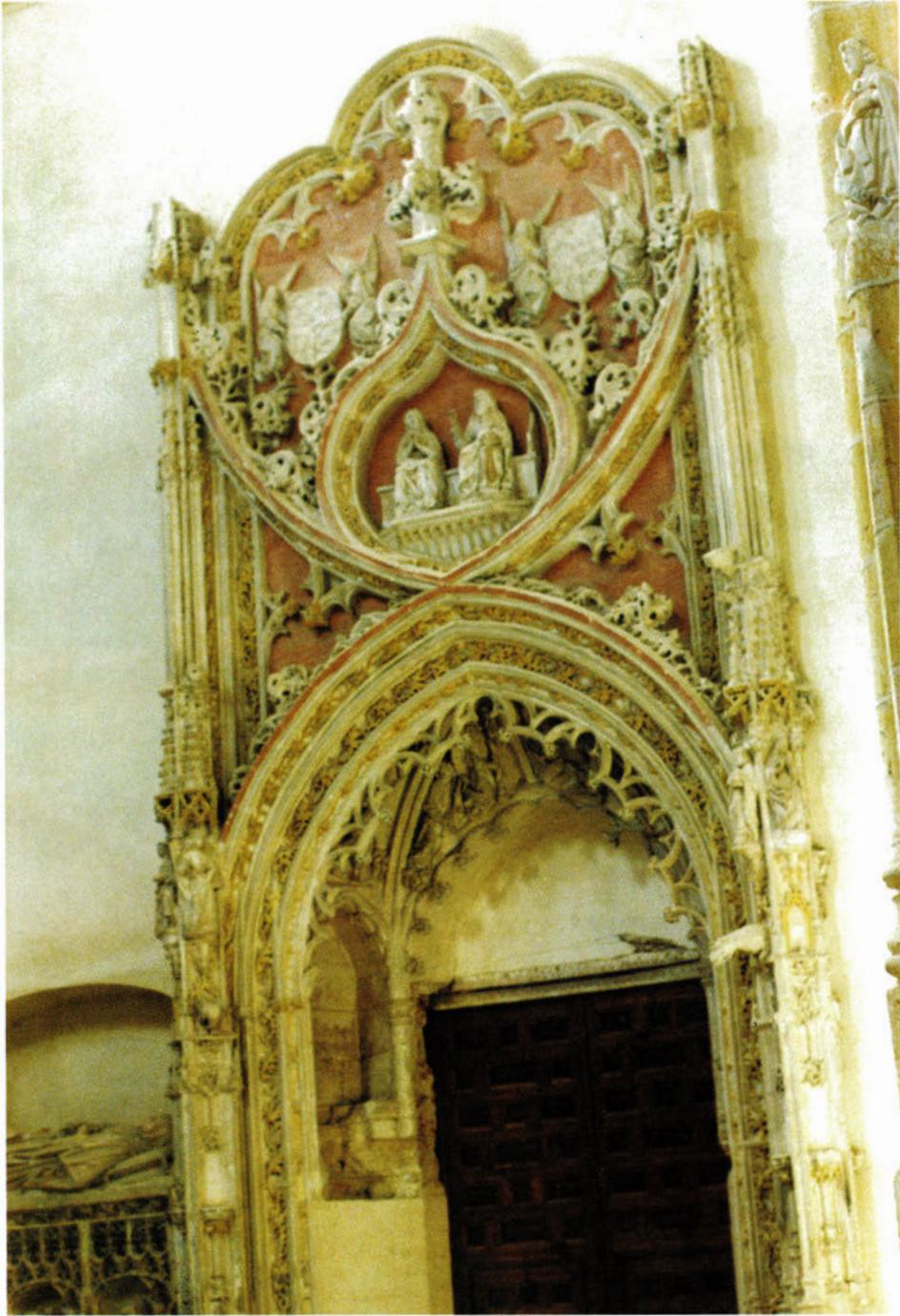
Lám. 6.- Sillería de coro (detalle).
Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



Lám. 7.- Tribuna de la Antesacristía.



Lám. 8.- Sepulcro de Beatriz Pacheco. Iglesia.



Lám. 9.- Puerta de acceso de la iglesia a la antesacristía.



Lám. 10.- Sacristía con la decoración del siglo XVIII, hoy desaparecida.



Lám. 11- Milagro del león.

sido imposible averiguar el autor, sugiriéndose por algunos estudiosos el nombre de Sebastián de Almonacid que trabaja en el monasterio entre 1494 y 1499. El banco de ambos sepulcros repite las Virtudes y en uno de los lados aparece la figura de Ptolomeo, tal vez indicando el carácter erudito y humanista de los Villena.

Del gótico final existe en la iglesia, en el muro junto a la entrada de la Sacristía, el sepulcro de Beatriz Pacheco (lám. 8), hija ilegítima del marqués, que primitivamente debió de estar colocado en el centro de la iglesia. Proske lo relaciona estilísticamente con el círculo toledano de Juan Guas y



Lám. 12.- Comunion de San Jerónimo.

Sebastián de Almonacid. San Agustín, San Jerónimo y San Gregorio decoran el frente del sepulcro (5).

A la antesacristía se entra por una bella puerta gótica a la que luego aludiremos al tratar del inventario (lám. 9).

La pieza de la sacristía fue decorada en el siglo XVIII por abundante pintura al fresco con motivos estrellados y vegetales, que como hemos visto criticó Ponz, pero afortunadamente desaparecida, y que conocemos por una postal y unos dibujos conservados en el monasterio y que amablemente nos ha cedido el padre prior (lám. 10). La sacristía aparece presidida por un *retablo-relicario*, en cuyas puertas exteriores aparecen representadas la Imposición de la casulla a San Ildefonso, San Sebastián y dos escenas de la vida de San Jerónimo: el milagro de la espina del león y la última comunión (láms. 11 y 12). En el reverso de las puertas, jerónimos importantes: Diego de Yepes, el P. Pecha, Fernando de Talavera y Fernando Yáñez (láms. 13 y 14). Es obra de fines del siglo XVII y de escuela madrileña. Al otro lado de la sacristía, enfrente, a la entrada, una buena imagen gótica de bulto de San Jerónimo como cardenal (lám. 15). Recorriendo los muros de la sacristía existía una serie de ocho cuadros con escenas importantes de la historia de la orden; de los ocho sólo se conservan tres en la clausura: *Mártires de Techuae* (Thecua pastorum quondam, vatum que recessus coronis gaudet iam exornase), referidos al martirio de jerónimos de los monasterios fundados en Belén; *San Jerónimo presidiendo un coro de monjes*, con el Espíritu Santo en forma de paloma sobre el santo y un león en medio del coro, y, *San Egidio y San Arcano* (Hic duo restaurant monachorum semina sata quae Italiae quondam maximus ille dedit), aparecen los dos santos con un ángel en medio (lám. 16). Actualmente en la antesacristía existe un hermoso cuadro de Francisco Ricci en el que aparece *San Jerónimo* en el desierto vestido de cardenal, apareciéndose la Trinidad y, en segundo plano, el santo en el desierto escuchando al ángel (lám. 17). Pensamos que se trata del cuadro que vio Ponz, de este autor, en el claustro.

Antes de citar otras obras existentes en el monasterio nos detendremos en alguna documentación sobre él, encontrada en el Archivo Histórico Nacional (6). Hay una alusión a la "obligación de diversos maestros que ejecutaron la edificación de la torre, el choro, la sillería, los organos, el retablo, el dorado y estofado y el poner los escudos de las armas de los marqueses encima de las ventanas". Por lo visto este documento tenía el



Láms. 13-14.- Fray F. de Talavera y Fray F. Yáñez.



Lám. 15.- San Jerónimo,
sobre la puerta de la sacristía.



Lám. 16.- San Egidio y San Arcano.
Sacristía (hoy en clausura).



Lám. 17.- F. Ricci: San Jerónimo en el desierto como cardenal y penitente (antesacristía).

número 8 y estaba en el cajón 19 del Archivo del Parral y cuyo título exacto era "Inventario de todos los papeles que se hallan en el archivo de este Real monasterio... el qual hizo el P. Fr. Domingo de los Santos... 1753, siendo prior fr. Balthasar de Cazerres". No ha sido posible localizarlo en la documentación que sobre el monasterio hay en el Histórico Nacional (A.H.N. Códice 905, fº 169v.).

A través de los documentos se observa que desde la fundación, pero sobre todo durante el siglo XVI, existen muchas donaciones de tierras y capellanías (A.H.N. Clero. Leg. 6569-6597, 6598, 6599) así como la empresa de decoración de las capillas de la iglesia.

De 1820 existe un Inventario de la Desamortización de Riego muy detallado y que transcribimos en el apéndice documental (A.H.N. Clero. Leg. 6583).

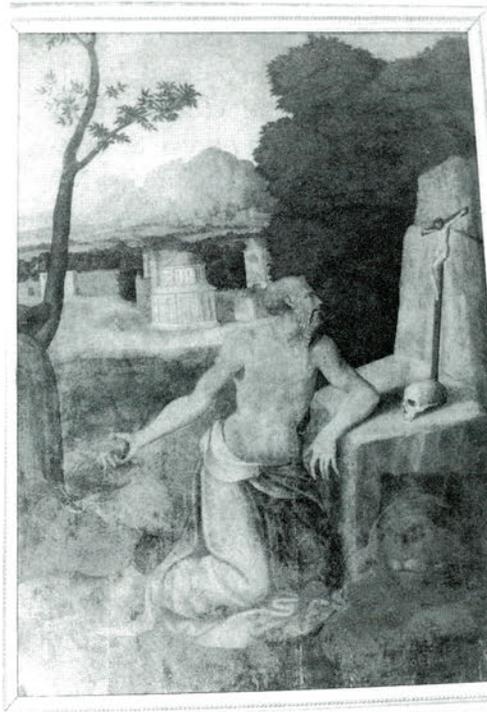
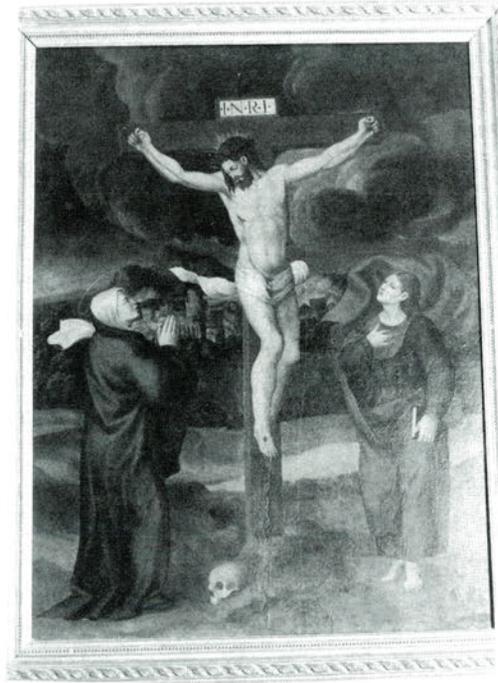
De todo lo detallado en el inventario hemos podido localizar en el monasterio bastantes piezas -que hemos subrayado y explicado entre corchetes-. Sin embargo no constan en él otras que sabemos existían en el convento desde época de Enrique IV como *La fuente de la Gracia* atribuída a Van Eyck que actualmente se encuentra en el Prado y de la que dio noticia Tormo sintiendo su salida del Parral y especificando que su verdadero título es *La lucha de la iglesia contra la sinagoga*, así como sus diferencias icónicas con otro ejemplar localizado en la catedral de Palencia. En el inventario de 1820 no aparece claramente definido el cuadro, sólo dudaríamos si hace referencia a él el n° 70 de la sacristía en el que se dice que hay un cuadro de "la iglesia griega y latina", en lienzo. Naturalmente habríamos de aceptar una probable equivocación de título -aunque aproximado- y de soporte, pero en ambos casos probables. Nos confirma esta hipótesis la procedencia que, de la sacristía del Parral, da de la fuente de la Gracia, el catálogo del Prado de 1985, añadiendo que estaba ya en este lugar en 1454 y llegó al Prado procedente del Museo de la Trinidad, donde llegaría cuando la desamortización de Mendizábal. Sugerimos si el "Ecce Homo" en lienzo copia del de El Escorial del Bosco, que se conserva en el museo provincial de Segovia, no procedería de El Parral a donde llegaría como donación del jerónimo Padre Sigüenza, amante del pintor flamenco, entonces en El Escorial pero muy enraizado con el monasterio segoviano.

Procedente del Parral se halla en el museo catedralicio de Segovia una tabla con *la Virgen y el Niño*, acompañados por San Juan Evangelista y Santa Catalina. Fernando Collar la atribuye al Maestro de los del Campo, pero cuando la estudia explica que la procedencia del Parral proviene de la catalogación del Archivo Más que luego recogió Post (7). Desde luego no aparece inventariada en 1820. Tampoco aparece en dicho inventario un bello *Calvario* con la Virgen, San Juan, San Pedro y San Pablo, actualmente en el monasterio, obra en bronce dorado atribuída a Pompeyo Leoni de hacia 1600, y que en la reciente exposición celebrada en el Prado en 1994, dedicada al escultor, ha sido catalogada como anónima. También se dice en el catálogo que ha sido restituído al Parral "cumpliendo la voluntad de quien lo poseyó, al parecer, indebidamente" (8). En la sala de visitas del Parral se hallan tres cuadros con los temas del *Calvario*, *San Jerónimo* y *San Juan Bautista* que, con la *Conversión de San Pablo*, *Quo Vadis*, y *el Padre Eterno* -en otras dependencias del monasterio- fueron donadas por

Adrados en 1956. Son tablas anónimas y muy restauradas del S.XVI según Collar de Cáceres (láms. 18-20). Las tablas del retablo que cita Ponz de Carducho se hallan desmembradas en el Museo Provincial de Segovia.

Cuatro lienzos de *San Jerónimo penitente* se hallan en el convento, en precario estado de conservación, que habríamos de situar en el siglo XVII. Más interesantes son, aunque su calidad no sea buena, los lienzos que representan a *Fray Pedro Ramírez* y *Fray Fernando de Talavera*, de setenta y sesenta y seis años respectivamente, fechables en el siglo XVII, que hacen pensar en una serie perdida de "venerables", tan al uso en los conventos jerónimos. Decorando la capilla de hombres célebres se encuentra otro lienzo con *San Jerónimo* de cardenal, en su estudio, con el león y oyendo la trompeta del ángel, que evoca el estilo de Cristóbal Pedril (9). Un *San Jerónimo enseñando a sus discípulos de la orden*, del siglo XVII, cuelga también de las paredes del convento y, procedente de él, y con el mismo tema, una tablita del siglo XV se conserva actualmente en el museo provincial de Segovia. En la primera capilla de la derecha de la iglesia se halla una tabla castellana de comienzos del siglo XVI no inventariada en 1820, con el tema de la *Crucifixión* (lám. 21). Ninguna de estas piezas aparecen reflejadas en el inventario citado. Lo mismo ocurre con otros pequeños objetos que hemos fotografiado en el convento con el tema de *San Jerónimo penitente*: una placa de metal en relieve del S.XVI, una miniatura del siglo XVIII, una talla en alabastro y un tríptico pequeño -incompleto- en relieve de madera policromada. Con el escudo jerónimo existe un *tintero* de cerámica, procedente, según se indica en él, del monasterio de Toledo (M^o, Toledo). Interesante también es una escultura en piedra, decapitada, que podría representar a *San Jerónimo* y una *Virgen con el Niño*.

Además de las *sargas* de la iglesia existen otras en clausura dedicadas al Antiguo Testamento, que Collar explica su presencia como depósito del Prado. Con procedencia de Cuenca, concretamente de la parroquia de Pajaroncillo (?), fue donada al Parral, después de la guerra de 1936, una *cruz procesional* de plata, obra del platero conquense Noé Manuel(10). También se conserva la parte superior de un *relicario* de plata de la segunda mitad del siglo XVI; una *custodia* de bronce del S.XVII, un *relicario* de plata de la primera mitad del XVII y un *portapaz* de plata de finales del XVI o comienzos del XVII con las imágenes de la Virgen y San Jerónimo.



Láms. 18-20.- Pinturas del S.XVI,
actualmente en la sala de visitas.

La *sillería de coro*, actualmente repartida entre San Francisco el Grande y el Museo Arqueológico Nacional ha sido investigada en profundidad por Angel Rojo Sanz (en trabajo inédito, generosamente prestado), estudiándose no solo su autoría por Bartolomé Hernández Alemán y la participación de otros artistas, sino su iconografía y grabados inspiradores de las composiciones muy esencialmente de Durero (lám. 6).

De la suerte de la sillería hay un dato de un documento localizado en el Archivo de la Academia de San Fernando (Leg. 35-1/1). Se trata de una carta de José Castelar a Antonio López, secretario de la Academia: "en el Parral hay ciertamente la sillería de coro de que V.S.I. hace mención. Respecto a ella la Academia resolverá"(11).

Finalmente quisiéramos hacer unas consideraciones a propósito de la solicitud que en el año 1895 hizo la comunidad de El Parral -entonces de religiosas- para que el Estado les diera una ayuda para reparar la mala situación del monasterio. La solicitud va acompañada de una carta del obispo apoyándolas, pero el Ministerio de Fomento y Construcciones Civiles, tras informarse de que no era Monumento declarado Nacional, lo deniega (12).

En el año 1927, concretamente el 10 de mayo, el arquitecto don Luis S. de los Terreros, presenta un Proyecto de Restauración del Monasterio, destacando las partes más afectadas por el deterioro del tiempo y por el abandono después de la excomunión de 1835 hasta 1914 en que, al declararse Monumento Nacional, se hicieron algunas obras por el Estado, pero insignificantes. Se advierte en el informe que si no se remedia pronto su ruina, desaparecerá por completo el monumento. Sólo está en pie la iglesia, pero los claustros se hallan destruidos y, aunque no lo están del todo las naves destinadas a vivienda de los religiosos, su cubierta y algunos muros deben ser reparados con urgencia. Se acompaña el proyecto con planos y alzados en el estado en que se encontraba (láms. 22 y 23) y por otros de cómo quedaría después de una restauración (lám. 24).

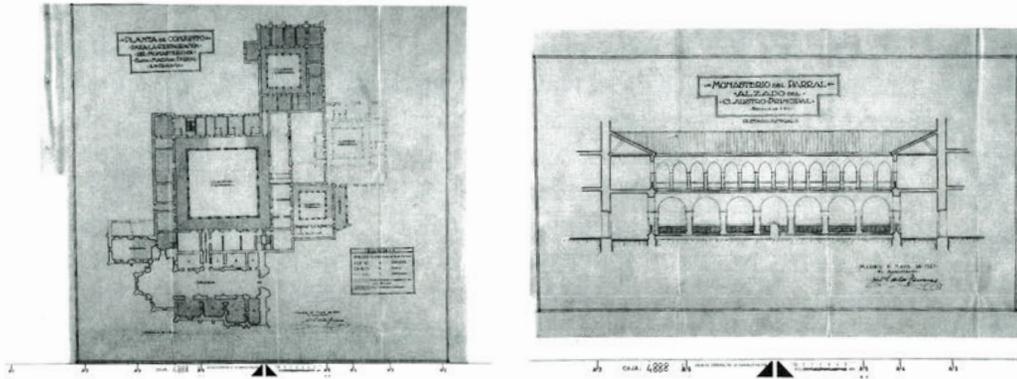
Lo más importante y apremiante a reparar sería:

1º) Reconstrucción de la cubierta de las capillas laterales de la iglesia, las de la sacristía y antesacristía y la de la nave sur del monasterio en la parte que corresponde a la biblioteca y celda prioral.

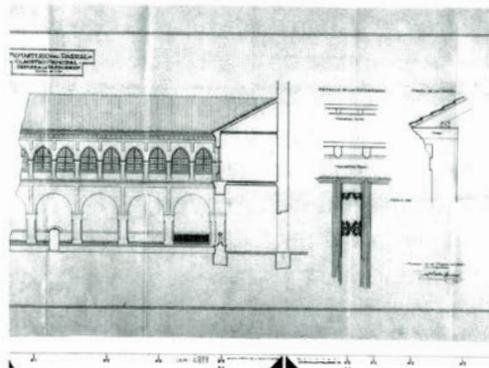
2º) Reconstrucción de toda la parte destruida del claustro central en sus dos pisos comprendiendo las pilastras y arcos, recalzo de muros, nuevos artesonados y antepechos, pisos y cubiertas, puertas y ventanas.



Lám. 21.- Calvario, pintura S.XVI,
primera capilla de la derecha de la iglesia.



Láms. 22-23.- Plano y alzado de Luis S. de los Terreros, de 1927.



Lám. 24.- Alzado de Luis S. de los Terreros
después de la restauración, de 1927.

3º) Apertura de huecos de ventana en la fachada Sur, tabicado de otros y recalzo de las partes de muro que no estan en condiciones.

4º) Arreglo de los pisos y techos artesonados de la celda prioral.

5º) Construcción de dos tramos de escalera de piedra y reparación de los actuales.

6º) Reparación de parte de los muros de la iglesia y construcción de las vidrieras artísticas del crucero y presbiterio.

El importe total de las obras indicadas sería de 298.101,36 pesetas, sometiéndose el arquitecto autor del proyecto -por tratarse de un Monumento Nacional- a los preceptos establecidos respecto a edificios de este carácter (13).

APÉNDICE DOCUMENTAL

Imbentario de todos los basos sagrados, alajas, ornamentos y demas efectos pertenecientes al culto que se han encontrado en el monasterio de nuestra Sra. del Parral Orden de Sn Geronimo estramuros de esta ciudad de Segobia; que en uso de las facultades que nos son conferidas por los SS. Intendente y Credito publico de ella y su Prov^a hago yo D.Vicente Lozano como facultado al objeto por el ulterior con asistencia de don Juan de Molina que lo es por la Hacienda Publica y la del Rdo. Prior de dho Monasterio Fr. Vicente Rodriguez conforme a la Instruccion Probisional dictada a este fin en 4 del mes de la fecha [XII-1820]

Cuerpo de la Iglesia

- 1) Tres confesionarios de madera cerrados y con asientos.
- 2) Otros tres id tambien cerrados y con asientos.
- 3) Otros dos confesionarios abiertos.
- 4) Una pila de piedra para agua bendita.
- 5) Un retablito de madera colocado encima de un sepulcro y en el estan colocados hechos de talla tres imagenes de *Nra. Sra. de la Concepcion*, otra de *Sn. Geramo*. y otra de *Sn Juan* [como probables].
- 6) Otro retablito enfrente encima de otro sepulcro no tiene efigies.
- 7) Otro id encima de otro sepulcro tiene una *nuestra Sra.* encima.
- 8) *Un pulpito* de piedra y en el grabadas de medio relieve las cinco virtudes.

9) En el *altar mayor* que es todo de madera dorada y tallado con diferentes adornos y muchas efigies colocadas en varios nichos y en el de enmedio una Nra. Sra. de bulto debajo un tabernáculo y sagrario de madera plateado, un crucifijo de talla dentro de su cruz con peana y puerta de cristal, tres gradillas, mesa de altar tallada y dorada y palabras en carton.

10) Dos mesas de marmol berde llamadas de creencias y se hallan a los lados del altar anterior.

11) Otro altar a la izquierda de madera dorado con columnas y en medio una urna con nuestra Señora del Parral, bestida de tela entre cristales con el sagrario de madera dorado palabras en carton y en este mismo retablo se hallan cinco cuadros pintados en lienzo el primero esta encima y representa la Asuncion y los quatro de los lados Sn. Gregorio, Sn. Juan Bautista, Sn. Juan Evangelista y Sn. Ambrosio, la mesa de este altar es de talla.

12) A la derecha se halla otro altar colateral igual al anterior con la diferencia que en la urna de enmedio se halla colocado Sn. Germo. penitente es de talla y un crucifijo tambien de talla y que los cinco quadros tambien de lienzo representan el primero Sta. Paula y los de los lados Sn. Franco., Sn. Andres, Sn. Gregorio y Sn. Agustin, los dos tienen sagrarios y aras.

13) Encima de la puerta de la entrada por la sacristia se halla en un nicho una efigie de *nuestra Sra. con su hijo en brazos es de piedra* marmol de medio relieve [actualmente fuera de su lugar].

14) Un pulpito de hierro con barandilla de lo mismo y sombrero de madera dorado.

1ª Capilla de la Ygª a la mano izquierda entrando por la puerta principal de ella.

15) Un altar con retablo de madera dorado y en su urna un Sto. de media bara de alto de escultura con mesa de mamposteria y cerco de madera todo muy biejo.

2ª Capilla de id y a la izquierda.

16) Un retablo de madera con tres imagenes la una nuestra Sra. y las de los lados Sn. Juan y la Magdalena, una cruz de madera, mesa de mamposteria con cerco todo muy viejo.

17) Otro altar con su retablo de madera dorado con un angelon de talla en su repisa, una cruz de madera, la mesa de mamposteria y un frontal biejo de terciopelo.

18) Dos efigies de marmol estropeadas la una Sn. Juan y la otra la Magdalena.

3ª Capilla de id.

19) Un altar con su retablo compuesto de varias pinturas en tabla muy biejas un angelon de talla sin cabeza en medio mesa de mamposteria con cerco de madera y tarima de lo mismo.

20) Tres efigies de marmol biejas.

4ª Capilla de id.

21) Un altar compuesto de su retablo pequeño y quadro en medio pintado en tabla que representa el descendimto. con su ara y mesa de mamposteria.

1ª Capilla de id. a la derecha

22) Un altar compuesto de su retablo de madera dorado y afilegranado con nueve tableros de *diferentes pinturas de santos*, mesa de mamposteria con frontis de madera forrado de papel y tarima de pino.

2ª Capilla de id.

23) Un altar compuesto de un retablo pequeño de madera, y en medio colocado un quadro pintado en tabla que representa la Anunciación, otros santos, y una nuestra Sra. de la Guardia pintados en lienzos a los lados, su mesa de mamposteria con frontal de lienzo pintadas las armas de Castilla.

3ª Capilla de id.

24) Otro altar con su retablo de madera, mesa y tarima de lo mismo todo muy biejo.

4ª Capilla de id. que llaman de Santiago.

25) Un altar con su retablo de madera dorado y columnas de lo mismo, una urna en medio grande tiene ara y aquella está guarnecida de espejitos un arco suelto dorado enmedio con un Niño Jesús enmedio, mesa de altar pintada y tarima de madera consta de varias gradillas forma arcos y serbia pa. el monumento.

26) Un altar qe. forma su retablo dos cuadros el de abajo de tres varas bien medidas de alto representa nuestro Sr. en el sepulcro y el de encima a Sn. Sebastian ambos pintados en lienzo, mesa dorada, ara de piedra y tarima de pino.

27) Tres atriles de nogal con sus misales.

28) Tres gradillas de madera.

- 29) Dos lamparas pequeñas de hoja de lata.
- 30) Un candelero de hierro grande.
- 31) Dos ciriales de metal.
- 32) Dos cañas para apagar luces.
- 33) Un arco biejo dorado.
- 34) Una tumba con [unos asnillos] y tablas pa. ella.
- 35) Cinco facistoles.
- 36) Seis acheros de madera dados de encarnado y dorados.
- 37) Otros dos mas pequeños pintados de azul.
- 38) Una mesa de altar bieja es de madera.
- 39) Una urna de madera, bieja.
- 40) Quatro medias gradillas.
- 41) Otras gradillas tambien de madera serbian pa. el monumento.
- 42) Dos balaustres y mecheros de hierro serbian pa. lo mismo, y quatro barandillas biejas de madera.
- 43) Seis acheros de madera dorados y plateados con arandelas de hoja de lata.
- 44) Diez y nueve ramilletes de hoja de lata colocados en los altares.
- 45) Ocho juegos de palabras en carton.
- 46) Dos id. en tabla con marcos y cristales.
- 47) Diez candeleros de laton.
- 48) *Dos sepulcros* de marmol con figuras de los mismo encima colocados a los lados del altar mayor que son pertenes. a la Casa de Villena (láms. 2-3)

Coro

- 49) Se compone de una *sillería de ochenta y dos asientos de nogal* labrados con figuras de medio relieve y otros adornos (lám. 6).
- 50) Un organo completo de tres cuerpos.
- 51) Dos ruedas de campanillas de metal.
- 52) Quarenta y cinco libros grandes de coro qe. comprenden todas las festibidades y rezos del año.
- 53) Un facistol de madera, de cuatro caras y el pie de nogal igual al de la silleria y en su remate colocado un crucifijo de bulto, una Sta. Maria y un Sn. Juan a los lados.
- 54) Dos facistoles de hierro con sus libros.
- 55) Otros dos mas pequeños de lo mismo con libros.

56) Un breviario biejo de coro; una arca en el testero del coro tambien de nogal con su cerradura y llave y dentro tres libros de musica o quatro, un capitulario grande de mano, y otro de musica grande y empergaminado. Otros dos facistoles de madera.

57) En el antecoro se hallaban los estantes de nogal qe. serbian para la colocacion de los libros de coro.

Sacristía

58) *Un altar que hace su retablo dos puertas cerradas* con quatro table-ros, y en ellos imágenes dos de Sn. Geramo. una de Sn. Sebastian y otro de Sn. Ildefonso, sus marcos de maderas dorados y dentro las reliquias si-guientes... [no las recogemos porque no existen]. [Ya nos hemos referido anteriormente a este retablo] (láms. 10-14).

59) Mas dos paredes de los lados del altar anterior hay dos *alacenas* con sus puertas de dos hojas de madera pintadas y doradas estan embu-tidas en la pared.

60) A la derecha de la entrada se halla un altar compuesto de su retablo imitado a piedra con columnas y en medio una urna de madera dorada formado de espejitos donde esta colocada una imagen de nuestra Sra. del Consuelo vestida de raso blanco bordado, su mesa de altar de madera dorada tiene Sagrario y Ara.

61) A la izquierda otro altar compuesto de retablo igual al anterior y en la urna y con puerta de cristal se halla colocado un Sn. Jose de talla con su niño en brazos; la mesa de altar es de madera correspondiente al retablo, con su sagrario y ara y un Sto. Cristo pequeñito con su peana.

62) Al mismo lado una *alacena* con puertas de madera pintadas y dentro se halla una *imagen de Sn. Geramo. hecha en talla* [en clausura].

63) Encima de la puerta esta colocada una imagen de *Sn. Geronimo hecha en piedra* [clausura].

64) *Seis cajoneras* de madera embutidas de nogal y otras distintas que forman especie de mesas cada una consta de tres cajones con cerraduras y llaves encima de la primera embutida en la pared otra alacena con puertas de madera que forma varias dibisiones.

65) Al pie de la Sacristia se halla una papelera con diferentes cajoncitos qe. serbia pa. guardar amitos tienen algunos cerraduras.

66) Inmediatamente a ella se halla otra alacena grande con sus puertas de madera estropeadas esta tambien como la anterior embutida en la pared.

67) A los lados del altar principal de la Sacristia se hallan dos espejos de medio cuerpo embutidos en la pared.

68) Al lado izquierdo encima de la pequeña cajoneria o papelera se halla un quadro como de dos varas de alto embutido en la pared que representa a Nra. Sra. de la Concepcion pintada en lienzo.

69) En el mismo lado y encima de la alacena proxima se halla otro quadro pintado en lienzo que representa a nuestro Sr. esta tambien embutido en la pared y tiene cerco de madera dorado.

70) En medio y a los pies se hallan colocados en la pared dos quadros grandes pintados en lienzo con el marco de madera dorado y sobre marcos de hueso qe. el uno representa el nacimto. del hijo de Dios y el otro la *Iglesia griega y latina* [¿La fuente de la Gracia?].

71) Todo alrededor de las cajonerias y altares se halla una *tarima* de madera del ancho de poco mas de una vara.

72) Una lampara de hoja de lata.

73) Un porta cruz de madera forzado de laton.

74) Seis candeleros de laton dorado.

75) Seis platillos de peltre y ocho vinajeras de vidrio.

76) Un incensario cucharita y nabeta de metal dorado.

77) Un caldero de laton con isopo de hierro.

78) Una paz bieja de hierro.

79) Una reliquia sin engastar y un tornillo de las andas de Nra. Sra.

80) Tres atriles de nogal con sus misales.

81) Tres juegos de palabras de carton.

82) Un hostiero con su tapa y contratapa de metal dorado.

83) Dos atriles de madera forrados en hoja de lata.

84) Quatro varas para el palio de madera plateadas.

85) Quatro orquillas para llevar andas.

86) Una caña con tres mecheros.

87) Otro calderillo pa. agua bendita de metal biejo.

88) Un palo para manga forrado de metal.

89) Cinco aras de piedra.

90) Una caja de medio círculo su figura, destinada a custodiar ropas de la Virgen forrada en cordoban.

91) Un molde de hierro pa. hacer formas y los instrumentos de metal para dibidirlas.

- 92) Una cruz de hierro bieja pa. manga.
- 93) Unas andas para llevar santos.
- 94) Un atauz pa. los difuntos.
- 95) Un teneblario con su pie y mecheros.
- 96) Dos urnas biejas.
- 97) Dos mesas de altar tambien biejas.
- 98) Un acherero de madera todo negro.
- 99) Tres frontales de altar con marcos.
- 100) Otros dos de lienzo sin marcos.

101) En la capilla de las capas donde estan los efectos inventariados desde el nº 93 hay una cajoneria grande de pino compuesta de quatro cajones y encima un quadro grande de tres divisiones y en ellas efigies de varios santos con marcos de madera dorado y sobre marco; y un Sto. de medio cuerpo hecho en escultura.[Muchos de estos objetos han sido localizados en el convento pero son de escasa calidad].

En el claustro bajo ay las capillas siguientes

- 102) En la capilla titulada de Adrados se halla un quadro pintado en lienzo.
- 103) Capilla nombrada de nuestra Sra. del Parral ay una *Virgen de talla* pintada que puede haber formado su retablo, mesa de mamposteria con cerco de madera dorado.
- 104) Capilla titulada de Sta. Catalina se halla un altar compuesto de un retablo de madera pintado y dorado con una imagen de Sta. Catalina en un quadro, mesa de mamposteria con cerco de madera.
- 105) Capilla titulada de Sr. Conde de Encinas que serbia para capitulo; un altar compuesto de una urna embutida en la pared y dentro se halla un Sto. Cristo en la cruz como de tres varas de alto y un Sn. Geronimo de medio cuerpo, mesa de mamposteria y el frontis de espejuelos.
- 106) Un sepulcro del citado conde forrado en tabla.
- 107) Capilla de San Miguel, se halla un cuadro qe. forma retablo y representa dho. Sto. con mesa de mamposteria y frontal de madera.

Celdas priorales.

- 108) En la celda alta una mesa de altar qe. serbia a su oratorio al pe. forma retablo un *St. Christo de madera en la cruz.*
- 109) Seis ramilletes de hoja de lata.
- 110) Un atril de nogal.

- 111) Un platillo de estaño con sus vinajeras.
- 112) En el oratorio de la celda baja se halla una mesa con su ara de jaspe, una Nra. Sra. encima hecha de bulto y otra de otra santa.
- 113) Una peana grande de madera pintada y dorada.
- 114) Un tabernáculo grande de ébano y otras maderas preciosas, estropeado.
- 115) Seis epistolarios.
- 116) Beinte y quatro cantorales pa. procesiones tambien en pasta.
- 117) Beinte y tres sobrepatenas de marmol.

Ropas

- 118-173) Ropas de culto bordadas algunas con plata.

Vestidos para Virgenes

- 174-180) Bordados.

Alhajas

181) Quatro *calices* de plata sobredorada con sus patenas y cucharillas de lo mismo [uno de ellos puede ser el que se conserva según E. Arnáez en la parroquia de Zamarramala, de finales del S.XV; y otro de fines del XVI o comienzos del XVII del que junto con el anterior piensa Arnáez que pueden ser los que se trocaron entre las dos iglesias en 1622(14).

182) Un copon con su tapa de plata y funda de tisú guarnecida de oro.

183) Una cajita de plata para llevar el beatico.

184) Una ampolla de plata pa. los santos oleos, con su caja de metal blanco.

185) Una cruz grande dorada al parecer de plata serbia para las procesiones.

186) Una llabe de plata para el sagrario del monumento con su cinta de glase de oro de siete quartas de largo.

187) *La imagen de nuestra Sra. del Parral* que se halla colocada en el altar colateral de la capilla mayor de la iglesia tiene corona sobre corona y rostrillo de plata sobredorado guarnecido de piedras berdes una media luna de plata a los pies y en medio un angelon de lo mismo sobredorado.

188) *La imagen de nuestra Sra. del Consuelo* que se halla colocada en el altar colateral de la sacristia tiene puesto rostrillo de aljofar con pasadores de oro corona de plata sobredorada media luna a los pies y angelon en medio tambien de plata.

189) En la torre se hallan colocadas tres campanas grandes de metal.

Todos los efectos que aquí van expresados son los únicos que se han encontrado en este monasterio correspondientes al presente inventario, los cuales se han dejado en los sitios que fueron hallados y quedaron a la custodia y cuidado de el P. Sacristán de este monasterio fray Miguel Galvez bajo su responsabilidad y cumpliendo con lo preceptuado en la instrucción citada al principio del presente le firmamos en el Combento de Nra. Sra. del Parral orden de Sn. Geronimo extramuros en la ciudad de Segovia a tres de diciembre de mil ochocientos veinte.

Fray Vicente Rodriguez
(prior)

Juan Gaspar Molina
Vicente Lozano

(A.H.N. Clero. Legajo 6583)

NOTAS

- (1) BOSARTE, *Viaje artístico*, 50-60; COLMENARES, *Historia*, 350-363; HERNÁNDEZ RUIZ DE VILLA, "El libro del Parral", 267-434; MADRID, "Los monasterios", 107-175; PONZ, *Viaje de España*, 921-922; QUADRADO: "Salamanca, Ávila, Segovia", 640-648; RUIZ HERNANDO, *El monasterio de El Parral*; SIGÜENZA, *Historia*, 347.
- (2) SIGÜENZA, *Historia*, 347.
- (3) PONZ, *Viaje*, 921-922.
- (4) PARRADO DEL OLMO, *Los escultores*; RUIZ AYÚCAR, M^a J., datos cedidos generosamente por su autora y en prensa.
- (5) PROSKE; *Castilian Sculpture* I, LX-LXI, y II, XXXI.
- (6) A.H.N. Se citan los legajos en el texto.
- (7) COLLAR DE CÁCERES, *Pintura* I, 332, y II, 757.
- (8) *Los Leoni (1509-1608)*, 1994.
- (9) COLLAR, *Pintura* I, 332 y II, 757.
- (10) LÓPEZ-YARTO, *La orfebrería*.
- (11) A.A.S.F. Se citan los legajos en el texto.
- (12) A.G.A.P. EDUCACIÓN Y CIENCIA. Caja 8214. Asunto: 20-V-1895: Obras de reparación en el Monasterio de El Parral (Segovia).
- (13) A.G.A.P. EDUCACIÓN Y CIENCIA. Caja 4888. Asunto: 10-V-1927: Proyecto de Restauración del Monasterio de Santa María del Parral.
- (14) ARNÁEZ, *La orfebrería religiosa* II, 18.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNÁEZ, Esmeralda: *La orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, Gráficas Cándor, 1985.
- BOSARTE, Isidoro: *Viaje artístico a varios pueblos de España*. Madrid, Turner, 1978.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando: *Pintura en la antigua diócesis de Segovia (1500-1631)*. Madrid, Historia 16, 1989.
- COLMENARES, Diego de: *Historia de la insigne ciudad de Segovia*. Madrid, 1637.
- HERNÁNDEZ RUIZ DE VILLA, R.: "El libro del Parral", *Estudios Segovianos*, T.XVIII, nº 53-54, Segovia, 1966, 267-434.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A.: *La orfebrería en la provincia de Cuenca en el siglo XVI*, 1990 (en prensa en la Diputación de Cuenca).
- Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la Corte de España*. Catálogo de la Exposición. Madrid, Museo del Prado, 1994.
- MADRID, Fray I. de: "Los monasterios de la orden de San Jerónimo en España". *Yermo*, Vol. V, nº 2, Zamora, 1967, 107-175.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús: *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid, Universidad, 1981.
- PONZ, A.: *Viaje de España*. Madrid, Aguilar, 1947.
- PROSKE, B.G.: *Castillian Sculpture. Gothic to Renaissance*. New York, Hispanic Society, 1991.
- QUADRADO, J.M.: "Salamanca, Avila, Segovia", en *España. Sus Monumentos y sus Artes, su naturaleza e Historia*. Barcelona, Daniel Cortezo, 1884.
- RUIZ HERNANDO, José Antonio: *El monasterio de El Parral*. León, 1986.
- SIGÜENZA, Fray J.: *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid, Bailly-Baillière, 1907-09.

LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE
MONTSERRAT, DE MADRID, Y LA
REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Por

MARÍA DEL CARMEN UTANDE RAMIRO

Entre las celebraciones solemnes de centenarios y semicentenarios no han recibido atención especial los trescientos cincuenta años, cumplidos en 1995, del establecimiento de la comunidad de monjes benedictinos de Nuestra Señora de Montserrat en la calle de San Bernardo, de Madrid. La aspiración de estas páginas es recordar algunos datos fundamentales del edificio de la iglesia, que fue tenido tanto tiempo en su conjunto como obra dieciochesca de Ribera, y subrayar la postura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en cuanto al valor artístico del templo que continúa siendo el centro de la vida conventual.

Hay que situar los antecedentes en la guerra de Cataluña, guerra larga de casi dos decenios, pues no terminó de verdad hasta 1659, aunque Barcelona se había rendido siete años antes.

Antecedentes

El 7 de junio de 1640, festividad del Corpus Christi, quedó señalado como “Corpus de Sangre” por la mucha que corrió en Barcelona y Cataluña. En el enfrentamiento armado la montaña de Montserrat, con su importante Abadía, fue punto estratégico para los amotinados y para las tropas del rey. Pero no fue la lucha la que originó el exilio al que se aludirá seguidamente, sino los pactos contra Felipe IV, en los que latía tanto una aproximación a Francia como un rechazo de la influencia castellana, cuya presencia era considerada molesta incluso en las sedes episcopales y abaciales.

La presentación formal de la expulsión tenía otra apariencia; en su obra sobre los benedictinos españoles, el P. Lázaro Seco recuerda que la orden de los diputados de Barcelona era trasladar a la ciudad a los monjes para defender los tesoros de la Abadía y a ellos mismos, pero expulsar a los que rehusasen aquel traslado, de modo que “los castellanos en su tierra y los catalanes en la suya ... pudiese (n) mirar por su patria” (1).

Prescindiendo de pormenores y argumentos debatidos, el hecho es que el 23 de febrero de 1641 salieron para Castilla el P. Abad Juan Manuel de Espinosa, treinta y tres monjes, seis ermitaños, catorce frailes legos y tres niños escolares, en total cincuenta y siete miembros de la comunidad de Montserrat, “a quienes no se les permitió sacar cosa alguna más que sus hábitos y alguna ropa interior para mudarse” y, por supuesto, un lienzo con la imagen pintada de Nuestra Señora de Montserrat. Parece válida esa fecha por proceder de un cronista de la Orden, aunque en varios textos se da la de 1642 como la del exilio.

Hicieron escala en Zaragoza los desterrados, llegaron a Alcalá el 17 de marzo y el 25 del mismo mes entraban en Madrid: era Lunes Santo del año 1641 que, tras el “Corpus de sangre”, resultaba para ellos el “Lunes Santo de paz”. Felipe IV se preocupó de los exiliados, que lo eran por fidelidad a él, y dispuso lo conveniente para su alojamiento en Madrid; así la comunidad quedó instalada en la Quinta del Condestable o Huerta de Frías, hacia el Arroyo Abroñigal. El cronista citado puntualiza que allí sólo quedaron los monjes y los hermanos legos, mientras los padres ermitaños pasaban a ocupar la ermita de San Antonio del Real Sitio del Retiro (2).

Algo diferente es el relato de Pérez Villamil en su dictamen para la Real Academia de la Historia en 1914; según él, el número de los benedictinos expulsados de Montserrat (“en 1642”, dice) sería sólo de once o doce entre castellanos, aragoneses y valencianos; y subraya cómo, habiendo sido también expulsados de otros monasterios de Cataluña más religiosos castellanos, sólo a los procedentes del de Montserrat dio Felipe IV aquella acogida, a la que sumó la concesión de una renta anual de 6.000 ducados (3).

Fundación del monasterio y traslado a la calle Ancha de San Bernardo

Desde el primer momento en que el rey había tomado por su cuenta la instalación de los monjes castellanos expulsados de Montserrat –relata el

P. Seco— concibió la idea de fundar un monasterio... reproducción del gran santuario catalán. Con ese fin encargó al comisario regio D. Jerónimo de Villanueva que concertase todo lo relativo a la nueva fundación con el P. Gabriel de la Riva de Herrera, que presidía la Congregación Benedictina de Valladolid. Ambos convinieron en fundar el monasterio bajo la advocación de Nuestra Señora de Montserrat, bajo el patronazgo del rey y sujeto a la regla monástica de San Benito, “en la forma y con las condiciones que contiene —decía Felipe IV— el papel, incluso rubricado de mi mano” entregado a Villanueva, como se puede leer en nuestra reproducción del manuscrito 2.372 de la Biblioteca Nacional estudiado por Virginia Tovar (4).

El clima del Abroñigal era malsano y el rey, a petición de la comunidad, trató de buscarle otro acomodo. El primer intento fracasó: Felipe IV había encargado a Pedro Valle de la Cerda la compra de unas casas en la calle de Alcalá, pero la oposición de los PP. Agustinos Recoletos frustró el traslado de los montserratinos.

La comunidad obtuvo entonces la aprobación regia para comprar unas casas en la calle Ancha de San Bernardo y, ante el temor de que pudiera surgir otra oposición, se hizo correr la voz de que se compraban para hospedería. Así de noche y con gran cautela se hizo el traslado el *31 de octubre de 1645*.

La consolidación del monasterio llegó con la Bula de erección canónica del Papa Inocencio X (1654), que Alejandro VII aclaró y completó. La Congregación Benedictina de Valladolid se hizo cargo de la fundación y aprobó el nombramiento del primer Abad (5).

Sería interesante seguir la evolución del monasterio desde aquellas fechas, pero nos desviaría de nuestro propósito; por eso remitimos a un anejo la relación de las incidencias más notables. Aquí veremos sólo algunos rasgos del emplazamiento para pasar al estudio de la edificación.

Muy cerca del límite norte de la villa estaban las casas que la comunidad ocupó. En su lugar, al menos en la misma manzana, se edificó el convento con la iglesia y allí subsiste en la actualidad, con acceso por la que Mesonero Romanos llamaba a mediados del siglo pasado “la hermosa y espléndida calle Ancha de San Bernardo..., en un principio de los Convalecientes” por el hospital que allí hubo. Pocos años después Fernández de los Ríos recordaba que se abría la calle en algunos cerros que labraba el pueblo de Fuencarral, por los que pasaba el arroyo de Mata-lobos. Para Peñasco y Cambroner el nombre de Ancha había sido suprimido oficialmente en



1.- La Iglesia en 1982, antes de la restauración.

1865 y hacían notar que el comienzo de construcciones particulares en la zona se remontaba precisamente al año 1642 (6).

La evolución de la representación gráfica del lugar –convento y templo– puede ser estudiada con precisión en los planos de Madrid de varias épocas, especialmente en los que el Museo Municipal conserva: el de Teixeira (1656), en el que la manzana comprendía varias edificaciones, pero aún estaba libre el terreno en donde se construyó la iglesia; el de Nicolás de Fer (1706), con la edificación extendida ya a toda la manzana, y un plano alemán –sin identificación clara de su autor– de fines del siglo XVIII cuando la iglesia y la única torre estaban terminadas. En estos planos y en otros de fechas diversas se puede observar el cambio de nombre de las calles adyacentes. De toda la documentación resulta que el terreno quedaba muy próximo a la Puerta de Fuencarral, en donde terminaba Madrid.

Un templo y varios arquitectos

El nuevo monasterio (“monteserranico”, “montserratico”) comenzaba su vida y, lógicamente, el desarrollo de la conventual y la acción de la comunidad hacia el exterior hacían necesario un templo; no bastaba el convento. A su vez, la construcción de éste requería la mano y la mente de un buen arquitecto. Se buscó y se encontró.

Es llamativa la falta de información clara sobre este punto hasta época reciente. Todavía en 1931 Seco afirmaba que “los planos fueron trazados por el maestro Combonel bajo la inspiración de Felipe IV”. Por otra parte, era frecuente considerar autor del templo al que, con toda seguridad, lo fue de la fachada, de la torre construída y del chapitel en forma de bulbo (Pedro de Ribera); ésa era la opinión de Alberto Tamayo en 1946. Como dice Pita Andrade, muchos equívocos sobre la arquitectura madrileña del segundo tercio del siglo XVII –y éste es uno de los casos– sólo han sido dilucidados tras las revisiones documentales de Virginia Tovar. Esta profesora ha dejado bien claro la intervención de varios arquitectos en la obra de Montserrat; pero el primero, quien hizo la traza general de la iglesia, fue Sebastián Herrera Barnuevo.

Tal como Tovar refiere, “el 16 de julio de 1668, ante el escribano Juan de Reales, se firmó la escritura de compromiso para iniciar las obras”.



Iglesia de Benedictinos de Montserrat.—Madrid
Conjunto actual y sus complementos probables de Cúpula
y Torre en el plano derecho

Proyecto de restauración premiado con Medalla de Oro en
la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Ma-
drid el año 1920

Su autor

Church of the Benedictines of Montserrat.—Madrid
View of the existing whole and probable complements of
Cupola and Tower on right-hand side

Scheme of restoration awarded Gold Metal at the National
Exhibition of Fine Arts held at Madrid in the year 1920

The author is

CARLOS GATO Y SOLDEVILÁ, Arquitecto



Aunque allí se menciona como arquitectos a Pedro de la Torre y Francisco de Aspur, la primera condición era que se obligaban a “hacer dichas obras y fábrica conforme a las trazas y monteas aprobadas por Su Majestad y firmadas (por el) dicho Real Convento y Don Sebastián Herrera Barnuevo, Maestro Mayor de las Obras Reales” (7).

De cómo fuera el proyecto de Herrera no queda constancia documental plena, pero los estudios de Tovar muestran que respondía a un espacio longitudinal –con una nave ancha encuadrada por dos de capillas, cruce-ro y cúpula– presentando una serie de variantes siempre dentro del esquema tradicional viñolesco y de los sistemas de Maderno; tanto esta autora como Antón Capitel recuerdan la relación del modelo con el barroco italiano y el francés de aquella época (8).

Virginia Tovar ha insistido en algunos puntos importantes de la ejecución del proyecto. Se desconoce el proceso de la cúpula y tampoco se sabe la realidad de la cabecera del templo, ya que al fin el presbiterio quedó cerrado en el crucero; sí es cierto que la iglesia no llegó a estar terminada en el siglo XVII aunque Gaspar de la Peña, arquitecto también de las obras reales, tomó la dirección de ésta al morir Herrera en 1671 (9).

Se está ya en 1716 cuando pueden reanudarse las obras con el proyecto reformado de Pedro de Ribera, que deja su sello en la fachada, comienza a edificar las torres desde su base y corona la terminada con el chapitel singular, añadiendo valores al conjunto, entre ellos el del nacionalismo y el del pintoresquismo. En opinión de Capitel –de quien tomamos estas pinceladas–, la iglesia perdió su posible aire italiano al desaparecer la cúpula, pero adquirió una posición más castiza y española con la configuración nueva de las torres, de modo que hasta parece coherente el conjunto a pesar de la falta de un campanario, del *collage* entre los dos trazados y de algunos defectos de detalle (10).

Fachada, torre y chapitel

La fachada de Ribera, con un carácter típico tardobarroco en los plintos, pilastras y entablamento, ofrece en general una sencillez de evocación herreriana; pero es la torre con su chapitel lo que reclama especialmente



3.- La torre con el chapitel antes de la restauración.

nuestra atención por su protagonismo en uno de los informes de la Real Academia de San Fernando (11).

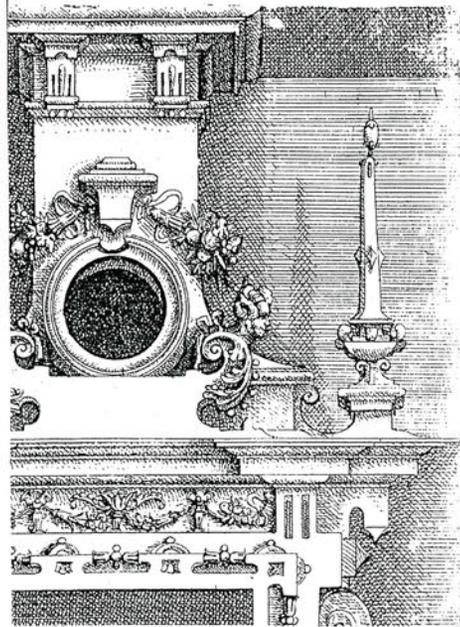
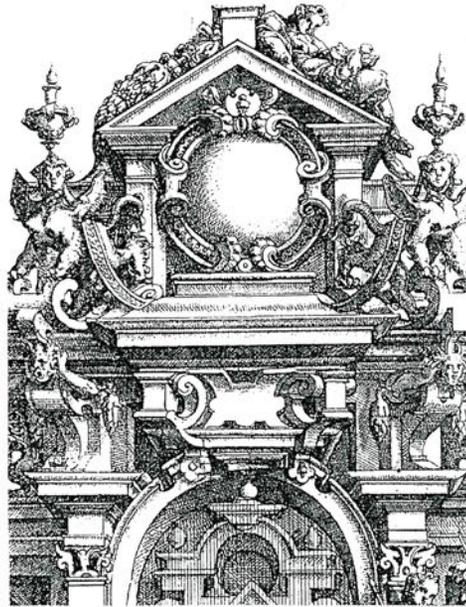
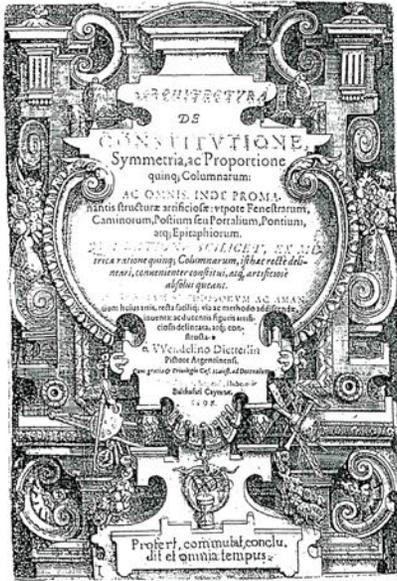
Fue entre 1731 y 1733 cuando se edificó la torre en el extremo sur de la fachada, de la otra sólo se levantó el primer cuerpo. La traza, de Pedro de Ribera como decimos, se aparta notablemente de la idea original de Herrera Barnuevo, que había previsto una fachada más estrecha, sin torres; su ejecución exigió eliminar por lo menos un orden de pilastras en cada extremo de la fachada, que habrían sido su remate. De todos modos el resultado fue positivo y la originalidad de la torre destaca sobre cualquier otra de las madrileñas (12).

El primer cuerpo (como el de la torre incompleta) llega hasta la cornisa que se prolonga por toda la fachada, con una traza recta salvo en el centro de los dos lados visibles de la torre; alterna el ladrillo con la piedra. Del segundo cuerpo destaca la parte superior, con amplios vanos del campanario y ornamentación notable.

El chapitel presenta una forma bulbosa, aceballada, muy decorativa y única –a juicio de Alberto Tamayo– entre los de su estilo y época. Con sus acentuadas convexidades y hendiduras introducía en nuestro arte, según Tovar, “un esquema de origen y desarrollo nórdico... (de) tanta belleza como los más destacados construidos por el mismo tiempo en Bohemia”. Ambos autores señalan, por otra parte, la influencia de esta obra de Ribera en otras posteriores, como las torrecillas de la iglesia –hoy basílica pontificia– de San Miguel y las torres de las Salesas Reales (13).

¿Dónde encontrar una posible fuente de inspiración de Ribera en su concepción del chapitel?. La hipótesis más antigua entre nuestros datos corresponde al año 1816: Juan Agustín Ceán Bermúdez –en un escrito leído en su nombre en la Real Academia de la Historia por el secretario Diego Clemencín– se refiere al libro publicado por “Vendelino” Dietterlin en Estrasburgo a fines del siglo XVI. La reproducción, que unimos a estas páginas, de algunas ilustraciones de la obra de Dietterlin muestra varios ejemplos de caprichos arquitectónicos atrevidos, revolucionarios en su momento; pero no un tipo definido que hubiera podido servir de modelo en sentido estricto. Lo más llamativo de ese escrito de Ceán sobre el *Origen del churriguerismo* (“papel” lo llamaba Clemencín al leerlo) es que la Academia lo entendió como una “purificación” de sus vicios; así en el acta de la sesión académica se consigna que “liberta a nuestra nación del borrón de haber producido los *abortos y extravíos* del churriguerismo” (14).

Opera, Petri Perizonii, Sculpsit 1687.



4.- Formas de Dietterlin (1598).

Virginia Tovar, por su parte, admite la hipótesis de que hubieran podido llegar a manos de Ribera grabados con motivos análogos. Si éste diseñó su chapitel en 1732 ciertamente pudieran haber circulado por España antes de esa fecha dibujos de algunas iglesias de Baviera construidas a partir de 1720 o –en arquitectura civil– los del pórtico o quiosco de acceso al Zwinger de Dresde, algo posterior a 1709. En esta línea nos parece interesante el posible “factor alemán”: Teodoro Ardemans, de quien fue teniente Ribera, debía de tener familia en Alemania de donde era oriundo su padre, oficial de los guardias de Corps (15).

Cabría pensar en la posibilidad, más remota, de que el diseño del bulbo hubiera sido en manos de Ribera el desarrollo de una decoración del tipo de urna; alguna comparación cabría, por ejemplo, con elementos del altar templete de San Isidro, obra precisamente de Herrera Barnuevo.

En fin, para Pedro de Madrazo –en el informe que después citaremos– el chapitel presenta a la vista la forma de un gigantesco copón con su tapa, terminada ésta por la bola del mundo y la cruz (16).

El informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1892

Al comenzar la última década del siglo pasado el chapitel se encontraba en tal estado de ruina que la Junta de Prisiones (pues el edificio conventual seguía siendo cárcel de mujeres) obtuvo licencia para derribarlo. El Alcalde de Madrid se dirigió entonces al Ministro de Fomento para que consultara a la Real Academia de San Fernando y ésta encargó el estudio al académico Pedro de Madrazo, cuya ponencia fue aprobada y convertida en escrito de 28 de abril de 1892, firmado por el Secretario general Simeón Ávalos y dirigido al Director general de Instrucción Pública.

En su informe Madrazo, después de una referencia breve al motivo de la llegada de los monjes a Madrid y su alojamiento, expone ampliamente su opinión sobre la arquitectura *churrigueresca*, que aplica luego al caso concreto del chapitel discutido.

No faltan en el informe juicios desfavorables que alcanzan a la cultura europea de aquella época. Así se habla de “los corruptores del buen gusto, franceses, alemanes e italianos, y en España sus exagerados imitadores”; se recuerda cómo “el culteranismo invadió la literatura y las ciencias ... buscando

todo lo que podía ocupar la imaginación a costa del buen sentido”; se estima que los arquitectos españoles pagaron también su tributo “a la general deprecación” y se precisa que esto no fue sólo una exageración del gusto borrominesco, sino también posiblemente copia de las extravagancias de Dietterlin.

A pesar de todo ello, Madrazo hace una defensa seria de la supervivencia de las obras de ese estilo: en primer lugar sienta el principio de que “hay que considerar ese arte con relación al espíritu del siglo en que floreció”; afirma –de un modo más general– “que no debe tratarse como cosa baladí ninguna manifestación artística de las que tienen su raíz en el genio peculiar de cada época, por extrañas y monstruosas que parezcan”; y, ya en el aspecto concreto del churriguerismo, se afirma de él que ésa es “nuestra arquitectura verdaderamente popular”, que “no debiera desaparecer nunca de nuestro suelo”, pues “los enmarañados conceptos que constituyen su decoración son el encanto de una raza más fantasiosa que razonadora”.

En consecuencia dictamina que el chapitel de Montserrat, “quizá la más airosa y galana, la más rica y atrevida” de las obras de Ribera, “debe mantenerse en pie a toda costa” (17).

Un extremo curioso en relación con ese dictamen es que Manuel Pérez Villamil, en su informe a la Real Academia de la Historia ya citado, se refería a la evolución favorable de la crítica “por el informe emitido acerca del mismo monumento en el año de 1902, y de que fue ponente D. Pedro de Madrazo”. Pérez Villamil debería saber que Madrazo había muerto en 1898 y que el informe –al que acabamos de referirnos– había sido redactado en 1892 (18).

El informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1914 y la declaración de monumento nacional

Veintidós años después del informe de Pedro de Madrazo tuvo la Real Academia de San Fernando la oportunidad de pronunciarse de nuevo sobre el templo de Montserrat, pero ahora respecto de todo el edificio. En abril de 1913 el Alcalde de Madrid había pedido al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que declarase monumento nacional la antigua iglesia de monjes benedictinos (cuyo convento anejo continuaba siendo cárcel de mujeres). El Ministro pasó el asunto a informe de la Academia y ésta requirió el de la Comisión Nacional de Monumentos. Redactado éste y

siendo ponente del mismo el académico Enrique M. Repullés y Vargas, la Corporación lo hizo suyo y lo envió a la Subsecretaría del Ministerio con fecha 1º de marzo de 1914.

El motivo de la petición municipal parecía más económico que estético. Se decía en ella, ciertamente, que la fachada debía ser conservada por la Junta Local de Prisiones, a la que el Ayuntamiento contribuía con sus fondos; pero que, ante la inauguración prevista de una nueva cárcel de mujeres, no se dispondría ya de aquellos presupuestos. Declarando la iglesia monumento nacional su conservación correría a cargo de los fondos públicos.

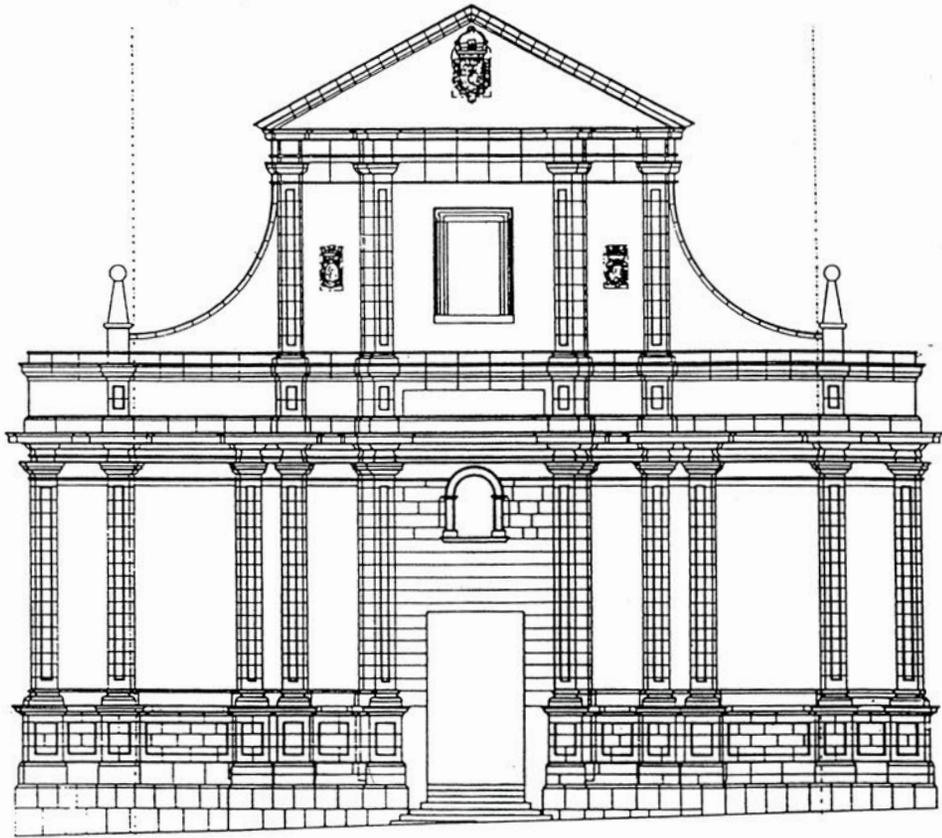
El informe académico se extiende en diversas consideraciones, desde la invocación del otro emitido en 1892 hasta una disertación erudita sobre los vicios y la fama recuperada de las obras churriguerescas y, en general, del estilo borrominesco, con citas adversas de Ponz, Llaguno, Ceán, Quadrado, Piferrer y Menéndez Pelayo (de “monstruosidades pedestres” llegaban a calificarlas) y otras más objetivas e incluso favorables de Caveda, Schubert, Mérida, Danvila Jaldero, Velázquez y Lampérez, que hacían justicia a aquellas obras y a sus autores “realzando razonadamente sus méritos y elogiando sus grandiosas formas estructurales”.

Ya con argumentos propios sostenía la Academia que “ha de tenerse en cuenta que el barroquismo cumple una ley constante en todos los estilos de la arquitectura..., la de caer en la exageración del adorno” cuando los artistas necesitaban demostrar originalidad “buscando formas con que cubrir la vejez y la decadencia”.

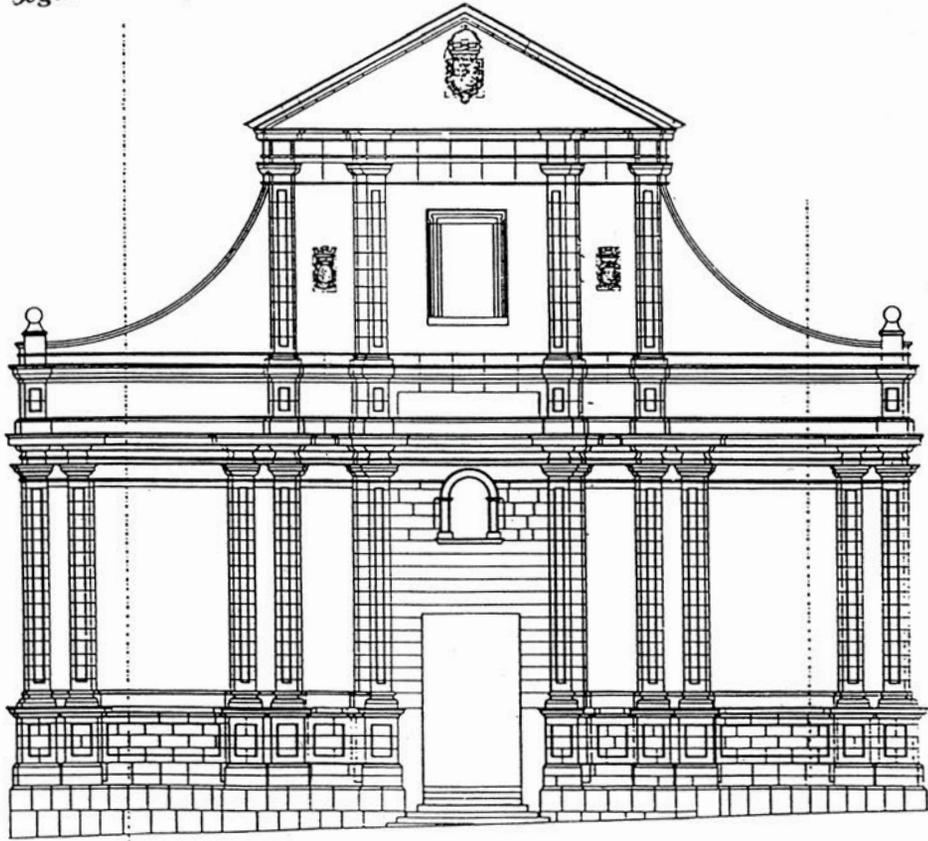
Destaca la Academia en su alegato la “unidad de concepto” que tuvo aquel arte, compatible con el “carácter muy personal” de cada autor. Presenta los nombres de los arquitectos más destacados en el barroco español, con la biografía de Churriguera y algunos datos de Ribera y de Narciso Tomé, para explicar luego la segunda restauración del clasicismo por inspiración de Felipe V y Fernando VI.

En resumen –sostiene la Academia– los arquitectos mencionados deben ser considerados con respeto y admiración; hay que contemplar el churriguerismo en el marco de la tendencia barroca generalizada y es justo llenar el vacío que existe en el catálogo de los edificios españoles declarados monumentos nacionales con alguno de aquel estilo. Por todo ello propone la declaración de monumento nacional de la iglesia de Montserrat, “no sólo

Primer ensayo de fachada primitiva.



Segundo ensayo de fachada primitiva.



por la circunstancia que ha motivado la solicitud del Alcalde, sino porque realmente *lo merece en conjunto y en detalles*".

Con independencia de ese informe y ante el temor de que se hicieran obras de reparación –de las que había noticia–, la Academia se dirigió al Alcalde y al Presidente de la Junta de Prisiones pidiendo que no se hiciera “trabajo alguno que (pudiera) afectar a su carácter monumental” (19).

El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes había pedido también su opinión a la Real Academia de la Historia. Ésa fue la ocasión para el dictamen de Pérez Villamil al que ya hemos aludido y que –según él mismo decía– no redactó hasta conocer el de la Academia de San Fernando para llegar al mismo fin aunque por distinto camino.

En efecto, el planteamiento de aquel académico es más histórico que artístico, lo que le da pie para algunas precisiones (por ejemplo, descargar a los monjes catalanes de la responsabilidad de la expulsión de Montserrat de los demás). Insistiendo en la misma línea destaca la importancia que tiene en el templo el sepulcro de don Luis de Salazar y Castro, cronista de Castilla y de las Indias.

La propuesta de la Academia de la Historia a tenor de ese informe, fechada el 19 de junio de 1914, no solamente era favorable a la declaración de monumento nacional de la iglesia, sino que sugería que se terminase la fachada para acabar con su “escandalosa desnudez” (20).

A la vista de ambos informes el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, por Real orden de 19 de agosto de 1914 (*Gaceta* del 23), declaró *Monumento nacional* la iglesia de benedictinos de Montserrat, de Madrid.

Proyectos y obras de restauración

Una vez declarado monumento nacional el templo de Nuestra Señora de Montserrat parece que se imponía acometer una restauración seria del mismo que no se limitara a mejorar simplemente su estado de conservación. Entonces, ¿cómo habría que configurar el conjunto para que respondiera a las ideas originales de Herrera Barnuevo y de Ribera?. dos arquitectos españoles, Carlos Gato y Soldevila y Antón Capitel, ofrecieron fórmulas muy diferentes, como ahora resumiremos.

Gato y Soldevila obtuvo con su proyecto la Medalla de Oro de la Sección de Arquitectura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920, aunque no todos los juicios le fueran favorables. Baste recordar el de Correa-Calderón para quien, “aparte de los dibujos presentados por Muguruza –decía– no encontramos (en la Sección de Arquitectura) ninguna cosa que nos interese más que las acuarelas de Casto Fernández Iturralde... Los demás proyectos adolecen de falta de emoción y de demasiado oficio” (21).

Una selección de planos del proyecto de aquel profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid fue publicada en el año 1927 en la revista bilingüe *Arquitectura Española*, indicando que el conjunto responde a una *hipótesis* de la grandiosa traza primitiva (22).

El segundo proyecto, mucho más reciente y muy diferente del de Gato, parte del conjunto de ideas ofrecido por Capitel en 1982 en la revista *Arquitectura*, que abarca estos aspectos: obra de Herrera y de Ribera, crítica del proyecto de Gato, estudio de los problemas de la fachada y propuesta de solución (23).

Antón Capitel expone ante todo la reforma sustancial que Ribera introdujo en la edificación rompiendo con la traza imaginada por Herrera, especialmente con la prolongación de la fachada a la que añadía dos torres; de ésta y otras reformas resulta lo que Capitel denomina un *collage*, a pesar de lo cual –como antes recordábamos– la iglesia parece acabada y hasta coherente.

De ahí arranca la crítica de la solución propuesta por Gato y Soldevila, que entiende como un homenaje a Ribera y, por ello precisamente, de poca utilidad. Aunque admite que Gato pudo documentarse a fondo, incluso examinando las basas de un modo hoy imposible, Capitel cree que aquel arquitecto “propone, con ingenuidad, extender el *collage* que no advierte a toda la iglesia y su completación, revistiendo el exterior del *lenguaje* que *aísla* en Ribera”. De ahí resulta –según Capitel– un acierto exclusivamente en la reconstrucción de la planta y un valor muy escaso en cuanto a la fachada con dos campanarios y la cúpula central.

Entre los problemas de la fachada Capitel destaca éstos dos: el de la cornisa del cuerpo bajo de la torre norte (único de los cuerpos construido) y el más complicado de los contrafuertes que buscan la unión de los cuerpos superior e inferior de la fachada. En su estudio ofrece dos hipótesis o *ensayos* de lo que pudo ser la fachada concebida por Herrera antes de la intervención de Ribera y termina ofreciendo su propuesta de solución “actual”.



6.- Proyecto de restauración de Antón Capitel (1982).

Esa solución, prescindiendo de muchos aspectos que hallarían su lugar en la memoria y el proyecto técnicos, se centra en el trazado nuevo de los contrafuertes (intentando acercarse a una posible fachada primitiva, pero evitando que tengan *peso visual*) y en el revoco del ladrillo de la fachada devolviendo a ésta el aspecto que tenía antes de la guerra (24).

Confiada al propio Antón Capitel la redacción del proyecto definitivo de restauración, quedó éste elaborado entre los meses de septiembre de 1982



7.- Torre y fachada restauradas.

y enero de 1983, siendo aprobado en marzo y habiéndose extendido las obras hasta los comienzos de 1986. El proyecto contó con el informe preceptivo de la Oficina de Supervisión del Ministerio de Cultura, no requiriéndose ya el dictamen de la Real Academia de San Fernando (25).

La restauración de la fachada y la torre siguió las líneas de la “propuesta de solución” citada. Ciertamente se restauró también el interior y las cubiertas del templo y sus dependencias; no nos fijamos en ellas ya que la Academia de San Fernando (punto de referencia para este análisis) apenas les prestó atención en sus informes.

Terminadas las obras se puede afirmar que se ha dado satisfacción a los deseos de la Academia de conservar el que en 1892 consideraba “único característico y suntuoso ornato” de la parte alta de la calle de San Bernardo, ese conjunto arquitectónico –en expresión de Seco– “de una belleza serena y recogida” (26).

NOTAS

- (1) SECO, *Los benedictinos*, 136.
- (2) Id., 136-137.
- (3) PÉREZ VILLAMIL, “La iglesia”, 236. En la *Historia* reciente de ZARAGOZA PASCUAL constan el nombre, los apellidos y la condición de cada exiliado.
- (4) TOVAR, *Arquitectos*, 108, nota 142.- SECO, *Los benedictinos*, 137-138.
- (5) SECO, *Los benedictinos*, 139-140.
- (6) MESONERO, *El antiguo Madrid*, II, 145-149; 295-299 en la ed. facsímil.- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid*, 66.- PEÑASCO y CAMBRONERO, *Las calles de Madrid*, 451-452.
- (7) TAMAYO, *Las iglesias*, 163.- PITA ANDRADE, “La arquitectura”, 483.- SECO, *Los benedictinos*, 142.- TOVAR, *Arquitectos*, 109.
- (8) TOVAR, *Arquitectura*, 316.
- (9) TOVAR, “El Real Monasterio”, 50.
- (10) CAPITEL (Antonio González-Capitel), “La iglesia”, 81.
- (11) TAMAYO, *Las iglesias*, 164.- CAPITEL, “La iglesia”, 81.
- (12) CAPITEL, “La iglesia”, 78.
- (13) TAMAYO, *Las iglesias*, 166.- TOVAR, “El Real Monasterio”, 50.- En el lugar citado, Tamayo compara los pequeños campanarios con chapitel bulboso de la iglesia de San

Miguel con el chapitel de la cúpula de la iglesia de San Antonio en Aranjuez; TAMAYO, ob. cit., 232.

- (14) Acta de la sesión de la Real Academia de la Historia celebrada el 15 de noviembre de 1816, en el *Libro de actas* (sin numeración de folios).
- (15) TOVAR, "El Real Monasterio", 50.- Sobre los ejemplos, BUSCH y LOHSE, *Arquitectura*, passim.
- (16) MADRAZO, "Iglesia", en *Boletín de la Real Academia*, oct. 1892, 262.
- (17) MADRAZO, "Iglesia", 258-263.
- (18) PÉREZ VILLAMIL, "La iglesia", en *Boletín de la R.A. de la Historia*, 1914, 232.
- (19) REPULLÉS, "Informe", en *Boletín de la Real Academia*, 31 mar. 1914, 24-34. El escrito, de 20 de julio del mismo año, en el Archivo de la Academia, leg. 52-2/4.
- (20) PÉREZ VILLAMIL, "La iglesia", cit.
- (21) CORREA-CALDERÓN, "La Exposición", en *I.E.A.*, 30 may. 1920 (sin numeración de páginas).
- (22) GATO, "Iglesia de Benedictinos", en *Arquitectura Española*, oct.-dic. 1927 (sin numeración de páginas).
- (23) CAPITEL, "La iglesia", 77-81. Una refundición de ese estudio, firmada por Capitel, Martorell y Riviere, fue presentada a las "Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio artístico" y publicada por el Ministerio de Cultura con el título de *Monumentos y Proyecto* en 1990.
- (24) CAPITEL, "La iglesia", passim.
- (25) El proyecto definitivo en su fase inicial iba firmado por Antonio González-Capitel, si bien participó en su desarrollo y ejecución el arquitecto Antonio Riviere Gómez. Fueron necesarios dos proyectos reformados y dos revisiones de precios. Los planos y los datos fundamentales pueden ser consultados en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, leg. C-274 de su Archivo. La documentación completa, tanto técnica como administrativa, en el Archivo Central del Ministerio de Cultura, expedientes 085/83 y complementarios, carpeta 86.030. La aprobación del proyecto inicial tuvo lugar el 3 de marzo de 1983 y la recepción definitiva el 26 de septiembre de 1991.
- (26) MADRAZO, "Iglesia", 263.- SECO, *Los benedictinos*, 143. La revisión de los documentos ha estado a cargo de Manuel Utande.

BIBLIOGRAFÍA

- BUSH, Harald y LOHSE, Bernard, *Arquitectura del barroco en Europa*, Madrid, Castilla, 1967.
- CAPITEL, Antón (Antonio González-Capitel), “La iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, en la calle de San Bernardo, en Madrid”, en la revista *Arquitectura*, núm. 238, Madrid, Col. Of. de Arquitectos, sep.-oct- 1982, pág. 77-81.
- CAPITEL, Antón, *Proyecto de restauración de la iglesia de N^a. Sra. de Montserrat en Madrid*, ago.-sep. 1982 (con adiciones en ene. 1983).
- CAPITEL, Antón, MARTORELL, Consuelo y RIVIERE, Antonio, “Iglesia de N^a. Sra. la Real de Montserrat, Madrid”, en *Monumentos y Proyecto* (Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico), Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990, pág. 224 a 241.
- Cartografía madrileña (1635-1982)*, Madrid, Ayuntamiento, 1982.
- CORREA-CALDERÓN, “La Exposición Nacional de Bellas Artes”, núm. especial de *La Ilustración Española y Americana* (núm. XXI), Madrid, 30 may. 1920.
- DIETTERLIN, Wendel, *Architettura, de Constitutione Symetria, ac Proportione...*, Nuremberg, H. y B. Caymox, 1598.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *Guía de Madrid* (ed. facsímil de la de 1876), Madrid, Ábaco, 1976.
- GATO Y SOLDEVILA, Carlos, “Iglesia de Benedictinos de Montserrat, Madrid”, en la revista *Arquitectura Española-Spanish Architecture*, núm. XX, Madrid, oct.-dic. 1927 (sin numeración de páginas).
- MADRAZO, Pedro de, “Iglesia de Montserrat (Madrid)”, informe-ponencia, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 118, Madrid, oct. 1982, pág. 258-263.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *El antiguo Madrid. Paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, t. II, pág. 145-149 en la ed. de 1881; t. único, pág. 295-299 en la ed. facsímil de la de 1861, Madrid, Ayuntamiento, 1976.
- PEÑASCO DE LA FUENTE, Hilario y CAMBRONERO, Carlos, *Las calles de Madrid. Noticias, tradiciones y curiosidades*, (ed. facsímil de la de 1889), Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1975.
- PÉREZ VILLAMIL, Manuel, *La iglesia de Santa María la Real de Monserrat (sic) sita en esta Corte*, informe, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo LXV, Madrid, 1914, pág. 232-238.

- PITA ANDRADE, José Manuel (y ÁLVAREZ LOPERA, José, colaborador), "La arquitectura española del siglo XVII", en el vol. XXVI de *Summa Artis*, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1983, esp. pág. 483.
- REPULLÉS Y VARGAS, Enrique M., "Informe sobre declaración de Monumento nacional de la antigua iglesia de Monjas Benedictinas (*sic*), denominada Nuestra Señora de Montserrat, de esta corte", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2ª ép., núm. 29, Madrid, 31 mar. 1914, pág. 24-34.
- SECO, Lázaro, O.S.B., *Los benedictinos españoles en el siglo XX*, Burgos, Hijos de Sgo. Rodríguez, 1931.
- TAMAYO, Alberto, *Las iglesias barrocas madrileñas*, Madrid, Imp. Suc. de S. Sánchez Ocaña, 1946.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "El Real Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid y su terminación en el siglo XVIII", en la revista *Villa de Madrid*, núm. 68, Madrid, Ayuntamiento, 1980, pág. 47-56.
- ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto, *Historia del Real Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid*, Barcelona, Publicacions de l' Abadia de Montserrat, 1996.

*Apéndice I*CRONOLOGÍA DEL MONASTERIO Y LA IGLESIA DE NUESTRA
SEÑORA DE MONTSERRAT, DE MADRID

- 1654 Inocencio X firma la Bula de erección del monasterio (18 sep.).
 1656 Fr. Juan Barreda, primer abad.
 1666 Carlos II rey al morir Felipe IV.
 1668 Escritura para la construcción del templo (16 jul.).
 1671 Gaspar de la Peña continúa las obras al morir Sebastián Herrera Barnuevo.
 1674 Nuevo contrato para la continuación de las obras (12 may.)
 1716 Nueva fase de obras.
 1721 Termina la construcción de la iglesia.
 1731
 a 1733 Construcción de la torre.
 1740 Obras en el chapitel.
 1808 Destrozos por la invasión francesa.
 1820 Dispersión de los monjes.
 1821 Entrega de la iglesia a los PP. de San Gil.
 1833 Vuelven los benedictinos.
 1835 Exclaustración.
 1836
 -1837 La iglesia, convertida en Casa galera (prisión de mujeres).
 1851 Incautación por el Ministerio de la Gobernación.
 1854 Entrega del monasterio a Sor Patrocinio y sus monjas.
 1869 Otra vez cárcel de mujeres.
 1914 Regreso a Madrid (aún no al convento) de algunos benedictinos de Silos.
 Declaración de monumento nacional.
 1918 Los benedictinos, custodios de la iglesia.
 1920 Proyecto de reconstrucción de Gato y Soldevila.
 1922 La iglesia de Montserrat, templo del nuevo Priorato de los benedictinos
 -1923 dependiente de Silos.
 1936 Dispersión.
 1939 Restablecimiento de la comunidad.
 1982 Proyecto de restauración de Antón Capitel.
 1983
 a 1986 Obras de restauración.

Apéndice II

REAL DECRETO DE FELIPE IV DE 11 DE JULIO DE 1641

(Del Ms. 2.372 de la Biblioteca Nacional)

Abiendo expelido del combento de Nuestra Señora de Monsarrate en Cataluña los naturales de aquella prouincia los hijos de aquella casa que no eran naturales de ella, temiendo que su fidelidad y amor a mi seruicio no embaraçase las desordenes que les arrebatan al ultimo precipicio, mouido de la piedad y de la deuocion grande que tengo a aquel santuario, os ordene que rrecogiesedes todos estos Religiosos desterrados, que llegaron aqui con su Abbad y prior, en la quinta de el Condestable que es mia, para que formando so se cuerpo de comunidad conseruasen su instituto y guardasen la Regla que profesan acomodandolos de lo necesario y sustentandolos por mi quenta, como se a hecho y hace, y rreconociendo la estimacion y beneracion que se deue a Religion tan grande de cuyo fundador y patron que es el Glorioso Patriarcha San Benito soy yo tan deuoto y esperando que por sus meritos y por la intercesion de esta santissima ymagen de Monsarrate siendo alabada y benerada con este nuevo combento Dios nuestro Señor se a de servir de admitir mi celo y asistir a mis intentos que siempre se an de encaminar a su mayor seruicio, dando a mis armas los prosperos y buenos sucesos de que tanto necesita la Religion Catholica, para su mayor conseruacion y exaltacion y juntamente el reposo y quietud que deseo en mis Reynos: e rresuelto que en la dicha quinta se funde un combento de la orden del glorioso patriarcha San Benito a onor y mayor gloria de la Virgen santissima de Monsarrate, ajustandose las escrituras en la forma y con las clausulas y condiciones que contiene el papel incluso rubricado de mi mano, para lo qual otorgareis con el general de la orden de San Benito las escrituras encesarias y conuenientes para su firmeça, las quales aprouare yo en la forma que fuere necesario, que en virtud de la presente orden tengo por bien daros el dicho poder y facultad necesaria para que en mi nombre obreis y otorgueis lo que por mi parte conforme el dicho papel se ubiere de executar y cumplir. En Madrid a once de julio de mil seiscientos y quarenta y uno. A D. Geronimo de Villanueva.

Apéndice III

INFORME DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO DE 1892

(Del *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*,
núm. 118, octubre de 1892).

IGLESIA DE MONTSERRAT (MADRID)

PONENTE, EXCMO. SR. D. PEDRO DE MADRAZO.

Al Ilmo. Sr. Director general de Instrucción pública.

Ilmo. Sr.: Esta Real Academia se ha enterado del oficio que con fecha 9 de Enero último dirigió al señor Ministro de Fomento el señor Presidente del Ayuntamiento de Madrid, en demanda de la oportuna consulta á este Cuerpo artístico acerca de la importancia que pueda ofrecer para la historia del arte el chapitel de la torre de la iglesia de Montserrat (hoy cárcel de mujeres), con objeto de resolver su conservación ó su demolición.

Dícese en el citado oficio que ya la Junta local de prisiones ha obtenido licencia, por el estado de ruína en que dicho chapitel se halla, para proceder á su derribo, sustituyéndole con una cubierta de teja á cuatro aguas; pero que habiéndose llamado la atención respecto de las condiciones arquitectónicas del mencionado edificio, de conformidad con lo propuesto por la Comisión 4^a, se ha dejado en suspenso la referida obra hasta oír la opinión de esta Academia.

Huélgase este Cuerpo consultivo de tan acertada y oportuna determinación, porque ya que haya ocurrido la mezquina idea de coronar una construcción de las más típicas de la corte con una caperuza de tejas á cuatro vertientes, el buen gusto se ha sobrepuesto á ella, y el respeto á la estética de una edad juzgada con excesiva intolerancia ha prevalecido en el acuerdo de la primera Autoridad municipal.

La arquitectura llamada *churrigueresca*, á que pertenecen la fachada y torre de lo que fué convento de los monjes benitos que vinieron á Madrid fugitivos de Cataluña durante el famoso alzamiento de aquel Principado contra Felipe IV, á quienes este Monarca cedió primero para su morada la *Quinta del Condestable*, situada en el arroyo Abroñigal, y trasladados después, bajo el reinado de Carlos II, á la calle Ancha de San Bernardo, es una arquitectura que se halla en perfecta consonancia con las tendencias que en todas las humanas especulaciones había tomado el genio español en aquella época de infortunio y decadencia en que, no acertando á mantener la dignidad y decoro de su pasado Renacimiento bajo los primeros Austrias, hacía desesperados esfuerzos en busca de una artificiosa y falsa originalidad. Hay que considerar ese arte con relación al espíritu del siglo en que floreció: no es justo juzgar á Churriguera y á sus secuaces por los principios y

reglas de los grandes maestros del siglo XVI. Reflexiónese cuál era el estado de las letras y de las ideas acerca de lo bello cuando los corruptores del buen gusto, franceses, alemanes é italianos, y en España sus exagerados imitadores, daban la norma para las construcciones de todo género. Entonces el culteranismo invadió la literatura y las ciencias; privaban los conceptos alambicados, los retruécanos y los juegos de palabras, el estilo rebuscado y ampuloso; buscábase en los escritores la sutileza del ingenio, el lenguaje metafórico, todo lo que se apartaba de la sencillez clásica y podía ocupar la imaginación á costa del buen sentido. ¿Cómo había de escapar nuestra arquitectura de ese contagio? Pagó ella su tributo á la general depravación, y el genio de los artistas se plegó á las exigencias de la sociedad que le alentaba. Los que en las épocas de gusto clásico y castigado son defectos, eran calidades relevantes para los artistas y literatos del siglo XVII en su triste ocaso y del XVIII en sus albores. Anticipáronse los prosistas y poetas, y siguieron los arquitectos, pintores y escultores; comenzaron Gracián y Góngora: el mismo Quevedo hizo sus escapadas y se fué á veces con ellos: ¿qué mucho que fueran luego recibidos con aplauso Lucas Jordán y Herrera *el Mozo* y Palomino, y después, entre los arquitectos, Donoso, Tomé y Rivera? El singular estilo á que debe su existencia la fachada y torre de la iglesia de benedictinos de Montserrat de Madrid, no es acaso, como vulgarmente se cree y como lo entendía el Sr. Caveda, producto exclusivo de la exageración del gusto borrominesco. Un interesantísimo discurso sobre el nombre, origen, forma, progresos y decadencia del churriguerismo, que se leyó en la Real Academia de la Historia el día 15 de Noviembre de 1816, después de referir con tanta inteligencia y erudición como gracejo la historia de la corrupción de la arquitectura en España á fines del siglo XVII y principios del XVIII, da noticia de un libro publicado por Wendelino Dietterlin, á fines del siglo XVI, en Strasburgo, de donde conjetura el Académico autor que tomaron y copiaron casi todas sus extravagancias nuestros arquitectos, contribuyendo á ello sin la menor duda, entre otras causas secundarias, los malos ejemplos que algunos trajeron de Roma del famoso Borromino. Si el libro de Dietterlin se hizo de moda, pudo él muy bien haber servido de aguijón á muchos artistas de verdadero genio, que, hastiados de la insipidez de las construcciones greco-romanas y pseudo-clásicas de los sucesores de Juan de Herrera, y lastimados de la atrofia en que había caído el arte por la inmutabilidad de los cánones de escuela, verían quizá en aquellos originales caprichos germánicos la derrota y el desprecio de los antiguos órdenes, reglas y proporciones, y una generosa protesta de emancipación de la libertad humana esclavizada al culto de la rutina. No es ésta la ocasión de discutir con detenimiento los orígenes del churriguerismo español, tarea que se reserva la Academia para otro momento: por ahora sólo le cumple consignar que no debe tratarse como cosa baladí ninguna manifestación artística de las que tienen su raíz

en el genio peculiar de cada época, por extrañas y monstruosas que parezcan, y que, por lo mismo, no habría más disculpa para pedir la eliminación de una portada ó de una torre churrigueresca del extenso y variado panorama de la historia del arte, que para borrar de las abundantes páginas de nuestra amenísima literatura nacional las *Soledades* de Góngora, y muchas de las producciones de Quevedo y Calderón.

La arquitectura churrigueresca genuína, —la de la fachada de la Casa-Panadería, la de la iglesia de San Cayetano, la de Montserrat que nos ocupa, la de la Casa-Hospicio, la del Transparente de Toledo, la del Palacio de San Telmo de Sevilla, la de los Sagrarios de las Cartujas del Paular y de Granada, la de infinitos templos, edificios públicos y casas de grandes que abundan en todas las ciudades de la Península— no debiera desaparecer nunca de nuestro suelo. Ella, con lo pintoresco de sus conjuntos, y á pesar del laberinto de sus miembros enrevesados, sus cortes y resaltos, sus furiosas proyecturas, sus ángulos entrantes y salientes, sus paramentos cóncavos y convexos cuajados de garambainas, carteles, tarjetas, tarjetones, goteras y guardamalletas; ella, con sus estípites y sus dobles y triples capiteles, sus arcos y frontoncillos rotos y retorcidos, sus entablamentos tortuosos donde la línea recta está proscrita; ella, en fin, tan enemiga de toda forma y de toda ordenación clásica y correcta, es, sin embargo, la única manifestación monumental característica de nuestra ostentosa vanidad bajo los reinados de Carlos II y Felipe V; así como la ordenada, severa y desnuda arquitectura del Escorial y de la Casa-Lonja de Sevilla, fué la expresión genuína de la impasible razón de Estado y del predominio de la golilla bajo el cetro de hierro de Felipe II. Luego, cuando la sociedad se cansa del libertinaje y desorden churrigueresco, volverá á ser la sobria arquitectura de Villanueva y D. Ventura Rodríguez la forma monumental de una restauración autocrática impuesta al indisciplinado genio nacional por los presuntuosos áulicos de Carlos III. Nuestra arquitectura verdaderamente popular es la churrigueresca: los enmarañados conceptos que constituyen su decoración son el encanto de una raza más fantasiosa que razonadora.

Esa iglesia de Montserrat, obra de D. Pedro de Rivera, el más soñador y extravagante de los llamados churrigueristas, forma, con la única torre de su incompleta fachada y con el singular chapitel en que remata, un animado y armónico conjunto. El chapitel de por sí es una mole de maravilloso artificio; presenta á la vista la forma de un gigantesco copón con su tapa, terminada ésta por la bola del mundo con el venerando signo de la redención encima: la idea, clásicamente considerada, es absurda; pero en su efecto escenográfico —resultado que obtenían á maravilla los churrigueristas— es pintoresca á más no poder.

Entre las obras de D. Pedro de Rivera que aún subsisten en Madrid, ésta es quizá la más airosa y galana, la más rica y atrevida. Muy superior la fachada de la

iglesia de Montserrat á la de la Casa-Hospicio: ella, con su torre íntegra, ya que desgraciadamente fué derribado pocos años há el hermoso patio del Convento de Santo Tomás, que era la perla de nuestras construcciones borrominescas, debe mantenerse en pie á toda costa, haciendo en su fábrica las obras de reparación necesarias para que no desaparezca de la parte alta de la anchurosa calle de San Bernardo su único característico y suntuoso ornato.

Esta es la opinión de la Academia, que puede V. I. servirse comunicar al señor Alcalde Presidente del Ayuntamiento de Madrid.

Dios guarde á V. I. muchos años. Madrid 28 de Abril de 1892.— El Secretario general, *Simeón Ávalos*.

Apéndice IV

INFORME DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DE 1914

(Del *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*,
segunda época, núm. 29, 31 de marzo de 1914)

INFORME

sobre declaración de Monumento nacional de la antigua Iglesia de Monjas Benedictinas, denominada Nuestra Señora de Montserrat, de esta corte.

Ponente: EXCMO. SR. D. ENRIQUE M. REPULLÉS Y VARGAS.

Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes.

Ilmo. Señor:

El Excmo. Sr. Alcalde Presidente del Ayuntamiento de esta corte, D. Joaquín Ruiz Jiménez, elevó en 11 de Abril del pasado año al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes una instancia suplicando la declaración de Monumento nacional a favor de la antigua Iglesia de Monjes Benedictinos, denominada de Nuestra Señora de Montserrat y sita en esta capital y su calle de San Bernardo, número 81, con vuelta a la de Quiñones, a la cual tiene también su fachada el Convento de que aquélla formaba parte, destinado hoy a Cárcel de mujeres.

Y razona su petición principalmente, invocando el mérito artístico de su fachada, una de las más notables y características del arte llamado “Churrigueresco”, debida al insigne Arquitecto español D. Pedro de Ribera, por lo cual debe ser conservada; mas como esto no puede hacerse con los fondos del Presupuesto

carcelario, a que contribuye el Ayuntamiento en la forma que determinan las disposiciones vigentes, porque a pesar de haber consignado en el del año 1912 la cantidad de 43.657,91 pesetas para revocar y reparar la fachada en cuestión, otras atenciones impidieron a la Junta local de prisiones, que es la encargada del edificio, llevar a cabo las obras presupuestas; y aunque el Alcalde esperaba que en el año próximo pasado habrían de ejecutarse las obras, por haber solicitado que se consignara su importe en el correspondiente presupuesto, es lo cierto que no ha sido así, y es de temer que ya no se realicen con aquellos fondos, por estar llevándose a cabo los trabajos preliminares para la pronta construcción de una Cárcel de mujeres; y cuando ésta sea un hecho, ya no podrán aplicarse como ahora, y aunque indirectamente, los fondos de la misma a la conservación de tan notable edificio, por lo cual se hace necesaria la declaración de Monumento nacional que solicita.

La instancia que queda extractada, y que fue remitida a esta Real Academia por V. I., pasó a informe de la Comisión Central de Monumentos, y ésta, en cumplimiento del encargo que le fue encomendado, ha emitido el siguiente dictamen, que este Cuerpo artístico hace suyo y hoy eleva a la aprobación superior.

Se ha de recordar que no es esta la vez primera que esta Corporación se ocupa de la Iglesia de Montserrat y de otros edificios del arte llamado Churrigueresco, pues varios señores Académicos han levantado su voz en distintas ocasiones en favor de las obras del mismo, y en 28 de Abril de 1892, la Academia, evacuando la consulta que la fue pedida por la Superioridad, elevó a ésta un luminoso informe, de que fue ponente el Excmo. Sr. D. Pedro de Madrazo, acerca de la importancia que pudiera ofrecer para la historia del arte el chapitel de la torre de la Iglesia de Montserrat; pues considerándolo como ruinoso, se proyectaba su derribo. El informe, tan notable como todos los que trazaba la pluma del esclarecido Académico que le redactó, tras de oportunas consideraciones acerca de la historia y expresión artística del churriguerismo, termina manifestando que la torre de Montserrat, obra quizá la más airosa y galana, la más rica y atrevida de las del Arquitecto D. Pedro de Ribera “debe mantenerse en pie a toda costa, haciendo en su fábrica las obras de reparación necesarias para que no desaparezcan de la parte alta de la anchurosa calle de San Bernardo su único característico y suntuoso ornato”.

Veintidós años han transcurrido desde que se emitió el citado informe, y sin haber hecho obra importante en dicha torre, sino las más indispensables de reparación, ni se ha hundido ni tiene trazas de hacerlo.

Consérvase, pues, por fortuna esta notable muestra de un arte tan injustamente denigrado por muchos críticos, singularmente en la época del furor neo-clásico, en que se calificaba de “descrédito y vergüenza del arte”; llegando Llaguno hasta decir, al tratar de la fachada del Hospicio de Madrid, que “desde que la hizo, se debió recoger a su autor, para curarle del cerebro y destinar casa para todos los

fatuos delirantes que ha habido y hay todavía, pues acaso con esta providencia se vería libre Madrid de infinitos retablos que han de ser, mientras duren, el oprobio de la Arquitectura de España”.

Este era, por lo general, el juicio que tales obras merecían a aquellos varones, quienes no penetraron en el fondo del estilo que criticaban, ni analizaron las causas de sus comienzos y evolución, como hace Caveda en su *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de la Arquitectura empleados en España*, dedicando un extenso capítulo a tratar tan interesante asunto, al cual recientemente ha dedicado un precioso libro el alemán Otto Schubert, avalorado con 292 perfectas ilustraciones y documentado con curiosos datos (*Geschichte des Barok in Spanien von Otto Schubert. Eslingen A. N. 1906*).

Caveda explica el origen del estilo que denomina borrominesco, por haberle iniciado el arquitecto italiano Borromini; expone el estado de las artes en España a la sazón, y, si bien su ánimo se halla imbuído por las ideas del neo-clasicismo, no es tan intransigente como Ponz, Llaguno, Ceán Bermúdez y otros, pues confiesa que “si los Arquitectos de la Escuela churrigueresca no pudieron menos de proceder con sujeción a tendencias de su época, todavía es preciso concederles originalidad y travesura; una rara invención, una variedad inagotable, una manera caprichosa pero sorprendente de enlazar la ornamentación y acomodarla a las formas más peregrinas; una singular armonía que, escapando al análisis, llama la atención por sus mismos delirios; cierta sutileza, finalmente, que el buen gusto rechaza, y que, sin embargo, detiene y distrae al espectador. Sus fantasías (continúa Caveda) ofendían al recto sentido, y de hecho le contrariaban frecuentemente; pero eran producidas por una imaginación fecunda y lozana, caracterizaban una época, descubrían su gusto literario y revelaban casi siempre un talento no vulgar”.

Realmente no necesitaría la Academia emplear otros razonamientos para proponer que algunas de las obras del estilo barroco español, borrominesco o churrigueresco, sean honradas con la declaración de Monumentos nacionales y debidamente conservadas a costa del Estado, aunque sólo fuera para no interrumpir la historia del arte arquitectónico en España, prescindiendo de una página interesantísima y creando una solución de continuidad que no debe existir, como no existe en la historia artística de otras naciones, donde también se extendió este arte y se desarrolló, aunque bajo otras formas, lo que hace que el español tenga un sello que, como tan elocuentemente dice Caveda, caracteriza una época en que el churriguerismo en arquitectura corría parejas con las poesías de Góngora y las alegorías pictóricas de Jordan.

No han faltado tampoco escritores modernos que, como Quadrado, Piferrer y Menéndez Pelayo, han calificado de “monstruosidades pedestres” aquellas obras; pero contra estas opiniones se han levantado otras de arqueólogos y críticos modernos que, como Arturo Mérida, Danvila Jaldero, Velázquez, Lampérez, Schu-

bert y otros varios, hacen justicia a aquellas obras y a sus autores, realizando razonadamente sus méritos y elogiando sus grandiosas formas estructurales.

Porque ha de tenerse en cuenta que el barroquismo cumple una ley constante en todos los estilos de arquitectura, así antiguos como modernos, que es la de caer en la exageración del adorno buscando el mayor efecto exterior, cuando, pasado el período de su completo y racional desarrollo, han necesitado los artistas herir la imaginación de los espectadores con algo nuevo que demostrara originalidad, buscando formas con que cubrir la vejez y la decadencia. Esto fueron el arte egipcio de los Ptolomeos, el Romano compuesto, el árabe granadino, el ojival florido y su paso al plateresco, fiel expresión éste de una época de progreso y mejora en que se hallaban mezclados elementos diversos de anteriores estilos, hasta que por evoluciones sucesivas, los arquitectos vuelven su vista al estilo romano y surgen edificios como el palacio de Carlos V en Granada, de Machuca; la Sala capitular de la Catedral de Sevilla, por Riaño (1530); el arco de triunfo de Burgos, etcétera, hasta llegar al Monasterio del Escorial, trazado y comenzado por Juan de Toledo y continuado por Herrera, que tuvo por digno sucesor a Juan de Mora; edificio en que la llamada restauración de la arquitectura alcanzó todo su apogeo.

A la escuela de Herrera pertenecieron muchos y acreditados maestros que levantaron en España gran número de edificios; pero esta arquitectura comenzó a decaer, y el sobrino de Mora, Juan Gómez de Mora, aún conservando el gusto del siglo XVI, comenzó a trazar sus obras apartándose un tanto del clasicismo y dándolas cierto ropaje ornamental y libertades, comenzando así la decadencia del arte español, a que contribuyó el estado político y social de la nación.

Más, antes de esto, cuando imperaba el severo clasicismo del Escorial, a fines del siglo XVI (año 1594), publicóse en Estrasburgo un libro cuyo autor, Wendel Dietterlin, era famoso pintor y arquitecto. En esta obra se encuentran motivos de ornamentación que un siglo después habían de informar las obras de los arquitectos del barroquismo, motivos que ya había empleado Juan Bautista Crescenci en el panteón de Reyes del Escorial (1617), no debiendo tampoco ser extraño a ellos el arco de triunfo trazado por Alonso Cano y levantado el año 1649 en Madrid con motivo de la entrada de Doña María Ana de Austria, el cual, al decir la Palomino, “era cosa nueva que se apartaba de todo lo conocido”.

Por entonces, también Italia, cansada del clasicismo de los Palladio, Scamozzi y Sansovino, aplaudía a los innovadores Bernini y Borromini, arquitectos no escasos de genio, quienes sin alterar las formas ni las antiguas ordenaciones arquitectónicas las cubrieron con profusa ornamentación de follajes, distinguiéndose el segundo por sus extravagancias, hasta el punto de dar su nombre al nuevo estilo.

Fue éste en breve difundido por Europa, contribuyendo a ello eficazmente el P. Guarini, y los arquitectos españoles le adoptaron con entusiasmo, pues en esta

nuestra Patria apenas existían en el siglo XVII quienes observaran los preceptos de aquellos maestros de la restauración arquitectónica llamados Siloe, Covarrubias, Machuca, Toledo y Herrera, seguidos de Mazuecos, Vergara y Mora, notándose ya en algunas de las obras de estos artistas rasgos que se imputaron luego al churriguerismo, como acontece en la portada del Convento de San Marcos, de León, construido desde 1715 a 1719 por Suinaga.

Aceptado, como queda dicho, el nuevo canon por los arquitectos españoles, estos, sin apartarse de lo fundamental de la arquitectura greco-romana, cubrieron sus elementos, planos o curvos, con toda suerte de acentuadas molduras, follajes y frutos; torcieron, cortaron y dislocaron cornisas y frontones; alteraron las proporciones de las columnas, empleando las salomónicas, las de facetas y las abalaustradas; los estípites, pirámides y flameros, todo lleno de adornos sugeridos por su meridional fantasía y trazados hábilmente por su adiestrada mano, haciéndolo algunos con tal elegancia, con tanta gracia y singular maestría, que muchos detalles, y entre ellos los de hojas que en su agrupación hacen efecto de caras humanas o cabezas de fantásticos animales, causan verdadera admiración, siendo de notar que no faltaba el simbolismo, ni los emblemas, de todo lo cual sacaban partido para la ornamentación, especialmente en los retablos y construcciones de carácter religioso.

Tal arte, que además tuvo el mérito de la unidad de concepto, aplicándose lo mismo al más importante edificio que al pequeño mueble, lo fue de su época, desarrollándose con toda la fe y energía de quien se cree en posesión de la verdad y del acierto; y como producto de la fantasía tuvo desde luego un carácter muy personal en cada autor, según la respectiva imaginación y temperamento, originando esto maneras distintas de manifestación, según sus autores. De estos, haciendo caso omiso de los de segunda fila, tales como Rizi, Donoso, Barnuevo, Recuesta, Arroyo, Herrera "el mozo" y otros, tratando sólo de los que pueden considerarse como pontífices de la nueva escuela, descuellan Churriguera, que dió nombre al estilo, Ribera, y en tercer lugar Tomé.

D. José de Churriguera, escultor y arquitecto, adoptó desde luego las máximas de Borromini y las difundió en unión de sus hijos D. Jerónimo y D. Nicolás y de un pariente, a los cuales calificaba Llaguno de secta de heresiarcas salmaticenses, por ser todos de Salamanca, en cuya Universidad reinaba entonces la máxima de que "tanto más se perfecciona el ingenio cuanto más se sutaliza con paralogismos, conceptos equivocados, retruécanos y juegos de palabras".

Nació Churriguera en 1650, y en el gran número de obras que nos dejó se nota el respeto a los órdenes clásicos; murió en 1725, y sus discípulos continuaron con mayor o menor fortuna la senda trazada por aquél, distinguiéndose entre todos D. Pedro de Ribera que le sucedió en algunas obras y fue autor de otras muchas originales y de estilo más avanzado en su ornamentación, debiendo observar que

la primera cuya fecha se conoce es la portada de San Luis Obispo, de Madrid (1716), a que debió seguir el Seminario de Nobles y después la Virgen del Puerto (1718), y la última el Teatro de la Cruz (1737).

Fue Maestro Mayor de Madrid, y además de las de arquitectura, dedicó su pasmosa actividad e inteligencia a obras de ingeniería, en que también sobresalió, tales como caminos, puentes, conducciones de aguas y fuentes, como las de la Plaza de Antón Martín y Red de San Luis.

Sin enumerar todas las de arquitectura, por ser labor larga, no se puede menos de citar, entre las de Madrid, el antiguo Seminario de Nobles (demolido), las Iglesias de la Virgen del Puerto, San Antonio de las Escuelas Pías, Irlandeses y Nuestra Señora de Montserrat, objeto de este informe; el cuartel de Guardias de Corps, hoy del Conde-Duque; la fachada y dos crugías del Hospicio provincial y varias portadas de palacios particulares.

Conservan también las primeras de estas obras cierto respeto a los cánones del clasicismo, o más bien a la arquitectura del Renacimiento que precedió al churriguerismo, pero luego el estilo de Ribera se hizo más libre, sobrepujando al de su maestro en riqueza de fantasía y maestría en el dibujo.

Por último, D. Narciso Tomé, Arquitecto, pintor y escultor, maestro de la Catedral de Toledo (1721), fue autor de su renombrado y discutido transparente y de otras varias obras.

A poco terminó el período del barroquismo, que desapareció ante el nuevo impulso dado por los arquitectos extranjeros llamados por los Reyes Felipe V y Fernando VI, cuyos nombres son Juvara, Sachetti, Carlier, Marchand, Bonavia, etc., los cuales realizaron la segunda restauración, preparando el camino a D. Ventura Rodríguez.

Tal fue la evolución fatal y necesaria del arte en sus períodos de las dos restauraciones del clasicismo separados por el barroco; y, si muchos de los Arquitectos que cultivaron éste se extraviaron, los antes mencionados no sólo no merecen los denigrantes calificativos que les fueron prodigados, sino que deben ser considerados con respeto y admiración. También el arte ojival fue calificado por los neoclásicos de “arte bárbaro, selvático y gótico, propio de gentes incultas”.

Además, y como queda indicado, hay que considerar al churriguerismo en el ambiente en que nació y se desarrolló, pues el barroquismo era la tendencia dominante en letras y artes. Admirábase los cuadros de Rizi con sus aglomeraciones de ornamentaciones y detalles, las pinturas simbólicas y alegorías de Jordán, las estatuas y relieves de los sucesores de Gregorio Hernández, se aplaudía a Gracián y se leían con deleite las conceptuosas y laberínticas composiciones poéticas de Góngora, de que es buena muestra el siguiente trozo:

Aljófares risueños, de Visela
el blanco alterno pie fue vuestra risa,
en cuanto ya tañéis coros, Belisa,
undosa de cristal, dulce vihuela.
Instrumento hoy de lágrimas no os duela
su Epiciclo, de donde nos avisa,
que sin moverse, en plumas de oro vuela.

En vista de lo manifestado, tal vez con demasiada extensión, disculpable por ser este el primer caso, a nadie puede extrañar que esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, volviendo por los fueros de la justicia y en su deseo de llenar el vacío que existe en el catálogo de los edificios españoles declarados Monumentos nacionales, se atreva a proponer hoy incluir en él la Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, de Madrid, señalada no sólo por la circunstancia que ha motivado la solicitud del Alcalde, sino porque realmente lo merece en conjunto y en detalles.

Fue esta Iglesia edificada a la par que el Convento anejo a ella, hoy Cárcel de mujeres, para los Monjes Benedictinos, que, primeramente, cuando fugitivos del levantamiento de Cataluña en tiempo de Felipe IV, vinieron a Madrid, tuvieron su residencia en la quinta del Condestable, Huerta de Frías, situada cerca del Arroyo Abroñigal, de donde se trasladaron al edificio construido por el arquitecto D. Pedro de Ribera.

El Convento, después de la exclaustación, se destinó a casa de corrección de mujeres, llamada la Galera; y trasladada ésta a Alcalá, fue ocupado por una Comunidad de Monjas, que a su vez cedió el local para Cárcel de mujeres que es la que actualmente ocupa el antiguo Convento, estando la Iglesia cerrada al culto público, pero sirviendo a la Cárcel de capilla en la parte habilitada, que es hasta el comienzo del crucero; pues del resto, aunque está hecho el basamento de piedra, debieron suspenderse las obras, quedando sólo para templo del Convento el que hoy existe, que comprende el tramo del coro y tres más, siendo la planta de una sola nave de nueve metros sesenta centímetros de ancho, flanqueada por grandes capillas, de las cuales las inmediatas al crucero están cubiertas por cúpulas.

La ordenación interior del templo es sencilla, componiéndose de un zócalo de cantería granítica con las basas de las pilastras que dividen los tramos, cuyos capiteles de orden compuesto, sostienen un acentuado cornisamento con friso que contiene ménsulas de follaje y cabezas de ángeles y del cual arrancan las bóvedas, decoradas con sencillos moldados. Sobre los arcos de las capillas hay ventanales de tribunas, recercados de molduras también de yesería.

En la capilla contigua al crucero del lado de Evangelio está enterrado el célebre cronista de Indias D. Luis de Salazar y Castro, cuya rica biblioteca y colección de manuscritos que allí se conservaban pasaron a la de las Cortes; en una lápida consta que falleció a 9 de Febrero de 1734. En la capilla inmediata a éste hay cuatro

losas sepulcrales con inscripciones que manifiestan estar allí enterrados varios individuos de la familia de los Marqueses de Guerra, personas ilustres por su abolengo, cargos que ocuparon y posición social.

La fachada de la Iglesia presenta una ordenación arquitectónica bien proporcionada, con escasas variantes de los cánones clásicos, si bien con perfiles muy acentuados, según el gusto barroco. Acusa las tres naves y está flanqueada por torres, de las cuales solamente la correspondiente al extremo del Mediodía está terminada.

Sobre alto y sencillo basamento de piedra granítica se elevan grupos de pilastras pareadas, también de piedra, con sus basas áticas y capiteles dóricos que, dividiendo en tres partes la central de la fachada que corresponde a la nave, sostienen un cornisamento a la altura de las capillas laterales, sobre el cual se repite el motivo, terminando por un frontón que acusa la inclinación de la cubierta. La gran puerta de entrada, encuadrada con muy acentuadas molduras que sobre el dintel se resuelven en medio punto que sirve de marco al escudo real, está bien proporcionada y decorada con canes que contienen la fecha del año 1720, en el cual sin duda se terminó el edificio, con evolutas, flameros y cabezas de ángeles y coronada por un nicho que debió albergar la imagen de la Virgen. En las partes correspondientes a las capillas hay sendas ventanas ornamentadas con elementos barrocos y otros platerescos. Pero donde la decoración ha tomado mayores vuelos con los ornatos característicos del churriguerismo, es en las torres, en cuyas partes bajas se abren grandes ventanales con otros menores sobre ellos, uniendo la decoración de ambos de una manera elegante con conchas y flameros y volviendo en semicírculo las cornisas.

El cuerpo de campanas de la torre terminada es de gran altura y de elegantes proporciones en su conjunto y detalles; está achaflanado en los ángulos y sus hermosas ventanas flanqueadas por grandes estípites, elemento muy característico del estilo de Ribera, coronando el conjunto con amplio cornisamento con resaltos, ménsulas, frontones y balaustradas. El chapitel, dividido en tres cuerpos por medio de abultados y decorados bocelones de plancha de plomo, tiene una graciosa silueta que destaca sobre el cielo.

Constituye, pues, esta fachada un conjunto artístico, que saliéndose, en cuanto a sus ornatos, de los moldes clásicos, conserva, sin embargo, mucho de ellos en sus proporciones y ordenación, siendo su decoración sobria y elegante, con algunas reminiscencias del Renacimiento.

El zócalo, las pilastras, cornisamento, jambas y dinteles de huecos de planta baja y toda la ornamentación de la gallarda torre, así como la cornisa del cuerpo superior y frontón, son de piedra granítica o berroqueña, y los entrepaños todos, zócalo y pilastras del cuerpo superior central y las cornisas y fachadas laterales con sus botareles, de fábrica de ladrillo.

Tal es el templo que esta Real Academia juzga digno de ser incluido en el catálogo de los nacionales, y al efecto, ruega a V. I. que, si lo tiene a bien, se sirva proponerlo así a la Superioridad.

Lo que, por acuerdo de la Academia y con devolución de la instancia a que se hace referencia en el cuerpo de este informe, tengo la honra de comunicar a V. I., cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid, 1º. de marzo de 1914.

PALACIOS REALES EN LOS PLANOS DE LA
REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO
(2ª Parte)

Por

SILVIA ARBAIZA BLANCO-SOLER
ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO

Como se indicó en el anterior número del Boletín, se publica en esta ocasión la 2ª parte del artículo referente a los diseños arquitectónicos de *Palacios Reales*, que comprende parte del catálogo de las obras de los artistas, así como los capítulos IV y V. Al ser continuación de la primera entrega, el capítulo III comienza con el estudio de la obra de Manuel Machuca y finaliza con la de Francisco de Paula de la Vega y Pérez; y por la misma razón, se mantiene la secuencia numérica correlativa en las notas y láminas.

El estudio completo incluye los siguientes capítulos:

- I. Introducción.
- II. Concepción de la tipología de Palacio Real en los diseños de la Academia:
 - Plantas.
 - Fachadas.
 - Capillas.
 - Escaleras.
 - Gabinetes artísticos, teatros y salones.
 - Jardines.
- III. Catálogo de los proyectos de palacios reales.
- IV. *Palacio de Carlos V en Granada* de Domingo Belestá.
- V. Otras tipologías palaciegas.
 - Tablas.
 - Notas.
 - Bibliografía.

III. Catálogo de los proyectos de palacios reales

MACHUCA, Manuel

Natural de Madrid, hijo de Antonio y de Francisca, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en enero de 1764, a la edad de 13 años (70). En 1768 se presenta a las ayudas de costa del mes de abril, por la 1ª de arquitectura, obteniendo el 2º premio (71), y en diciembre, por la 2ª de la misma clase, con el proyecto de "*Pórtico. Escalera. Patio de un palacio real*" (A-5190 y A-5191) (72). Participa, por la 1ª Clase, en el concurso general de premios del año 1769, siendo galardonado con el 1er. premio tras presentar como prueba de pensado el proyecto de una "*Casa de Contratación*" (del A-1179 al A-1181) (73). Es nombrado Académico de Mérito en 1772, tras haber construido cuatro casas de habitación en la Villa de Tordesillas, haber realizado dibujos para varias obras del Conde de Mora, trabajar bajo la dirección de Ventura Rodríguez y elaborar el proyecto de un "*Convento de monges*" (74). Habiendo sido seleccionado en 1786, junto con Francisco Sánchez y Alfonso Regalado, para cubrir la plaza vacante de Teniente de Arquitectura, obtuvo siete votos de veinte, por lo que fué propuesto en segundo lugar (75). Un año más tarde consigue dicho puesto, siendo nombrado por el Rey en Junta ordinaria del 7 de febrero de 1787 (76). Colabora en sus primeros años con Ventura Rodríguez y trabaja junto a Lois y Monteagudo en Andalucía. A la muerte de Ventura, pasará a ser colaborador de Arnal.

Escalera de un palacio real.

Ayuda de costa del mes de diciembre por la 2ª de Arquitectura, año 1768.
Contiene 2 planos:

Nº inv. A- 5190 *Planta de pórtico, escalera y patio.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguada gris.
Papel verjurado con marca de agua: "D & C BLAUW". 495 x 638 mm.
En el lateral derecho: "Escala [gráfica] de 150 ps. Castellanos".

Notas manuscritas a tinta negra: "Ydea de Porticos. Escaleras, y Patio correspondientes a un Palacio Real, demostrado en Planta".

Firmado en el ángulo inferior derecho, a tinta negra: "Manuel Machuca".
En el mismo ángulo, a tinta sepia, una rúbrica.

Nº inv. A- 5191 *Alzado de la fachada principal, sección de la escalera y sección AB de la planta.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas grises.

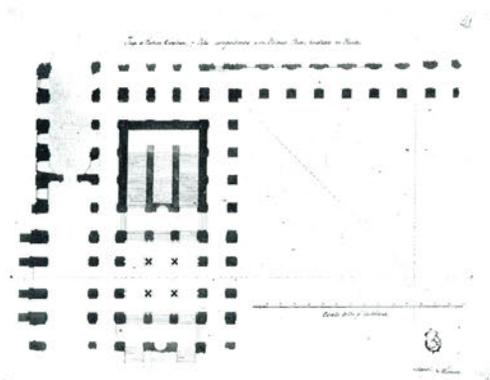
Papel verjurado con filigrana. 495 x 640 mm.

Al pie, a tinta negra: "[Escala gráfica de] 150 [ps. Castellanos]".

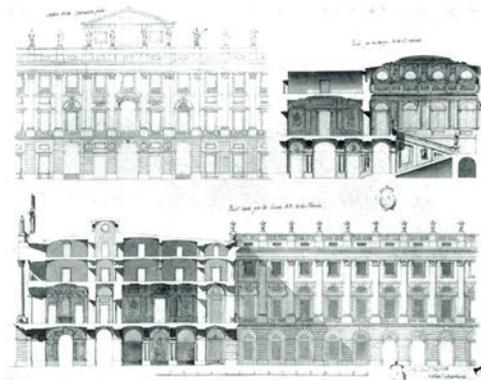
Notas manuscritas a tinta negra: "Medio dela fachada prâl". "Perfil por lo largo de la Escalera". "Perfil dado por la linea AB de la Planta".

Fecha y firmado en el ángulo inferior derecho: "Md. y Dize. de 1768 / Manl. Machuca. En el mismo ángulo, a tinta sepia, una rúbrica.

Observaciones: Para subsanar posibles confusiones entre este arquitecto y sus parientes, también arquitectos, recogemos una pequeña reseña biográfica de los mismos:



Lám. XXIX. A-5190. Manuel Machuca.
Escalera de un palacio real.
Planta del pórtico, escalera y patio.



Lám. XXX. A-5191. Manuel Machuca.
Escalera de un palacio real.
Alzado de la fachada principal, sección de la escalera y sección AB de la planta.

Antonio Machuca y Vargas. Nacido en Valladolid, hacia 1723, se presenta en 1753 al concurso de premios generales, por la 2ª Clase, obteniendo el 2º premio con las pruebas de pensado y repente: "*Capilla magestuosa con cupula: planta, elevacion del Altar, y seccion interior de un lado, todo geometrico*" (del A-4296 al A-4297) y "*Planta y sección interior de una escalera de caracol sujeta à medidas dadas*" (77). En 1757 vuelve a optar

al mismo concurso, pero en esta ocasión por la 1ª Clase, consiguiendo el segundo premio con los ejercicios: *"En un quaderno de trescientos cincuenta pies de linea disponer un Convento con su Iglesia, y Oficinas correspondientes para treinta Religiosos: demostrandolo todo en dos planos bajo y principal, y dos Elevaciones Geométricas, una de la fachada, y otra de un corte interior"* (del A-4206 al A-4208) y *"Un Arco de Triunfo al modo de los Antiguos Romanos"* (A-3418) (78).

Manuel Machuca Vargas y Mantrana. Natural de Alcalá, nació hacia 1777 (79). Obtiene en 1796, a la edad de 19 años, el 1er. premio de 3ª Clase del concurso general(80), con los proyectos relativos a los asuntos de pensado y repente: *"Delinear en grande el Capitel y ornamento Corintio, según Vignola, demostrando en planta las partes de que consta, con cornisamento, debiendo ser el módulo de quatro dedos"* (A-5590) y *"El pedestal, basa é imposta el orden Dórico"* (A-5591) (81). En 1802 le es otorgado el 1er. premio de 1ª Clase del concurso general (82), realizando como prueba de pensado *"... un magnífico edificio con destino á casa de Ayuntamiento para esta Corte con todas las salas para las Juntas públicas y particulares que en ella se celebran, tanto del Ayuntamiento, como de la Sociedad, unas y otras con la debida separación. Se dispondrá en el mismo edificio un salón para Festejos Reales, todas las oficinas correspondientes á su destino, y Cárcel; todo geométrico en plantas, fachadas y cortes"* (del A-2996 al A-2998) y *"Un tabernáculo con mesa de altar y sagrario"* (A-5079), como ejercicio de repente (83). Tres años más tarde solicita el título de Maestro Arquitecto, ejecutando para ello el proyecto de una *"Biblioteca Real"* (del A-736 al A-739) y una *"Iglesia"* (A-4631), pruebas de pensado y repente, respectivamente. Le conceden el grado solicitado en la Junta ordinaria del 5 de enero de 1806 (84).

MARRÓN Y RANERO, Balbino

Nacido en Villaro (Vizcaya) hacia 1811. Fue nombrado Maestro Arquitecto el 24 de septiembre de 1837, a la edad de 26 años (85), consiguiendo dicha graduación con la prueba de pensado de un *Hospital general para*

una capital de provincia (del A-2503 al A-2505) y un *Palacio real* (A-1696) como prueba de repente. Como arquitecto, en octubre de 1850, remite varios planos para su aprobación, entre ellos los relativos a la construcción de un nuevo mercado de abastos en la plaza llamada de la Feria, en la ciudad de Sevilla. Una vez revisados, la comisión le indicó a su autor la necesidad de realizar algunos cambios y correcciones, como que "... la cubierta del cuerpo central que tiene 21 pies de latitud debía armarse á par-hilera con el atirantado correspondiente, por ser mas economico que lo que ponía" (86). En agosto de 1851 se aprueba el proyecto de un cementerio que el Ayuntamiento de Sevilla trataba de construir bajo la dirección de Marrón y Ranero (87) y en junio de 1853 se pasan a aprobación los relativos a un hospital, teatro anatómico y una casa consistorial para la ciudad de Palencia (88).

Nº inv. A- 1696 *Palacio real. Planta, alzado de la fachada principal y sección.*

Prueba de repente para Maestro Arquitecto, año 1837.

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas negra y gris.

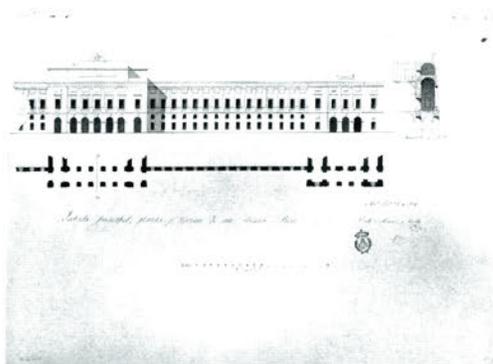
Papel verjurado. 489 x 661 mm.

Al pie, a lápiz negro y tinta sepia: "Esca. de 180 ps. cs."

Notas manuscritas a tinta sepia: "Fachada principal, planta y sección de un Palacio Real".

Fechado, firmado y rubricado en el lateral derecho: "Madd. Agto. 22 de 1837./ Balbino Marron y Ranero". Se reseña en cada uno de los ángulos una rúbrica.

Al dorso, en la parte inferior: "Aprobado de maestro Arquitecto en 24 de Setiembre de 1837".



Lám. XXXI. A-1696. Balbino Marrón y Ranero. *Palacio real.* Planta, alzado de la fachada principal y sección.

MARTIN, Blas Cesáreo

Concurrió en numerosas ocasiones, de 1782 a 1787, a las ayudas de costa por la 1ª de Arquitectura y Perspectiva (89), y a los premios generales en 1784 y 1787, por la 1ª Clase, no consiguiendo en estos últimos galardón alguno. En mayo de 1788 solicita ser individuo de la Academia y en junio se le da el asunto a desarrollar consistente en la *Capilla para un palacio real* (del A-4316 al A-4319). Es aprobado Académico de Mérito, por plenitud de votos, en la Junta ordinaria del 3 de agosto de este mismo año (90).

Capilla para un palacio real.

Ejercicio para Académico de Mérito, año 1788.

Contiene 4 planos:

Nº inv. A- 4316 *Planta baja.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas grises.

Papel verjurado con marca de agua: "J. WHATMAN". 655 x 900 mm.

En el ángulo inferior izquierdo, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 100 pies Castellanos".

Notas manuscritas a tinta negra: "Planta baxa de una magnífica Capilla para un Real Palacio". "Explicacion/ 1...Portico./ 2...Galerias./ 3...Comunicaciones alas havitaciones/ de las personas Reales./ 4...Escaleras que desembocan en el pi/so principal./ 5...Entrada principal ala Capilla./ 6...Capilla Real./ 7...Presbiterio/ 8...Comunicacio ala Sacristia y su/ vida a al Coro./ 9...Comunicaciones particulares desde el/ presviterio ala sacristia./ 10...Sacristia./ 11...Ante-Sacristia./ 12...Lavatorios./ 13...Pieza de entrada ala Sacristia./ 14...Escaleras que suben a el presbiterio./ 15...Entrada ala Capilla para la Fami/ lia de Palacio./ 16...Entrada a la dha para el Pueblo./ 17...Piezas para muebles de la Capilla./ 18...Piezas devaxo del Coro para la servi/ dumbre de la Sacristia./ 19...Puertas de entrada de la Sacristia a / la Capilla./ 20...Escaleras de comunicacion".

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Asunto dado por la Real Academia de Sn. Fernando/ Madrid 31 de Julio de 1788./ Blas Cesareo Martin".

En la planta se señala con números, la ubicación de cada dependencia, y con letras mayúsculas, en rojo, las secciones AB y CD.

Nº inv. A-4317 *Planta principal*.

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas grises y pardas.

Papel verjurado, con marca de agua: "J. WHATMAN". 652 x 900 mm.

En el ángulo inferior, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 100 pies Castellanos".

Notas manuscritas a tinta negra: "Planta principal de una magnífica Capilla para un Palacio Real, / con Tribuna para el rey. y demás Familia". "Explicación/ 1...Galerías./ 2...Comunicaciones alas habitaciones de/ las personas Reales./ 3...Escaleras que bajan al piso bajo./ 4...Tribuna del rey./ 5...Pasos, y entrada alas Tribunas de la Real Familia./ 6...Tribuna para los Principes./ 7...Tribuna para los Infantes./ 8...Capilla Real./ 9...Presbiterio./ 10...Altar-mayor./ 11...Lugares para la Epistola y Evangelio./ 12...Pequeñas Tribunas./ 13...Coro./ 14...Sitio para el Sto. Tutelar./ 15...Sitio para el Organero./ 16...Piezas de comunicación./ 17...Ante-sacristía./ 18...Sacristía principal, en esta, y en las/ piezas antecedentes pueden custodiar/ se las Pinturas, Relicarios, Ornamentos, Halaxas preciosas de la Capilla./ 19...Escaleras que suben a las Tribunas/ de encima de la Cornisa para la Música./ 20...Escaleras de comunicación./ 21...Patios".

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Asunto dado por la Real academia de Sn. Fernando/ Madrid 31 de Julio de 1788./ Blas Cesareo Martin".

En la planta se señala con números, la ubicación de cada dependencia, y con letras mayúsculas, en rojo, las secciones AB y CD.

Nº inv. A- 4318 *Sección AB*.

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas de colores.

Papel verjurado. 491 x 639 mm.

Al pie, a tintas negra y gris: "Escala [gráfica] de 100 pies Castellanos".

Notas manuscritas, a tinta negra: "Sección de una magnífica capilla para un Real Palacio, dada por la línea AB de las plantas".

Fechado, firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho: "Asunto dado por la Real academia de Sn. Fernando/ Madrid. 31 de Julio de 1788./ Blas Cesareo Martin".

En el plano se señala, con letras mayúsculas, la sección AB.

Nº inv. A-4319 *Sección CD.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas de colores.

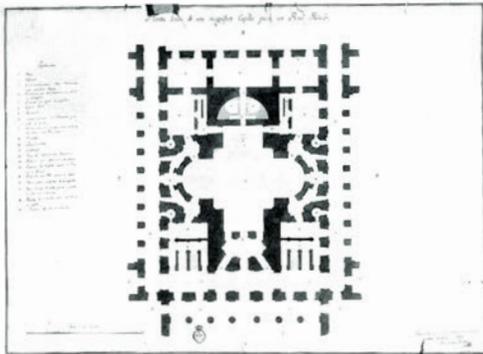
Papel verjurado. 495 x 640 mm.

Al pie, a tintas negra y gris: "Escala [gráfica] de 100 pies Castellanos".

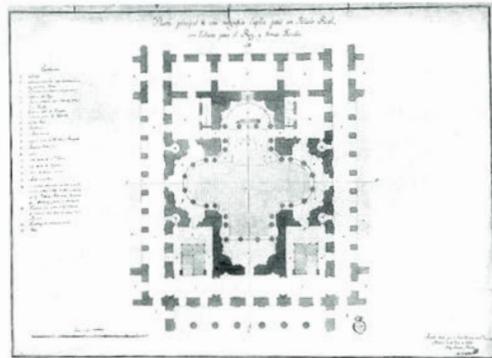
Notas manuscritas, a tinta negra: "Seccion de una magnifica Capilla para un Real Palacio, dada por la linea CD de las plantas.

Fecha, firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho: "Asunto dado por la Real Academia de Sn. Fernando/ Madrid 31 de Julio de 1788./ Blas Cesareo Martin".

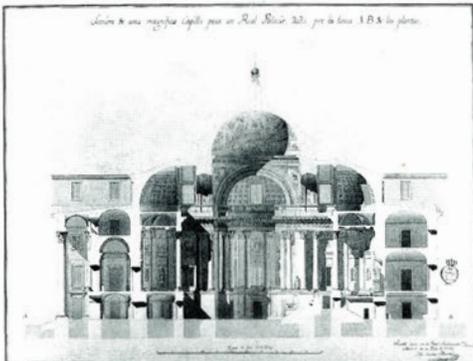
En el plano se señala, con letras mayúsculas, la sección CD.



Lám. XXXII. A-4316. Blas Cesáreo Martín.
Capilla para un palacio real. Planta baja.



Lám. XXXIII. A-4317. Blas Cesáreo Martín.
Capilla para un palacio real. Planta principal.



Lám. XXXIV. A-4318. Blas Cesáreo Martín.
Capilla para un palacio real. Sección AB.



Lám. XXXV. A-4319. Blas Cesáreo Martín.
Capilla para un palacio real. Sección CD.

MELLADO SAAVEDRA, José María

"José M^a Mellado, natural de Granada, Prova. de id, de 26 años de edad, hijo de D. Pedro y Da. Francisca Saavedra, examinado por la junta de Profesores en 22 de Abril de 1851, y aprobado por la general de 10 de Mayo del mismo. En 28 del mismo se remitió el expediente al Ministerio. En 11 de junio de 1851 se le expidió el titulo" (91). "Es admitido a examen final de carrera acordando su cumplimiento respecto de la primera fecha del 31 de julio de 1850, este alumno de la Escuela Especial de Arquitectura, con el fin de que pueda tomar parte en las oposiciones a las plazas de Profesores en las Academias provinciales. Se presentara junto con Francisco Berea, Mariano de Robles, José Maria de la Cruz, Antonio Iturralde, Carlos Herrera, Agustín Felipe Perú, Domingo Inza e Ignacio Cortazar"(92).

Salón de embajadores.

Prueba de examen para Maestro Arquitecto, año 1851.

3 planos en papel avitelado: uno a lápiz negro y los dos restantes preparados a lápiz y delineados a tinta china negra.

Prueba de repente: N^o inv. A-5168 *Planta y sección*.

Croquis a lápiz negro.

Papel avitelado con marcas de agua repetidas: "J. WHATMAN/ 1833". 471 x 375 mm.

Fechado, firmado y rubricado, en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madd. 25 de Febo. de 1851./ Anto. Conde Gonzz.". Firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho: "José M^a Mellado". Al dorso, en el lateral izquierdo: "Aprobado de Maestro Arquitecto en 10 de Mayo de 1851".

Prueba de pensado:

N^o inv. A-5169 *Planta y detalles*.

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Agua-da crema.

Papel avitelado con marcas de agua: "J. WHATMAN/ 1851". 607 x 798 mm.

Notas manuscritas a tinta negra: "Proyecto de un Salon de Embajadores. Detalles". "Detalle de la Cornisa general". "Detalle de un Pedestal y una

basa". "Detalle de una Ventana". "Detalle de una Peana". "Planta". "Detalle de la Archivolta/ Cornisa que sirve de Ymposta y Capitel".

Fecha, firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Jose M^a Mellado 1851".

En el ángulo superior derecho, a lápiz negro, el número "23".

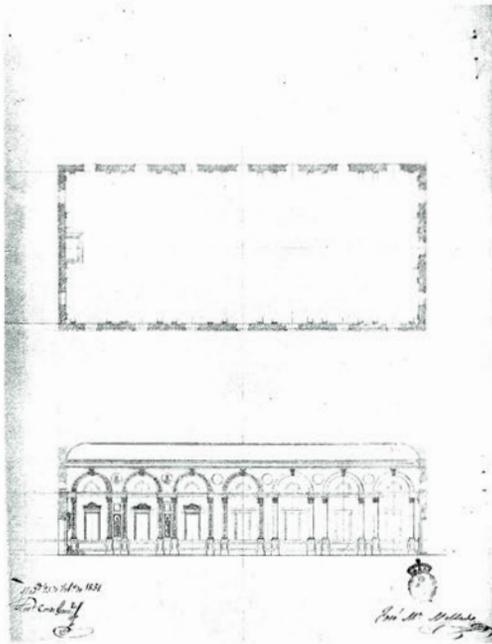
N^o inv. A- 5170 *Secciones*.

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas grises.

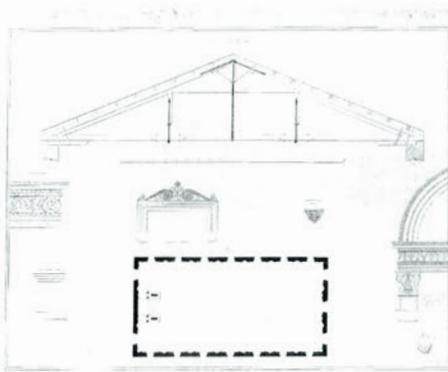
Papel avitelado con marcas de agua: "J. WHATMAN/ 1850". 655 x 943 mm.

Al pie, a tinta negra: "PROYECTO DE UN SALON DE EMBAJADORES".

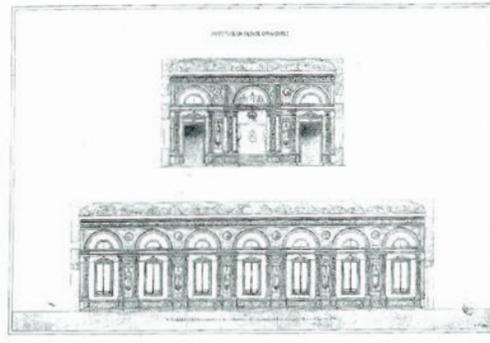
Fecha, firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "José M^a Mellado 1851".



Lám. XXXVI. A-5168. José María Mellado Saavedra. *Salón de embajadores*. Planta y sección.



Lám. XXXVII. A-5169. José María Mellado Saavedra. *Salón de embajadores*. Planta y detalles.



Lám. XXXVIII. A-5170. José María Mellado Saavedra. *Salón de embajadores*. Secciones.

MILLA, Juan de

Nació hacia 1755. En 1772 obtuvo el 2º premio de 2ª Clase del concurso general tras realizar como pruebas de repente y pensado, la "*Planta y fachada de orden jónico compuesto, para una planta principal, en la entrada de un jardín*" (A-3495) (93) y un "*Teatro de fábrica de piedra y ladrillo para las Comedias Españolas, con el adorno correspondiente. Planta, fachada y corte, todo geométrico en pliegos de papel de Olanda de marca mayor*" (94). Desde 1773 hasta 1778 obtiene numerosas ayudas de costas por la 1ª de Arquitectura y Perspectiva (95), presentándose en este último año a la 1ª Clase de los premios generales, en cuya convocatoria no estuvo entre los galardonados.

Arco triunfal delante de la fachada principal de un real palacio.

Ayuda de costas del mes de junio por la 1ª de Arquitectura, año 1778.

Contiene 3 planos:

Nº inv. A- 1688 *Explicación de la planta baja del arco triunfal y de las demás habitaciones para los guardias del palacio.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas grises y negra.

Papel verjurado con marca de agua: "D & C BLAUW". 319 x 473 mm.

Notas manuscritas a tinta sepia: "Explicacion,/ de el plan bajo de el Arco Triunfal/ y de las demas abitaciones para las Guar-/ días de el Real Palacio como son Oficiales/ Sargentos y Soldados.// Abitacion para los/ Señores Oficiales/ A. Entrada./ B. Escalera principal./ C. Sala principal./ D. Alcobas./ E. Cozina./ F. Lugar comun.// Abitacion para los Sargentos y Soldados./ G. Sala y Dormitor^s. delos Sarg^{tos}./ H. Dormitor^s. de los soldados./ Y. Passo à la Cozina./ J. Cozina./ K. Lugar comun.// Año de 1778".

Al dorso, en el ángulo inferior derecho, a tinta negra, firmado y rubricado: "A 1ª Juan de Milla", y a lápiz negro el número "10".

Nº inv. A- 1689 *Planta*.

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas negra y grises.

Papel verjurado con marca de agua. 591 x 934 mm.

Al pie, a tinta negra: "[Escala gráfica de] 100 Pies Cs.".

Notas manuscritas a tinta sepia: "Plano baxo del Arco Triunfal, y de las Avitaves. Corresptes. pa. las guardias del Real Palacio".

Fechado, firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho: "Madrid Junio 6 de 1778/ M.J.".

En la planta se señala con letras mayúsculas, a tinta negra, la ubicación de cada dependencia.

Al dorso, en el ángulo inferior derecho, a tinta negra, firmado y rubricado: "A 1ª Juan de Milla", y a lápiz negro: "10".

Nº inv. A- 1690 *Alzado de la fachada*.

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas negra y grises.

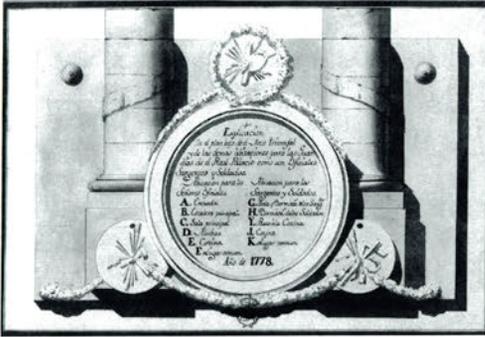
Papel verjurado con marcas de agua: "D & C BLAUW/IV". 580 x 921 mm.

Al pie, a tinta negra: "[Escala gráfica de] 80 P. Cs.".

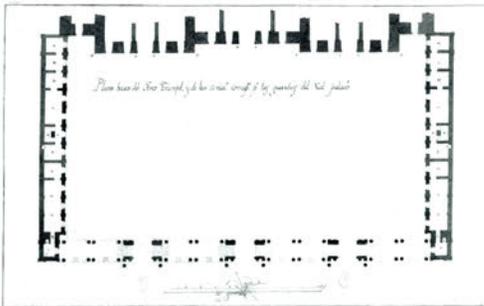
Notas manuscritas a tinta sepia: "Arco Triunfal de la fachada prâl de un real palacio".

Fechado en el ángulo inferior derecho: "Madrid Junio 2 de/..."

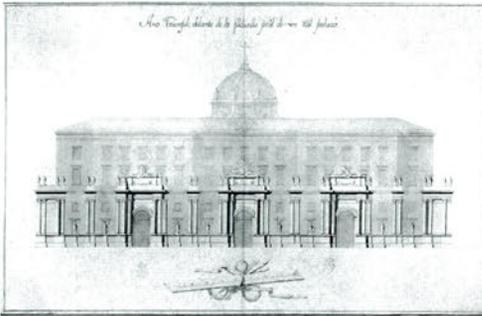
Al dorso, en el ángulo inferior derecho, a tinta negra, firmado y rubricado: "A 1ª Juan de Milla".



Lám. XXXIX. A-1688. Juan de Milla.
Arco triunfal delante de la fachada principal de un real palacio. Explicación.



Lám. XL. A-1689. Juan de Milla.
Arco triunfal delante de la fachada principal de un real palacio. Planta.



Lám. XLI. A-1690. Juan de Milla.
Arco triunfal delante de la fachada principal de un real palacio.
Alzado de la fachada.

Escalera real.

Ayuda de costas del mes de diciembre por la 1ª de Arquitectura, año 1775.

Contiene 2 planos:

Nº inv. A- 5198 *Planta.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas negra y grises.

Papel verjurado con marcas de agua: "IV". 488 x 704 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 50 Pies Castellanos".

Notas manuscritas a tinta negra: "Yconografía. de una Escalera, Real".

Fecha y rubricado en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Dizre. 1 del 1775".

En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, la letra "A", y en el superior derecho, a lápiz azul, el número "20". Superpuesto al cero del último número, a lápiz negro, el número "4".

En la planta se señala con letras mayúsculas la sección AB.

Al dorso, en el ángulo inferior derecho, firmado y rubricado: "A 1ª Juan de Milla".

Nº inv. A- 5199 *Sección.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas de colores.

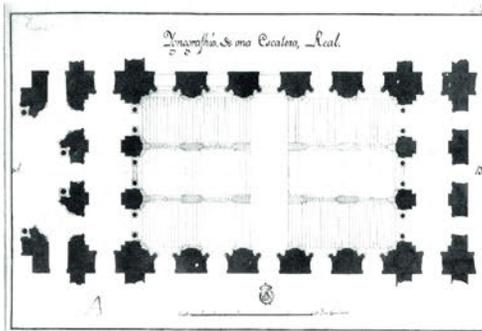
Papel verjurado con marcas de agua: "IV". 490 x 702 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 50 Pies Castellanos".

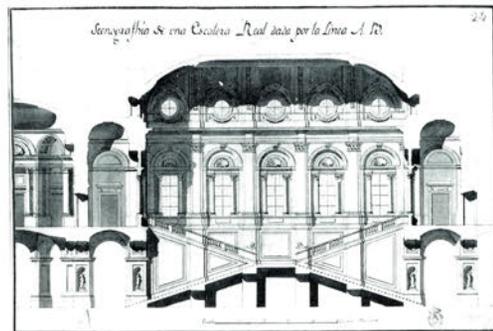
Notas manuscritas a tinta negra: "Scenografía de una Escalera Real dada por la línea AB".

Fecha y rubricado, en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Dizre. 1 de 1775". En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro: "A", y en el superior derecho, a lápiz azul: "24".

Al dorso, en el ángulo inferior derecho, firmado y rubricado: "A 1ª Juan de Milla".



Lám. XLII. A-5198. Juan de Milla.
Escalera real. Planta.



Lám. XLIII. A-5199. Juan de Milla.
Escalera real. Sección.

PAGASARTUNDUA ZUBIA, Leocadio de

"Leocadio Pagasartundúa, natural de Bilbao de 26 años de edad, hijo de José y Da. Gregoria de Zubía, fue examinado y aprobado por la junta de Sres. profesores en 15 de Marzo de 1855 por 4 votos contra tres. Se le expidió el título en 20 de abril de 1855" (96). Su expediente, junto con los de Pedro de la Hidalga, José Carbonell, Antonio Carnicero y Federico Aparici fueron elevados al gobierno y remitidos por el director de la Escuela Especial (97). En noviembre de 1855 fue nombrado profesor agregado por esta Escuela (98).

Salón de embajadores para un palacio real.

Prueba de examen para Maestro Arquitecto, año 1855.

Contiene 5 planos:

Prueba de repente:

Nº inv. A- 5177 *Planta.*

Croquis a lápiz negro.

Papel avitelado. 265 x 369 mm.

Notas manuscritas a lápiz negro: "Nº 5./ Salon pa. la recepcion de Embajadores/ en un Palacio Real con trono pa. el Soberano". "Planta".

Firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "L. Pagasartundua".

Nº inv. A- 5178. *Sección.*

Croquis a lápiz negro.

Papel avitelado con marca de agua: "A R Mo". 265 x 368 mm.

Notas manuscritas a lápiz negro: "Nº 5"". "Salon pa. la recepcion de Embajadores en/ Palacio Real con Trono pa. el Soberano". "Corte".

Firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho: "L. Pagasartundua".

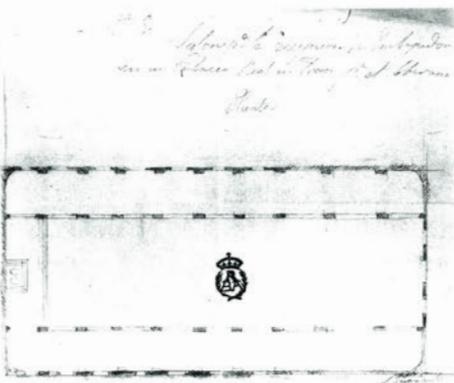
Prueba de pensado:

Nº inv. A- 5179 *Planta.*

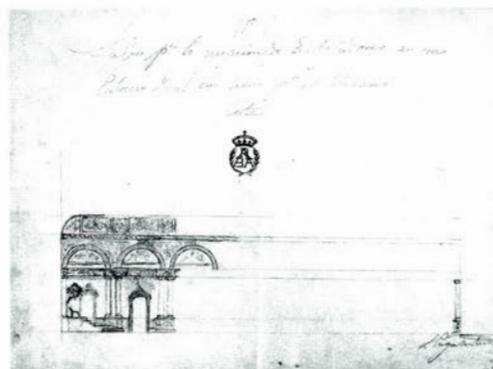
Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta negra. Aguadas pardas.

Papel avitelado con marcas de agua: "J. WHATMAN/ 1854". 631 x 912 mm.

Notas manuscritas a lápiz negro: "Programa Nº 5". "Planta". Firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Leocadio de Pagasartundua".



Lám. XLIV. A-5177. Leocadio de Pagasartundua Zubía. *Salón de embajadores*. Planta.



Lám. XLV. A-5178. Leocadio de Pagasartundua Zubía. *Salón de embajadores*. Sección.

Nº inv. A- 5180 *Sección*.

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguada gris azulada.

Papel avitelado con marcas de agua: "J. WHATMAN/ 1849". 600 x 870 mm.

En la parte superior, a lápiz negro: "Escala de 0,02 por metro".

Notas manuscritas a lápiz negro: "Programa nº 5". "Salon para la recepción de Embajadores de un/ Palacio Real. con Trono para el Soberano". "Planta y Corte". "Corte".

Firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Leocadio de Pagasartundua".

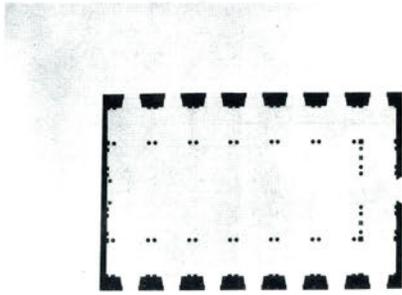
Al dorso, en el ángulo inferior derecho, fechado y firmado: "Pagasartundua. 1855". En la zona inferior central, a tinta sepia: "Aprobado de Arqto. en 15 de marzo de 1855", y en el ángulo superior derecho: "31".

Nº inv. A- 5181 *Decoración y elementos constructivos*.

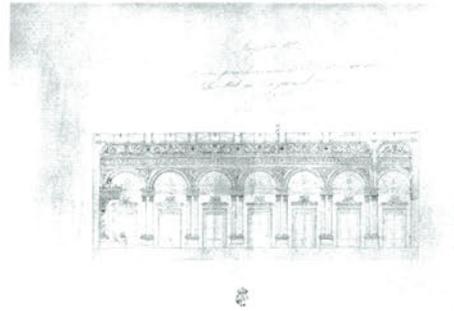
Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra.

Papel avitelado con marcas de agua: "J. WHATMAN/ 1849". 631 x 958 mm.

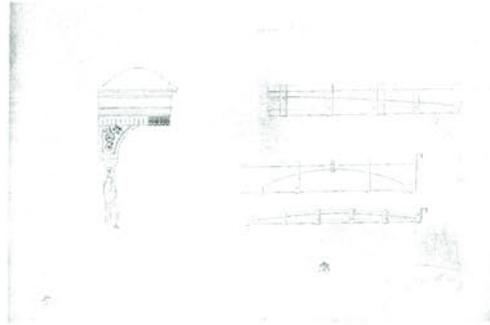
Notas manuscritas a lápiz negro: "Programa Nº 5". Firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Leocadio de Pagasartundua".



Lám. XLVI. A-5179. Leocadio de Pagasartundua Zubía. *Salón de embajadores*. Planta.



Lám. XLVII. A-5180. Leocadio de Pagasartundua Zubía. *Salón de embajadores*. Sección.



Lám. XLVIII. A-5181. Leocadio de Pagasartundua Zubía. *Salón de embajadores*.
Decoración y elementos constructivos.

SAGASTI OJANGOITI, Antolín de

Hijo de Joaquín y Micaela de Ojangoiti nació hacia 1827 en Lequeitio (Bilbao). Fue aprobado Arquitecto por unanimidad de votos a la edad de 26 años, en la Junta de los profesores del 20 de mayo de 1853, conforme a la General del 5 de junio de 1853 (99).

Palacio real.

Prueba de examen para Arquitecto, año 1853.

Contiene 3 planos:

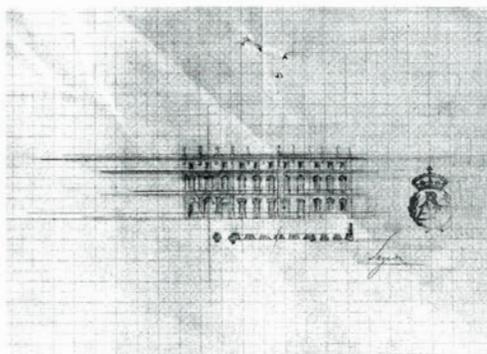
Prueba de repente:

Nº inv. A- 1700 *Planta y alzado de la fachada.*

Croquis preparado a lápiz negro.

Papel milimetrado. 173 x 273 mm.

Firmado en el lado derecho, a lápiz negro: "Sagasti".



Lám. XLIX. A-1700. Antolín de Sagasti Ojangoiti.
Palacio real. Planta y alzado de la fachada.

Prueba de pensado:

Nº inv. A- 1701 *Planta y alzado de la fachada.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Agua-
da rosa.

Papel avitelado con marcas de agua: "J. WHATMAN/ 1852". 618 x
1.672 mm.

Notas manuscritas a lápiz negro: "Proyecto de Fachada para un Pala-
cio Real".

Firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho, a lápiz negro y tinta
sepia: "de D. Antolin de Sagasti/ Antolín de Sagasti".

Nº inv. A- 1702 *Detalles de la decoración y construcción.*

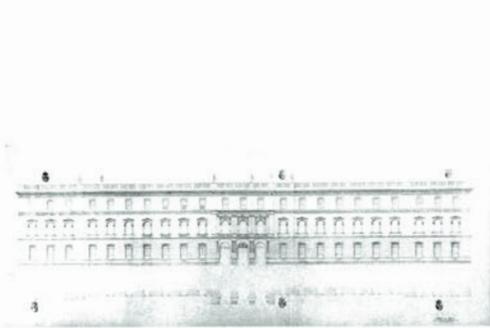
Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Agua-da rosa.

Papel avitelado con marcas de agua: "J. WHATMAN/ 1853". 620 x 962 mm.

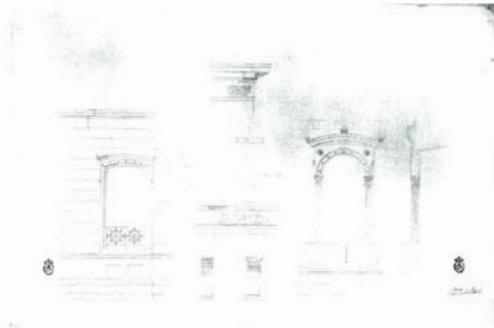
En el centro, a tinta negra: "Escala de 0,04 P.M."

Notas manuscritas a tinta negra: "DETALLES/ DE/ DECORACION Y CONSTRUCCION".

Firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho, a lápiz negro y tinta sepia: "De D. Antolín de Sagasti,/ Antolín de Sagasti".



Lám. L. A-1701. Antolín de Sagasti Ojangoiti.
Palacio real. Planta y alzado de la fachada.



Lám. LI. A-1702. Antolín de Sagasti Ojangoiti.
Palacio real. Detalles de la decoración y construcción.

SAN MARTIN, Jacinto

Nacido en Madrid hacia 1821. A finales de 1845 presenta el proyecto de un *Teatro* (del A- 3340 al A-3343), como prueba de pensado para Maestro Arquitecto, y en enero de 1846 una *Capilla real* (A- 4347) como ejercicio de repente. Esta última prueba le fue reprobada en la Junta ordinaria del 22 de marzo de ese mismo año (100). Tras serle denegada su solicitud en Junta ordinaria del 12 de julio (101) ejecuta nueva prueba

de repente en octubre , consistente en el proyecto de una *Puerta de jardín botánico* (A- 39). Obtiene el título solicitado en Junta general del 13 de diciembre de 1846 (102).

Capilla real.

Prueba de repente para Maestro Arquitecto, año 1846

Nº inv. A- 4347 *Planta y sección.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china. Aguadas negra y gris.

Papel verjurado. 766 x 556 mm.

Al pie, a tintas negra y sepia: "Escala [gráfica] 60 pies casts."

Fechado, firmado y rubricado, en el lateral derecho, a tinta sepia: "Madrid 15 de Enero de 1846/ Jacinto San Martín".

Se señalan en la planta los nombres de cada dependencia.

En los ángulos superiores aparecen dos rúbricas, y a lápiz azul el número "18".

SAN MARTÍN, José de

Nace en Madrid hacia 1784. Opositó en 1805 al concurso general de premios por la sección de Perspectiva, junto con Joaquín de la Gala y Juan Carbonell. El tema de pensado propuesto por la Junta fue: "Un Salón regio con su trono magníficamente adornado con columnas y estatuas, y con pinturas. Se ha de presentar planta y alzados geométricos del Salón y Trono, y todas las operaciones que hayan practicado para poner el asunto en Perspectiva" (A- 5142 y A- 5457) (103), y el de repente un *Intercolumnio jónico* (A- 3525). Obtuvo el premio extraordinario -único- con 20 votos, seguido de Juan Carbonell con 6, y Joaquín de la Gala con 1 (104). En 1847, el Ayuntamiento de Jerez de la Frontera le nombra Maestro Mayor de las Obras Públicas (105), dos años más tarde aparece como Ayudante Profesor del Estudio de la Trinidad (106), muriendo el 8 de diciembre de 1850 (107).

Salón regio.

Premio de Perspectiva del concurso general de 1805. Prueba de pensado.

Nº inv. A- 5142 *Planta y alzado en perspectiva.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguada gris.

Papel avitelado. 1290 x 765 mm.

En el ángulo inferior, a tinta negra: "Escala [gráfica] de pies castellanos".

Notas manuscritas a tinta negra: "Programa publicado por la Rl. Academia de Sn. Fernando en 1º de Enero de 1805, en el qual se/ demuestra un salon Regio con su Trono magnificamte. adornado con Columnas estatuas y pintural". "Linea qe. representa el plano de la Sección por elevacion". "Punto de vista". "Linea Horizontal". "Alzados qe. corresponden sus escorzos con la planta Geométrica". "Linea Horizontal qe. representa el plano de la tierra". "Linea qe. representa el plano de la seccion por Planta". "Punto de distancia". "Planta Geométrica". "Nota/ todas las distancias y alturas/ qe. se toman en el Plan Geométrico/ se duplican en el quadro, por ra/ zon de qe. el plan Geometrico es la/ mitad menor qe. representa el quadro".

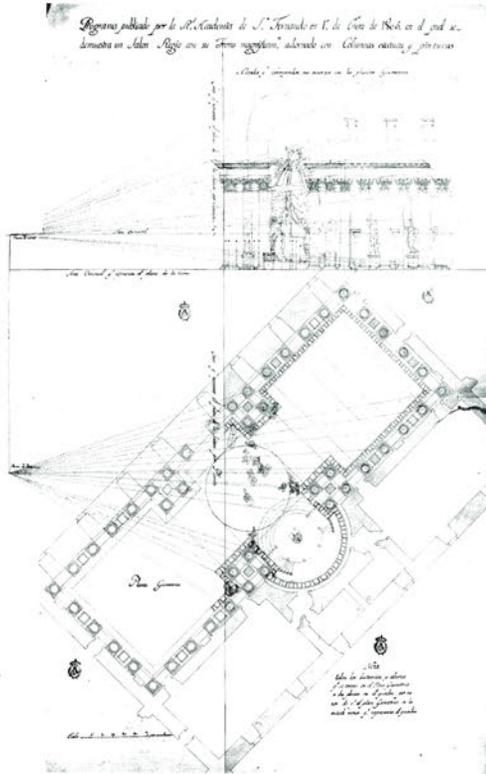
Nº inv. A- 5457 *Escenografía.*

Dibujo preparado a lápiz negro y repasado a tintas negra y sepia. Aguadas grises.

Papel verjurado con marcas de agua: "E P/ 1804". 645 x 780 mm.

Al dorso, en el centro, a tinta sepia, firmado y rubricado: "Josef Sn. Martín".

Observaciones: la escena representada coincide con el tema propuesto en 1805 para la 2ª Clase de pintura: "Juan Sebastián de Elcano, de vuelta del primer viage al rededor del mundo, presenta a Carlos Quinto en Valladolid los Indios Malucos, los Cafres, y la canela, clavo y nuez moscada que había conducido en su nave Victoria" (108). En la decoración de la cúpula principal se recoge el asunto de la prueba de pensado de 1793: "Don Pero Gonzalez de Mendoza, señor de Fita y Buitrago, viendo al Rey Don Juan el I, en riesgo en la batalla de Aljubarrota, le cedió su propio caballo para que librase, y él se entró á morir en la refriega" (109).



Lám. LIII. A-5457. José de San Martín.
Salón regio. Escenografía.

Lám. LII. A-5142. José de San Martín.
Salón regio. Planta y alzado en perspectiva.

SUREDA, Martín

Natural de Escala (Gerona), nació hacia 1821. En 1846 presenta como prueba de pensado para la obtención del título de Maestro Arquitecto un *Teatro* (del A- 3336 al A- 3339) y una *Escalera para un palacio real* (A-5229) como ejercicio de repente, siendo aprobado como tal, el 13 de diciembre de 1846, a la edad de 25 años (110). En marzo de 1851, a instancia del ministro de la gobernación y de Eugenio de la Cámara, se remite el proyecto de este arquitecto para su aprobación, consistente en una *Cárcel para la ciudad de Gerona*. La comisión aconseja a Sureda modificar la decoración exterior del edificio, ya que desdecía bastante de la severa sencillez que caracterizaba un proyecto de esta clase (111).

Escalera para un palacio real.

Prueba de repente para Maestro Arquitecto, año 1846.

Nº inv. A- 5229 *Planta y sección.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas rosa y gris.

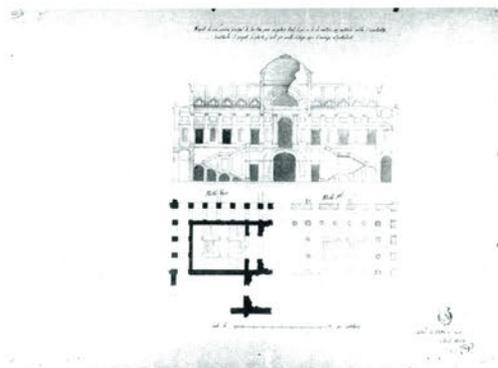
Papel verjurado con marcas de agua: "J. HONIG ZOON". 555 x 768 mm.

Al pie, a tintas negra y sepia: "Escala [gráfica] de 100 pies Castellanos".

Notas manuscritas, a tinta sepia: "Proyecto de una escalera principal de tres tiros para un palacio Real, lo que se ha de construir con materiales solidos e incombustibles/ demostrando el proyecto en planta y corte por ancho ó largo segun le convenga el pretendiente". "Planta baja". "planta pl".

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Madrid 25 Octubre de 1846/ Martín Sureda". Rúbrica en cada uno de los ángulos.

Al dorso, en el lateral derecho, a tinta sepia: "Aprobado Maestro Arquitecto en 13 de Diciembre 1846".



Lám. LIV. A-5229. Martín Sureda.
Escalera para un palacio real. Planta y sección.

VEGA Y PÉREZ, Francisco de Paula de la

Natural de Málaga, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 13 de diciembre de 1792, a la edad de 22 años (112). El 24 de enero de 1804 se le dió el tema de pensado para Maestro Arquitecto, consistente en un *Palacio para un virrey de México* (del A-1648 al A-1652) (113),

proyecto admitido por la Junta del 6 de mayo (114). En esta misma sesión le sortean el asunto de repente para relizarlo al día siguiente, siendo aprobado el 8 de julio de 1804 (115). Recogió la certificación y el título impreso el 23 de enero de 1820 (116). En la Junta del 17 de octubre de 1813 la Comisión examinó los diseños de este artista sobre el "*Monumento que Salamanca trata de erigir en los campos de Arapiles para trasladar a la posteridad la memorable batalla del 22 de julio de 1812*", los cuales fueron aprobados por la Academia (117). Solicita el grado de Académico de Mérito, siendo admitido a los ejercicios correspondientes en la Junta ordinaria del domingo 25 de junio de 1820 (118). En noviembre de 1825, su nombre figura en una "exposición del M. R. P. Vicario General de la orden de Agustinos Calzados, solicitando se le entreguen los diseños formados por Francisco Paula de la Vega para la reedificación del Convento de su orden en Salamanca" (119), ciudad en la que residía. Sin embargo, se determinó la ejecución de otros nuevos por el arquitecto Pedro García González.

Palacio para un virrey de México.

Prueba de pensado para Maestro Arquitecto, año 1804.

Nº inv. A- 1648 *Plan topográfico.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas de colores.

Papel avitelado con marca de agua: "1801". 745 x 940 mm.

Notas manuscritas a tinta sepia: "Plan topografico/ en que se demuestran los diferentes sitios que ocupan los varios destinos de este Edificio, por medio de sus distintos colores y letras./ A. Quartel de Caballeria./ B. Juzgado de Guerra./ C. Habitacion del Virrey./ D. Audiencia/ E. Carcel./ F. Quartel de Alabarderos."

Fechado, firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho: "Año de 1804/ Franco. de Paula de la Vega y Perez".

En la planta se señala con letras mayúsculas, a tinta negra, la ubicación de cada dependencia.

Nº inv. A- 1649 *Planta baja.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas de colores.

Papel avitelado con marcas de agua: "J. WHATMAN, 1801". 798 x 963 mm.

En la parte inferior, a tintas negra y sepia: "Escala [gráfica] de 300 Pies Castellanos".

Notas manuscritas a tinta sepia: "Planta baxa, de un Edificio con destino à la Habitación del Virrey de Mexico, / y todos sus agragados, cuales son: Audiencia, Carcel, Juzgado/ de Guerra, Cuarteles y demas Oficinas correspondtes. al Virreynato". "Explacacion/ del Quartel de Caballeria de la Guardia de Honor./ 1. Entrada principal./ 2. Cuerpo de guardia./ 3. Quarto del oficial/ 4. Quarto de Vanderas./ 5. Escalera principal./ 6. Galerias del primer patio./ 7. Paso del oficial de guardia à la Galeria./ 8. Habitación del Alferéz./ 9. Id. del Capellan./ 10. Sacristia./ 11. Habitación del segundo Alferéz./ 12. Entradas al Quartel y Guardia del Virrey./ 13. Cuerpo de Guardia del Virrey./ 14. Quarto de Sargentos./ 15. Quarto del Oficial./ 16. Refectorio./ 17. Pasos al segundo patio./ 18. Vestibulos./ 19. Ante-Sacristia./ 20. Capilla./ 21. Galeria./ 22. Patios./ 23. Quadras./ 24. Quarto de Presos./ 25. Escalera de comunicacion./ 26. Entrada à los Comunes./ 27. Comunes./ 28. Quarto del soldado de guardia en las cuadras./ 29. Galerias./ 30. Quarto del Mariscal./ 31. Quarto del Guarnicionero./ 32. Quarto de paja y cevada./ 33. Escalera de comunicacion con los Dormitorios./ 34. Paso./ 35. Quadra de potros./ 36. Enfermeria de caballos./ 37. Quadra para los caballos de los Oficiales./ 38. Patio de picadero./ 39. Quadra para los caballos de los Sargentos./ 40. Salida para la limpieza de las quadras./ 41. Fuente./ Explicacion/ del Quarto baxo de la Habitación del Virrey./ 1. Entradas particulares./ 2. Cocina./ 3. Antecocina y Reposteria./ 4. Despensas./ 5. Paso./ 6. Comedor de Criados./ 7. Id. de señores./ 8. Dormitorio de Criados./ 9. Pieza de Juego./ 10. Antesala y Alcoba. / 11 y 12. Salas./ 13. Gabinetes./ 14. Quarto de Criados./ Explicacion de lo perteneciente à los tribunales y oficinas./ 1. Plaza delante del Palacio./ 2. Entrada principal./ 3. Escalera principal./ 4. Galerias./ 5. Gran patio./ 6. Galerias de entrada à los tribunales./ 7. Entrada à dichos tribunales./ 8. Patios de los tribunales./ 9. Sala de Acuerdos generales./ 10. Entrada à dicha Sala./ 11. Paso de comunicacion à los patios de los tribunales./ 12. Escribanias./ 13. Oficios de Procuradores y Agentes./ 14. Escribania de Gobierno./ 15. Id. de Provincia./ 16. Escribanias de Camara./ 17. Sala 1ª del Crimen y de causas públicas./ 18. Sala 2ª de Idem./ 19. Sala 3ª de Idem./ 20. Sala 4ª de Idem./ 21.

Sala del Repartidor de Pleytos y del Rl. Sello./ 22. Capilla para los Sres. del tribunal./ 23. Sala donde los Oidores y Fiscal celebran semanalmente los Acuerdos Ordinarios y extraordinarios./ 24. Sala pa. que los Alcaldes del Crimen despachen las causas./ 25. Registrador de Pleytos y Rl. Sello./ 26. Entrada à las Salas de Justicia./ 27. Pieza para el Portero mayor del Rl. Acuerdo./ 28. Archivo general./ 29. Salon de Gobierno del Consejo de Guerra./ 30 y 31. Piezas reservadas para Relatores, y Es-/ cribanos de Camara./ 32. Sala de Justicia./ 33. Sala 3ª pa. el Juzgado de Caballeria./ 34. Secretaria para el ramo de caballeria./ 36. Pieza de Archivo general./ 37. Oficina del Monte Pio / Militar./ 38. Secreta. Conta. y tesoreria./ 39. Oficina de la Superenten-/ cia General de Penes de Camara./ 40. Pieza para todos los Oficiales del Monte Pio Militar./ 41. Pieza para custodia provisional de los papeles hasta/ que se trasladen al Archivo general./ 42. Quarto de Porteros./ 43. Escaleras de comunicación con el quarto principal.// Quartel de Alabarderos./ 1. Entrada principal./ 2. Quarto de Alabarderos./ 3. Escalera principal./ 4. Entrada à la habitacion del teniente./ 5. Cocina./ 6. Paso./ 7. Sala./ 8. Gabinete.... Quartos del Criado del Teniente.// Explicacion/ de la Carcel./ 1. Portico./ 2. Cuerpo de Guardia./ 3. Mesa de Entradas./ 4. Quarto del Alcayde./ 5. Paso entre el Locutodio y el Portico./ 6. Locutodio./ 7. Quarto de los Porteros de golpe, y Demondaderos./ 8. Escalera principal./ 9. Galerias del primer patio./ 10. Patio./ 11. Entrada, y Quarto del Sacristan./ 12. Entrada a la Sacristia./ 13. Capilla./ 14. Sacristia./ 15. Entrada a la Capilla./ 16. Paso al Segundo patio./ 17. Galeria del Id./ 18. Cocina./ 19. Quarto de raciones./ 20. Fregadero./ 21. Patio./ 22. Fuente./ 23./ Quarto para grillos./ 24. Entrada a la Capilla./ 25. Escalera de comunicacion./ 26. Paso de entrada à los calavozos./ 27. Calavozos para presos de poco delito./ 28. Entrada à los Quarteles./ 29. Comun./ 30. Quarteles./ 31. Escalera al Entresuelo y piso principal./ 32. Paso. /33. Lavaderos./ 34. Calavozos./ 35. Patio./ 36. Entrada à la Quadra de los presos en rancho./ 38. Quadra para dichos presos./ 39 y 40. Laboratorios./ 41. Almacenes de utensilios para Id./ 42. Calavozos de presos de mucho delito./ 43. Escalera de entresuelo./ 44. Pieza donde esperan los presos para oir sus causas.// Sigue la explicacion del Quarto baxo./ 15. Pasos./ 16. Galerias del Jardin./ 17. Piezas de baños./ 18. Id. de recreo./ 19. Invernáculos y Estufas./ 20. Gruta./ 21. Cenador/ 22. Jardin./ 23. Fuentes./ 24. Fuente en el cenador./ 25. Fuente pública./ 26. Escalera de baxada al Jardin./ 27. Comunes de esta habitacion, y generales."

Firmado y rubricado, en la parte inferior derecha: "Franco. de Paula dela Vega y Perez".

En la planta se señala con números la ubicación de cada dependencia, y con letras mayúsculas las secciones AB y CD.

Nº inv. A- 1650 *Planta principal*.

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas negra, crema y gris.

Papel avitelado con marca de agua: "J. WHATMAN, 1801". 805 x 960 mm.

En la parte inferior, a tintas negra y sepia: "Escala [gráfica] de 300 Pies Castellanos".

Notas manuscritas a tinta sepia: "Plan principal del dicho Edificio".
 "Explicación/ de la planta del piso principal del Cuartel./ 1. Desembarco de la Escalera, y escalera principal./ 2. Galerías./ 3. Cuarto de la Ordenanza./ 4. Entrada al Cuarto del Capitan./ 5. Habitaciones de Id./ 6. Entrada al Cuarto del Comandante./ 7. Habitación de Id./ 8. Armeria./ 9. Habitación del primer Teniente./ 10. Yd. del segundo./ 11. Tribunales./ 12. Pasos./ 13. Prision de Oficiales./ 14. Yd. para los delitos leves./ 15. Cuarto de Cadetes./ 16. Dormitorios./ 17. Cuarto para el exercicio y manejo de Armas./ 18. Entrada a dicho Cuarto./ 19. Galeria descubierta./ 20. Escalera de comunicacion./ 21. Entrada à las Salas de los Soldados./ 22. Comunes./ 23. Dormitorio de los Soldados./ 24 y 25. Yd. para los Sargentos./ 26. Escalera para la comunicacion con las Quadras./ 27. Cuarto de armas y Fornituras./ 28. Pieza para limpiar las Armas./ 29. Paso./ 30. Pieza para limpiar las Fornituras./ 31. Ante-Refectorio./ 32. Refectorio./ 33. Ante-Cocina./ 34. Cocina./
 // Explicacion/ de la planta del piso principal de la Habiatcion del Virrey/
 1. Escalera principal./ 2. Desembarcadero./ 3. Galerías./ 4. Recibimiento./ 5. Antesalas./ 6. Sala de Estrado./ 7. Gabinetes./ 8. Salas de labor./ 9. Alcova./ 10. Yd. para hijas./ 11. Dormitorio de criadas de la Señora./ 12. Retrete./ 13. Alcova para el Señor y Señora./ 14. Retrete./ 15. Pasos./ 16. Gabinetes./ 17. Oratorios para el Señor y Señora./ 18. Entradas à Yd./ 19. Sacristias./ 20. Escaleras de comunicacion del Sor. con las Oficinas de abaxo./ 21. Piezas de comunicacion./ 22. Cuarto de Criados de Librea./ 23. Salas de tertulia./ 24. Sala de besamanos./ 25. Yd. de refrescos./ 26. Salas de compañia./ 27. Piezas reservadas del Sor. y Sra./ 28. Entradas à la

Galeria./ 29. Piezas de comunicacion./ 30. Pasos./ 31. Pieza de Criados./ 32. Comedores./ 33. Aparadores./ 34. Yd./ 35. Escalera à la cocina y Reposteria./ 36. Pieza de comunicacion./ 37. Yd. para Criados mayores./ 38. Despensa./ 39. Sala de vestuario en las funciones./ 40. Entradas al Salon./ 41. Salon de funciones./ 42. Entrada principal de la Galeria al Salon./ 43. Secretaria del Virrey./ 44. Escalera privada./ 45. Comunes./ 46. Yd. para Criados./ 47. Escalera principal al Jardin./ 48. Yd. à las Quadras, Pajares y Granero./ 49. Paso./ 50. Guarnès./ 51. Pajar./ 52. Granero.// Explicacion/ de la planta del piso principal de la Carcel./ 1. Desembares y Escalera principal./ 2. Pieza de ingreso./ 3 y 4. Entrada y Capilla de Ajusticiados./ 5. Quarto del Capellan./ 6. Calavozo de presos de poco delito./ 7. Yd. para los mismos./ 8. Comunes./ 9. Paso à dichos calavozos./ 10. Galerias descubiertas./ 11. Entrada à los Calavozos, y Grillera./ 12. Calavozos de presos graves./ 13. Grillera./ 14. Pasos./ 15. Galerias./ 16. Tribunas à la Capilla./ 17. Quarto de prisiones./ 18. Pasos./ 19. Escaleras de comunicacion./ 20. Calavozos para Mugerres./ 21. Comunes./ 22. Refectorio./ 23. Cocina./ 24. Quarteles./ 25. Calavozos para de noche./ 26. Yd. para los de grave delito./ 27. Pasos./ 28. Calavozos para presos de poco delito./ 29. Yd. para los delitos graves./ Quartel de Alabarderos./ 1. Escalera principal./ 2. Entrada al Quartel del Capitan./ 3. Quarto de Yd./ 4. Entrada al Quarto del Alférez./ 5. Quarto de Yd."

Firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Franco. de Paula de la Vega y Perez".

En la planta se señala con números la ubicación de cada dependencia, y con letras mayúsculas las secciones AB y CD.

Nº inv. A- 1651 *Alzado de la fachada principal y sección AB.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas de colores.

Papel avitelado con marca de agua: "J. WHATMAN". 555 x 1542 mm.

Al pie, a tintas negra y sepia: "Escala [gráfica] de 250 Pies Casells."

Notas manuscritas a tinta sepia: "Seccion dada por la línea AB". "Fachada principal./ de un Edificio con destino à la Habitación del Virrey de Mexico, y todos sus agregados".

Firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Franco. de Paula de la Vega y Perez".

Nº inv. A- 1652 *Alzado de la fachada posterior y sección CD.*

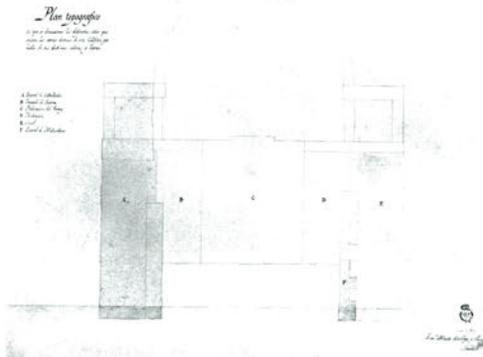
Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas de colores.

Papel avitelado con marca de agua: "J. WHATMAN". 552 x 1737 mm.

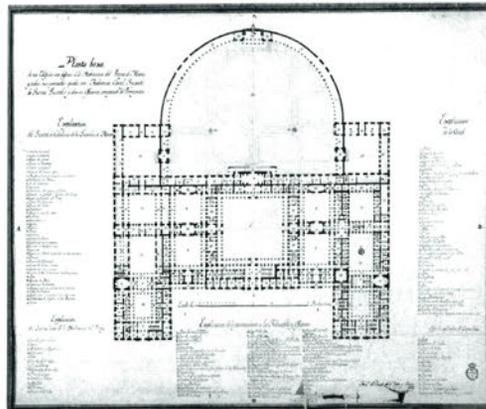
Al pie, a tintas negra y sepia: "Escala [gráfica] de 240 Pies Castellanos".

Notas manuscritas a tinta sepia: "Sección dada por la línea CD". "Fachada posterior".

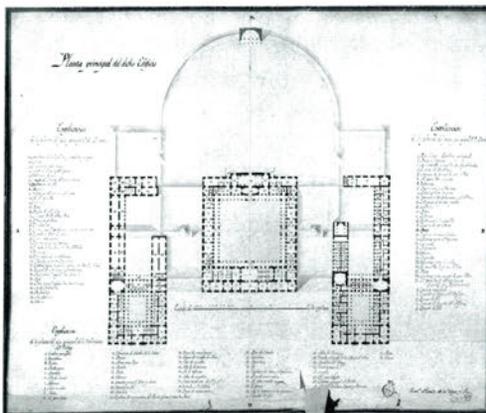
Firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho: "Franco. de Paula de la Vega y Perez".



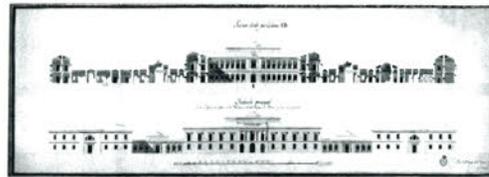
Lám. LV. A-1648. Francisco de Paula de la Vega y Pérez. *Palacio para un virrey en México.* Plan topográfico.



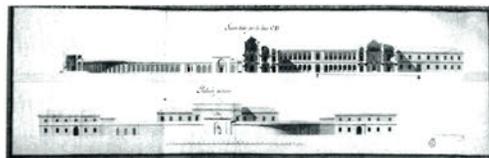
Lám. LVI. A-1649. Francisco de Paula de la Vega y Pérez. *Palacio para un virrey en México.* Planta baja.



Lám. LVII. A-1650. Francisco de Paula de la Vega y Pérez. *Palacio para un virrey en México.* Planta principal.



Lám. LVIII. A-1651. Francisco de Paula de la Vega y Pérez. *Palacio para un virrey en México.* Alzado de la fachada principal y sección AB.



Lám. LIX. A-1652. Francisco de Paula de la Vega y Pérez. *Palacio para un virrey en México.* Alzado de la fachada posterior y sección CD.

IV. Palacio de Carlos V en Granada. Domingo Belestá.

Aunque el siguiente estudio se base con exclusividad en los planos del proyecto de 1793, creemos necesario remontarnos al momento en que la Academia muestra interés por la obra del palacio, con motivo de la publicación de las *Antigüedades árabes de Granada y Córdoba*.

El interés por la arquitectura nazarí se incrementó con motivo del viaje que realizó Felipe V a la ciudad de Granada en la primavera de 1730, momento en que se iniciaron una serie de restauraciones generales. Posteriormente, en el año 1750, el gobernador de la Alhambra dirige una carta a la Academia poniendo en su conocimiento las deficiencias que no habían sido descubiertas. La Corporación madrileña tomará cartas en el asunto y decidirá en 1756 dar a conocer la arquitectura palatina de los antiguos reyes de Granada. Para ello fue comisionado el pintor local Manuel Jiménez, quien no llevó a efecto el encargo, pasando éste al también granadino Diego Sánchez de Saravia, en 1763. Al no ser aprobados sus diseños, tras el fallo desfavorable de Vicente Pignatelli, se decide reformarlos y completarlos. La Academia comisiona en 1766 a José de Hermosilla, quien viajará a Granada con Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal. Un año más tarde, una vez concluidos planos y dibujos, los grabadores Jerónimo Antonio Gil, Juan Minguet y Joaquín Ballester se encargarán de abrir las correspondientes láminas de cobre. Tras diversas interrupciones, la segunda parte de la publicación aparecerá en 1804, con estampas de Juan Barcelón, Juan Antonio Salvador Carmona y, de nuevo, Juan Minguet.

Carlos V tenía en mente reformar el palacio renacentista para darle funcionalidad. Esta idea fue recogida por Tomás López, arquitecto de la Alhambra, quien en 1792 hizo una serie de dibujos en los que demostraba como el edificio se podía completar con un Colegio Militar. Al año siguiente se ordena al ingeniero Domingo Belestá y al arquitecto José Martín Aldegüelas colaborar, trabajar en los planos, y dar un coste estimado de las operaciones.

La Real Academia de San Fernando conserva, además del proyecto de Belestá, una memoria firmada por el autor en Granada el 20 de noviembre de 1793, en la que se recoge el cálculo de los costes que supondrían las obras de ampliación (120). Tras un reconocimiento de la situación del edificio, y por orden del rey, con fecha 14 de mayo de 1793, se decidió dotar al palacio de nuevas dependencias para albergar a los militares. La distribución de estas dependencias y el presupuesto previo aparecen recogidos en la memoria antes citada:

"Un dormitorio sobre el Corredor del piso principal donde caven 80 camas con sus distancias proporcionadas: sobre las habitaciones del piso principal, puede hazerse otro; en el que bajo las mismas dimensiones caven otras 80, y en los diez entresuelos que corren por los tres frentes de Levante, Mediodía y Poniente, se colocan 40 por consiguiente sin alterar el orden de las divisiones existentes: en dicho Palacio se encuentra colocación suficiente para 200 Colegiales segun se representa por los Planos que acompañan el expediente, vajo cuyo supuesto pasaremos a la formación del Cálculo prudente del Costo que puedan tener las obras explicadas para dar por concluído este Edificio en cumplimiento de la citada Real orden, y es como sigue:

. Por la balaustrada de piedra	142.988
. Por el frontispicio de la fachada principal, estatuas, lápidas, trofeos, inscripción y busto del rey	104.862
. Por el escudo, leones, dos estatuas laterales y el conjunto de piedra y mármol	72.750
. Por conclusión de escalera principal y otras	55.845
. Por abrir en las paredes divisorias de cantería, armadura principal de todo el edificio y su tejado	152.875
. Por el dormitorio superior	335.592
. Por el cielo raso que cubre todas las piezas del piso principal y enlucido de las mismas	204.956
. Por la solería de todo el piso principal	223.886
. Por toda la bóveda del techo del suelo bajo, distintas solerías y enlucidos	209.326
. Por los entresuelos, cocina, despensas, reposterías	115.720
. Por la continuación del cuerpo de la capilla	213.105
. Por recogimiento de las aguas, canales, etc.	17.500
. Por la sillería, ornatos, relieves, etc.	150.000
. Por los cristales, puertas y postigos	217.620
. Por los balcones, balaustres para escaleras, rejas	139.300
. Por la madera, herramientas y demás gastos	43.675
	<hr/>
Suma total Ron.	2.400.000

En una nota, Belestá advierte que dicho presupuesto es apropiado en caso de contrata; de lo contrario, habría de considerarse una tercera o cuarta parte más de aumento sobre el cálculo anterior.

El proyecto, junto con otros cambios previstos, quedaron truncados por la Revolución Francesa. Durante el reinado de M^a Cristina, en 1840, se retomó la idea de construir un colegio, pero esta vez para nobles americanos, aunque correrá la misma suerte.

El conjunto de planos remitidos por Belestá a la Academia, con motivo de la remodelación del Palacio de Carlos V en la Alhambra de 1793, está compuesto por 9 dibujos, tres de ellos copias de los originales. Estos últimos son los que siguen:

N^o inv. A- 1632 *Planta del piso bajo y principal.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas de colores.

Papel verjurado con marca de agua: "D & C. BLAUW". 527 x 729 mm. Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 30 varas".

Notas manuscritas a tinta negra: "N^o 1^o Plano Ygnografico en el / qual se representan las divisiones de los pisos principal y suelo/ vajo conforme se hicieron siguiendo la primitiva idea con que se/ estableció, para la comoda havitacion del palacio Real del Sr. Emperador/ Carlos V. Situado en la Alhambra de Granada; y ahora se destina para un Colegio Militar; cuya distribucion sin variar los mismos/ repartimientos es la siguiente/ *Explicación.* / AAAA. Salas para quatro clases de instruccion./ B.... Retrete o Antecamara en figura Eliptica, que sirve para/ juntarse los Maestros dedicados ala enseñanza quando se/ les ofrezca tratár los correspondientes assumptos relativos/ à la Ynstruccion, y votar sobre los exámenes para premiar los Colegiales benemeritos & ya./ C..... Lugar Comun./ D.... Capilla./ E.... Sacristia./ FG.... Libreria y Sala de Ynstrumentos/ H.... Quarto para el Bibliotecraio/ YLM.... Es Toda una Pieza para salon de respeto, que se destina para/ los actos Públicos de Exámenes generales/ NOPG.... Havitacion para el Director Principal encargado en la Ynstruccion/ de los Colegiales y gobierno economico./ R.... Escalera principal/ s.... Escalera segunda para comunicar todos los Departamentos/ de arriva à baxo/ T.... Escalera para comunicar los Entresuelos/ VVV.... Corredor del Piso Principal/ X....

Patio/ Z.... Fragante con Rexa de fierro para todas las Aguas llove-/ dizas que caen en el Patio: cuya salida se manifiesta/ en el Plano N° 3, // Repartimiento del Suelo/ baxo al nivel de la Tierra./ *Explicacion.* / En este mismo Plano, se demuestra el propio repartimiento, que/ sale Planteado desde la Retreta del Cimientio; cuyas divisiones/ tienen el destino que siguen./ A.... Vestibulo dela Puerta de Mediodia/ A,A,N,O,P,Q. seis quartos para havi-tacion de los Profesores ó Maestros/ dedicados à la Enseñanza de las Ma-terias Theoricas, y Oficiales que se han de emplear en la instruccion de la / factica militàr./ A.... Pieza para Enfermerias, que podra variarse donde me-/ jor convenga./ B.... Vestibulo en figura Eliptica dela Puerta de Levante./ C.... Lugar Comun./ D.... Oficina para la Secretaria de Cuenta y Razon/ E.... Reposteria/ F.... Escalera que baxa àl Patio Arabe/ G.... Refectorio/ H.... quarto para el repostero y deposito delos enseres de/ servicio de Mesa, y su entresuelo para dormitorios./ L. Vestibulo dela Puerta principal de Poniente/ Y,M.... Cuerpo de Guardia para la tropa y Oficial/ VVVV, Corredor que Circuye el Patio./ NOTA/ Que entre el Piso principal y bajo se hallan los entresuelos de/ Levante, Mediodía, y Poniente, destinados para Dormito-rios de/ Colegiales como se representan en el Plano N° 3".

Fecha, firmado y rubricado, en el lateral derecho: "Granada 20 de Novre. de 1793./ Domingo Belestá".

En la planta se señala con letras mayúsculas la ubicación de cada depen-dencia, y con números la sección.

Observaciones: hay una copia de este mismo plano, fechado, pero sin firma ni rúbrica (A-1633), en el que el color de las aguadas es más claro.

N° inv. A- 1634 *Planta de los dormitorios para los colegiales militares.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Agua-das de colores.

Papel verjurado, con marca de agua: "D C. BLAUW". 530 x 735 mm. Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 30 varas".

Notas manuscritas a tinta negra: "n° 2./ Plano Ygnografico, en el/ qual se representan los Dormitorios proyectados/ para los Colegiales Militares:/ Explicacio./ A,A,A,A,... Dormitorio Circular que se proyecta, sobre el corre-/ dor de Piso principal, en el que se colocan 80 camas,/ en distancias proporcionadas, con 32 ventanas para/ su ventilacion: las demas dimensio-

nes se representan/ en el perfil N° 6./ B,B,B,B,... Dormitorio superior que se proyecta sobre el Techo/ del piso principal, en el qual se colócan 80 camas, à/ iguales distancias que las antecedentes con 42 ventanas,/ para su ventilacion: Las dimensiones de altúra cons-/ tan en el mismo Perfil n° 6./ C.... Quatro para uno, ò dos Oficiales Zeládores,/ destinados al cuidado de los Colegiales en ambos dormitorios./ D.... Lugar Co-mun/ E.... La Escalera principal, que sube hast Comunicár los/ expresados Dormitorios./ F.... Escalera segunda para el mismo fin/ G,G,G,G,... Desvánés para cuartos de familia y Deposito de Enseres y Muebles".

Fechado, firmado y rubricado en el lateral izquierdo: "Granada 20 de Noviembre de 1793./ Domingo Belestá". Al dorso, en el lateral derecho, a lápiz negro: "GRANADA/ P. CARLOS V".

En la planta se señala, con letras mayúsculas, la ubicación de cada dependencia, y con números la sección.

Observaciones: hay una copia del mismo plano pero sin fecha, firma y rúbrica (A- 1635), en el que el color de las aguadas se aclara.

N° inv. A- 1636 *Planta de dos pisos a niveles diferentes.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas de colores.

Papel verjurado con marca de agua: "D & C. BLAUW". 531 x 730 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 30 varas".

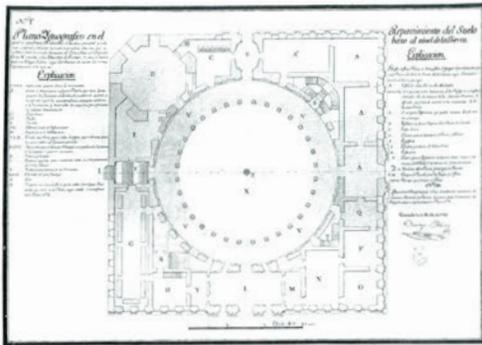
Notas manuscritas a tinta negra: "N° 3./ Plano Ygnografico en el/ qual se representan por mitad dos pisos sobre/ diferentes Niveles./ *Explicacion/* La Línea AB haze division de este Plano en dos mitades;/ en la de la izquierda ACD se haze representacion de los Sotanos, ó subterranos, cuyas oficinas son las siguientes./ D.... Cocina donde debe abrirse en el maziso de la pared/ el Cañon de Chimenea señalado entre la tercera y quarta/ ventana al frente de los hornillos./ E.... Quarto para partididor de Raciones./ F.... Boveda para Despensa, en la que/ pueden hazerse los correspondientes/ divisiones para el deposito de Provisiones./ GG. Escaleras de Caracol escusados para/ comunicacion de todos los pisos./ H.... Deposito comun de las Letrinas con su contramuro que/ se figura de color amarillo para impedir las filtracion/ en el qual se manifiesta los varios conductos de Agua/ que se dirigen à impedir el mal olor, y hazer de tiempo/ en tiempo la limpia dando salida àla inmundicia/ por el Canal de desague Y./ I.... Alcubilla para las Cañerías que dirigen las Aguas/ al Comun,

y à la Cozina, segun se manifiesta por las / mismas direcciones./ K.... Fragante para las aguas llovedizas, que tienen su Co-/rriente por la Tajea L al Comun Y su salida por el/ Canal Y.// Mitad de la derécha/ Explicacion./ AM.B.... En esta mitad de Plano se manifiestan/ los Entresuelos, que median entre los pisos vajo, y principal cuyo destino es el siguiente/ NN.... Dos piezas corridas sobre las fachadas de/ Mediodia y Poniente, que despejadas las quatro/ paredes divisorias indicadas con lineas de puntos/ dan lugar para un Dormitorio capaz de Veinte/ y seis camas, advirtiendole que en las expresadas/ paredes divisorias, se han de substituir Arcos/ rebajados para sostenér las mismas paredes que/ cargan enzima./ O,O,.... Otras dos piezas corridas sobre las fachadas de/ Le-vante y Mediodia, que se han de disponér en/ la forma antecedente, para un Dormitorio capaz de veinte u quatro camas./ P.Q.... Quartos para dos Oficiales Zeladores encargádos/ del Cuidado de sus respectivos Dormitorios."

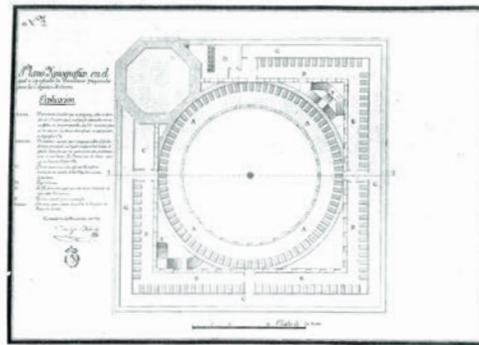
Fecha, firmado y rubricado en el lateral derecho: "Granada 20 de Novre de 1793/ Domingo Belestá".

En la planta se señala con letras mayúsculas la ubicación de cada dependencia y con números la sección.

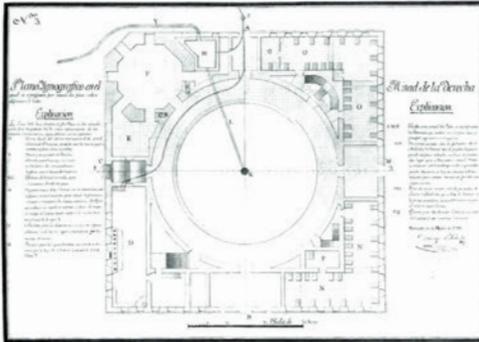
Observaciones: hay una copia del mismo plano (A- 1637), sin fecha y rúbrica, en el que se mantiene la misma explicación y el color de las aguadas es más claro. En el ángulo superior izquierdo a lápiz negro: "Copia pr. Bada".



Lám. LX. A-1632. Domingo Belestá.
Palacio de Carlos V en Granada.
Plantas del piso bajo y principal.



Lám. LXI. A-1634. Domingo Belestá.
Palacio de Carlos V en Granada. Planta de
los dormitorios para los colegiales militares.



Lám. LXII. A-1636. Domingo Belestá.
Palacio de Carlos V en Granada.
 Planta de dos pisos a niveles diferentes.

Nº inv. A- 1638 *Alzado de la fachada principal.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Tintas negra y gris. Aguada gris.

Papel verjurado, con marca de agua: "D C. BLAUW". 525 x 740 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 30 varas".

Notas manuscritas a tinta negra: "Nº 4/ Fachada Principal del Palacio nombrado del Señor Emperador Carlos V primero de España, situado en la/ Alhambra de Granada, que se propone concluir para un Colegio Militar/ por Real disposicion del Succesor Monarca el Señor Dn. Carlos IV. Año de 1793". "Explicacion/ La obra que se halla executada en la representacion de esta fachada no lléga mas que hasta el/ termino de la Cornisa Superior sobre un nivel AB: desde esta linea hasta arriba, se proyecta el Coronamiento/ dela Obra que há de terminar el Edificio. Las cinco Estatuas que en él se representan simboladas à/ continuacion./ C.... Estatua, que representa la Arquitectura Militar, figuráda por una Muger joven vestida noblemte./ llevando al Cuello una cadena de Oro con un Diamante por joya. En la mano Derecha tendrá la Brujula/ y en la Yzquierda una tablilla con la delineación del exagono fortificado/ D.... La Estatua del Merito, representada por un Hombre puesto sobre un Risco aspero y arido/ sumtuosamente vestido, adornada la Caveza de Laurel: Tendrá sobre el brazo y mano derecha armado/ un Cetro, y en la siniestra tendrá un Libro desnudo el brazo./ E.... La Magnanimidad, Estatua recostada sobre la yzquierda del Frontispicio, que se representa/ por una Muger con la

Corona Ymperial puesta sobre la Caveza; en la mano derecha un Cetro, y en la/ Yzquierda una Cornucopia vertiendo monedas. Es la Magnanimidad virtud que ennoblece al sugeto en/ la moderacion deafectos y se encuentra en los que hallandose dignos qualquier honor y alabanza, se/ sujeta al dictamen de los juiciosos./ F... Minerva: Estatua recostada sobre la derecha del Forntispicio con el ramo de olivo en una/ mano, representando la Sabiduria: y en la otra el Escudo con la Caveza de Medusa y la Lanza para/ significar, que el sabio deve desechar de si todas las malas costumbres; que ha de resistir con su arma/ la fuerza contraria, y tambien ha de prestar auxilio al que fuera debil./ G... La Fama. Estatua que se represénta por una Muger gallarda con Trompeta en una mano, simbo/ lizando el grito universal de los Heroes, esparcido por los oydos de los hombres, y en la otra un ramo de Olivo,/ que significa la bondad de la fama y sinceridad del hombre famoso, recomendado por obras ylustres. Tendrá puesto/ su Collar, pendiente de el un Corazon, que simboliza la fama del hombre de bien; y las Alas en los hombros la velocidad con que/ corre la buena opinion".

Fecha, firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Granada 20 de Noviembre de 1793/ Domingo Belestá".

En la parte superior, en los ángulos de la balaustrada, las letras mayúsculas AB. En un papel superpuesto, se hace una rectificación del frontón, con forma triangular, determinado por las letras D,G,C. En el centro del mismo, un medallón con la inscripción: "HISPAN- REX - CAROLUS". Debajo frontón curvo y "LAPIDA PARA LA YNSCRIP."

Nº inv. A- 1639 *Alzado de la fachada del Mediodía.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Tinta negra y gris. Aguadas grises.

Papel verjurado con marca de agua: "D & C. BLAUW". 526 x 731 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 30 varas".

Notas manuscritas a tinta negra: "Nº 5. Parte de la Fachada que mira al Mediodía del Palacio del Señor Emperador". "Explicacion/ En esta porcion de Fachada se manifiesta el Orden del mismo Coronamiento que sigue/ sobre el nivel de la Cornisa AB. y el remate del Centro se representa por un Escudo de Armas/ sostenido de dos Leones; y una Estatua de cada lado, cuya explicacion es la siguiente./ El Premio./ C. Estatua de pie, que se representa por un Hombre vestido de blanco ceñido con su

faxa/ de Oro, en la mano derecha tiene una Palma con un Ramo de Enzina en la Yzquierda Corona y/ guirnalda./ Las partes principales del premio son dos: Honor y Utilidad; por la Palma se simboliza/ lo primero, y por el ramo de Enzinalo segundo./ La Vestidura blanca ceñida con el Cinto de Oro, significa la verdad acompañando de la virtud, porque no se tiene por premio el bien que se dá á las personas qe. no lo hayan merecido./ Virtud Heroica/ D... Ercules desnudo apoyádo sobre una Clava embuelto con una Piel de Leon./ La Virtud consiste en la disposición y facultad del animo que se exercita en pensamiento/ y Obra con la que se gobierna la razon./ La Piel de Leon y la Clava representan ambos casos la misma fortaleza: y la virtud/ plantada con mi fuerte rizes la qual no puede destruirse ni sacarse de su lugar con/ ninguna fuerza. La desnudéz es para significar, que la virtud no solicita riqueza sino gloria inmortal/ y honor/ NOTA. Que esta fachada tiene la misma extension que la principal, y no se há/ representado por completa á causa de observarse el mismo orden en el resto de ambos lados".

Fechaado, firmado y rubricado, en el lateral derecho: "Granada 20 de Novre de 1793./ Domingo Belestá".

En el plano se señalan con letras mayúsculas las secciones AB y CD.

Nº inv. A- 1640 *Alzado y sección 1-2.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas de colores.

Papel verjurado con marca de agua: "D & C. BLAUW". 527 x 776 mm.

Notas manuscritas a tinta negra: "Nº 6. Perfil y Elevacion del Palacio del Señor Emperador, que pasa por la Linea 1,,2,,/ en él quál se representa la Obra interior que se hálla executáda, y la que se proyecta, distinguida una y otra por los/ diferentes Colóres de Carmin y Amarillo".

Fechaado, firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Granada 20 de Novre de 1793./ Domingo Belestá".

Al dorso, en el lateral izquierdo, a tinta sepia: "Restauracion del Pala-Cio de Carlos V. por D. Domingo/ Belestá 9 planos".



Lám. LXIII. A-1638. Domingo Belestá.
Palacio de Carlos V en Granada.
Alzado de la fachada principal.



Lám. LXIV. A-1638. Domingo Belestá.
Palacio de Carlos V en Granada.
Variante del alzado de la fachada principal.



Lám. LXV. A-1639. Domingo Belestá.
Palacio de Carlos V en Granada.
Alzado de la fachada del mediodía.



Lám. LXVI. A-1640. Domingo Belestá.
Palacio de Carlos V en Granada.
Alzado y sección 1-2.

V. OTRAS TIPOLOGIAS PALACIEGAS

Además de los planos relativos a palacios reales, la Academia conserva un importante conjunto de diseños de palacios, palacetes, casas-palacio, casas de campo..., de estructuras y características similares a las anteriormente descritas.

El Palacio y los Sitios Reales se convirtieron en el siglo XVIII en un modelo referencial para el lenguaje y los tipos arquitectónicos. La Acade-

mia de San Fernando, al carecer desde sus comienzos de un modelo oficial, dió cabida a todas las opciones posibles.

Las nuevas tipologías palaciegas del siglo XVIII estuvieron en relación con el cambio de mentalidad operado en esta época, la mayor disponibilidad de recursos económicos por parte de la aristocracia y la formación de arquitectos nacionales en la Academia.

Las grandes familias nobiliarias empezaron a construir sus palacios fuera de los cascos urbanos, incluso en villas suburbanas, adquiriendo una categoría que no habían tenido hasta entonces. Ya en el siglo XVIII Benito Bails recoge en su diccionario el término de "residencia de otro personaje de alta esfera" para designar este tipo de edificaciones. A finales de siglo, el erudito Rafael de Floranes escribía al secretario del Duque de Liria una carta en la que criticaba la denominación de casa-palacio, considerando que el término de palacio debía ser reservado exclusivamente a la morada del rey, remontándose para ello hasta *Las Partidas*, en las que éste venía definido como "lugar paladino". Terminaba señalando los cinco órdenes de edificios usados y conocidos tanto en nuestra arquitectura histórica como en la de otros países: "castillo, fortaleza, palacio, casa urbana o común y casa rústica o de campo" (121).

Las construcciones que venimos describiendo fueron concebidas como palacios aislados, entre jardines propios, según la concepción culta del palacio cortesano y de acuerdo con los nuevos postulados neoclásicos. Muestra de estas diferentes tipologías palaciegas son el *Palacio* de Diego de Ochoa (1775-1776), el *Palacio de Recreo* de Juan Antonio de Pagola (1796), la *Real Casa de Campo* de Dámaso Santos Martínez (1781)... etc.

AUTORES	OBRAS	Nº inv.	AÑO
MACHUCA	<i>Escalera de un palacio real:</i>		1768
	-Planta de pórtico, escalera y patio.	A-5190	
	-Alzado de la fachada principal, y secciones de la escalera y AB de la planta.	A-5191	
MARRÓN	<i>Palacio real:</i> Planta, alzado de la fachada principal y sección.	A-1696	1837
MARTÍN	<i>Capilla para un palacio real:</i>		1788
	-Planta baja.	A-4316	
	-Planta principal.	A-4317	
	-Sección AB.	A-4318	
	-Sección CD.	A-4319	
MELLADO	<i>Salón de Embajadores:</i>		1851
	-Planta y sección.	A-5168	
	-Planta y detalles.	A-5169	
	-Secciones.	A-5170	
MILLA	<i>Arco triunfal y fachada principal de un palacio real:</i>		1778
	-Explicación.	A-1688	
	-Planta.	A-1689	
	-Alzado de la fachada principal.	A-1690	
	<i>Escalera real:</i>		1775
	-Planta.	A-5198	
	-Sección.	A-5199	
PAGASAR-TUNDUA	<i>Salón de Embajadores:</i>		1855
	-Planta.	A-5177	
	-Sección.	A-5178	
	-Planta.	A-5179	

	-Sección.	A-5180	
	-Decoración y elementos constructivos	A-5181	
SAGASTI	<i>Palacio real:</i>		1853
	-Planta y alzado de la fachada.	A-1700	
	-Planta y alzado de la fachada.	A-1701	
	-Decoración y elementos constructivos	A-1702	
S. MARTÍN, Jacinto.	<i>Capilla real:</i> Planta y sección.	A-4347	1846
S. MARTÍN, José de.	<i>Salón regio:</i>		1805
	-Planta y alzado en perspectiva.	A-5142	
	-Escenografía.	A-5457	
SUREDA	<i>Escalera para un palacio real:</i> Planta y sección.	A-5229	1846
VEGA	<i>Palacio para un virrey en Mexico:</i>		1804
	-Plan topográfico.	A-1648	
	-Planta baja.	A-1649	
	-Planta principal.	A-1650	
	-Alzado de la fachada principal y sección AB.	A-1651	
	-Alzado de la fachada posterior y sección CD.	A-1652	
BELESTÁ	<i>Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada:</i>		1793
	-Plantas baja y principal.	A-1632	
	-Planta de los dormitorios para los colegiales militares.	A-1634	
	-Planta de dos pisos a niveles diferentes.	A-1636	
	-Alzado de la fachada principal.	A-1638	
	-Alzado de la fachada del mediodía.	A-1639	
	-Alzado y sección por la línea 1-2.	A-1640	

NOTAS

- (70) PARDO CANALÍS, E., *Los registros de matrícula*, 66.
- (71) "Junta ordinaria del 8 de mayo de 1768", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1757-1770*, sig. 3/82, fol. 470v.
- (72) Esta ayuda le fué concedida en junta ordinaria del 4 de diciembre de 1768, sig. cit., fol. 523.
- (73) Los temas dados por la Junta para las pruebas de pensado y repente de la primera clase fueron respectivamente: "Lonja pública de Comercio con las oficinas correspondientes para celebrar los contratos: salón para el Tribunal, piezas para Secretaría y Archivo, con alojamientos para el Conserge, Porteros y cuerpo de Guardia" y "Altar con ocho columnas, pedestal y ornamento del orden Corintio, que forme la figura de un Templo abierto por quatro fachadas iguales, y la mesa colocada en el medio: se delinearé el plano y una de sus fachadas". Este último proyecto no conservado en la Academia.
- (74) Grado concedido en junta ordinaria del 3 de mayo de 1772, en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1770-1775*, sig. 3/83, fols. 115 y 116.
- (75) "Junta ordinaria del 7 de mayo de 1786", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1786-1794*, sig. 3/85.
- (76) En enero de 1787 se presenta un memorial de Manuel Machuca, junto con los de Alfonso Regalado y Pedro García para ocupar la plaza vacante de teniente de arquitectura. En votación secreta obtiene 20 de los 23 votos, resultando propuesto en primer lugar, quedando segundo Regalado, con dos votos, y tercero Pedro García con uno. "Junta ordinaria del 7 de enero de 1787", sig. cit., fol. 34v.
- (77) *Distribución de los premios de 1753*, 6, 19.
- (78) *Hacia una nueva idea de la Arquitectura*, 182.
- (79) *Distribución de los premios de 1796*, 64.
- (80) Op. cit., 53, 64.
- (81) *Hacia una nueva idea de la Arquitectura*, 186.
- (82) *Distribución de los premios de 1802*, 59, 72.
- (83) *Hacia una nueva idea de la Arquitectura*, 186.
- (84) "Junta ordinaria del 5 de enero de 1806", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1803-1818*, sig. 3/87, fol. 217.
- (85) *Registro de maestros arquitectos. 1818-1900*, sig. 3/154, fol. 55.
- (86) "Junta general del 13 de octubre de 1850", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1848-1854*, sig. 3/91, fol. 69.
- (87) "Junta general del 3 de agosto de 1851", sig.cit., fol. 97.
- (88) "Junta general del 5 de junio de 1853", sig.cit., fol. 191v.
- (89) -1782. Mayo: "Casa para un caballero de conveniencias" (A-1359 y A-1360). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 2 de junio de 1782.
- 1783. Abril: "Baños de Paulo Emilio" (A-1952). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 4 de mayo de 1783.
- 1785. Noviembre: "Tribunal de Cancillería" (del A-851 al A-853). Ayuda de costa por

- la 1ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 4 de diciembre de 1785.
- 1786. Enero: "Templo de Galluce, según Palladio" (A-4602). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 5 de febrero de 1786.
- Marzo: "Salón magnífico por el estilo antiguo para Sarao" (A-5140 y A-5141). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 2 de abril de 1786.
- Mayo: "Templo de la Fortuna Viril de un pie de alto todo el orden". Se presenta, pero la obtiene Juan Sánchez en la junta ordinaria del 4 de junio de 1786.
- Octubre: "Pórtico de la Rotonda en grande cuanto pueda ser". Se presenta, pero se la conceden a Silvestre Pérez en la junta ordinaria del 5 de noviembre de 1786.
- Noviembre: "Arco de triunfo" (A-3445 y A-3446). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura concedida en junta ordinaria del 3 de diciembre de 1786.
- 1787. Enero: "Fachada principal para una plaza pública de 300 pies de línea" (A-3698). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 4 de febrero de 1787.
- Marzo: "Casa de invención de Scamochi que se halla en su libro 2º, parte 1ª, capítulo 8º" (A-1370 y A-4983). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 1 de abril de 1787.
- Abril: "Portada corintia cuyo punto de vista esté a un lado" (A-5389). Ayuda de costa por la Perspectiva concedida en junta ordinaria del 6 de mayo de 1787.
- (90) "Junta ordinaria del 3 de agosto de 1788", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1786-1794*, sig. 3/85, fol. 83.
- (91) *Registro de maestros arquitectos. 1818-1900*, sig. 3/154, fol. 55, nº 18.
- (92) "Junta general del 29 de septiembre de 1850", en *Juntas generales, ordinarias, extraordinarias y públicas. 1848-1854*, sig. 3/91, fol. 65.
- (93) *Distribución de los premios de 1772*, 36.
- (94) *Hacia una nueva idea de la Arquitectura*, 183.
- (95) -1773. Diciembre: "Entrada a un jardín" (A- 3511). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en Junta ordinaria del 9 de enero de 1774.
- 1774. Marzo: "Templo circular inscrito en un rectángulo" (del A-4467 al A-4469). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en la junta ordinaria del 10 de abril de 1774.
- Diciembre: "Templo antiguo" (del A-4470 al A-4473). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en la junta ordinaria del 8 de enero de 1775.
- 1775. Marzo: "Arco de triunfo" y "Puerta de ciudad" (A- 3421 y A- 3422). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en la junta ordinaria del 2 de abril de 1775.
- Diciembre: "Escalera real" (A-5198 y A- 5199). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en la junta ordinaria del 4 de febrero de 1776.
- 1776. Marzo: "Iglesia" (A-4498 y A-4499). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en la junta ordinaria del 14 de abril de 1776.
- Junio: "Catedral" (A-4996). Ayuda de costas por la 1ª de Arquitectura, concedida en la junta ordinaria del 7 de julio de 1776.
- 1777. Marzo: "Colegio para estudios" (del A-680 al A- 683). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en la junta ordinaria del 6 de abril de 1777.

- Abril: "Portada en perspectiva" (A-5344). Ayuda de costa por la Perspectiva, concedida en junio de 1777.
- Junio: "Convento de religiosos" (del A-4229 al A-4232). Ayuda de costa concedida en la junta ordinaria del 6 de junio de 1777.
- 1778. Marzo: "Iglesia parroquial" (del A-3783 al A-3786). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en la junta ordinaria del 5 de abril de 1778.
- Junio: "Arco triunfal delante de la fachada principal de un Real Palacio" (del A-1688 al A-1690) y "Puerta de ciudad con habitaciones para los registros" (A-3444). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 5 de julio de 1778.
- (96) *Registro de maestros arquitectos. 1818-1900*, sig. 3/154, fol. 71v., nº 83.
- (97) "Junta general del 1 de abril de 1855", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1855-1861*, sig. 3/92, fol. 17.
- (98) "Junta general del domingo 4 de noviembre de 1855", sig. cit., fol. 60v.
- (99) *Registro de maestros arquitectos. 1818-1900*, sig. 3/154, fol. 64v., nº 55.
- (100) "Junta ordinaria del 22 de marzo de 1846", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1839-1848*, sig. 3/90, fol. 200v.
- (101) "Junta ordinaria del 12 de julio de 1846", sig. cit., fol. 212v.
- (102) *Registro de maestros arquitectos. 1818-1900*, sig. 3/154, nº 333, fol. 42v.
- (103) *Distribución de los premios de 1805*, 33.
- (104) Op. cit., 35, 40.
- (105) "Junta general del 11 de abril de 1847", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1839-1848*, sig. 3/90, fol. 238.
- (106) "Junta general del 4 de noviembre de 1849", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1848-1854*, sig. 3/91, fol. 37.
- (107) Se da entrada de un oficio de la viuda de D. José San Martín, ayudante profesor de los estudios menores de dibujo, en que participaba el fallecimiento de éste el día 3 de diciembre. "Junta general del 8 de diciembre de 1850", sig. cit., fol. 76v.
- (108) *Distribución de los premios de 1793*, 30.
- (109) Op.cit., 40.
- (110) *Registro de maestros arquitectos. 1818-1900*, sig. 3/154, fol. 71v.
- (111) "Junta general del 2 de marzo de 1851", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1848-1854*, sig. 3/91, fol. 84.
- (112) PARDO CANALIS, E., *Los registros de matrícula*, 213.
- (113) *Registro de las obras de Profesores de arquitectura*, sig. 3/155.
- (114) "Junta ordinaria del 6 de mayo de 1804", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1803-1818*, sig. 3/87, fol. 81.
- (115) *Registro de maestros arquitectos. 1818-1900*, sig. 3/154, fol. 5, nº 17.
- (116) Ibidem.
- (117) "Junta ordinaria del 7 de noviembre de 1813", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1803-1818*, sig. 3/87, fol. 424.
- (118) "Junta ordinaria del domingo 25 de junio de 1820", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1819-1830*, sig. 3/88, fol. 37.
- (119) "Junta ordinaria del domingo 27 de noviembre de 1825", sig.cit., fol. 135v.

- (120) La memoria que recoge el cálculo de los costes que supondrían las obras de ampliación, firmadas por Belestá el 20 de noviembre de 1793, acompaña al proyecto con el nº de inventario A- 1631.
- (121) "Carta de Don Rafael Floranes al Secretario del Excmo. Sr. Duque de Liria, en que disputa si las Casas de los Grandes de España se pueden llamar Palacios. Fechada en 10 de agosto de 1783, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, mss/ 18.455", cit. en *El Real Sitio de Aranjuez*, 295 y 296.

BIBLIOGRAFÍA

- BAILS, Benito, *De la Arquitectura Civil*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983. Tomo II.
- BERMÚDEZ PAREJA, Jesús, *El Palacio de Carlos V y la Alhambra cristiana*, Alcaicín, Sadea, 1969. (Forma y Color. Los grandes ciclos del Arte, nº 55).
- Carlos III: Alcalde de Madrid: 1788-1988*, Madrid, Ayuntamiento, 1988. Catálogo de exposición.
- Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1987.
- CAVEDA, José, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando: desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1967. Tomo I.
- CERVERA VERA, Luis, *El Arquitecto gallego Domingo Antonio Lois y Monteagudo (1723-1786) y su Libro de Barios Adornos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985.
- Estudio sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1985.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *El Rey se divierte*, Madrid, Alianza, 1988.
- Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando*, Madrid, R.A.B.A.S.F., de 1752 a 1832.
- Hacia una nueva idea de la Arquitectura: Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, R.A.B.A.S.F.; Comunidad, 1992.
- Historia de la Arquitectura Española: Arquitectura barroca de los siglos XVII y XVIII, arquitectura de los Borbones y Neoclásica*, Zaragoza, Planeta, 1986.

- Historia del Arte. La Arquitectura del barroco a nuestros días*, Barcelona, Carrag-gio, 1986. Tomo IV.
- LEÓN, Aurora, *El museo: Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1988.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde, et. al . *El Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1975.
- Madrid y los Borbones en el siglo XVIII: La Construcción de una Ciudad y su Territorio*, Madrid, Comunidad, Consejería de Cultura, Deportes y Turismo, 1984. Catálogo de exposición.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.
- *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*, Madrid, El Viso, 1982.
- *Palacios madrileños del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento, 1978. Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVIII, nº 1.
- PARDO CANALÍS, Enrique, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando 1752 a 1815*, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1967.
- PLAZA, Francisco J. de la, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1975.
- PONTE DE LA HOZ Y RODRÍGUEZ, Teodoro, *Discurso leído ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos y Ciegos, 1859.
- PONZ, Antonio, "Viaje a España", prólogo al tomo XVII, Edición de Casto M. del Rivero. Madrid, 1947, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad, Patrimonio Nacional, 1987.
- QUINTANA, Alicia, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid Xarait, 1983.
- Real Calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1984.
- Real Sitio de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad, Patrimonio Nacional, 1987. Catálogo de exposición.
- ROSENTHAL, Earl E., *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton, New Jersey, University, 1985.
- SAMBRICIO, Carlos, *La Arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y del Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.
- SATHOU CARRERES, Carlos, *Palacios Monumentales y Palacios Reales de España: su pasado y su presente*, Valencia, 1953.
- SUMMERSON, John, *The Architecture of the Eighteenth Century*, London, Thames and Hudson, 1986.

- VANVITELLI, Luigi, *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, Napoli, Stamperia regia, 1756.
- VILLANUEVA, Diego de, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de arquitectura*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1979. Ed. facs.
- WINTHUYSEN, Javier de, *Jardines clásicos de España: Castilla*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.

ANTONIO FURIÓ Y JOAQUÍN MARÍA BOVER,
HISTORIADORES DE LA
ARQUITECTURA MALLORQUINA

Por

ALEJANDRO SANZ DE LA TORRE

Hacia 1840 los eruditos, artistas y viajeros románticos exaltaron los méritos de la arquitectura gótica de Palma, representada por edificios que, como la Catedral, la Lonja, el Castillo de Bellver o los conventos de Sto. Domingo y S. Francisco, fueron reivindicados por Gaspar Melchor de Jovellanos en sus cartas sobre arquitectura mallorquina (1) escritas durante su encierro en el Castillo de Bellver (1802-8).

El interés por Mallorca y su arquitectura gótica se fue gestando desde finales de la década de 1830-40 a través de los estudios de eruditos locales y de los viajeros, franceses principalmente, que se sintieron atraídos por una isla poco conocida y llena de sugerencias para el visitante. Historias locales, libros de viajes, guías turísticas y artículos, forjaron una imagen romántica de Mallorca y de sus grandes monumentos góticos.

Los que más contribuyeron a la difusión nacional e internacional de sus méritos fueron el artista y viajero francés Joseph Bonaventure Laurens y los catalanes Pablo Piferrer y Francisco Javier Parcerisa, autores de sensibilidad plenamente romántica, y cuyos libros, acompañados de bellas litografías, difundieron las bellezas arquitectónicas y paisajísticas insulares (2).

Gran importancia tuvieron los eruditos locales Antonio Furió y Joaquín María Bover, autores de importantes obras histórico-artísticas y suministradores de materiales de los primeros, aunque de gustos estéticos más académicos y eclécticos, y menos conocidos fuera del ámbito insular. Menor trascendencia tuvo en este periodo el otro gran historiador y escritor menorquín José María Quadrado, que no abordó de lleno el estudio de la arquitectura balear hasta 1888, aunque colaboró con Parcerisa en la redac-

ción de algunos tomos de los *Recuerdos y bellezas de España* y fue un entusiasta apologista del gótico.

Tras estos pioneros de la historiografía artística insular, que crearon las condiciones óptimas para la divulgación de las bellezas monumentales de Mallorca, se sucedieron decenas de obras de autores tanto nacionales como extranjeros que libraron definitivamente a éstas del desconocimiento del público en general, tanto en España como fuera de ella. Estas obras divulgaron los datos históricos y los juicios estéticos de los autores anteriores, sin nuevas aportaciones.

Los autores del período romántico siguieron el camino trazado por Jovellanos, reivindicando y divulgando el estilo gótico de los grandes edificios de Palma, considerado el estilo nacional mallorquín y cristiano por excelencia, expresión de la propia identidad surgida en la Edad Media tras la conquista de Jaime I y que tuvo su mayor esplendor gracias a la riqueza comercial lograda durante la efímera vida del Reino de Mallorca entre los siglos XIII y XIV.

1. Antonio Furió

El primero de los eruditos mallorquines de la etapa romántica, individuo de gran prestigio en el ámbito insular y con vastos conocimientos de la historia y otros temas locales, fue Antonio Furió y Sastre (Palma de Mallorca, 1798-1853). Este historiador y cronista del Reino de Mallorca escribió sobre diversos asuntos locales tales como historia, arte, arqueología o religión.

De ideología progresista y católica, fue redactor de la revista *El Monitor religioso* (Palma, 1850-2) y publicó algunos libros sobre la historia eclesiástica de la isla así como un interesante estudio del levantamiento de las Germanías mallorquinas en 1520.

Su visita era obligada para todos los estudiosos de la historia o el arte mallorquines que pisaban la isla, y poseía una copiosa colección de antigüedades, objetos romanos y medievales, medallas grecorromanas, monetario, un pequeño museo de ciencias naturales y una biblioteca con valiosos manuscritos locales (3).

Uno de los aspectos más conocidos de su biografía fue la rivalidad personal y profesional con Bover (4), el otro gran erudito local, que ocasio-

nó un torrente de críticas y descalificaciones mutuas. En el fondo de esta enemistad estaban los celos profesionales de Bover y el nombramiento de Furió como cronista del Reino de Mallorca en 1841, cargo que detentaba Bover desde 1833, y que el Ayuntamiento palmesano justificó bajo pretexto de que Bover residía en Madrid y no podía desempeñar las funciones propias del cargo. Había motivos políticos y de amistades personales, pero en parte había también motivos humanitarios, pues era una compensación a Furió, ciego desde 1841 y con apuros económicos.

Este relevo irritó sobremanera a Bover, que se ensañó con su rival en sus escritos, tachando de plagiaría la obra de Furió y denunciando públicamente sus errores (5).

En realidad, tanto Furió como Bover se disputaban mutuamente el monopolio de la "historia regnícola" (Santos Oliver), ignorando el estudio riguroso de los archivos propugnado por Jovellanos y Jaime Villanueva y dando excesivo crédito a las fuentes literarias locales, especialmente las viejas crónicas de Mallorca escritas por Juan Binimelis, Juan Dameto y Vicente Mut entre los siglos XVI y XVII (6). Este hecho fue denunciado por Quadrado o el propio Piferrer, más positivistas y menos crédulos, y Laurens lo censuró en sus *Souvenirs*. Aún así y pese a sus errores, la aportación de ambos fue muy importante para el conocimiento de la historia de Mallorca, y numerosos manuscritos de autores locales se hubieran perdido sin su celo por conservar cualquier documento sobre aquella.

Interesado por la arqueología, fue gran admirador de las antigüedades romanas, coleccionando objetos, medallas y monedas. Su devoción por la cultura y el arte clásicos, producto de la lectura de Antonio Ponz y de su formación clasicista, se evidencia en todas sus obras. Movidio por el deseo de demostrar que la riqueza artística del mundo romano también estuvo presente en Mallorca (lo cual era prestigioso para la provincia, dado el interés suscitado durante la Ilustración por el tema), e interesado por dar a conocer sus restos mallorquines, trató de localizar las cinco ciudades fundadas por los romanos tras la conquista de la isla por Cecilio Metelo (123 a. de C.), según narraban las fuentes literarias latinas (Plinio).

Escribió tres obritas sobre el tema, tituladas *Carta histórico crítica sobre el lugar donde estuvo la antigua Palma en la época en que los romanos dominaron la isla de Mallorca* (Palma, 1835), *Carta histórico crítica sobre el lugar donde estuvo situada la antigua Pollentia en la época que los*

romanos dominaron la isla de Mallorca (Palma, 1838) y *Carta histórico crítica sobre el lugar que ocupó la antigua Cinium en la época en que los romanos ocuparon la isla de Mallorca* (Palma, 1842). El hecho de que los restos romanos fuesen escasísimos en Mallorca, era razón de más para ello, pues, en palabras de Furió, los edificios romanos eran "apreciables por su buen gusto y materiales" (7).

Furió publicó con notas en 1832, una *Carta histórico-artística sobre el edificio de la iglesia Catedral de Palma en Mallorca* (8), que atribuyó erróneamente a Jovellanos. En la advertencia indicó el mallorquín que estaba incompleta, por referirse a otros escritos sobre el edificio que tal vez se hubieran perdido. En las notas completó la breve información de la carta, incluyendo sus medidas y algunos datos sobre su claustro dieciochesco, su campanario, su baptisterio clasicista ("este bello monumento de las artes") (9), y destacando la altura de sus bóvedas apoyadas en delgados pilares, citando la sorpresa que causaron a Laborde por su osadía.

Estéticamente clasicista, Furió siguió la misma línea favorable de Ponz, Jovellanos y demás ilustrados respecto al gótico, sin olvidar los méritos racionalmente superiores del arte clásico.

Deudor de Jovellanos y sus elogios del gótico palmesano, conjugó su admiración al clasicismo con su fervor por el gótico: "La Catedral de Palma siempre ha sido objeto de atención para los aficionados a las bellas artes, por su elevación y delicadeza en el gusto gótico" (10).

El *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca* ha sido considerado por la crítica su principal obra, por aportar numerosos datos sobre artistas mallorquines o que trabajaron en Mallorca, muchos de ellos desconocidos. En esta versión local del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800, VI vols.) de Juan Agustín Ceán Bermúdez, el autor agradeció a éste y a Jovellanos haber dado a conocer al público la riqueza de los monumentos góticos mallorquines, a través de las cartas del gijonés y las adiciones a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España* (Madrid, 1829, IV vols.) de Eugenio Llaguno, por Ceán Bermúdez.

Furió aprovechó algunos párrafos para criticar el descuido del patrimonio artístico y cultural tras la supresión de órdenes religiosas regulares y monacales decretada por Mendizábal, denunciando la demolición de algunos conventos e iglesias en Mallorca (11). Esta cuestión estaba en aquellos

años en pleno apogeo, levantando poderosa oposición entre los artistas e intelectuales locales, que no escatimaban esfuerzos para detener cualquier agresión contra el patrimonio monumental.

Los juicios artísticos de Furió son eclécticos y más conservadores que los de Laurens o Piferrer. Sus gustos son clasicistas y su admiración por la arquitectura gótica deviene de la lectura de Ponz y Jovellanos, especialmente de éste último. En su introducción al *Diccionario*, expuso sus ideas estéticas al tiempo que trazó una breve historia de la arquitectura mallorquina, destacando los edificios clásicos y góticos. Si en esta obra consideró el arte clásico superior al gótico, al menos desde un punto de vista racional y normativo, sintió también fervor por los grandes edificios góticos de Palma, y esta devoción se incrementó en su *Panorama*, por la influencia de Laurens y Piferrer, más críticos con la arquitectura clásica y decididos partidarios de la superioridad del estilo gótico.

Para el mallorquín, los mejores monumentos pertenecían a la arquitectura clásica:

"Casi todos nuestros mejores edificios pertenecen a este orden que uniendo la sutileza a la consistencia del arte hace admirar la grandiosidad y el capricho, cuando no la majestad y riqueza que son peculiares al gusto grecorromano" (12).

Lamentó que apenas quedaron restos de la presencia romana en la isla, reduciéndose éstos a algunos capiteles, basas y pedestales. Esto mismo ocurría con los restos de la arquitectura musulmana en Mallorca, reducidos apenas a algunos paredones, puertas, ventanas y unos Baños en Palma.

Por la arquitectura gótica sintió gran admiración, y supo valorar sus méritos constructivos y decorativos, especialmente en los templos. Así afirmaba que:

"La arquitectura que llamamos gótica, según el parecer de D. Antonio Ponz ... no puede decirse con fundamento que esté falta de majestad y decoro, cuando parece a su entender inventada adrede para dárselo a los templos. La prolijidad y caprichosos adornos con que están por lo regular revestidas sus puertas y ventanas, capiteles y torres, nada han quitado a su solidez y ha contribuído en gran manera para darle crédito y carácter entre los arquitectos y anticuarios" (13).

Consciente de la importancia del gótico mallorquín y de sus edificios señeros en Palma, comparó en méritos la Catedral palmesana con las de Toledo, Burgos o Sevilla. Para él, fue Jovellanos quien reivindicó y dió a conocer sus méritos al mundo literario, en sus cartas y memorias sobre la Catedral, Sta. Eulalia, Sto. Domingo, S. Francisco, la Lonja y el Castillo de Bellver. De ellos indicó que:

"Los edificios de esta clase que tiene la isla, desde su levantamiento fueron la admiración de los inteligentes por su solidez ... La Lonja ... ha logrado más que los otros monumentos de su clase, pues además de la carta artística del Sr. Jovellanos ... D. Isidro Velázquez levantó sus planos y fachadas que se grabaron en esta capital por D. Francisco Jordán. Ojalá que se lleve a cabo una empresa igual en vez de nuestra Catedral que al parecer ha tomado D. Miguel Moragues Pro. ... El Castillo de Bellver a pesar de que tenemos todas sus vistas y planta, no ha merecido igual obsequio" (14).

Apenas hizo referencias a las obras renacentistas mallorquinas, no muy abundantes y no muy bien conceptuadas por él (15), mostrándose muy crítico con las barrocas (churriguerescas) por sus extravagancias decorativas, diciendo de ellas que "se quedó el arte en la isla ceñido a los estrechos límites de unos preceptos vulgares y muy trillados" (16).

Celebró el fin del barroco y la llegada del neoclasicismo (17), como hicieron los eruditos ilustrados, mencionando las principales obras de filiación clasicista (en mayor o menor grado, pues mezcló obras neoclásicas con otras barrocas clasicistas) realizadas en Mallorca desde el siglo XVIII hasta sus días.

Entre estas, destacó Furió la iglesia y claustro elíptico de S. Antonio Abad (Lucas y Antonio Mesquida), la iglesia y convento de Capuchinos (Miguel de Petra), el Seminario de S. Pedro, el Hospital- iglesia de S. Pedro y S. Bernardo (Cofradía), las portadas de S. Francisco de Paula y de Sta. Catalina de Siena, el sagrario de mármoles de la capilla de la Concepción catedralicia, el sepulcro del marqués de la Romana (obra realizada en 1814 por el escultor catalán José Folch), trasladado a la Catedral tras el derribo de Sto Domingo en 1837, etc. Destacó la presencia en Mallorca durante la guerra de Independencia del arquitecto madrileño Isidro Velázquez, difusor del neoclasicismo en la isla, y festejó el buen gusto del cardenal Antonio

Despuig y su sobrino, el conde de Montenegro, por el Museo de esculturas romanas de Raxa, traídas de Italia:

"Y ojalá que nuestros jóvenes artistas sepan aprovecharse de la corrección y buen gusto con que están trabajados estos monumentos que pertenecen la mayor parte a la época en que las bellas artes estuvieron en Roma en la mayor pujanza. Raxa será célebre en los anales de la historia de las artes" (18).

Como dato curioso, citemos que Furió agradeció repetidas veces en el texto la ayuda prestada por Bover en la investigación de noticias de algunos artistas del *Diccionario*. Sus relaciones aún eran cordiales en esas fechas y no se malograron hasta 1841.

Al sepulcro neoclásico del marqués de la Romana, dedicó su artículo "Monumento erigido en Mallorca al marqués de la Romana", publicado en la revista barcelonesa *Museo de Familias* en 1840.

Furió describió el mencionado sepulcro del general mallorquín Pedro Caro y Sureda, marqués de la Romana, jefe de la expedición española a Dinamarca (1807- 8) y héroe de la guerra de Independencia, muerto en 1811. Dedicó grandes elogios a esta obra, que no despertó mayor atención en Laurens ni Piferrer, comentando detalladamente las figuras y alegorías del monumento donde destaca la estatua yacente del militar. El artículo iba ilustrado con un sencillo grabado que reprodujo fielmente la obra (19).

La obra más importante de Furió sobre la arquitectura mallorquina es su *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*. En la introducción del libro lamentó el autor el desconocimiento entre el público peninsular de la riqueza monumental de Mallorca, no descrita por Antonio Ponz en 1769, ni por Nicolás de la Cruz Bahamonte en 1806. Criticó los errores e inexactitudes de algunos autores extranjeros en sus libros sobre la isla. Al referirse a sus motivos para publicar una obra así, recordaba la proliferación de revistas y libros sobre la historia y monumentos de las diferentes provincias españolas, especialmente el primer tomo de los *Recuerdos y bellezas de España*, junto a otras obras extranjeras (André Grasset de Saint-Sauveur, conde de Laborde, barón de Taylor, Laurens) que trataron de Mallorca.

Señaló el autor cómo su espíritu patriótico le movió a escribir un libro que recogiese las glorias y grandezas de su tierra, que eran parte de las glorias españolas.

Inspirándose en los *Recuerdos* de Piferrer y Parcerisa, cuyo volumen de Cataluña apareció en 1839, el libro contemplaba la narración de la historia de Mallorca y la descripción de sus principales poblaciones, paisajes notables y monumentos de interés artístico. Aunque la publicación del *Panorama* se inició en 1840, ésta se alargó hasta 1844, quedando reducida en texto y láminas por la ceguera de Furió (20). En realidad y pese a su título, se limitó sólo a la isla de Mallorca.

En la narración histórica utilizó como fuentes a los cronistas locales Bini-melis, Dameto, Mut, Jerónimo Alemany, Buenaventura Serra, etc. junto a José Vargas Ponce, repitiendo muchos de sus mismos errores por falta de crítica y de investigación archivística. Furió llegó a reunir en su biblioteca cerca de tres mil libros, revistas, manuscritos, documentos de temas locales.

En las descripciones arquitectónicas estuvo muy influenciado por Jovellanos y sus cartas mallorquinas, algunas de las cuales transcribió en el libro, haciendo suyos también sus juicios artísticos. Aparte de Jovellanos, y en menor medida, siguió a Grasset de Saint-Sauveur, Laborde y Laurens. Como vemos, sus guías artísticas oscilaron entre una visión neoclásica y romántica, haciendo de él un autor ecléctico. En la descripción de las poblaciones de la isla (excepto Palma y algunas otras), se guió por la *Historia de las villas y poblaciones de Mallorca* (1784-90) de Jerónimo de Berard, cuyos manuscritos le fueron facilitados por el aristócrata Joaquín Villalonga y Desbrull, circunstancia que aprovechó Bover para acusarlo de plagario.

La primera parte del libro es una historia de Mallorca desde los orígenes hasta el final de la monarquía privativa y la muerte de Jaime III (1349). Los episodios más destacados fueron necesariamente la conquista de la isla por Jaime I y la efímera vida del Reino de Mallorca, que marcó la época de máximo esplendor económico y cultural de la isla, en que se construyeron o empezaron a construir buena parte de los mejores edificios góticos de la isla. Las figuras de sus reyes Jaime II y Jaime III, especialmente del primero, simbolizaban el apogeo del comercio mallorquín, su autonomía política y la existencia de un equilibrio social con unas instituciones propias como eran las Cortes locales.

Criticó la usurpación del Reino de Mallorca por parte de Pedro IV el Ceremonioso, rey de Aragón, en 1343. Para Furió, este hecho marcó, junto con otros motivos económicos, el definitivo colapso y decadencia de un reino antaño floreciente.

Partidario acérrimo del liberalismo difundido con M^a Cristina e Isabel II, fue muy crítico con los excesos de la desamortización por sus repercusiones negativas en iglesias y conventos, testimonio de un pasado más afortunado.

La segunda parte la dedicó a la descripción de las distintas poblaciones isleñas, con sus monumentos destacados y sus paisajes pintorescos. Palma, con su riqueza monumental, acaparó el mayor número de páginas. Inspirándose en el viaje mallorquín de Berard, Furió describió los principales monumentos e iglesias de poblaciones como Selva, Pollensa, Alcudia, Muro, Inca, Binisalem, Sineu, Manacor, Artá, Sóller, Felanitx, Lluchmayor, etc., sin olvidar las cuevas de Artá o los restos de la cultura talayótica esparcidos por la isla. Los restos romanos de Alcudia, la Cartuja de Valldemosa, el Monasterio de Lluch y el Museo de Raxa fueron las obras que más le sedujeron. De todas estas poblaciones y de sus monumentos, aportó el mallorquín numerosas noticias.

Los edificios más apreciados de Palma fueron, necesariamente, los góticos, ya elogiados por Jovellanos y Laurens.

La Catedral, con su bella portada gótica del Mirador y la osadía constructiva de la bóveda de crucería de la nave central de más de cuarenta metros de altura sostenida por catorce delgados pilares, con su imponente aspecto dominando la bahía y su antiguo altar Mayor gótico, sus púlpitos y coro platerescos; Furió la definía como "obra maravillosa, destinada para trono y palacio del Creador" y "una de las más espaciosas y elevadas de nuestra España", señalando del portal del Mirador que era "el mejor de los monumentos artísticos que tiene la Catedral".

La Lonja, con sus bellas proporciones y su original coronamiento inspirado en las ventanas de los "porxos" de las casas señoriales mallorquinas, sus ricas portadas y ventanas de tracería gótica, y la bóveda de crucería del interior, apoyada sobre delgadas columnas helicoidales ramificándose en los nervios de aquella; era el edificio que más gustaba a los viajeros que llegaban a Palma, tal como apuntaba Furió, que lo definía como "un poema de piedra".

El Castillo de Bellver, con su curiosa planta circular e imponente torre del Homenaje, la sencillez de sus formas y la esbelta galería alta interior, con arcos apuntados entrecruzados que la comunican con el patio interior. Furió lo definía como un edificio "majestuoso" y de "bella traza".

La iglesia de S. Francisco, con su claustro de bellas arquerías, amplia nave y fino sepulcro de Ramón Lull, todos góticos; la iglesia de Sto. Domingo, considerada una joya del gótico local, con su alta y osada bóveda de crucería, su portada Principal de prolijas labores góticas o la portería del convento con su caprichosa fuente alabada por Jovellanos, lamentando el mallorquín que "un edificio suntuoso se haya convertido en un muladar de escombros" tras su desafortunada demolición.

Destacó las partes góticas presentes en las iglesias palmesanas no desfiguradas por las reformas barrocas, el Ayuntamiento (edificio manierista que consideraba "suntuoso", y especialmente su bello alero de madera), etc. En su completa relación de la arquitectura civil y religiosa de Palma describió también el Palacio de la Almudaina, Sta. Eulalia, Sta. Cruz, S. Nicolás, N^a. Sra. del Carmen, Sta. Magdalena, Sta. Clara, Teresas, Sta. Margarita, Montesión, S. Jerónimo, N^a. Sra. del Socorro, convento de Capuchinos, Sta. Catalina de Siena, S. Miguel, S. Antonio de Padua, S. Antonio Abad, Purísima Concepción del Olivar, N^a. Sra. de la Consolación, el Temple, así como las principales casas señoriales, hospitales, paseos y plazas o el Arco de la Almudaina.

Comparándolo con los *Souvenirs* de Laurens y los *Recuerdos* de Piferrer, que hicieron una selección de los mejores edificios de la ciudad, Furió nos legó una completa guía de su totalidad, siendo sus juicios más conservadores que los de aquellos y su estilo menos apasionado.

Compartió la admiración por la arquitectura clasicista, heredada de Ponz y los ilustrados ("la verdadera arquitectura") (21), con la fascinación romántica por los magníficos edificios góticos de Palma. Como todos los autores neoclásicos y románticos, rechazó y criticó toda obra o pieza churrigueresca con contundentes descalificaciones.

Furió quiso ilustrar el texto del *Panorama* con litografías (22), tal como hicieron Piferrer y Parcerisa en el primer volumen de los *Recuerdos*, y Laurens en sus *Souvenirs*.

Para ello recurrió al artista mallorquín Francisco Muntaner (23), junto a otros dibujantes y artistas como Pedro de Alcántara Peña, más conocido por su trayectoria arquitectónica, Bartolomé Sureda y Melchor Umbert (24). Las litografías se realizaron en el Establecimiento Litográfico de Muntaner.

Con ayuda de un daguerrotipo (fue una de las primeras obras donde se utilizó como auxiliar, dibujando luego la imagen en la piedra litográ-

fica), se hicieron treinta y nueve litografías (25) de monumentos de Palma, vistas urbanas, paisajes y vistas de poblaciones mallorquinas, que reflejan las influencias de las de Laurens, en las cuales se inspiraron muchas de ellas.

La mayor parte ilustraban los principales edificios góticos de Palma (como la Catedral, que es la más representada, incluyendo los sepulcros del marqués de la Romana y del obispo Ramón de Torrella, la Lonja, el Castillo de Bellver y la iglesia de S. Francisco), el Ayuntamiento y varias vistas urbanas, donde aparecen iglesias como Sta. Margarita, Sta. Catalina de Siena, S. Nicolás, N^a. Sra. del Socorro, N^a. Sra. de la Misericordia, junto a obras neoclásicas como la puerta del Muelle, la fuente de la Princesa, o el paseo del Borne, con sus nuevas esculturas de esfinges clasicistas y mobiliario urbano. Junto a ello, plazas como la del Mercado o la de S. Antonio y vistas de la muralla y de la bahía completaron esta iconografía romántica de la capital mallorquina.

Se ilustraron vistas de localidades de interés como Pollensa, Manacor, Artá, Lluch, etc., incluyendo los pintorescos paisajes del Gorg Blau, Salto de la Bella Dona, Valldemosa, etc. así como el predio de la Granja, el Colegio de Lluch, el Castillo de Alaró y la Cartuja de Valldemosa.

Las litografías son de mediana calidad, inferiores artísticamente a las de Parcerisa y con menos efectos poéticos. Las vistas monumentales y urbanas se completan con figurillas de tipos populares y payeses, siguiendo la vena costumbrista, a veces rayando en lo caricaturesco. Se acusa sencillez en los dibujos, algunos errores en las proporciones y el claroscuro, a veces demasiado violento, y en la perspectiva, manifestándose, sin embargo, una gran minuciosidad y detalle en el dibujo.

Pese a que en la realización de las láminas intervinieron varios autores, el conjunto es homogéneo en cuanto a calidad, no superando ésta un discreto límite. Están presentes algunos efectos típicamente románticos, como cielos tempestuosos, sinuosos relieves de montañas, pintorescos paisajes, etc. aunque conservando en cualquier caso un aceptable rigor arqueológico. Algunas de sus láminas, publicadas antes de la llegada a Mallorca de Piferrer y Parcerisa, influyeron en las de éste último, e incluso Pedro de Alcántara Peña hizo algunos dibujos de la Catedral para el artista catalán.

2. Joaquín María Bover

Polígrafo y erudito local, escritor prolífico, rival de Furió en la historiografía romántica mallorquina y de gustos estéticos y métodos de investigación similares, fue Joaquín María Bover de Rosselló (Sevilla, 1810-Palma de Mallorca, 1865). Aunque nacido en Sevilla donde su padre fue alcalde, marchó pronto a Palma con su madre, de donde era natural, al quedarse huérfano. Estudió con los jesuitas y trabajó en las oficinas de la Real Hacienda.

Su afición por el estudio de la historia de Mallorca le llevó a reunir todo tipo de documentos y antigüedades, siendo nombrado por el Ayuntamiento de Palma cronista del Reino de Mallorca en 1833, por sus conocimientos de historia local y de la lengua vernácula, en que estaban escritos la mayoría de los documentos antiguos. Este cargo le sería retirado en 1841 para dárselo a Furió, lo que provocó sus celos y enemistad hacia su colega.

Perteneció a numerosas academias y corporaciones científicas y literarias, tanto nacionales como extranjeras, y sus conocimientos de los temas de la historia de Mallorca le hicieron fuente de consulta indispensable (junto a Furió) para cuantos interesados en estos temas visitaban la isla. Entre su abundante producción literaria e histórica podemos citar su *Diccionario histórico-geográfico-estadístico de las Islas Baleares* (Palma, 1843), su *Varones ilustres de Mallorca* (Palma, 1847-9, II vols.) escrita en colaboración con Ramón Medel, la *Historia de la Casa Real de Mallorca* (Palma, 1855) o su obra póstuma *Biblioteca de escritores baleares* (Palma, 1868, II vols.).

Poseedor de una interesante biblioteca de temas locales, son muy conocidos los rasgos más llamativos de su biografía (26), como la rivalidad despiadada con Furió, su carácter vanidoso y colérico y su obsesión por coleccionar títulos y honores y obtener el reconocimiento público a su labor, poco conocida fuera de la isla.

De su persona, sus contemporáneos reconocieron su generosidad a la hora de prestar manuscritos y documentos a los interesados en el tema, y su carácter jovial. Sin embargo, Quadrado y Piferrer se burlaban tanto de su afición a coleccionar títulos como de sus reacciones coléricas cuando era criticado; también le reprocharon sus numerosos errores históricos y la falta de crítica en su método de investigación histórica excesivamente basado en fuentes manuscritas y viejas crónicas.

Bover fue académico de la Real Academia de Historia e inspector de antigüedades de la isla (1840), fundador de la Academia Mallorquina de Literatura, Antigüedades y Bellas Artes (1837), socio de mérito de la Sociedad Española de Arqueología, fundador y secretario de la Diputación Arqueológica de las Islas Baleares (1842) y vocal de la Comisión Científica y Artística de las Islas Baleares (1842), y acaparó otros muchos nombramientos de instituciones y organismos nacionales y extranjeros, junto a otras tantas condecoraciones (27).

Su labor en pro de la conservación del patrimonio monumental balear es otro aspecto interesante de su biografía. Bover denunció repetidamente ante el gobierno político balear el descuido y la falta de protección oficial de las antigüedades y monumentos:

"El XIX (siglo) será seguramente el escollo donde se estrellarán, como otras muchas de su clase, si por parte de este Gobierno superior político no se da una disposición seria ... para que no se malogren los monumentos de nuestra antigüedad, que siempre luchan con la ignorancia" (28).

Su actividad fue constante en este campo, enviando informes a las instituciones oficiales sobre la necesidad de proteger el patrimonio histórico-artístico balear, como sensibilizando al público mediante sus escritos en libros y revistas sobre el particular. Intervino para evitar demoliciones de monumentos como el Arco de la Almudaina, que el Ayuntamiento palmesano pensaba derribar en 1841 para ensanchar la calle, y que tras sus peticiones fue definitivamente conservado. El convento de Sto. Domingo no tuvo tanta suerte, circunstancia que lamentó Bover en sus escritos.

La preocupación que tales asuntos suscitaron en Bover se tradujo, a nivel oficial, en diversas cartas y expedientes (29) promovidos por él ante el gobierno provincial, para que la administración protegiese y conservase por ley las antigüedades, incluyendo listas de aquellas dignas de conservar elaboradas a partir de sus recorridos por la isla. La actitud oficial fue más bien de buenas palabras que de interés efectivo ante sus solicitudes.

Bover fue poseedor de un auténtico museo de medallas, libros, monedas, estatuas, antigüedades, etc. en su casa; además su biblioteca (30) estaba repleta de libros antiguos, documentos y manuscritos sobre la historia de Mallorca (31), que fueron las fuentes de sus publicaciones.

Su obra fue cuantitativamente muy numerosa. "A pesar de sus defectos o inexactitudes, sus obras son aún hoy el vademecum o algo parecido que debe emplear cualquier investigador de historia local" (32). Sus conocimientos en estos temas eran grandes y fue consultada obligada para todos los interesados en la historia de Mallorca. También era generoso al prestar documentos propios y ayudó de buen grado a autores como Piferrer, Cortada, Pascual Madoz, Medel, etc., que mantuvieron correspondencia erudita con él.

Bover acompañó a Piferrer y Parcerisa en su viaje por Mallorca y en sus *Misceláneas* anotó cuidadosamente los elogios recibidos por su labor, incluyendo un álbum de cartas de agradecimiento por las ayudas prestadas, donde aparecen entre otras las firmas de Laurens, Piferrer o Cortada (33). Bover se dedicó a la arqueología, estudiando tanto los restos talayóticos de la prehistoria insular (34), como las antigüedades romanas o las cinco ciudades que, según Plinio, fundaron los romanos en Mallorca tras la conquista. Fruto de ello fue su *Disertación histórica sobre el lugar donde estuvo situado el pueblo latino de Cunium* (Palma, 1839), en que abordó la ubicación de las cinco ciudades. La formación y gustos de Bover eran similares a los de Furió, profesando ambos una gran admiración por la antigüedad clásica (35).

La arquitectura mallorquina fue uno de los temas más tratados por Bover. Sus *Noticias histórico-topográficas de la isla de Mallorca* son una sucinta guía insular, con datos geográficos, históricos, económicos, estadísticos, artísticos, etc. Incluye esta obra una narración histórica de los acontecimientos de Mallorca, una descripción de la ciudad de Palma y su fortificación, una noticia histórica de los castillos y palacios de Mallorca (36), de las torres o atalayas de la isla y una breve guía del Museo de Raxa. Aportó breves datos histórico-artísticos (37) del Palacio de la Almudaina, Castillo del Temple, Castillo de Bellver, Torre de Pelaires, Castillo de S. Carlos y Torre de Porto-Pi. De fuera de Palma hizo igualmente una relación de los castillos de Santueri, Capdepera, Pollensa, Alaró, Sóller, Sineu, Manacor, Valldemosa, etc.

La reedición de la *Historia general del Reino de Mallorca* de los cronistas Dameto, Mut y Alemany, obra incompleta pues sólo llegaron a publicarse las crónicas de los dos primeros, es una muestra más del interés por la historia local suscitada en la isla en torno a 1840. Aunque la fecha de publicación de los tres volúmenes sea la de los años 1840- 1, en realidad se

prolongó algunos años más. El vol. II, de notas a Dameto, fue escrito por Bover en colaboración con el presbítero Miguel Moragues, y constituye la fuente principal de datos sobre la arquitectura palmesana salidos de la pluma de Bover.

Es un grueso volumen donde el autor anotó una copiosa cantidad de datos históricos de Mallorca y sus antiguas instituciones, así como de sus monumentos. El acopio de datos y descripciones de arquitectura fue similar al *Panorama* de Furió, y lo mismo podemos decir en cuanto a criterios estéticos, que no difirieron apenas. En ellos se yuxtapuso la devoción al gótico representado por los grandes edificios de Palma, con el respeto y admiración por el clasicismo. En este sentido, y al igual que Furió, Bover fue más conservador estéticamente hablando que Laurens y Piferrer y sus preferencias entre clasicismo y goticismo estuvieron equilibradas.

Amante de Mallorca y de su pasado, especialmente del esplendor del antiguo Reino de Mallorca, forzosamente vió en los señeros edificios góticos de Palma la herencia más rica y representativa de su legado histórico-artístico.

Bover disertó sobre las antiguas ciudades romanas de la isla, sus antiguos monumentos talayóticos, castillos y atalayas, sin olvidar las cuevas de Artá, la Granja de Esporlas y otros monumentos peculiares mallorquines. Junto con el *Panorama* de Furió es el libro que más edificios describió, aunque lo más abundante fueran los datos históricos tomados generalmente de las viejas crónicas locales y manuscritos. También aprovechó para criticar o corregir a Furió y su *Panorama*, obra con la que trató de competir en erudición y noticias.

En sus descripciones arquitectónicas privaron las de los edificios de Palma, incluyendo literalmente a veces descripciones de las cartas de Jovellanos e incluso de los *Recuerdos* de Piferrer (sobre la Catedral). En todas ellas hay numerosas referencias históricas sobre la construcción de aquellos.

Los monumentos góticos de Palma fueron los más destacados: la Catedral, el Castillo de Bellver, la Lonja, los conventos de S. Francisco y Sto. Domingo, la iglesia parroquial de Sta. Eulalia, el Palacio de la Almudaina. Las valoraciones de todos ellos son similares a las de Furió y se basaron sobre todo en las de las cartas de Jovellanos; al igual que Furió criticó duramente las obras churriguerescas.

Bover escribió sobre las iglesias parroquiales de Sta. Cruz, S. Jaime, S. Lorenzo, S. Miguel y S. Nicolás, de los oratorios de S. Pedro, S. Juan, S. Telmo, S. Felio, S. Nicolás de Porto-Pi, S. Marcos de Bellver, N^a. Sra.

de la Paz, capilla de la Lonja, del Sepulcro, etc. y de conventos como el de Capuchinos, S. Francisco de Paula, Sta. Margarita, S. Antonio Abad, Jesús, N^ª. Sra. de la Merced, etc. o el Monasterio de la Real. Destacó de los edificios civiles las magníficas casas señoriales palmesanas y el Arco de la Almudaina, que entonces era considerado uno de los pocos restos islámicos (38) de la ciudad junto a los Baños árabes, y en cuya conservación participó Bover directamente.

La obra estaba ilustrada con litografías de retratos de personajes históricos y monumentos principalmente. En el vol. II incluyó sendas litografías del *Arco de la Almudayna*, firmada por el mallorquín Pedro de A. Peña (colaborador en el *Panorama* de Furió y autor de dos dibujos de la Catedral para Parcerisa) y del *Baño árabe en Palma*, sin firma y copiada de la de Laurens. En el vol. III aparecieron el *Sepulcro del Beato Raimundo Lulio* (en la iglesia de S. Francisco), lámina firmada por el propio Bover, inspirada en el grabado de Francisco Rosselló que ilustra las *Disertaciones históricas del culto inmemorial del Beato Raymundo Lullio* (Mallorca, 1700) de Jaime Custurer, el *Interior de la iglesia de S. Francisco de Asís en Palma*, sin firma, y la *Puerta principal del templo de Sto. Domingo en Palma*, firmada por el dibujante J. Alzina. Todas ellas son muy sencillas.

En su breve obra de 1841 *Del origen, progreso y estado actual de la agricultura, artes y comercio en la isla de Mallorca*, volvió a manifestar su devoción por el edificio de la Lonja, la obra gótica preferida por los eruditos y viajeros ilustrados, mezcla de regularidad y proporciones clasicistas con la riqueza y la gracia del mejor gótico, "ese edificio colosal, la milagrosa Lonja que se eleva al frente de nuestro puerto"(39).

Desde 1840 Bover mantuvo correspondencia con el director de la revista madrileña *Semanario Pintoresco Español*, Ramón Mesonero Romanos (40); fruto de ello fue la publicación en esta revista de varios artículos de su pluma sobre arquitectura mallorquina, que Bover envió junto con otros de temas locales arqueológicos y biográficos, y que demuestran el interés general que despertaban algunos de los grandes edificios góticos insulares. Estos artículos de Bover también fueron publicados en diversas revistas locales, que proliferaron durante aquellos años.

Entre éstos están los de la biografía de Ramón Llull (ilustrado con una xilografía del *Sepulcro de Raimundo Lulio*, que repite el grabado de Rosselló), de la Cartuja de Valldemosa y el de las pirámides druicas de Campos (41).

El artículo titulado "España pintoresca: la Lonja de Palma" era una sucinta descripción del conocido edificio gótico con citas literales extraídas de las cartas de Jovellanos. Escrito en la redacción de la revista y aparecido por tanto sin firma, se basó sin embargo en la información facilitada por Bover (42). Se ilustró con una xilografía de *La Lonja de Palma* que reprodujo el grabado de la fachada este del edificio, dibujada por Isidro Velázquez y grabada por Francisco Jordán en 1813.

En "El Castillo de Bellver" (43), aportó una breve descripción y sucintas noticias de su edificación, destacando algunos sucesos históricos con él relacionados, como su toma por Pedro IV de Aragón, los sucesos de que fue testigo durante las Germanías de Mallorca, o la prisión padecida en sus muros por Jovellanos y Luis Lacy. Una sencilla xilografía titulada *El Castillo de Bellver*, firmada por Vicente Castelló e inspirada en una de las litografías de Laurens, completó el texto.

En su artículo titulado "La Seu de Palma" hizo una breve descripción de la Catedral, destacando su altura y la puerta del Mirador, entre otras bellezas del edificio gótico. Incluyó una xilografía muy sencilla de la *Vista de la ciudad de Palma*, firmada por Vicente Castelló (inspirada en la del puerto de Palma que ornaba el *Mapa de Mallorca* de 1784 del cardenal Despuig, de José Mariano Muntaner) (44) y otra de la *Vista de la puerta llamada de los Apóstoles*, que reprodujo la misma vista litografiada de Laurens (*Souvenirs*) y de Pedro de A. Peña (*Panorama* de Furió).

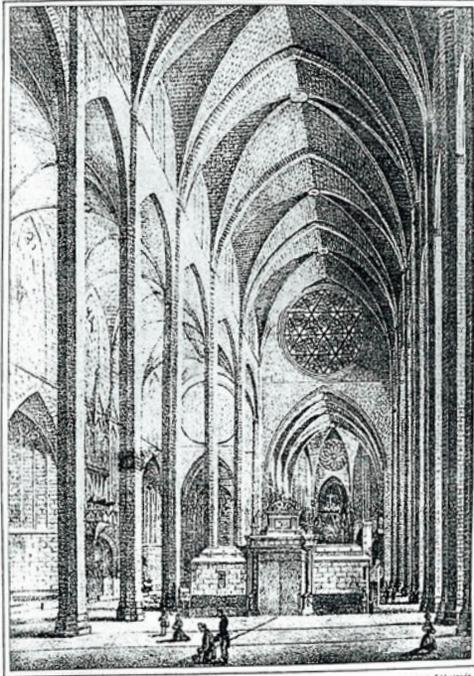
Otro breve artículo de Bover, "El Arco de la Almudaina" (45), narró la historia de este arco, que fue considerado uno de los escasísimos restos urbanos de la dominación islámica, e identificado con la antigua Puerta de las Cadenas, que daba acceso al viejo recinto amurallado musulmán. Criticó la intención del Ayuntamiento, desde 1837, de derribarlo para ensanchar la calle, señalando cómo las súplicas al gobierno impidieron su demolición en 1841. Se ilustró con una xilografía titulada *El Arco de la Almudaina*, que es igual que la de Pedro de A. Peña (vol. II de la *Historia general*) del mismo motivo.

En la misma revista madrileña publicó un artículo del "Convento de Sto. Domingo de Palma" (46), lamentando su derribo en 1837 y describiendo las excelencias de su iglesia gótica, que consideraba una obra maestra de este estilo. Se ilustró con una xilografía titulada *Convento de Sto. Domingo de Palma*, que copiaba la litografía de su portada Principal, dibujada por J. Alzina (vol. III de la *Historia general*).

Esta serie de artículos se cierra en 1845 con el titulado "El sepulcro del obispo Torrella, en la Catedral de Palma" (47), donde Bover hizo una breve descripción del sepulcro gótico del primer obispo de Mallorca, elogiando el mérito artístico de los sepulcros góticos. Una sencilla xilografía del *Sepulcro del obispo Torrella* firmada por Joaquín Sierra, copiando la litografía de Francisco Muntaner del mismo sepulcro (en el *Panorama de Furió*), ilustró la descripción.

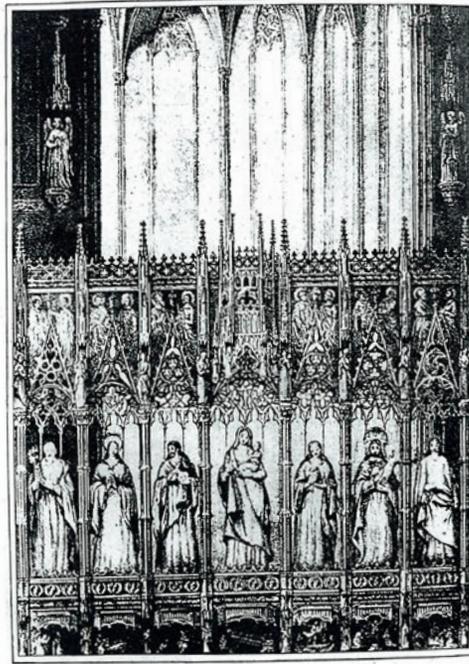
El carácter erudito de Bover y su constante preocupación por acumular datos sobre la historia de Mallorca, hicieron que todo tipo de documentos, notas, apuntes, manuscritos originales, noticias, copias, cartas, escritos suyos, etc. (incluyendo poesías suyas, dibujos y aguadas, grabados, etc.), que le servían para documentar sus obras, fuesen ordenados y encuadernados por él, constituyendo una bien surtida fuente de información para sus estudios. Todos ellos constituyen sus *Misceláneas históricas mallorquinas* (48) en XVIII tomos manuscritos.

La temática de estos mss. es muy variada: arte, arqueología, historia, literatura, poesía, genealogía, heráldica, biografías, etc., todo ello relativo a Mallorca. Hay copias de la *Historia de las villas y poblaciones de Mallorca* de Berard (vol. X), un diccionario mallorquín-castellano de su mano (vol. XI), los mss. de Jovellanos de la *Descripción Panorámica* desde el Castillo de Bellver (vol. XIV), etc. Buena parte de los datos y juicios de arquitectura mallorquina aparecen recogidos en sus publicaciones, aunque hay otros inéditos. Hay noticias de buena parte de los monumentos mallorquines y palmesanos: la Catedral, Sto. Domingo, Castillo de Bellver, Ayuntamiento, murallas, Castillo de S. Carlos, Sta. Eulalia, Sta. Cruz y otras iglesias parroquiales, Baños árabes, conventos de Capuchinos, Concepción, Sta. Magdalena, S. Jerónimo, Sta. Clara, Sta. Catalina de Siena, Teresas, etc.



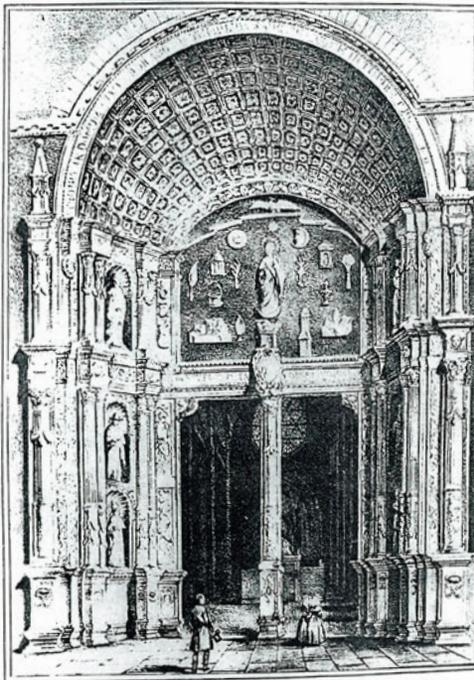
INTERIOR DE LA CATEDRAL

Lám. 1.- Interior de la Catedral.
Litografía de Pedro de A. Peña en el Panorama.



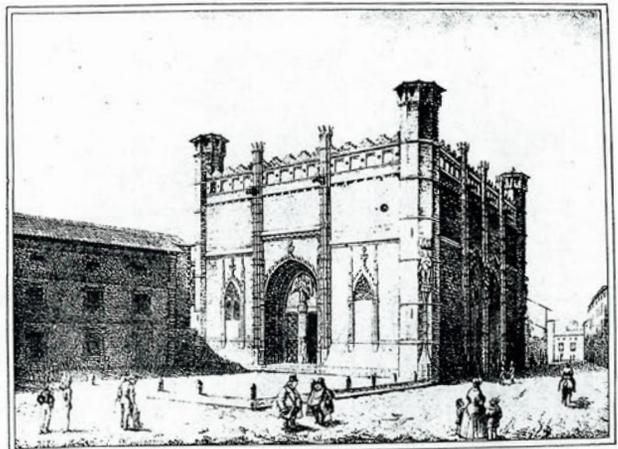
ANTIGUO ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL

Lám. 2.- Antigua Altar Mayor de la Catedral.
Litografía de Francisco Muntaner en el Panorama.



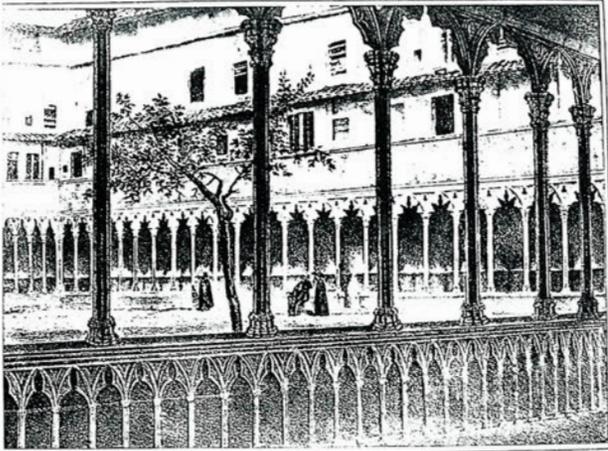
PUERTA MAYOR DE LA CATEDRAL

Lám. 3.- Puerta Mayor de la Catedral.
Litografía sin firma en el Panorama.



LA LONJA

Lám. 4.- La Lonja. Litografía de
Melchor Umbert en el Panorama.



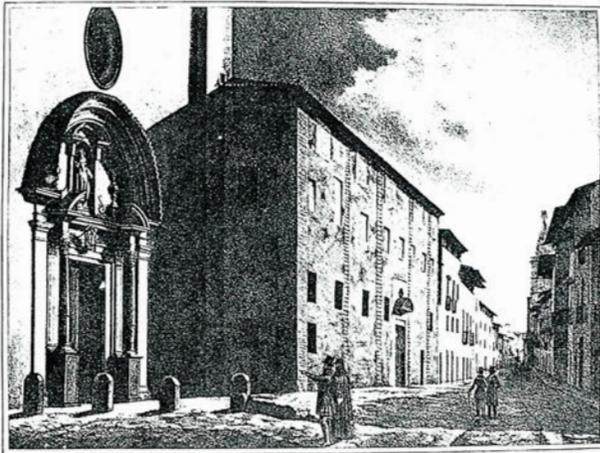
INTERIOR DEL CLAUSTRO DE S^T FRANC^O E ASIS

Lám. 5.- Interior del claustro de S. Francisco de Asís. Litografía de Francisco Muntaner en el Panorama.



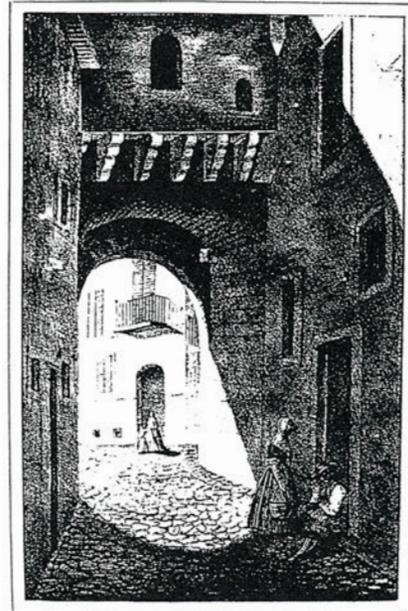
PLAZA DE CORT

Lám. 6.- Plaza de Cort. Litografía de Melchor Umbert en el Panorama.



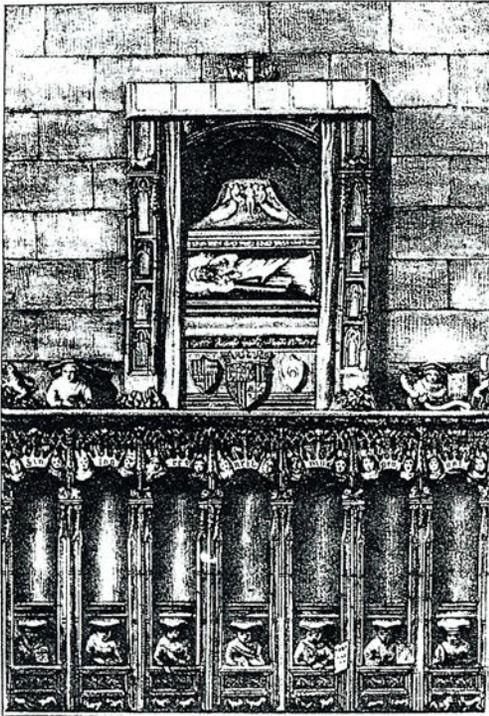
SANTA CATALINA DE SENA

Lám 7.- Santa Catalina de Sena. Litografía de Melchor Umbert en el Panorama.

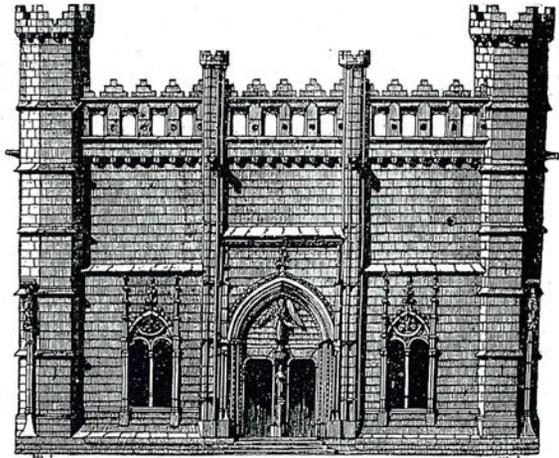


ARCO DE LA ALMUDAYNA.

Lám. 8.- Arco de la Almudayna. Litografía de Pedro de A. Peña en la Historia general.

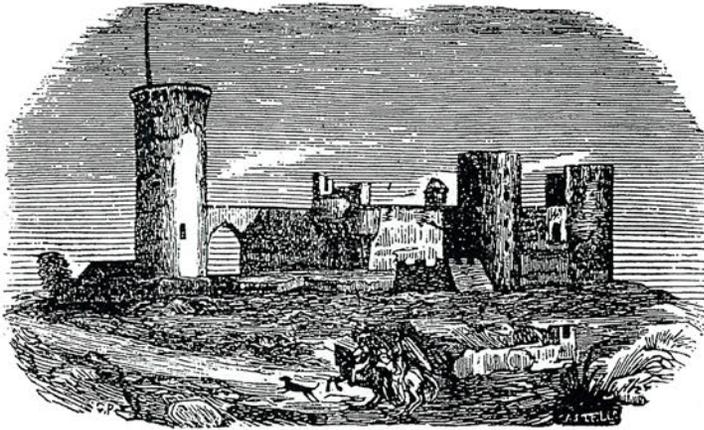


Lám. 9.- *Sepulcro del Beato Raimundo Lulio.*
Litografía de J. M. Bover en la *Historia general.*



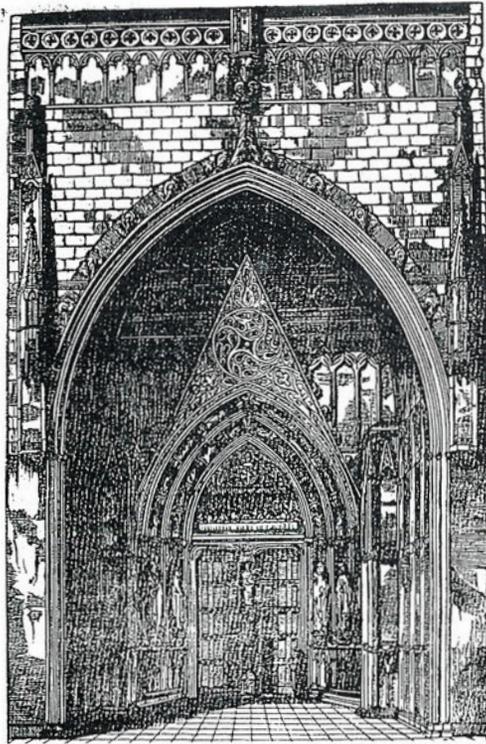
LA LONJA DE PALMA.

Lám. 10.- *La Lonja de Palma.* Xilografía en el
Semanario Pintoresco Español.

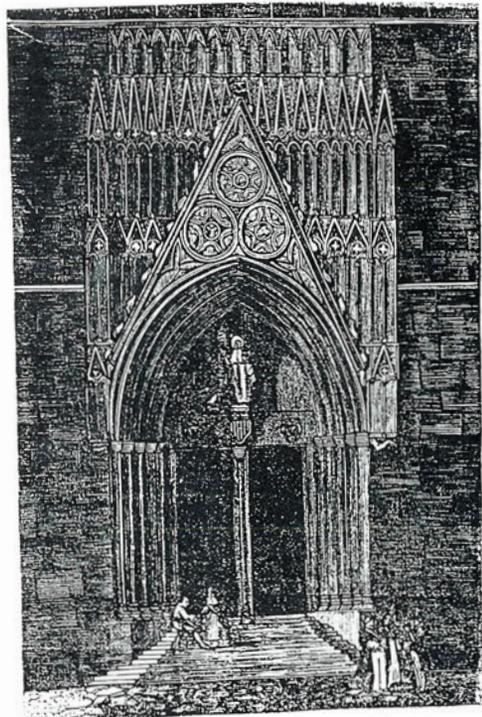


EL CASTILLO DE BELLVER.

Lám. 11.- *El Castillo de Bellver.* Xilografía de Castelló
en el *Semanario Pintoresco Español.*

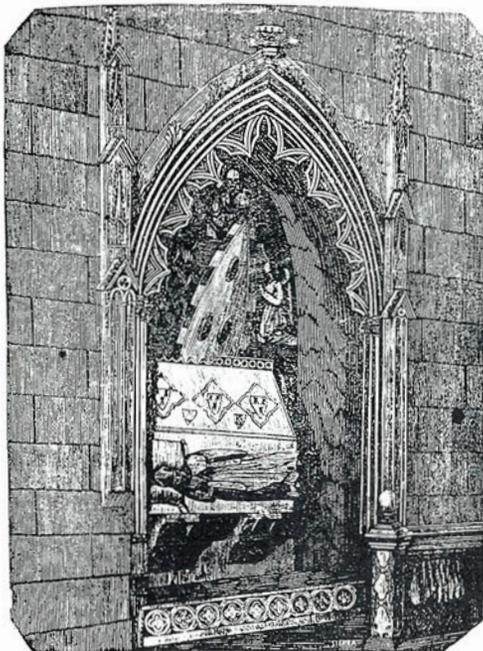


Lám. 12.- Vista de la puerta llamada de los Apóstoles.
Xilografía en el *Semanario Pintoresco Español*.



Convento de Santo Domingo de Palma.

Lám. 13.- Convento de Santo Domingo de Palma.
Xilografía en el *Semanario Pintoresco Español*.



Lám. 14.- El sepulcro del obispo Torrella, en la Catedral de Palma.
Xilografía de Sierra en el *Semanario Pintoresco Español*.



Lám. 15.- Sepulcro del marqués de la Romana.
Xilografía en el *Semanario Pintoresco Español*.

NOTAS

- (1) SANZ DE LA TORRE, "Jovellanos".
- (2) LAURENS, *Souvenirs*; PIFERRER, *Recuerdos*. Sobre estas obras y sus litografías ver SANZ DE LA TORRE, "La arquitectura ... en el grabado romántico". El interés por Mallorca se incrementó durante el romanticismo gracias a todas estas obras que divulgaron sus bellezas entre el público; ver SANZ DE LA TORRE, "El descubrimiento".
- (3) Ver *Papeles varios*. Este conjunto de manuscritos de diversos temas formaban parte de la *Miscelánea Majoricense* reunida por Furió. Tuvo variada y abundante correspondencia con academias, instituciones, sociedades y con escritores, intelectuales y eruditos como Luis de Villafranca, Antonio Ramis, Juan Cortada, Piferrer, etc. sin excluir al propio Bover hasta su enfrentamiento. Parte de aquella se conserva en FURIÓ Y SASTRE, *Correspondencia epistolar y Correspondencia de varios Cuerpos*.
- (4) GARAU, "D. Joaquín María Bover". Sobre esta rivalidad ver también la introducción en BOVER DE ROSSELLÓ, *Biblioteca*. Algunos datos biográficos de Furió en GARCÍA MARÍN, "Ascendencia".
- (5) Furió criticó a Bover a través del periódico palmense *El Genio de la Libertad*. Bover acusó de plagiaría la obra de Furió en muchos de sus escritos; el artículo que escribió sobre Furió en su *Biblioteca*, I, es un compendio de descalificaciones de sus publicaciones, al igual que sus *Misceláneas*, X, 1 y ss., donde calificó a su rival de "parásito de nuestra literatura".
- (6) SANTAMARÍA, "José María Quadrado".
- (7) FURIÓ Y SASTRE, *Carta histórico crítica*, 9. En estas obritas localizó la antigua Palma en el Palmer de Campos, Pollentia en los campos de Sta. Ana en Alcudia, Cinium en la actual Sineu y Bócoris en Bócar, junto a Pollensa, negando la existencia de Cunium. Actualmente se localiza Pollentia extramuros de Alcudia, Palma en la propia capital y Bócoris (Bocchorum) cerca de Pollensa, desconociéndose el resto.
- (8) Esta carta se atribuye al canónigo y erudito mallorquín José Barberí, amigo y colaborador de Jovellanos durante su estancia en el Castillo de Bellver, que le suministró diversos documentos. Ver SOMOZA, *Inventario*, 39.
- (9) JOVELLANOS, *Carta histórico-artística*, 22.
- (10) JOVELLANOS, *Carta histórico-artística*, 20.
- (11) Especialmente el convento de Sto. Domingo de Palma, en 1837.
- (12) FURIÓ Y SASTRE, *Diccionario*, 36.
- (13) FURIÓ Y SASTRE, *Diccionario*, 36-7.
- (14) FURIÓ Y SASTRE, *Diccionario*, 37-8. De los dibujos y grabados de la Lonja ver SANZ DE LA TORRE, "La arquitectura ... en el grabado ilustrado", 221-5.
- (15) "Pasaré con un vuelo sobre los siglos en que se dió el grandioso paso para restablecer la arquitectura y escultura romana dejando la seguida por los árabes y por nuestros primeros maestros. Todos saben las dificultades que ofrecen semejantes pasos y los resabios que dejan en los profesores que no están adornados de unas cualidades sublimes o superiores a los esfuerzos de la costumbre". FURIÓ Y SASTRE, *Diccionario*, 30.

- (16) FURIÓ Y SASTRE, *Diccionario*, 31.
- (17) "Convencidos nuestros artífices, de que ninguna nación ha podido introducir en la escuela orden alguno de arquitectura, a pesar de los esfuerzos de los franceses, y de las caprichosas extravagancias de los atlantes y columnas salomónicas, que llegaron en el siglo XVII a superar el verdadero valimiento de los buenos maestros de la facultad; desecharon los modelos que de continuo podían fascinarlos y apartarlos de la senda trillada por Ctesifonte de Creta, autor del templo de Diana en Éfeso y primer arquitecto de la Grecia, y se dedicaron al estudio de Viñola". FURIÓ Y SASTRE, *Diccionario*, 39.
- (18) FURIÓ Y SASTRE, *Diccionario*, 31-2.
- (19) El sepulcro del marqués de la Romana aparece en una litografía del *Panorama* de Furió y en una xilografía que ilustra el artículo de BOVER DE ROSSELLÓ, "El acontecimiento", donde narró las exequias del militar mallorquín.
- (20) "Nos habíamos presagiado un porvenir más dichoso al tomar en 1.840 la pluma para trazar el precedente viaje; pero una estrella infausta nos privó de la mitad de la vida, precio con que Cicerón supo estimar el sentido de la vista. Este parálisis que experimentamos desde últimos del precitado año, ha contribuido no poco a que la impresión de esta obra se prolongase hasta agosto de 1844". FURIÓ Y SASTRE, *Panorama*, 168.
- (21) FURIÓ Y SASTRE, *Panorama*, 71.
- (22) Ver SANZ DE LA TORRE, "La arquitectura ... en el grabado romántico", 345-7.
- (23) Este pintor y litógrafo palmesano pertenecía a la conocida familia Muntaner, dinastía de artistas mallorquines. De Francisco hay pocas noticias. Principal colaborador gráfico del *Panorama* de Furió, estudió pintura con Guillermo Ferrer, viajando por Italia y París, donde aprendió litografía. De vuelta en Palma, fundó un Establecimiento Litográfico donde se realizaron las litografías que ilustraron dicho libro. Ver FURIÓ Y SASTRE, *Diccionario*, 112-3 y JUAN TOUS, *Grabadores mallorquines*, 55.
- (24) Sobre el arquitecto y dibujante Pedro de Alcántara Peña (Palma de Mallorca, 1823-1906), autor de dos dibujos de la Catedral para el volumen mallorquín de los *Recuerdos* de Piferrer y Parcerisa, ver PONS, *Biografía de d. Pere d' Alcántara*, OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, 522 y RAFOLS FONTANALS, *Diccionario de artistas*, III, 910. Bartolomé Sureda Miserol (Palma de Mallorca, 1769-1851) es más conocido por los cargos oficiales que desempeñó; ver FURIÓ Y SASTRE, *Diccionario*, 173-6, OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, 653-4 y JUAN TOUS, *Grabadores mallorquines*, 76-8. Apenas hay noticias de Melchor Umbert en FURIÓ Y SASTRE, *Diccionario*, 196 y OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica*, 672.
- (25) Hay algunos ejemplares con cuarenta. Esta litografía que no llegó a figurar en muchos de ellos es un *Paisaje visto desde Son Brondo*, de la serie de Valldemosa, firmado por Bartolomé Sureda. Ver RIPOLL, "D. Antonio Furió" y "Palma de 1840".
- (26) Ver N. P. D., "Biografía del Ilmo. Sr. D. Joaquín María Bover"; GARAU, "D. Joaquín María Bover"; RIPOLL, *D. Joaquín María Bover*; BOVER DE ROSSELLÓ, *Biblioteca*, I (introducción); PÉREZ Y RIPOLL, "Correspondencia de Joaquín María Bover". Sobre sus publicaciones ver BOVER PUJOL, "Bibliografía de Joaquín María Bover".
- (27) PÉREZ Y RIPOLL, "Correspondencia de Joaquín María Bover". Bover mantuvo una intensa y continua relación epistolar. En la Biblioteca B. March de Palma se conservan

gran cantidad de cartas recibidas por Bover que lo prueban. Hay correspondencia erudita (de Piferrer, Cortada, Medel, Mesonero Romanos, Pascual de Gayangos, etc. sobre libros, monedas, antigüedades, heráldica, etc.), pero abundan también las respuestas de personajes influyentes de la vida económica, política y cultural española (Serafín E. Calderón, Bravo Murillo, marqués de Alós, marqués de Molíns, Mariano Roca de Togores, etc.) a peticiones de favores, recomendaciones, nombramientos, condecoraciones o publicidad para sus libros. También se desprende de ellas que la situación económica de Bover era precaria, pese al apoyo económico de su benefactor Nicolás Brondo y Zaforteza, a quien Bover dirigió muchas peticiones de apoyo económico. BOVER DE ROSSELLÓ, *Correspondencia recibida y Cartas dirigidas*. Abarcan los años de 1840 a 1865 principalmente.

- (28) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, II, 609.
- (29) Ver el "Expediente promovido por Bover ante el gobierno político de las Islas Baleares para que se mande a los pueblos conservar las antigüedades" (14 de noviembre de 1839) en BOVER DE ROSSELLÓ, *Misceláneas*, X, 53-5.
- (30) BOVER DE ROSSELLÓ, *Librería de Bover*.
- (31) CORTADA, *Viaje*, 193. Cortada mantuvo una intensa correspondencia con Bover antes de su visita a la isla y al erudito local. A través de sus cartas, que versaban principalmente de monedas, que ambos coleccionaban, Bover trató de descalificar a Furió ante el catalán, a lo que éste hizo oídos sordos. Ver BOVER DE ROSSELLÓ, *Correspondencia recibida*. Son catorce cartas escritas por Cortada entre 1841-4.
- (32) PÉREZ Y RIPOLL, "Correspondencia de Joaquín María Bover", 139. "Desde muy joven había concebido una vehemente afición a la historia particular de Mallorca, ocupábase en el estudio de las obras impresas y manuscritas que de ella han tratado, afanábase en acumular datos para esclarecer sus hechos y sus antigüedades, y pudiera decirse que las sombras de Binimelis, de Ventura Serra, del Pavorde Tarrasa, de Fr. Cayetano de Mallorca no le dejaban disfrutar de un sueño plácido y sosegado". BOVER DE ROSSELLÓ, *Biblioteca*, I, IX.
- (33) BOVER DE ROSSELLÓ, *Misceláneas*, X, 338 y ss. "Poco o mucho, algo deben a Bover el *Diccionario geográfico* del Sr. Madoz, los *Souvenirs d'un voyage d'art* de Mr. Laurens, el tomo de *Recuerdos y bellezas* del Sr. Piferrer, y otras que pudiéramos aducir por vía de ejemplo". BOVER DE ROSSELLÓ, *Biblioteca*, I, XXI.
- (34) ROSSELLÓ BORDOY, "El conocimiento de la prehistoria". Para Bover, que seguía la opinión de los investigadores de la época, la arquitectura talayótica mallorquina era de origen celta (druidica). Ver BOVER DE ROSSELLÓ, *Disertación histórica* y "Estudios arqueológicos". A dichos monumentos se refiere en DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, II, 626-9. Atribuyó a aquellos una antigüedad de veintiocho siglos.
- (35) Bover redactó el catálogo del Museo de Raxa, con sus monedas, medallas, inscripciones y esculturas romanas que el cardenal Despuig trajo de Arizzia (Italia). BOVER DE ROSSELLÓ, *Noticia histórico-artística*. Respecto a la ubicación de las ciudades romanas, coincidió con Furió en las de Palma, Cinium y Bócoris; Pollentia la situó en la actual Pollensa y Cunium en la ciudad de Alcudia.

- (36) Las noticias de los castillos, palacios, torres y atalayas mallorquinas se incluyen igualmente en DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, II, 560-70. Ver también BOVER DE ROSSELLÓ, *Castillos y Palacios*.
- (37) BOVER DE ROSSELLÓ, *Noticias*, 2ª ed., 40-71.
- (38) Actualmente se considera de origen romano (Rosselló Bordoy).
- (39) BOVER DE ROSSELLÓ, *Del origen, progreso y estado actual*, 16.
- (40) En carta del veintiocho de abril de 1840, dirigida a Bover por Mesonero Romanos, le contestaba que había recibido varios artículos de su mano sobre temas locales que consideraba de desigual interés para los lectores de la revista. "¿No pudiera hacer un bello artículo del Castillo de Bellver, prisión de Jovellanos, y otro de la magnífica Catedral, de otros objetos en fin del interés nacional y de gran mérito artístico? ¿No hay también materia para otro cuadro de costumbres titulado *Los mallorquines*, en que se detallasen los usos populares, los trajes y fisonomía moral de esos amables isleños? Mucho agradecería a Usted estos trabajos, y en tal caso le ruego que vayan acompañados de sus dibujos". Mesonero insistía que los artículos "es preciso que vayan acompañados de su vista dibujada, pues de lo contrario no excita tanto interés". En otra carta con fecha del veintiocho de julio del mismo año, Mesonero contestaba a Bover que "llegaron a mis manos los escritos que me remitía y los dibujos, y sólo eché de menos el artículo y dibujo del Castillo de Bellver y el dibujo de la Catedral ... Estos son los que más interesan porque los demás son asuntos demasiado locales y de objetos de corta celebridad que no pueden tener acogida más que en esa Isla. Por lo pronto se insertarán el del Sepulcro de Raymundo Lulio, la Catedral cuando venga el dibujo, y el Castillo de Bellver y la Cartuja de Valldemosa". Se deduce que Bover ofreció artículos para la revista que Mesonero rechazó: "no quisiéramos que se molestara en escribir artículos de esos locales, pues ya conoce que no se trata sólo de complacer a una docena de suscriptores que habrá en esa Isla". BOVER DE ROSSELLÓ, *Correspondencia recibida*.
- (41) BOVER DE ROSSELLÓ, "Biografía española" y "La Cartuja". Este último artículo algo ampliado se publicó en el *Almacén de Frutos Literarios*.
- (42) Una carta de Mesonero Romanos a Bover, con fecha del 28 de abril de 1840, no deja duda de la colaboración de éste en el artículo: "agradezco mucho y vienen muy a propósito sus observaciones acerca de la Casa-Lonja, las cuales se han tenido presentes para la formación del artículo que va a publicarse, con un excelente grabado". BOVER DE ROSSELLÓ, *Correspondencia recibida*. Posiblemente el artículo sin firma "Casas Consistoriales", ilustrado con un grabado de las mismas inspirado en el de Melchor Umbert para el *Panorama*, tenga similar origen.
- (43) El mismo artículo se publicó en BOVER DE ROSSELLÓ, *Estudios arquitectónicos. El Castillo* y en su artículo "El Castillo".
- (44) Ver SANZ DE LA TORRE, "La arquitectura ... en el grabado ilustrado", 219-21.
- (45) El mismo artículo en BOVER DE ROSSELLÓ, *El Arco* y en su artículo "El Arco".
- (46) El mismo artículo en BOVER DE ROSSELLÓ, *Estudios arquitectónicos. El convento* y en su artículo "Estudios arquitectónicos. El convento".
- (47) El mismo artículo apareció en *El Propagador Balear*.

- (48) Ver su índice en CIRERA PRIM, "Índice analítico". Los tomos están fechados por el propio Bover y constan de índices; están escritos de su puño y letra salvo los tomos II y III, encuadrados en un único volumen, que son copias hechas por encargo de Nicolás Brondo en 1877, de las notas de dichos manuscritos tomadas por Bartolomé Pascual.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, "España pintoresca: la Lonja de Palma", *Semanario Pintoresco Español*, Madrid (1840), 185-6.
- ANÓNIMO, "Casas Consistoriales de Palma", *Semanario Pintoresco Español*, Madrid (1843), 337-8.
- BOVER PUJOL, Jaume, "Bibliografía de Joaquín María Bover de Rosselló, intent d'aproximació", *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, XXXVIII, Palma (1981), 5-60.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Misceláneas históricas mallorquinas* (Miscelánea Bover). Mss., Palma, Biblioteca B. March, 1825-60, XVIII tomos (70-V/VI).
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Noticias histórico-topográficas de la isla de Mallorca*, Palma, Imp. Real regentada por Juan Guasp, 1836 (2ª ed., Palma, Imp. Felipe Guasp, 1864).
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Disertación histórica sobre el lugar donde estuvo situado el pueblo latino de Cunium en la época que los romanos dominaron la isla de Mallorca*, Palma, Imp. Nacional a cargo de Juan Guasp, 1839.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Disertación histórica sobre las pirámides druicas de la villa de Campos en la isla de Mallorca*, Palma, Imp. Nacional a cargo de Juan Guasp, 1839.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "Biografía española. Raimundo Lulio", *Semanario Pintoresco Español*, Madrid (1840), 285 y ss.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Estudios arquitectónicos. El Castillo de Bellver*, Palma, Imp. Umbert, 1840.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "La Cartuja de Valldemosa", *Semanario Pintoresco Español*, Madrid (1840), 319-20.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "El Castillo de Bellver", *Semanario Pintoresco Español*, Madrid (1840), 361-2.

- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "Estudios arqueológicos: las pirámides drúicas de la villa de Campos en la isla de Mallorca", *Semanario Pintoresco Español*, Madrid (1840), 410-2.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Del origen, progreso y estado actual de la agricultura, artes y comercio en la isla de Mallorca*, Palma, Imp. de los Amigos, 1841.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "La Seu de Palma", *Semanario Pintoresco Español*, Madrid (1841), 144-6.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "Antigüedades. El Arco de la Almudaina", *Semanario Pintoresco Español*, Madrid (1841), 277-8.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "El Castillo de Bellver", *El Laurel Literario*, 4, Palma (1842), 28-30.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "La Cartuja de Valldemusa", *Almacén de Frutos Literarios*, 51, Palma (1842).
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Estudios arquitectónicos. El convento de Santo Domingo de Palma*, Palma, Guasp, 1843.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "Estudios arquitectónicos. El convento de Santo Domingo de Palma", *Diario Constitucional de Palma*, Palma (19 de mayo de 1843), 4.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "Antigüedades españolas. Convento de Santo Domingo de Palma", *Semanario Pintoresco Español*, Madrid (1843), 393-4.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *El Arco de la Almudaina*, Palma, Imp. Nacional a cargo de José Guasp, 1844.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "El Arco de la Almudaina", *Revista Balear*, 32, Palma (1844), 2-3.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "El sepulcro del obispo Torrella, en la Catedral de Palma", *Semanario Pintoresco Español*, Madrid (1845), 137-8.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "El acontecimiento. 1811", *Semanario Pintoresco Español*, Madrid (1845), 397-9.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Librería de Bover. Manuscritos. Obras de Bover. Antigüedades de Bover. Piedra. Barro. Vidrio. Metal. Historia Natural. Cuadros, Mss.*, Biblioteca de Montserrat, 1845, Palma, Biblioteca B. March (4-210/24).
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Noticia histórico-artística de los Museos del Eminentísimo Sr. Cardenal Despuig existentes en Mallorca*, Palma, Imp. de Felipe Guasp, 1845.
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, "El sepulcro del obispo Torrella en la Catedral de Palma", *El Propagador Balear*, 7, Palma (1846), 4.

- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Correspondencia recibida por D. Joaquín María Bover de Rosselló*, Mss., Palma, Biblioteca B. March (fol. 143).
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Cartas dirigidas a D. Joaquín María Bover...*, Mss., Palma, Biblioteca B. March (fol. 149/2 y 179/14).
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Biblioteca de escritores baleares*, Palma, Imp. Pedro José Gelabert, 1868, II vols. (ed. facs., Barcelona, Curial, 1976).
- BOVER DE ROSSELLÓ, Joaquín María, *Castillos y Palacios de Mallorca*, Palma, Imp. Mossén Alcover, 1955.
- CIRERA PRIM, Jaime, "Índice analítico de las Misceláneas Históricas de Mallorca de D. Joaquín María Bover de Rosselló", *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, XXXVIII, Palma (1981), 61-118.
- CORTADA, Juan, *Viaje a la isla de Mallorca en el estío de 1845*, Barcelona, Imp. A. Brusi, 1845 (ed. facs., Palma, R.O.D.A., 1947).
- DAMETO, Juan; MUT, Vicente; ALEMANY, Gerónimo, *Historia general del Reino de Mallorca*, 2ª ed., Palma, Imp. Nacional a cargo de Juan Guasp y Pascual, 1840-1, III vols.
- FURIÓ Y SASTRE, Antonio, *Correspondencia de varios Cuerpos literarios y políticos y de muchos individuos con D. ... de los años 1833, 1844, 1845, 1846, 1847, 1852 y 1853*, Mss., Madrid, Biblioteca Nacional (Mss. 18.577/18).
- FURIÓ Y SASTRE, Antonio, *Carta histórico crítica sobre el lugar donde estuvo la antigua Palma en la época en que los romanos dominaron la isla de Mallorca*, Palma, Imp. Juan Guasp y Pascual, 1835.
- FURIÓ Y SASTRE, Antonio, *Correspondencia epistolar seguida por D. ... con varios literatos nacionales y extranjeros*, Mss., Madrid, Biblioteca Nacional, 1839 (Mss. 17867).
- FURIÓ Y SASTRE, Antonio, *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca*, Palma, Gelabert y Villalonga, 1839 (ed. facs. Palma, F. Pons, 1946).
- FURIÓ Y SASTRE, Antonio, "Monumento erigido en Mallorca al marqués de la Romana", III, *Museo de Familias*, Barcelona (1840), 74-7.
- FURIÓ Y SASTRE, Antonio, *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*, Palma, Imp. P. J. Gelabert, 1840 (2ª ed. facs. Palma, Imp. Mossén Alcover, 1966; 3ª ed. facs. Palma, Imp. Mossén Alcover, 1975; 4ª ed. facs. Palma, Imp. La Palmesana, 1988).
- GARAU, Jaime, "D. Joaquín María Bover y D. Antonio Furió", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, III, Palma (1889).
- GARCÍA MARÍN, Jesús, "Ascendencia militar y vida privada de D. Antonio Furió Sastre (1789-1853). Cronista del reino de Mallorca", *Cuadernos de Historia Militar*, 2, Palma (1991), 29-36.

- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Carta histórico-artística sobre el edificio de la iglesia Catedral de Palma en Mallorca*, Palma, Imp. Felipe Guasp, 1832.
- JUAN TOUS, Jerónimo, *Grabadores mallorquines*, Palma, Instituto de Estudios Baleáricos, C.S.I.C., 1977.
- LAURENS, Joseph Bonaventure, *Souvenirs d'un voyage d'art á l'ile de Majorque*, Montpellier, Boehm et Cie., París, Arthus Bertrand, Guinaud Frères, 1840 (reed. Palma, Imp. Mossén Alcover, 1945; trad. castellana Palma, Eds. Ayer, 1971).
- N.P.D., "Biografía del Ilmo. Sr. D. Joaquín María Bover de Rosselló, cronista de Mallorca", *El Trono y la Nobleza*, 81-3-5-6, Madrid (1848). Ver también el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, XXII, Palma (1928-9).
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 2ª ed., Madrid, Imp. Moreno y Rojas, 1883-4 (ed. facs. Madrid, Giner, 1975).
- Papeles varios relativos a Mallorca, siglos XVII-XIX*, Mss., Madrid, Biblioteca Nacional, V vols. (Mss. 17.609-13).
- PÉREZ, Lorenzo y RIPOLL, Manuel, "Correspondencia de Joaquín María Bover (1.831-65)", *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, XXXVIII, Palma (1981), 139-55.
- PIFERRER Y FÁBREGAS, Pablo, *Recuerdos y bellezas de España. Mallorca*, Barcelona, J. Verdaguer, 1842 (ed. facs. Barcelona, Barcino, 1948).
- PONS, A., *Biografía de D. Pere d'Alcántara Penya*, Sóller, 1923.
- RAFOLS FONTANALS, José Francisco, *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, Ediciones catalanas, 1980, V vols.
- RIPOLL, Luis, *D. Joaquín María Bover y su obra*, Palma, Imp. Mossén Alcover, 1955.
- RIPOLL, Luis, "Palma de 1.840, en un libro", *Destino*, Barcelona (14 de mayo de 1966), 21-2.
- RIPOLL, Luis, "D. Antonio Furió, su vida y su obra" en el *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*, 3ª ed. facs., Palma, Imp. Mossén Alcover, 1975, V-XIII.
- ROSSELLÓ BORDOY, G., "El conocimiento de la prehistoria mallorquina: Joaquín María Bover y los precursores", *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana*, XXXVIII, Palma (1981), 119-37.
- SANTAMARÍA, Alvaro, "José María Quadrado, historiador", *Mayurqa*, III-IV, Palma (1970), 99-225.
- SANZ DE LA TORRE, Alejandro, "La arquitectura de Palma de Mallorca en el grabado ilustrado (siglos XVIII y XIX)", *Academia*, 73, Madrid (1991), 215-30.
- SANZ DE LA TORRE, Alejandro, "La arquitectura de Palma de Mallorca en el grabado romántico (1833-68)", *Goya*, 228, Madrid (1992), 343-50.

- SANZ DE LA TORRE, Alejandro, "Jovellanos y la reivindicación de la arquitectura gótica de Palma", *Espacio, Tiempo y Forma*, 6, Madrid (1993), 433-70.
- SANZ DE LA TORRE, Alejandro, "El descubrimiento romántico de Mallorca", *Historia 16*, 246, Madrid (1996), 115-22.
- SOMOZA, Julio, *Inventario de un jovellanista*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1901.

DATOS PARA UNA DEFINICIÓN DE LA
ARQUITECTURA NEOCLÁSICA SEVILLANA

Por

FERNANDO QUILES

Antonio Ponz fue uno de los personajes más influyentes del panorama artístico español de fines del XVIII, lo que otorgó a sus argumentos, en apoyo de la crítica sistemática del barroco vernáculo y defensa de una alternativa clasicista, un valor dogmático (1). Entre otras cosas sostenía –de acuerdo con la cultura enciclopedista del momento– que la nueva arquitectura debía de estar orientada por criterios de universalidad: "*...De la misma manera que hablamos de Despotismo Ilustrado éste se debe llevar en el campo de las artes a todos los puntos, aun a los más alejados de nuestra geografía, de forma que se logre desterrar de manera definitiva el adorno barroco y se le sustituya por el ornato clasicista*" (2).

La Academia de San Fernando nació como fruto de esta concepción universalista de la cultura. Así estaba recogido en sus estatutos (1757), con mención expresa a la necesidad de romper las solidaridades gremiales de la periferia, para hacer efectivo el control de la arquitectura pública por parte de los académicos (3). Concretamente en el artículo 33 se decía que "*no pueda ningún tribunal, ciudad, villa, ni cuerpo alguno eclesiástico o secular conceder título de arquitecto ni de maestro de obras, ni nombrar para dirigirlas al que no se haya sujetado al riguroso examen de la Academia de san Fernando o de la de san Carlos en el Reyno de Valencia: quedando abolidos desde ahora los privilegios que contra el verdadero crédito de la Nación y decoro de las Nobles Artes conservaban algunos pueblos de poder dar Títulos de Arquitectos y de Maestros de Obras arbitrariamente a sujetos por lo regular incapaces*" (4). Ante la virtualidad de esta disposición, la Academia contó con otros instrumentos legales, como el real decreto de 1765, mediante el cual era exigida la titulación académica a los arquitectos de los cabildos eclesiásticos y civiles; o la orden de 1787 por la

que se pedía taxativamente el cumplimiento del estatuto. Aun así, no debieron verse cumplidas todas las expectativas académicas cuando en el primer cuarto del siglo XIX siguió legislándose en el mismo sentido (5).

Una vez permeabilizadas las barreras que los gremios y autoridades afines habían opuesto a la penetración de las ideas ilustradas, la Academia trasladó la responsabilidad de censurar la arquitectura periférica a la Comisión de Arquitectura (6). Este organismo, no obstante, no logró implantarse en un centro de las características de Sevilla, donde actuó de espaldas a la realidad local (7). Es sabido que la Academia no tenía buena opinión de la arquitectura clasicista sevillana. Así lo manifestaba en 1818, a propósito de la construcción del retablo mayor de la iglesia conventual de San Agustín, para cuya ejecución desestimó la participación de cualquiera de los arquitectos locales, incluidos Cayetano Vélez, Manuel Cintora, Fernando Rosales y José Echamorros (8).

Por otro lado, la mayor empresa promotora de la región, el Arzobispado, eludió entrar en litigio con la Academia obviando estas cuestiones formales. Contaba con sus propios arquitectos, algunos de los cuales progresaron espontáneamente hacia tesituras más clasicistas. Pese a todo el lastre de la realidad periférica en la que estaba inmersa Sevilla restó actualidad a sus conocimientos.

Las primeras experiencias arquitectónicas que rompen con la estética del barroco local se produjeron en la construcción de la Fábrica de Tabacos, un establecimiento donde los usos industriales condicionaron el diseño. Los ingenieros militares que se sucedieron en la dirección de obra, atendiendo a estas necesidades funcionales, crearon un edificio de aspecto masivo afín a los esquemas herrerianos (9). Si acaso divergen del espíritu general del proyecto la fachada principal y algunos otros detalles pertenecientes a la fase final de la construcción, obra de Sebastián van der Borch. No es casual que un ingeniero como van der Borch, buen conocedor del barroco centroeuropeo, arraigara en la ciudad dejando obras de gran significación (10). En la portada principal de la Fábrica, que está fechada en 1757, se aprecia la amalgama de las formas rocallas y clasicistas, estando aquéllas supeditadas a éstas (Lám. 1). El refinamiento de la talla decorativa se debe en gran parte a la destreza del escultor, Cayetano de Acosta, y difiere de la ejecutada



Lám. 1.- Sebastián van der Borcht. Portada principal de la Fábrica de Tabacos. Sevilla. 1757.



Lám. 2.- Sebastián van der Borcht. Detalle de la portada del patio del Crucero. Alcázar. Sevilla. 1757-1760.



Lám. 4.- Portada de la iglesia del hospital de san Juan de Dios. Sevilla. H. 1760-1770.



Lám. 3.- Sebastián van der Borcht. Portada de la Casa de la Moneda. Sevilla. H. 1763.

en otras obras en las que la intervención del ingeniero está asegurada. Es el caso de la portada del patio del Crucero, en el Alcázar, o la de la Casa de la Moneda. En la primera (1757-1760) la decoración aparece encadenada bordeando el vano, al gusto de los diseños franceses y alemanes (Lám. 2). Las rocallas se suceden enlazadas con otras formas sinuosas, entre las que se agitan angelillos en las más diversas posturas. En el portal de la Casa de la Moneda (h. 1763) el autor reproduce las líneas fundamentales del de la Fábrica de Tabacos, aunque la decoración es más simple (11) (Lám. 3). Por último, hay que vincular con este grupo la fachada de la iglesia del hospital de San Juan de Dios, decorada en la segunda mitad del siglo con un denso tapiz rococó, con unidades de significación similares a las vistas en los otros edificios (Lám. 4).

El conocimiento de la obra de van der Borcht deja entrever el papel de los ingenieros militares en la renovación de la ciudad barroca, lo que evidentemente es sólo una pequeña muestra de lo que hubo de ser esa tarea. Conocemos mejor la obra de los maestros mayores del Arzobispado, quienes forman un grupo heterogéneo en el que se pueden diferenciar, *grosso modo*, dos sectores, el de los renovadores, como Echamorros o Rosales, y el de los herederos de una tradición conciliada con los nuevos tiempos, es el caso de Antonio Matías de Figueroa y Manuel Núñez.

Antonio Matías, el último miembro de la familia de los Figueroa, ejemplifica la evolución de la arquitectura sevillana en el último cuarto del siglo XVIII (12). En apenas una década, que es el tiempo que media entre la realización de las iglesias de Campillos y Algodonales (d. 1773), en las que -influído por su padre- experimenta con las formas del barroco tardío, y la construcción de la de Peñaflores, donde descubre la arquitectura en toda su pureza de líneas, efectúa una progresión evidente. Pese a todo conserva algunos modismos tardobarrocos: en la iglesia de Peñaflores no se resiste a jugar con las curvas en la planta de los pilares del crucero (13) (Lám. 5). El coronamiento de la torre de este mismo edificio ha sido puesto en relación con los de las torres de San Ildefonso en Sevilla, en realidad también se puede vincular con el de la torre de San Pedro de Carmona -1780-, quizás el primero de una serie, con un diseño italianizante en la línea de la arquitectura de Ventura Rodríguez. Por último, en la fachada de la iglesia de La Campana depura las líneas arquitectónicas y definitivamente abandona la

plástica rococó, que tanto prodigó en las portadas de sus edificios, para derivar hacia las formas palladianas (14) (Lám. 6).

La retablística experimenta un cambio similar en el último cuarto del siglo, no sólo a nivel de conceptos estéticos, sino también de técnicas y materiales. Ante todo hubo intentos serios de abandonar la madera como material constructivo para sustituirla por la piedra o el estuco. Pese a que las propias autoridades eclesiásticas lo recomendaron no pasó de ser un ensayo, pues la experiencia demostró que era un material muy costoso; en cambio se abandonó la policromía barroca que tenía el oro como componente básico (15). La solución a este problema vino con el estuco, una técnica que reducía de manera sustancial el costo de los retablos pero tenía el inconveniente de ser desconocida entre los artífices sevillanos. Será en la década de los noventa cuando se ponga más empeño en efectuar la sustitución. Hay documentos que dan cuenta del interés -quizás pasajero- del Prelado por atender la Real Orden concerniente a esta cuestión. Como se le había hecho saber al mayordomo de la iglesia de Benacazón en 1792: "*Mui s^{or} mio de mi venerac^{ón} y resp^{to} la de V. firmada de S. E. en q^e me manda execute la R^l Orn de S. M. en las obras q^e ocurran en esta Yg^a p^a q^e no sean de otra materia q^e de Piedra, o Estuco, y obedeciendola como debo, la hize prese^{te} a el Mayordomo de esta Yg^a p^a q^e en todo tpo le de el mas escrupuloso y exacto cumplim^{to}...*" (16).

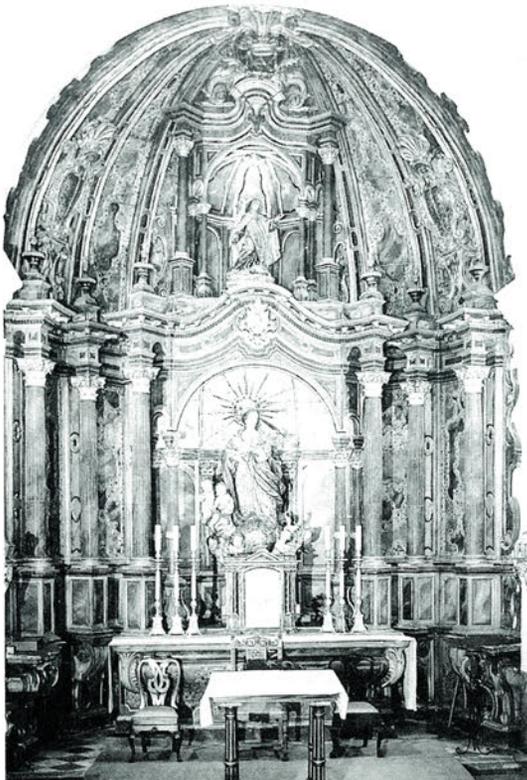
Al mismo tiempo las estructuras arquitectónicas, aparentemente disueltas en manos de Cayetano de Acosta y su escuela, se recompusieron pero con unos quiebros que delatan soluciones de compromiso entre la tradición y la renovación. En esa situación se encuentra Francisco de Acosta, el más reputado retablista de la diócesis. En su condición de maestro mayor del Arzobispado difundió por todo el territorio sevillano un modelo propio, un retablo en el que se adelantan las líneas de columnas que flanquean la calle central para situarlas al sesgo, quedando fracturado el entablamento que se alabea sobre la hornacina central. El soporte es exclusivamente la columna, un gesto de contemporización con los criterios academicistas (17). Son numerosos los ejemplos que podemos citar cuyo esquema se debe a Acosta, quizás uno de los más notables sea el de la Capilla del Palacio Arzobispal (18) (Lám. 7). También se le pueden atribuir por afinidad estilística los de la sacramental de san Pedro, en Carmona,



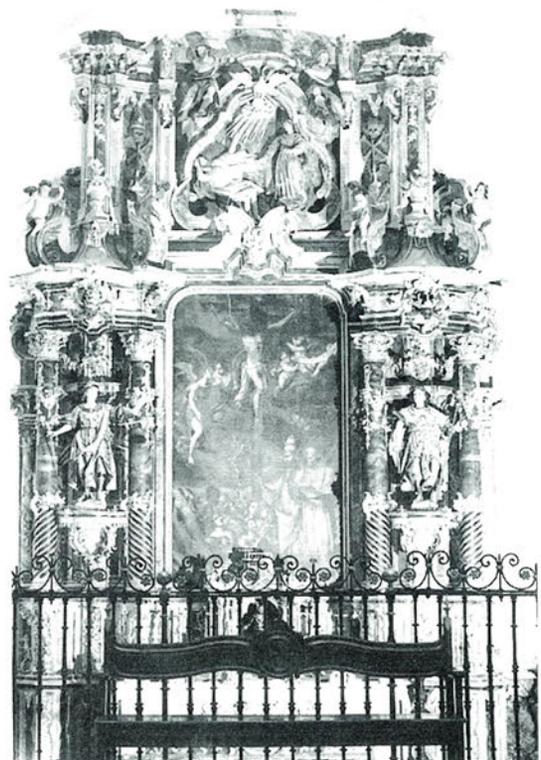
Lám. 5.- Antonio Matías de Figueroa, José Echamorros. Interior de la iglesia parroquial de Peñaflores (Sevilla). 1773-1801.



Lám. 6.- Antonio Matías de Figueroa. Fachada de la iglesia parroquial de La Campana (Sevilla). 1755-1795.



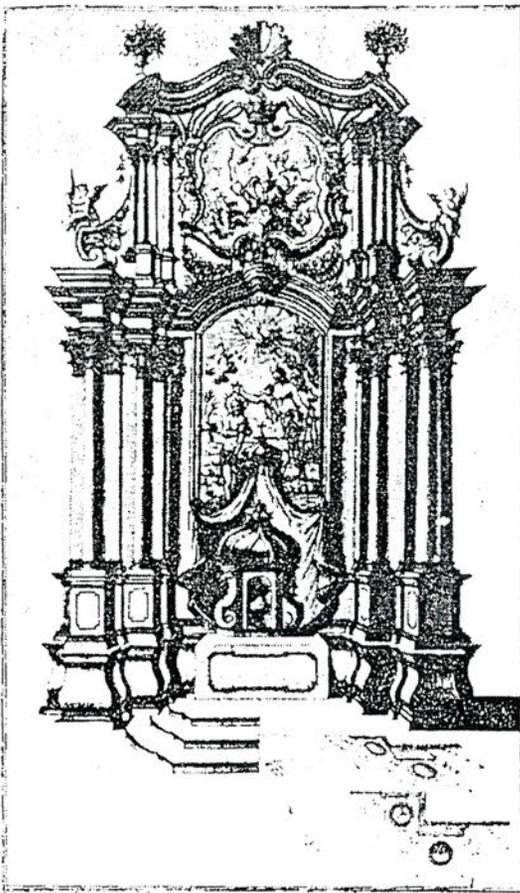
Lám. 7.- Francisco de Acosta. Retablo de la capilla privada del Palacio Arzobispal. Sevilla.



Lám. 8.- Juan Ignacio de Salamanca. Retablo de la nave de la Epístola. Iglesia de san Juan Bautista de Las Cabezas (Sevilla). H. 1775.

o el de la capilla de Afuera de la Cartuja (19). Según parece la evolución definitiva hacia la ortodoxia se produce en la década de los noventa, quizás por imposición de la propia clientela, como habría ocurrido en el caso del retablo que iba a hacer para el altar mayor de san Pedro de Arcos -1790-, en el que debió de ajustarse a un diseño ajeno, proporcionado por un académico, al gusto del promotor: *"y se ejecutara la dicha obra por el Diseño de madri venido por su eselencia", "todo de areglado a los ordenes de arquitectura" y con "la talla que pida el orden"*, y, sin embargo, contraviniendo el decreto real, elaborado en madera (20). La ausencia de este retablo y de datos sobre el resto de su producción tardía impide conocer cómo fue el viraje hacia la estética neoclásica. De cualquier modo dudo de la capacidad de Acosta para desprenderse de su carga tardobarroca, pues en el fondo no fue más que un aventajado decorador que se resistió a abandonar la gubia. He ahí que todavía en 1783 discutía acerca del uso de *"juguetillos"* (21). En la disputa por obtener un contrato salen a relucir cuestiones que todavía a fines de siglo siguen latentes, como la capacidad para dibujar y diseñar: *"que los maestros de tabureteros como no poceen ni an poçeido nunca dibujo para hacer qualquier pieza se valen de que vn pintor o tallista, se lo divujen y de ellos saquen plantillas que por si ellos no pueden idear cosa alguna, y por esso nombran tanto las plantillas lo que ningún arquitecto divujante hace más que explicarlo con el lapis en el papel..."* (22).

El caso de Acosta, con ser tan significativo por su destacada posición, no fue el único modelo de evolución hacia el neoclásico. Hay un *"tallista"* -como se define en la documentación-, vecino de Utrera, que avanza en la misma dirección, pero a partir de propuestas rococós más depuradas y sin duda de mayor calidad proyectiva, en las que se adivina influencias extranjeras. Se trata de Juan Ignacio de Salamanca, autor de los retablos de la iglesia de Las Cabezas, siendo los más antiguos -los colaterales- de la década de los setenta (23), en tanto que el mayor es de 1800. En los primeros el arquitecto ejecuta un tipo de retablo barroco con referentes centroeuropeos, al estilo del diseño inserto en estas páginas obra de G. Ringle (*Unterschiedliche neue Altäre*) (Láms. 8 y 9). En el mayor emplea un lenguaje plenamente purista de inspiración palladiana, con la típica composición de dobles columnas corintias sosteniendo un entablamento roto de triple fascia, más propio quizás del orden jónico (Lám. 10). Fue construido



Lám. 9.- G. Ringle. *Unterschiedliche neue Altäre*. Augsburgo. H. 1760.



Lám. 10.- Juan Ignacio de Salamanca y José Gabriel González. Retablo mayor. Iglesia de san Juan Bautista de Las Cabezas (Sevilla). 1800.



Lám. 11.- Manuel Núñez, Julián Barcenilla, José Echamorro. Fachada de la iglesia de san Ildefonso. Sevilla. A. 1796-1841.



Lám. 12.- Julián Barcenilla y José Echamorro. Portada lateral de la iglesia de san Ildefonso. Sevilla. A. 1796-1841.

en fábrica y estuco, de acuerdo al diseño de Salamanca, por el arquitecto José Gabriel González (24).

González, como *maestro tallista y práctico en obras de estuco*, prácticamente acaparó todos los encargos de retablos realizados a fines de siglo en esta materia. En 1794 proponía la sustitución de un retablo en la parroquia de Santa María de Écija por uno de estuco, en atención a su durabilidad y al cumplimiento de las exigencias legales (25). Por su parte el retablista Salamanca intervino en otras obras, quizás en el retablo mayor de la parroquia del Coronil (26).

La que podría clasificarse como arquitectura neoclásica en Sevilla forma un conjunto de edificios de dudosa homogeneidad formal, con una gestación lenta y tumultuosa en la que participaron técnicos de diversa cualificación.

La iglesia de San Ildefonso, que está considerada como la más genuina representación de esta arquitectura académica, ha sido documentada como obra del académico Julián Barcenilla. No obstante, una detenida lectura de la documentación me ha permitido conocer que hubo un proyecto previo a cargo de Manuel Núñez, maestro local criado en la tradición barroca –de la mano de su padre José Núñez–. Según parece Núñez trazó unos planos que fueron examinados por la Academia (1796) y revisados por Barcenilla, quien introdujo algunas modificaciones. En un pasaje concreto de la documentación el mismo arquitecto sevillano manifestaba que *"había reconocido el Plano y Alzado de la nueva Yglesia Parroquial de s^r sⁿ Ildefonso de la dha ciudad, remitidos de Madrid con aprobacion de la R^l Academia, y delineados por el arquitecto Dⁿ Julian de Barcenilla: y haviendolos registrado encuentra que substancialm^{te} estan conformes con los Borradores que se remitieron delineados por el que declara, con solo la diferencia que los enviados de Madrid traen propuesta torre, y los que fueron no, porque no hai precision respecto a los cortos fondos, y a que un campanario sirve de lo mismo, y era lo que tenia la Yglesia antigua, y otras muchas en esta ciudad y fuera de ella"* (27). A tenor de este comentario hay que otorgar a Núñez un alto grado de implicación en el proyecto. Los criterios de Barcenilla afectarían sobre todo a la composición de fachada, equilibrándola con un doble torreado, como conviene a los seguidores de Laugier (Láms. 11 y 12).

Esta nueva versión de los hechos revela –quizás excepcionalmente– la existencia de un punto de encuentro entre los arquitectos académicos y los locales. Manuel Núñez, maestro mayor de la Catedral y del Arzobispado, fue destacado representante del grupo de arquitectos que, desde una base tradicional, evolucionó hacia el clasicismo (28), contrastando con la doctrina académica, en todo caso, en cuestiones relativas a materiales y técnicas. El mismo expediente formado sobre la obra de San Ildefonso proporciona interesantes datos al respecto, informando cómo los académicos efectuarán una labor intelectual despegada de toda realidad material: *"Dice el dho Arquitecto [Barcenilla] que los cimientos deveran ser llenos con piedra de pedernal fino enchufados en mezcla de cal y arena ligada a una espuerta de cal dos de arena. Este modo de cimentar no se ha visto en este pais, no solo por la imposibilidad de poder encontrar dha piedra, sino por el crecido costo, a lo que se agrega la calidad de la dha mezcla propuesta pues no se ha visto semejante modo de ligar la cal, con la arena, porque sin fuese a la contraria que a dos espuestas de cal se el echase una de arena, se aproximaria a lo que han usado los Artifices antiguos y modernos; pero esta clase de mezcla solo se usa en tales y quales sitios en los Edificios, y no en lo general de ellos, y mucho menos en los cimientos, porque entonces no habría caudales para costear una obra. [...]. Y siguiendo el dho Arquitecto con sus propuestos, dice que luego que los dhos cimientos esten rellenos, se sentaran sobre ellos una hilada de Lozas de una quarta de grueso, y sobre ella //ⁿ dos de piedra Berroqueña que levanten tres pies en todo el contorno del templo. Esta condicion es tan dificil el poner en practica, como la antecedente de los pedernales; pues a quien se le ha ofrecido proponer para una obra que se intenta construir en Sevilla piedra Berroqueña que se cria en las cercanías de Madrid, sin advertir a el costo que ascenderia solo la conduccion, pues se puede asegurar que las dhas dos hiladas de piedra llegarían a mas qu eel todo del Edificio; y lo mas es que no hai necesidad, pues a el haverla, hay quatro leguas de esta ciu^d piedra que con solo mudarle el nombre de Berroqueña en sal y Pez seria en un todo igual y semejante;... no se ha visto edificio alguno en este pais antiguo ni moderno, donde se haya empleado,...* (29).

De este orden serán las críticas del arquitecto local a las inconveniencias de un proyectista que desconoce el espacio real sobre el que se asienta la obra (30). Esa abstracción constructiva es fruto del espíritu universalista de la Aca-

demia, que obliga a *aclimatar* diseños ideados sin ninguna consideración previa al medio físico, tan sólo atendiendo a las medidas de superficie. Núñez añade por último, como corolario a su análisis del proyecto: "*De este proyecto, y de los antecedentes se infiere que dho Artifice no penso que el mencionado templo se iba a construir en Sevilla sino en otro paraje donde se lo presento su imaginacion, pues semejante modo de fabricar no se ha visto en estos paises por lo que no se deve practicar.*" (31). Añadiendo que el arquitecto se excede en sus competencias: "*Sin reparar en que él ni todo el cuerpo de la Academia tiene facultades para nombrar Maestro, ni Materiales para las obras; pues la Orden de Su Mag^d sobre obras publicas se reduce a que sean revisados los planos o dibujos por dha Academia, para corregir qualesquier defecto que se les noten; pero luego que salgan aprobados, quedan en libertad los Dueños y Administradores para elegir Artifices que le sigan la obra, y materiales que le convenga; y para prueba de que esto es asi, vease en el caso presente como no vienen firmadas dhas condiciones del Secretario de la Academia, y los planos si; de lo que se infiere haver sido una voluntariedad del dho Arquitecto el remitir dhas condiciones, las que no se pueden dejar correr, no solo por su contenido sino por las resultas que puede haver en lo subseivo con la Academia alegando este exemplar, y consiga nombrar en las obras los Artifices, y Materiales, y en tal caso quedarse los Dueños con solo la Facultad de aprontar los caudales que les pidan (como le ha sucedido a la nueva Cathedral de Cadiz)*" (32).

En planta la iglesia de San Ildefonso presenta una capilla mayor de gran profundidad, a semejanza de las que Ventura Rodríguez idea para la Concepción de la Orotava o la catedral de Burgo de Osma, y que en Sevilla tiene antecedentes en el mismo siglo, como por ejemplo la primitiva iglesia de los Frailes Menores, cuya cabecera es obra de José Tirado (1728) (33). En ella se sitúa el llamado *retrocoro* o coro de cabecera de inspiración trentina, ideado para facilitar el acercamiento de la feligresía al oficiante (34). En cuanto a alzados hemos de destacar la participación de José Echamorro. Por la fecha en la que toma parte en la obra, cuando apenas estaba planteada, hay que adjudicarle un importante grado de responsabilidad en los alzados. Las torres pueden estar basadas en modelos anteriores de Antonio Matías de Figueroa, cuyo es el remate de las torres de San Pedro de Carmoña (h. 1777) y posiblemente el de Peñafior (35). En el fondo Echamorro

no deja de ser un arquitecto de discreto talento creador, que repite invariablemente los mismos esquemas arquitectónicos, nada originales.

Por otro lado, de Manuel Núñez se sabe que fue maestro mayor de la Catedral desde 1770, en sustitución de su padre, y desde 1795 pasó a dirigir las obras del Arzobispado. En atribución del primero de los títulos se encargó de reorganizar el espacio aledaño a la puerta de los Palos de la Catedral, tras la demolición de las dependencias municipales. El proceso completo es conocido (36). Debieron formar parte de la documentación elaborada por el maestro Núñez para esta obra dos proyectos con plantas y alzados del edificio que se pretendía construir, de los cuales el segundo es muy sugerente pues toma los principales elementos constitutivos de la fachada de la cilla del cabildo eclesiástico, una década anterior (37).

Sobre los auténticos definidores del neoclasicismo sevillano faltan datos. Los que en su momento publicara Sancho Corbacho, como colofón a su magnífico estudio sobre el barroco, no han clarificado convenientemente el papel de cada uno de estos arquitectos (38). Otras contribuciones más recientes tampoco han logrado despejar las dudas suscitadas en relación con esta arquitectura. No me refiero a la resolución de los problemas generados por la compleja base doctrinal, sino al conocimiento de la trayectoria profesional de los artífices que dieron forma al neoclásico sevillano. Como ocurre en el caso de dos de los arquitectos más prolíficos del periodo, José Echamorros y Fernando Rosales, quienes compitieron por obtener las máximas cuotas de representatividad dentro de las instituciones locales. La arquitectura de Rosales y la de Echamorros pueden llegar a confundirse por la solapación de encargos.

Echamorros fue el autor material de la iglesia de San Ildefonso. Como la documentación refiere aceptó participar en ella *graciosamente*, sin ninguna contrapartida económica. Tomó las riendas de las obras una vez se había producido la demolición del primitivo recinto y las dejó en un estado muy avanzado. La portada lateral puede ser de su invención, puesto que repite el esquema de otras obras que le han sido atribuidas, todas ellas estructuradas a la manera palladiana, mediante columnas pareadas de orden toscano.

De idéntica concepción son las portadas laterales de la parroquia utrerana de Santa María de la Mesa, lo que ha permitido relacionarlas con Echamorros, no obstante, la documentación manejada pone en duda tal atribución. Se sabe

que Rosales proporcionó los planos para su ejecución y que Echamorros asumió la dirección de obra. El 28 de febrero de 1794 el primero de los arquitectos visitaba la iglesia y daba las condiciones para construir no sólo las puertas sino también la capilla bautismal y la sacristía (39). Echamorros disiente de esta propuesta y traza un diseño alternativo, con lo que provoca una polémica cuya solución pasa por nombrar a un tercer arquitecto (40). Se barajan varios nombres, como los de Ignacio de Tomás o Manuel Núñez, optándose finalmente por el de Francisco Romero (41). Ante el fracaso de esta mediación se solicitó la comparecencia de Félix Caraza, el "único arquitecto de esta ciudad" (42). Desconozco el acuerdo final al que se llegó, si bien, a la vista del testimonio material, cabe deducir que Echamorros dirigió la obra y desvirtuó a su gusto el diseño original de Rosales (Lám. 13).

Algo similar va a ocurrir en la otra parroquia utrerana, la de Santiago, donde se dan cita ambos artífices de manera consecutiva (43). En ella Echamorros dirigió unas reformas de envergadura que afectaron a los porches y a las capillas del bautismo y mayor (44) (Lám. 14). Desde el primero de junio de 1795 hasta finales de febrero de 1797 se le abonaron 21 mensualidades en concepto de honorarios como arquitecto director, a razón de 350 reales cada una (45). Aunque se sabe que proporcionó los planos de dicha operación, la presencia de Rosales en una obra previa me hace dudar sobre la autoría del diseño del conjunto (46). Fernando Rosales dirigió a partir de 1781 unas reformas de importancia que afectaron a la media naranja, la torre y el presbiterio (47). Proyectó el remate de la torre que se está restituyendo en 1781 y la cabecera con su cúpula, en reforma desde 1786 (48). Quizás aportara los diseños que permitirían la continuidad de las obras, de manera que como autor de la cabecera es lógico pensar que le pertenezca el proyecto para la exteriorización de las mismas, y en consecuencia del lateral correspondiente del porche. El resto podría pertenecer a Echamorros pero adaptándose a lo preexistente, obra de Rosales. Hay una evidente disimilitud entre ambos laterales del porche, perceptible en el apilastrado y los accesorios. Ello estaría poniendo de manifiesto la alternancia en la dirección de obra, pero considerando que Rosales precedió a Echamorros al frente de las obras cabe pensar en su responsabilidad sobre la totalidad del proyecto. Quizás las adherencias y remates pudieran singularizarse como obra de cada uno de los arquitectos. A Rosales pudo pertenecer la linterna del lado derecho de este cuerpo arquitectónico, en tanto



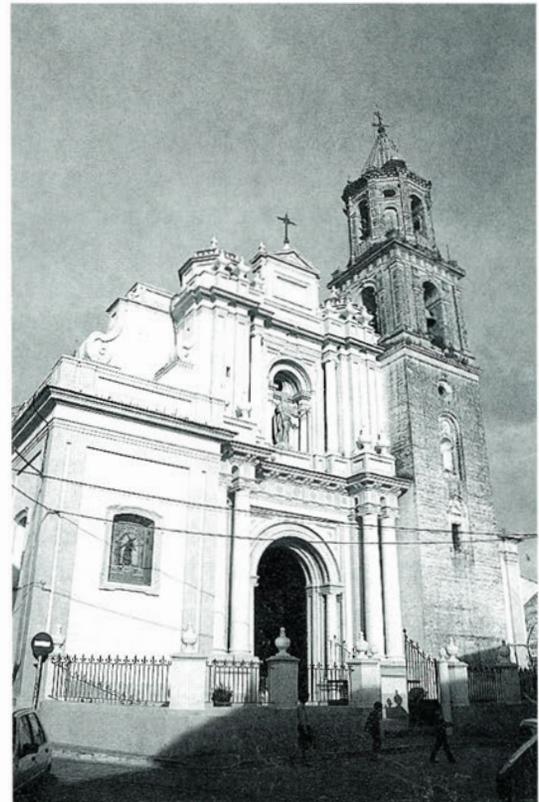
Lám. 13.- ¿Fernando Rosales? Puerta del Evangelio.
Iglesia de santa María de la Mesa.
Utrera (Sevilla). H. 1794.



Lám. 15.- Portada lateral de la iglesia
de Alosno (Huelva). D. 1785.



Lám. 14.- Fernando Rosales, José Echamorros. Portal de
la iglesia de Santiago. Utrera (Sevilla). A. 1795-1800.



Lám. 16.- ¿Fernando Rosales? Fachada principal de
la iglesia de santa María Magdalena.
El Arahál (Sevilla). 1785-1800.

que la otra, más rica, quedó a cargo de Echamorro -sin olvidar que puede pertenecer al retablista Juan Ignacio de Salamanca, quien estuvo trabajando en las capillas de San José y la mayor-. Lo mismo ocurriría con el retablo de un lado y la hornacina del otro. Dentro del conjunto el retablo callejero, así como el interior y la linterna de la capilla de San José, destacan como las labores más académicas del autor, vinculables con las creaciones del círculo gaditano (49). Además hay otros elementos que tienen ecos de esa arquitectura, como puede ser el friso mensulado (50). En conjunto, el porche, con el remate cupulado de las capillas y el juego de pilastras pareadas, se relaciona con Ventura Rodríguez y sus seguidores (51). El campanario, que es seguro de Rosales, tiene otro acabado más austero, aunque no se renuncia en él al gesto ornamental, al emplear los aletones –o arbotantes– barrocos que suavizan el tránsito del fuste al campanario, y sustituir los capiteles por ménsulas de inspiración barroca.

Relacionadas con el porche de Santiago se encuentran las portadas de la parroquia de Alosno, una iglesia que fue reconstruida a partir de las trazas de Fernando Rosales (1785). El orden dórico es el que impera en todo el edificio, como expresamente se pide en la documentación. La portada principal está más decorada quizás por influjo de Antonio Matías de Figueroa. En la portada lateral se expresa Rosales con un lenguaje más apropiado al momento, a base de pilastras cajeadas y traspilastras rústicas además de ático con frontón semicircular (52) (Lám. 15).

También presenta grandes analogías con las obras utreranas la fachada de la parroquia del Arahál (1785-1800), cuyo diseño ha sido atribuido a Julián Barcenilla por la similitud de la planta con la de la iglesia de san Ildefonso. En mi opinión el edificio se encuentra en la órbita de la iglesia utrerana de Santiago, quizás Rosales, cuya presencia está atestiguada desde los primeros momentos de la obra -1786- (53) (Lám. 16).

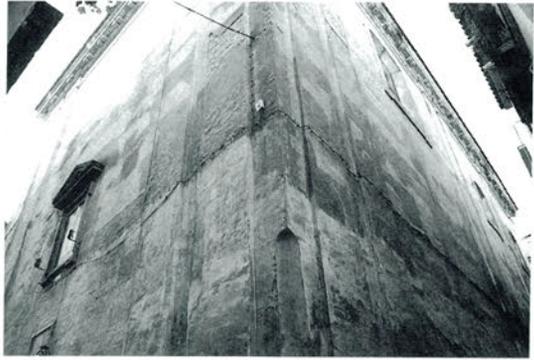
En la construcción de la iglesia sevillana de San Bartolomé también está documentada la presencia de Rosales. A él le corresponde con seguridad la portada de la Epístola y la remodelación de la planta. En dicho portal Rosales repite de manera simplificada el esquema de la iglesia de Alosno, en cuanto a la planta le corresponde la situación de la torre. Quizás haya que otorgarle a este maestro mayor responsabilidad en el acabado del edificio (Lám. 17). Hay cierta relación entre las pilastras que articulan los exteriores de esta iglesia y las de la Escuela de Cristo, obra segura de Rosales (Lám. 18).

La iglesia de la Escuela de Cristo es un edificio singular por su concepción espacial. En ella se usa la tribuna abierta al presbiterio, un recurso compositivo antiguo que aparece en la iglesia sevillana del Sagrario, cuya recuperación puede deberse al interés de los promotores por proveerse de un espacio reservado y cercano al altar (Lám. 19).

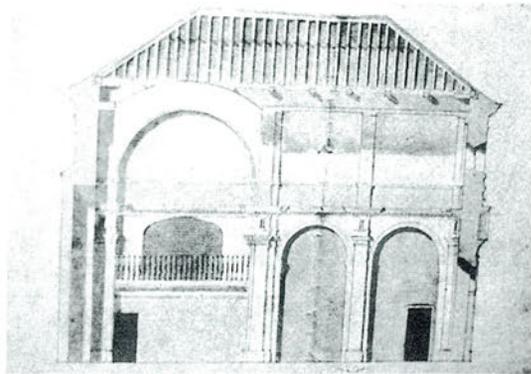
En las obras analizadas hay que resaltar por encima de otras consideraciones un desajuste proyectual entre los arquitectos sevillanos y las propuestas académicas, como consecuencia de una generalizada falta de entendimiento entre ambas esferas. En la última década del siglo XVIII y primera del siguiente, cuando se están construyendo en Sevilla los edificios más clasicistas, es evidente que las distancias con los programas constructivos de Juan Pedro Arnal y su escuela se mantienen largas. Nada tan lejos de las propuestas historicistas de Arnal como las realizaciones de Echamorros y Rosales, con el abuso del apilastrado que tan reprobado estuviera en la época. Lo mismo puede decirse de algunos alzados de torres que más parecen obra de arquitectos borrominescos. Se mantiene en gran parte *la máscara* de la tradición del barroco clasicista difundido por Ventura Rodríguez, quien tuvo importantes propagadores en Sevilla, siendo Rosales el máximo exponente de esta tradición. Junto a ella se encuentran otras corrientes de gran trascendencia. En la obra del maestro mayor José Álvarez se reconocen modelos barrocos como el utilizado en la portada de San Juan del Puerto inspirado en el tratado de San Nicolás; sin olvidar las operaciones de maquillaje externo de los edificios mediante rutilantes policromías parietales, que crearon una estética no muy acorde con el gusto académico que reducía la arquitectura al desnudo ornamental y a una sencilla composición: "...Con un par de columnas y su cornisamiento y alguna otra friolera... [se formará] un todo grave y armonioso" (54).



Lám. 17.- Figueroa, Rosales, Echamorros.
Iglesia de san Bartolomé. Sevilla. 1779-1800.



Lám. 18.- Fernando Rosales. Exterior de la iglesia de
la santa Escuela de Cristo. Sevilla. 1796- 1801.



Lám. 19.- Fernando Rosales. Alzado de la iglesia
de la santa Escuela de Cristo. Sevilla. 1796- 1801.

NOTAS

- (1) Desde la década de los cincuenta existe una incipiente oposición al barroco, con una confusa alternativa entre posturas racionalistas y otras historicistas. En torno a la obra de Ventura Rodríguez, máximo representante de la arquitectura barroca clasicista, se producirá la más dura polémica. A este respecto consúltese el artículo de SAMBRICIO, "José de Hermosilla", 140-151. Sobre la posición de la vanguardia ilustrada en Sevilla hay una sugerente síntesis, la de SERRERA sobre "Los ideales neoclásicos", 135-160. Este estudio puede complementarse con la introducción efectuada por Vicente Lleó a la *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* de Juan A. Ceán Bermúdez, así como el artículo de OLLERO y QUILES, "La teoría arquitectónica". También podría ser de utilidad el análisis de las ideas estéticas del marqués de Ureña realizado por SANZ, "Teoría y estética del templo neoclásico", 232-239.
- (2) SAMBRICIO, "Juan Pedro Arnal", 101.
- (3) BÉDAT, *La Real Academia*, 98. El estudio de BELDA y DE LA PEÑA sobre las relaciones gremio-academia puede orientarnos ("La visión", 17-25).
- (4) MORALES FOLGUERA, *Arte clásico*, 8. En Sevilla las autoridades diocesanas tenían conocimiento cabal de estos estatutos. En carta de Cayetano Vélez y Alfonso Sánchez, ambos arquitectos de la Real Academia, el primero "mayor titular por S. M. de esta Capital y Director de las obras militares de esta Plaza", se da cuenta de la necesidad de cumplir el estatuto 33 en su párrafo 3º donde se prohibía la concesión de títulos sin haber pasado por examen de las Academias. Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A. G. A. S.). Justicia. Ordinarios. 1327. Expediente sobre la construcción de san Ildefonso, fol. 339.
- (5) Del 2 de octubre de 1814 data la "Cédula del Rey D. Fernando VII, refrendada de D. Juan Ignacio de Ayestarán, su secretario, revocando las Reales resoluciones acerca de la aprobación de arquitectos y maestros de obras, lo que debía preceder a su ejecución, nombramiento de arquitectos y sus calidades". Archivo Histórico Municipal de Sevilla, sec. 1ª, carp. 13 (435). La periferia sevillana no se comportó de la manera que describe Esperanza Guillén en el atípico caso de Granada. Cfr. GUILLÉN, "Arquitectura periférica", 162-175.
- (6) Fue creada por Juan Pedro Arnal en 1786 para velar por el cumplimiento de los estatutos de la Academia y hacer efectiva sus iniciativas mediante la supervisión de los proyectos de obra. Cfr. SAMBRICIO, "Juan Pedro Arnal", 100.
- (7) Para tener una idea clara de lo que ocurre en esta época es aconsejable la consulta del trabajo de OLLERO, "La ilustración", 115-125.
- (8) Estando en Cádiz el único académico de mérito al que recurrir, Torcuato José Benjumea, y en Jerez y Jaén los maestros arquitectos José de Vargas Sánchez y José Armenteros, respectivamente. SOTOS SERRANO, "El retablo", 287-295.
- (9) Por no cargar mucho el texto no paso a valorar otras intervenciones de ingenieros militares en la capital del Reino, como la de Jean Maritz en la Real Fundición. Cfr. RABANAL YUS, "El reinado de Carlos III", 102-113; y *Las Reales Fundiciones*.

- (10) No obstante, la autoridad de los ingenieros militares fue muy valorada por los arquitectos de la época. Al respecto véase OLLERO, "La ilustración en Sevilla", 117-118.
- (11) La autoría de esta portada fue aclarada por ESPIAU: "La fachada", 193-196.
- (12) En línea con la corriente berniniana-guariniana de Ventura Rodríguez. Sobre las tres vías creativas del momento cfr. TOVAR MARÍN, "La arquitectura", 127-138.
- (13) Usa también elementos singulares manieristas y otros extraídos del tratado de San Nicolás, aplicados de manera marginal en el frontón de las buhardas y la terminación de la cúpula. Kubler informa sobre el uso del tratado en la portada de Bollullos, que también pudo haberse divulgado mediante el libro de Benito Bails. KUBLER, *Arquitectura*, 311.
- (14) Que sin ir más lejos empleó en una de las portadas laterales construida en una fase anterior. La portada de los pies está fechada entre 1792 y 1794. Cfr. SANCHO CORBACHO, *Arquitectura barroca*, 217.
- (15) SANCHO CORBACHO, *Arquitectura barroca*, 291-292.
- (16) Benacazón, 13-IV-1792. Carta de Pedro Peraza y García a don Ramón López de la Paliza. A. G. A. S. Gobierno. Asuntos Despachados. Leg. 80, s. fol. Sobre esta cuestión léase el artículo de MARTÍN GONZÁLEZ, "Problemática del retablo", 32-43; asimismo el análisis de SÁNCHEZ CORTEGANA sobre "La Real Orden de Carlos III".
- (17) En 1782 visita la parroquia de santa Bárbara de Écija para conocer el estado del retablo, construido en la capilla sacramental por un tallista local, advirtiendo cierto desajuste en el uso del estípite. HERRERA GARCÍA, "Écija", 338-339.
- (18) Construido en 1781, según documenta FALCÓN (*El Palacio*, 31).
- (19) Los primeros atribuidos en el trabajo de HERRERA GARCÍA, QUILES GARCÍA y SAUCEDO PRADAS, *Carmona*. El de la Cartuja presenta las líneas características de Acosta, aunque su construcción se deba a otro maestro. La relación de retablos en los que se aprecia la mano de Acosta es por el momento inabarcable, pues su influjo llega a los confines del reino, en obras completas o en reformas.
- (20) 9-XII-1790. Se dio decreto por S. E. para que ejecutándose la obra del retablo de san Pedro de Arcos, en los términos que propone Francisco de Acosta, y bajo las pertinentes condiciones, se le abonen sus honorarios. Tendría como condiciones: Hecho en maderas de Flandes, "todas de padrón gruesas y robusta en los citios correspondientes", con sagrario, 8 columnas con sus pedestales "frisados y mordados", además de un manifestador con su cuerpo de columnas que se colocarán en el camarín del santo, mecheros agallonados distribuidos por todo el retablo, 2 santos en las entrecalles, encima sus medallas ovaladas de medio relieve, una en el último cuerpo con la Santísima Trinidad, todo bien tallado y de primera, por 43.000 reales –38 por el retablo en madera–, y colocado, "siendo de mi cargo todo", 5.000 por la obra de albañilería, "que ai qe ejecuta para dar anplitur a el presviterio para qe con desensia se pueda celebrar en dich la obra de albañileria es precisa por lo estrecho del sitio". Los 38.000 en tres tercios. Escritura ante Joseph de Quesada, sno. público de Sevilla, 1-XII-1790. A. G. A. S. Sec. Gobierno. Asuntos Despachado, leg. 74 (1790), s. fol.
- (21) La polémica con el artífice local Joaquín Cansino surgió a consecuencia de un contrato de obras para ejecutar tres sillas con destino a la parroquia del Arahál (1783). Por entonces ostentaba el cargo de "maestro mayor de arquitecto de madera y piedra y

- escultor de este Arzobispado*". En las negociaciones Cansino ofreció añadir tres juguetes de talla dorados en cada uno A. G. A. S. Juticia. Ordinarios. Leg. 2999. "Autos por la fábrica sobre que se conceda lizencia para la execución de tres sillas para el presviterio de su parroquia yglesia". 1783. Fols. 12 y 46; 31-I-1785. Vid. HERNÁNDEZ DÍAZ, SANCHO CORBACHO, COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo*, I, 166.
- (22) Con estas palabras valora Ángel Benito de la Iglesia, maestro arquitecto y tallista sevillano, que media en el asunto, la tarea efectuada finalmente por Joaquín Cansino. Idem, fol. 56v; 25-II-1785.
- (23) Se sabe que en 1789 está trabajando en el de la hermandad Sacramental y de Ánimas, "con arreglo a cierto diseño q^e presentó, con revista de facultatib^s". Domingo Rodríguez, hermano mayor, manifiesta que la obra fue contratada con un tallista utrerano, por 24.900 reales a pagar en tres plazos. El 4 de agosto de 1789 ya estaban colocados los dos primeros cuerpos. A. G. A. S. Gobierno. Asuntos despachados. Caja 70, s. fol.
- (24) Quizás estuviera emparentado con Gabriel Eugenio González, colaborador de Ventura Rodríguez y probablemente académico El autor de las pinturas, Francisco Agustín, era pintor de cámara. Cfr. HERNÁNDEZ DÍAZ, SANCHO CORBACHO, COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo*, II, 6.
- (25) Justificaba el uso del estuco de la siguiente manera: "*Por lo que hace a la respuesta del Sr. Don Joseph Rodríguez Borja sobre el informe que le han dado tocante a la permanencia de las obras de estuco, se acreditan del poco o ningún conocimiento en semejantes materias, pues entre el alabastro y el estuco no hay más diferencia que el primero lo es por naturaleza y el segundo por composición, pero en su consistencia son iguales absolutamente. Bien acreditada mi verdad las obras de esta clase que de los siglos pasados subsisten intactas. Además, muy lejos de abandonar las piezas de jaspe negro que se dize tener la capilla, son muy útiles para hazer travazón con las de estuco, y que tenga buena vista y formación. Supuesto lo referido, digo que se puede y estoy pronto a efectuar un nuevo altar de estuco, con arreglo a buena arquitectura con aprobación de la Real Academia de San Fernando (Según está mandado por Su Majestad), en precio de quince mil Rs. de V. incluyendo el dorado de los capiteles, bazas de las columnas y el interior del sagrario [...] y resulta no tener la fábrica más costo que las primeras tasaciones, y se haya con el beneficio de gozar una alhaja de gusto, ejecutada con arreglo a las Reales Órdenes sobre este punto, y para infinitos años*". HERRERA GARCÍA, "Écija", 339.
- (26) Al menos fue llamado para apreciar el trono con dosel ejecutado en 1792. A. G. A. S. Gobierno. Asuntos despachados. Caja 81, s. fol. También hizo el coro en 1772. DE LA VILLA NOGALES y MIRA CABALLOS, *Documentos*, 125-126.
- (27) Continúa el texto de este modo: "*Los dhos planos (y los borradores) demuestran un templo de tres Naves, de treinta y seis varas y media de longitud y veinte y una y tercia de latitud, adornado por la parte interior //v con un cuerpo de Arquitectura del orden Jonico, cubierta la Nave de enmedio con un cañon de bobeda fingido enlistonado y enlucido de yeso; y las dos Naves de los lados con bobedas por aristas de la misma materia. La cubierta exterior, Armadura en la Nave mayor y colgadizos en las menores, y uno y otro texado con canal y redoblon, a lomo cerrado; y devajo del pavimento*

de la nave de enmedio Bobedas subterráneas para enterramientos con las divisiones que sean convenientes echarle. Todo lo qual es conforme a el pensamiento de el que declara: pero con lo que no se conviene este es con las propuestas o condiciones que contiene un Escrito que acompaña a los dichos planos remitidos de Madrid, el qual no trae aprobacion de dha Academia; por lo que se deve inferir, y por su contenido que ha sido una voluntariedad del Arquitecto que dibujo dhos planos..." A. G. A. S. Justicia. Ordinarios. Leg. 1327, fol. 86; 5-IV-1796.

- (28) Merece la pena releer el documento publicado por Teodoro Falcón sobre las reformas de la iglesia onubense de Villanueva de los Castillejos, donde Manuel Núñez opina sobre unos recortes que Fernando Rosales propone al proyecto de la Academia. A las objeciones de Rosales a los planos académicos, Núñez repuso: "*Cuio tres inconvenientes son de bastante consideración pero no es de menos el de reformar o modificar los planos aprobados por una Real Academia, donde hay tantos hombres grandes, quando sólo aquí es uno solo capas de equivocarse con mas facilidad. y aún quando en nada resulte el proyecto de la modificación contra las reglas de arquitectura, por no ser una parte corte sino en quasi todo la reformación, no se deve variar lo contenido en dichos planos sin consulta de dicha Academia*". (Documentos, 255).
- (29) A. G. A. S. Justicia. Ordinarios. Leg. 1327, fol. 87. Esta crítica sin duda convencerá a los promotores sobre la necesidad de introducir reformas en los planos proporcionados por la Academia, como así se llegó a verificar, pues se redujeron los planos por el maestro mayor de este Arzobispado. FALCÓN, *Documentos*, 251.
- (30) Los comentarios prosiguen con los soportes y los muros, sobre los que Barcenilla proyecta efectuar un revestimiento de un dedo de mezcla, a lo que Núñez se opone: "*Este pensamiento es mas importuno que los antecedentes, pues quien ha visto que siendo la materia de piedra, la de mas merito se pretenda ocultar con otra mas rustica como es la mezcla...*" En relación con las cubiertas se opone al uso de la piedra, sugiriendo el que "*sean echos a torta y lomo con barro*". Idem, fol. 88r.
- (31) Idem, fol. 88r-v.
- (32) De atender las sugerencias del arquitecto Barcenilla tendrían los precios un incremento del orden de un 300%, pasando de los 285.000 reales presupuestados por Núñez, a los 800.000 reales de Barcenilla (Idem, 88v). En el expediente se da cuenta de que Echamorro ha aceptado el cargo de director de la obra de manera desinteresada, sin cobrar, estando en ello de acuerdo el Consejo de Castilla (Ibid., fol. 92; 6-V-1796).
- (33) La de los Frailes Menores tiene un templete neoclásico obra de Blas Molner (1792), quien pudo haber influido en la organización espacial de la cabecera.
- (34) Un sistema que Rodríguez G. de Ceballos tacha de jansenizante. No lejos de sus influencias pudo estar la Escuela de Cristo, una congregación pietista que progresó con el apoyo del Arzobispo sevillano Palafox, acusado de ciertas prácticas alejadas de la ortodoxia católica. RODRÍGUEZ, "La reforma", 124.
- (35) Sancho Corbacho que había adjudicado la torre de san Pedro a Antonio Matías y que había documentado la obra de Peñaflores, atribuye el cuerpo de campanas y remate de la de esta iglesia a Echamorro. *Arquitectura*, 222.

- (36) Los datos recogidos sobre este maestro son escasos y poco ilustrativos de su auténtica dimensión profesional. Sancho Corbacho (*Arquitectura*, 229) da cuenta de las obras del puente sobre el arroyo Aguadulce y de su progreso profesional. Nuevos datos hacen pensar en la importancia de este artífice. Cfr. Teodoro Falcón: *Documentos...*, vs. págs. y OLLERO, *Noticias*, 306-310. En cuanto a la reurbanización del sector oriental del entorno de la catedral véase el trabajo de HERNÁNDEZ NÚÑEZ, "Transformaciones", 89-108.
- (37) Plano reproducido por HERNÁNDEZ NÚÑEZ, "Transformaciones", 97. El proyecto de la Cilla ha sido atribuido a José Álvarez. Cfr. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, "El granero", 223-235; además, del mismo autor: "La construcción", 126.
- (38) SANCHO CORBACHO, *Arquitectura*, 249-263.
- (39) A. G. A. S. Justicia. Ordinarios. 2485. Obras en sta. María, fol. 3; 28-II-1794.
- (40) "*Q^e los planos no se executan si no es en las Ygl^{as} q^e se levantan de nuevo y aun en este caso se les entregan a los Maestros executores q^e estan encargados en las obras p^a q^e se arregle a ellos y estos mismo ha sucedido en la pres^{te} con respecto a las portadas de la Yg^a de q^e uncam^{te} se ha formado alzado mas sin embargo como el Maestro executor de esta obra es tan exacto en su cumplim^{to} ha formado planes de todo lo q^e ha de obrar*". Idem, fol. 166r.
- (41) Fue el tribunal eclesiástico el que efectuó el nombramiento de oficio. Idem, fols. 207v-208r. De Tomás se decía que "*han propuesto los Arquitectos valerse de otro que reside en Cordova d^o Ygnacio de Thomas q es el individuo de la R^l Academia, y encargado con autoridad suprema en la direccion de las Artes de aquella Ciudad...*" Idem, fol. 218r.
- (42) Idem, fol. 219v; 10-VI-1796.
- (43) El expediente anteriormente visto alude a que en dicha obra se reproduce la polémica: "*Esta bien y no puede presumirse otra cosa q^e el animo de los ss Dean y Cabildo ha sido y es que las obras se ejecuten con la mayor perfeccion y solidez vajo de una economia justa, pero se ha dicho en mi anterior escrito //ⁿ y repito no han conseguido ese loable fin con la eleccion del Arquitecto Josef Echamoro para las obras de las Yglesias de Utrera, tanto en esta de s^{ta} Maria, como en la de Santiago*". Idem, fol. 208r-v.
- (44) A. G. A. S. Justicia. Ordinarios. 388. "*Recados Justificativos de la obra de Santiago*". 1807-1831. Aunque desde los primeros años -a partir de 1795 en que constan comenzaron las obras- es Santiago de la Llosa el maestro encargado por el Arzobispado del seguimiento de las obras. Visitas del 16 de abril de 1796, 14 de febrero y 27 de junio de 1797, 27 de enero de 1807 y 11 de noviembre de 1808. Idem, fol. 8.
- (45) "*Arquitecto. Lo fue dn Jose Echamoro vno de la Ciudad de Sevilla, a quien se le asignaron 350 rrs en cada vn mes desde 1^o de Junio de 1795 hasta fin de Febrero de 1797 en que se le mandaron suspender*", en total 7.350 reales. "*Aparejador, lo fue primeramte Fernando truxillo vno de la ciudad de Sevilla puesto por el Director facultativo de la obra el citado dn José Echamoro...*" A 12 reales diarios. Idem, fols. 9 y 10 respectivamente.
- (46) Sancho Corbacho no tuvo ninguna duda al efectuar la atribución, evidentemente sobran los elementos de juicio. Con posterioridad Suárez Garmendia presentó datos documentales que avalaban esa autoría. Cfr. SUÁREZ GARMENDIA, *Arquitectura*, 43-44.

- (47) A. G. A. S. Justicia. Ordinarios. 102. "*Autos por la Fabrica sr reconocimto apresio y execucn de las obras de qe su Ygl^a nesecita*". Primera visita fechada el 27 de julio de 1786. Fol. 3. A. G. A. S. Justicia. Ordinarios. 2495. "*Autos por la Fabr^a sre ampliasion de Presvit^o y construcn de las gradas de piedra jaspe*". Las gradas de piedra tosca se cambiaron por otras de Génova. Juan Navarro es el albañil encargado de la operación, siendo Rosales el director. Del 19 de agosto de 1793 data la primera visita. Idem, fol. 9.
- (48) Don Antonio de Escobar Figueroa, procurador mayor del Cabildo, manifestaba que sus representados, los constructores, "*se an dedicado a labrar la torre de la Ygleçia de Señor Sanctiago de dha villa por aberse caído la fabrica q en ella esttaba de la qual esttaba pendiente el Relox con el ttemporal que sobrevino y ttemblor de tierra...*", y "*se an dedicado a labrar ensima de la torre de la Yglesia de Señor Sanctiago quatro arcos con su chapittel para poner el Relox por auerse caido...*" A. G. A. S. Justicia. Ordinarios, 388, fol. 681; 16-IV-1781.
- (49) Apreciable en Torcuato Cayón y Torcuato Benjumeda en Cádiz. Cfr. ALONSO DE LA SIERRA, *El retablo*.
- (50) Tan común en la obra de Benjumeda. Falcón considera ésta una de las referencias habituales en la obra de Benjumeda. FALCÓN, *Torcuato*, 58.
- (51) La estructura tripartita y la manera de disponer los soportes así como el aspecto de las linternas tiene una ligera semejanza con el proyecto de catedral de Rodríguez, que serviría de base al diseño del Pilar de Zaragoza.
- (52) FALCÓN, *Documentos*, 47-52.
- (53) Sancho Corbacho (*Arquitectura*, 258.) pone en tela de juicio la atribución a Lucas Cintora.
- (54) HERRERA GARCÍA, "Écija", 340.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, *El retablo neoclásico en Cádiz*, Cádiz, Diputación, 1989.
- BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, F. U. E., 1989.
- BELDA, Cristóbal y DE LA PEÑA, Concepción, "La visión de un mundo en crisis. Los gremios frente a la academia", en *Actas IX C. E. H. A. El arte español en épocas de transición*. León, 1992, II, 17-25.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, ed. de Vicente Lleó, Sevilla, Renacimiento, 1981.

- DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban, *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*, Sevilla, Autores, 1993.
- ESPIAU, Mercedes, "La fachada de la Casa de la Moneda de Sevilla, obra de Sebastián van der Borcht", en *Archivo Hispalense*, 212, Sevilla (1986), 193–196.
- FALCÓN, Teodoro, *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*, Cádiz, Diputación, 1975.
- FALCÓN, Teodoro, *Documentos para la historia de la arquitectura de Huelva y su provincia*, Huelva, Diputación, 1977.
- FALCÓN, Teodoro, *El Palacio Arzobispal*, Sevilla, Caja de San Fernando, 1993.
- GUILLEN, Esperanza, "Arquitectura periférica en la época de Carlos III: El Consejo de Castilla, la Academia de San Fernando y el Arzobispado de Granada", en *Fragmentos*, 12–14, Madrid (1988), 162–175.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1939 (I) y 1943 (II).
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos, "El granero del cabildo hispalense. Historia y edificación", en *Archivo Hispalense*, 217, Sevilla (1988), 223–235.
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos, "Transformaciones urbanas en Sevilla durante el siglo XVIII: El derribo del corral de los Olmos", en *Archivo Hispalense*, 232, Sevilla (1993), 89–108.
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos, "La construcción de las dependencias catedrales del ángulo suroeste y su repercusión en el urbanismo sevillano", en *Archivo Hispalense*, 233, Sevilla (1993), 121–142.
- HERRERA GARCÍA, Francisco J., "Écija como centro artístico. Los tallistas del siglo XVIII", en *Actas II Congreso de Historia "Écija en el siglo XVIII"*, Écija (1995), 331–340.
- HERRERA GARCÍA, Francisco; QUILES GARCÍA, Fernando; SAUCEDO PRADAS, Consuelo, *Carmona Barroca*, en prensa.
- KUBLER, George, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, "Ars Hispaniae", XIV, Madrid, Plus Ultra, 1957.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Problemática del retablo bajo Carlos III", en *Fragmentos*, 12–14, Madrid (1988), 32–43.
- MORALES FOLGUERA, José M., *Arte clásico y académico en Málaga (1752–1832)*, Málaga, Diputación, 1994.
- OLLERO LOBATO, Francisco, *Noticias de Arquitectura (1761–1780)*. "Fuentes para la Historia del Arte Andaluz", XIV, Sevilla, Guadalquivir, 1994.

- OLLERO LOBATO, Francisco, "La ilustración en Sevilla: Tradición y novedad en la arquitectura del XVIII", en *Actas del IX C. E. H. A. El arte español en épocas de transición*, León, 1994, II, 115–125.
- OLLERO LOBATO, Francisco y QUILES, Fernando, "La teoría arquitectónica de Ceán Bermúdez y su plasmación en una obra inédita", en *Goya*, 223–224, Madrid (1991), 26–34.
- RABANAL YUS, Aurora, "El reinado de Carlos III en la arquitectura de las Reales Fundiciones españolas", en *Fragmentos*, 12–14, Madrid (1988), 102–113.
- RABANAL YUS, Aurora, *Las Reales Fundiciones españolas del siglo XVIII*, Madrid, EME., 1990.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", en *Fragmentos*, 12–14, Madrid (1988),
- SAMBRICIO, Carlos, "José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración", en *Goya*, 159, Madrid (1980), 140–151.
- SAMBRICIO, Carlos, "Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica en la Academia de San Fernando de Madrid", en *La arquitectura española de la ilustración*, Madrid, 1986, 101 y ss.
- SÁNCHEZ CORTEGANA, José María, "La Real Orden de Carlos III y la implantación de los retablos de estuco en el Arzobispado hispalense", en prensa.
- SANCHO CORBACHO, Antonio, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, C. S. I. C., 1984, 2ª ed.
- SANZ, M^a. Virginia, "Teoría y estética del templo neoclásico", en *Fragmentos*, 12–14, Madrid (1988), 232–239.
- SERRERA, Juan Miguel, "Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás", en *Archivo Hispalense*, 223, Sevilla (1990), 135–160.
- SOTOS SERRANO, Carmen, "El retablo de San Agustín de Sevilla", en *Archivo Español de Arte*, 45, Madrid (1972), 287–295.
- SUÁREZ GARMENDIA, José M., *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del Siglo XIX*, Sevilla, Diputación, 1986.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "La arquitectura de José y Manuel de la Ballina. Entre el Barroco y el Neoclasicismo", en *Archivo Español de Arte*, 230, Madrid (1985), 127–138.

LA PARROQUIA DE SAN MARTÍN DE VALDEIGLESIAS
Y SU CONSTRUCCIÓN EN EL SIGLO XVII

Por

INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI

Fundado el monasterio de Santa María de Valdeiglesias en la segunda mitad del siglo XII, el lugar de San Martín sería uno de tantos aparecidos en su contorno teniendo como base un eremitorio del mismo nombre.

En 1434 don Alvaro de Luna compraba el pueblo. Cuando en 1501 los cistercienses adquirieran Pelayos cederán, simultáneamente, a los Pacheco sus derechos sobre San Martín. El siglo XVI será de continuo progreso para el pueblo hasta que en 1599 llegue la peste y reduzca en 600 personas el número de sus habitantes (1). En el pasado perteneció a la provincia de Ávila y obispado de Toledo. Hoy es un municipio de Madrid, distante 65 kms. de la capital.

El caserío se asienta sobre una colina, destacando el templo emplazado junto a una de sus abruptas laderas. Se asegura que la primitiva parroquia fue la ermita de Santa Cruz. Y también se ha dicho que el actual templo fue levantado por Pedro de Tolosa o el famoso arquitecto Juan de Herrera, sin ningún documento que lo avale (2). Y es que, en realidad, sería construído en el siglo XVII, según planos del arquitecto jesuita, el hermano Pedro Sánchez.

I.- LA ANTIGUA OBRA, EL INTENTO DE FINALIZARLA Y PLEITO CON LOS DEZMEROS

En 1622 ciertos testigos afirmaban que el pueblo tenía unos 800 vecinos, a los que se unían numerosos forasteros que venían a trabajar a las viñas, y no cabían en su pequeña y mala iglesia. Existían dos conventos que podrían servir de ayuda, pero se hallaban muy alejados. “Es lástima y vergonzosa cosa ver en un lugar tan rico y populoso... una yglesia tan incomoda, que no tiene otro remedio que hacerla de nuevo... que es fuerça haçerlo porque

pareçera ympiedad christiana muy grande no haçerse y sabe que la obra començada es, como lo diçe la pregunta, ruyn edifiçio”. Y una capilla llamada San Juan se hallaba aún en peor estado. Y añadía otro testigo: “La yglesia parroquial es muy corta y pequeña y no capaz, ni con mucho, de la gente que a ella acude... el edifiçio es muy antiguo y malo y que todas las paredes y techos del estan amenazando ruyna... aunque estos años se han hecho algunos reparos y muy costosos no an sido de efecto alguno, como hechos en edifiçio que todo el esta amenazando ruyna y en tanto grado que es ya temeridad entrar en la yglesia”.

La base para un nuevo templo ya estaba tendida: “habra tiempo de çinquenta años que en el mismo sitio de la yglesia antigua se hiço una gran parte de nuevos çimientos de muy buena obra la qual çeso por no querer contribuir los ynteresados en los diezmos y que respecto de esto abra treynta y siete años, poco mas o menos, que esta villa trato de mover pleyto a los interesados... para que continuasen la obra, pero no siguió dicho pleito por ser muchos los dezmeros”. En estos cimientos habían sido invertidos unos 5.000 ducados, “la qual obra era muy buena y muy bien fundada, por mano de un gran artifice que lo fue de las obras de Su Magestad... conviene que sobre ellos se prosiga y acabe la dicha obra para que este lugar tenga yglesia capaz y conveniente a su poblacion” (3).

El mencionado artifice era Pedro de Tolosa, uno de los más importantes aparejadores del Escorial y maestro mayor en el convento de Uclés. El padre Sigüenza dice que se le trajo al nuevo monasterio cuando estaba trabajando en el de Guisando. En 1562 construyó la torre parroquial de Villa del Prado, lugar cercano a San Martín de Valdeiglesias. Y en 1580 consta como uno de los vecinos de esta última villa.

Según los testigos antes mencionados, trabajaba en los cimientos de la parroquia de San Martín hacia 1574. Al morir en 1583, se suspendieron las obras. La actual cabecera y torre anexa parecen corresponder, en buena parte, con aquel proyecto y, como es lógico, posiblemente también el resto siguiera en líneas generales los cimientos entonces abiertos por Pedro de Tolosa.

El antiguo templo demolido debió de ser un sencillo y pobre edificio con base de cantería y el resto de tapial. Así parece deducirse de cierto documento de 1520 en el que don Rodrigo, arcipreste de Escalona, dejaba a la parroquia 300 maravedís de censo “por quanto yo labre e funde mi capilla

e altar en vna torre de tierra que estaua maçiça e la derroque e hiçe hueca e hiçe alli la dicha capilla, avnque no ocupe ningud suelo de la yglesia...” (4).

En 1622, en concejo abierto, los vecinos fueron del parecer de que se construyese una nueva iglesia, para lo cual se necesitaban más de 70.000 ducados. El Ayuntamiento se encontraba pobre y, por ello, debían contribuir los dezmeros.

El albañil Bartolomé Hernández confirmó que la torre estaba desplomada, que la nave de poniente, cubierta de “par y nudillo”, se hallaba en malas condiciones y todo el edificio, sin el tejado conveniente. En resumen, que se trataba de un edificio antiguo, malo y tosco.

El prelado toledano, por el contrario, aseguraba que dicha iglesia “es de las mejores y mas fuertes y capaçes que hay en este arçobispado” y más que suficiente para los 700 vecinos de San Martín. Además su “fabrica” ingresaba unos 1.300 ducados anuales, aunque era cierto que en 1613 se habían gastado en la compra de una custodia y que lo percibido algunos años, como en 1617, era mucho menos por tratarse de “una año mui esteril”. Los muros del templo tenían 12 pies de grueso y, con un pequeño reparo, podían servir sin necesidad de levantar una nueva parroquia a costa de los dezmeros.

El pueblo insistió ante el Consejo Real de la urgente necesidad de construir un nuevo templo. Por ello el alarife Pedro Otero informó sobre la situación del edificio. Dijo que la torre, en medio de la iglesia, es quien sostenía el resto pues de no existir ya estaría todo por los suelos. En realidad, no podía aprovecharse nada. Era mejor continuar a base del proyecto ideado por Pedro de Tolosa. El conjunto constaría de una nave con crucero. Lo tasó en 45.758 ducados.

Y se comenzó a trabajar en la cabecera. Pero, posiblemente por falta de dinero, lo ejecutado entonces se redujo a una pequeña parte del presbiterio y reparo del resto.

En 1626 era nombrado Tomás de Torrejón para que informase sobre si convenía continuar con los reparos o levantar un nuevo templo. Pero fue recusado por el cardenal de Toledo “por odioso y sospechoso”. El Consejo Real nombró, entonces, al maestro de obras Gaspar Ordóñez, prestigioso alarife madrileño, constructor de importantes edificios religiosos a las órdenes de Juan Gómez de Mora. Debía informar “tanto de lo viejo como de lo nuevo que estaba empezado en el cabecero de la dicha yglesia”. Su respuesta fue tajante: “De ninguna manera alla que

aya reparo suficiente... seria de mucha costa y poco provecho”. Era claro que convenía levantar un nuevo templo.

Y para ello redactó unas trazas “sin demasia” para una iglesia de una nave con crucero y pequeñas capillas embutidas en los gruesos de los muros. Tendría 120 pies de largo, sin contar la capilla mayor que constaría de 50 pies de cuadro. Las colaterales comprenderían exactamente la mitad que esta última. Todo iría construido en piedra de sillería almohadillada, así como mampostería en el resto. La media naranja, sobre pechinas, sería tendida a base de ladrillo recubierto de cantería de tal forma “que el que viera la dicha yglesia ansi por dentro como por de fuera parezca ser toda de canteria”. Tasaba su costo en 55.000 ducados, frente al antiguo proyecto evaluado en 120.000 ducados.

El arzobispo calificó al nuevo edificio de muy costoso, en tiempos de tanta carestía, y tachó lo realizado hasta entonces de mal fundado.

Vovió a encargarse al alarife Pedro de Pedrosa que informase sobre la necesidad del nuevo templo ideado por Gaspar Ordóñez. No pudo acudir por enfermedad y, en su lugar, lo hicieron Domingo de Lao (o de la “O”) y Juan de Urosa. Al ser considerado este último sospechoso, le sustituyó Bartolomé Díaz Arias. Y dijeron que, a juzgar por lo hecho, “promete ser edificio de muy grande ostentación y gasto... y no esta conforme a arte”. Su costo sobrepasaría los 130.000 ducados. Resultaba imposible incorporar el edificio viejo a lo nuevo pues “por qualquier parte que la miren se esta hundiendo ansi en paredes como tejado y harmadura”. Convenía seguir con la traza de Gaspar Ordóñez y era imposible hacer otra de menor coste. Sería de mampostería, con esquinas de sillares. La torre y capilla de piedra berroqueña y “la puerta principal que cae a la plaça se a de haçer con su arco y hornato y media naranja, de columnas alquitrave, friso y cornisa con su nicho en que este la advocacion de la yglesia”. Costaría 58.071 ducados.

Como en tantos otros casos, la disputa entre feligreses y dezmeros resultó prolongada y agria. Pero, mientras que en otras ocasiones aquéllos consiguieron levantar sus templos a costa de los dezmeros, en el caso de San Martín fracasaron debido al poder e influencia de los beneficiarios. Primero lograron detener el intento de Pedro de Tolosa y, después, dieron largas a los pagos a base de interminables informes, contradicciones, oposiciones a los diversos proyectos... Finalmente, paralizaron las obras y redujeron el templo a la cabecera y crucero que actualmente podemos contemplar.

Según los vecinos no había pueblo de los contornos en que los diezmos rindieran más (unos 12.000 ducados anuales) y que, sin embargo, dispusieran de una iglesia tan vieja, pequeña y mal edificio como el suyo.

Dichos diezmos estaban repartidos entre muchos interesados: el duque del Infantado, señor del pueblo, el cardenal, arcediano y canónigos de Toledo, el cura párroco de San Martín y los monasterios de Guisando y Valdeiglesias que cobraban cada uno 2.500 ducados al año.

Todos se opusieron a la contribución. La fábrica y cura del pueblo alegaron que lo percibido no alcanzaba el gasto preciso para el culto. Los jerónimos que sus diezmos procedían únicamente de Navarredonda, obispado de Ávila. Los cistercienses dijeron que percibían dichos diezmos antes de que existieran San Martín y su parroquia y, por consiguiente, no debían contribuir en nada.

El vecindario volvió a recordar al Consejo que era indispensable que todos los perceptores contribuyesen a levantar un nuevo templo pues “es ya temeridad entrar en la dicha yglesia y los veçinos viven en gran temor no se caygan sobre ellos los tejados y paredes que por todas partes estan amenazando la dicha ruyna sin admitir ya reparo ninguno y lloverse como se llueve por todas partes en tiempo de aguas y porque no es justo que siendo dicha villa de San Martín el lugar que mas diezmos de pan y vino y otros fructos rinde y paga de todos los del contorno, tenga yglesia tan vieja y pequeña de mal edificio y peligroso”.

II.- EL PROYECTO DEL HERMANO PEDRO SÁNCHEZ Y OBJECIONES PUESTAS A SU DISEÑO

En 1628 los señores del Consejo reconocieron los proyectos trazados con anterioridad, así como el ideado por el hermano jesuita, Pedro Sánchez, “y dijeron que mandaban y mandaron que la obra de la yglesia de la dicha villa se traiga a pregón”, según los dibujos hechos por dicho hermano. Por estos años Pedro Sánchez se encontraba en su plenitud creadora, levantando la iglesia del Colegio Imperial de Madrid. Nadie dudaba de su valía y se admiraba su saber y habilidad como dibujante y proyectista (5).

Al tratarse de un nuevo edificio, había que derribar el antiguo. Sobre los cimientos de la cabecera se levantaría un presbiterio y también el crucero. El resto del templo se continuaría de tres naves sostenidas por pilastras enlazadas con arcos de medio punto. Entre ellas se abrirían capillas-hornacinas. La antigua base tendida por Pedro de Tolosa sería aprovechada en buena parte, por ejemplo para construir la sacristía. Todo el templo iría cubierto de armadura de madera a “par y nudillo”. Llevaría tres puertas de las que una daba a la plaza, precedida por un pórtico. El conjunto se completaba con dos torres: la que daba a dicha plaza (la actual), sería la principal, serviría de campanario y por ello la más cuidadosamente trabajada y ornamentada. Tanto la base como los ángulos llevarían sillería, el resto de mampostería y, en algunas partes, se emplearía el ladrillo. De este mismo material sería el solado.

Pedro Sánchez no presupuestó la obra puesto que se haría por administración con el fin de garantizar un buen acabado (*Véase Apéndice I*).

A pesar del prestigio del hermano Pedro Sánchez, durante dos años se dudó de la viabilidad de su proyecto y, por ello, sufrió algunos cambios. El hecho extraña tanto que, necesariamente hay que pensar en la presión de ciertos interesados en los diezmos con el fin de alterar o retrasar las obras propuestas. El arzobispo, por ejemplo, censuró la idea del arquitecto por excesiva y de mucho gasto, como si se tratara de una catedral, especialmente en cuanto a su tamaño, naves, torres, sacristía y capillas.

Ante las quejas, al año siguiente el delegado real, Juan de Frías Mexía, reunía al hermano jesuita con los alarifes Mateo de la Cana, Jerónimo Lázaro, Pedro Galletero de Adrada y Jerónimo Çique para que examinaran las trazas y también las anteriormente ideadas por Gaspar Ordóñez. Se trataba de señalar cuál sería la más conveniente. Estas últimas estaban pensadas para un templo de una sóla nave y ocho capillas, la mayor y crucero aprovechando el edificio antiguo. En cambio la de Pedro Sánchez se prolongaba en tres naves, con capillas-hornacinas. “Y los dichos comisarios dijeron que les parece más a propósito y más conveniente que sea de tres naves porque es menos costosa y más fuerte”. Además, no podía aprovecharse lo existente, como proponía Ordóñez, pues todo era una ruina como lo confirmaban los apuntalamientos.

Con todo, el proyecto del jesuita sería reformado en diversas partes. Por ejemplo, como el lugar en que iba a levantarse el templo era una cima accidentada y reducida, había pensado situar la sacristía bajo el presbiterio

y crucero. Se consideró que así iba a resultar incómoda y húmeda. Además, habría que despejar aquel sitio de todas las sepulturas existentes. Por ello dicha sacristía fue levantada en donde hoy se encuentra. La bóveda también se construiría, pero más reducida y destinada a sepultura de personajes importantes así como para almacén. El delegado, Juan de Frías, propuso algún otro cambio a las trazas y condiciones de Pedro Sánchez, pero el Consejo lo rechazó.

Inmediatamente se pregonó la obra, con las nuevas adiciones. El Ayuntamiento de San Martín se ofreció a contribuir con 9.000 ducados.

Pero de nuevo quedaron suspendidos los trabajos pues volvieron a achacársele otros defectos al proyecto. Sólo la presión de ciertos poderosos, como el duque del Infantado (“rebelde” a contribuir con los diezmos) y diversos eclesiásticos, explican la demora. De otra forma no se comprende cómo pudieron atreverse y atenderse las quejas de algunos albañiles locales, de escasa formación, puestas a las trazas de un prestigioso arquitecto, como entonces lo era el hermano Pedro Sánchez. Y, además, después de ser modificados ciertos aspectos antes señalados, que aceptó el Consejo y que, tras ello, había ordenado pregonar las obras.

El maestro de obras, Pedro de la Peña, pensó que de ninguna manera podían llevarse a cabo unas trazas que carecían de estribos y del grueso necesarios, aún siendo construidos en ladrillo. Y añadía que estaba mal trabada la parte antigua con la nueva y no era conveniente que la capilla mayor “que esta plantada zircular se roçe y reduzca a ochavada... porque la figura circular es la más perfecta y lo que esta fabricado esta muy bueno y no es justo que se desaga pues en ella se puede zerrar una benera”. Las paredes, en su opinión, deberían llevar sillería, en vez de mampostería, y resultaría mejor construir una iglesia de una sólo nave de 50 pies de ancho que la ideada de tres naves.

El Consejo ordenó pasar todo al examen de Juan Gómez de Mora y al maestro trinitario fray Francisco de San José (octubre de 1629). Ambos realizaron un minucioso reconocimiento de las trazas y condiciones variando, únicamente, algún aspecto de escasa importancia, lo que evidencia que el proyecto era acertado, aunque incómodo y molesto para los dezmeros. Y señalaron que era acertado el que fuera un templo de tres naves pues eran muchos los feligreses, podría ser mayor el número de altares y resultar más cómodo para las procesiones. Los pilares, efectivamente, debían ser más gruesos, ocupando la sexta parte de la nave principal. El crucero, que en-

tonces estaba construyéndose, sería reformado achicando sus extremos y las bóvedas irían de ladrillo. Finalmente, señalaron otros pequeños cambios en puertas, ventanas, torres, altura de las naves, ornamentación y condiciones impuestas al cantero constructor. Como “obra grande”, convenía que se hiciera por concierto (*Véase Apéndice II*).

Pedro Sánchez contestó a todos los puntos conformándose, en la mayoría de los casos, con lo advertido por el Maestro Mayor. En otros indicó que su proyecto no había sido bien leído puesto que ciertas correcciones ya estaban señaladas en el original. Y, en algún caso, contestó con acritud: “Los pilares de San Pedro martir de Toledo... no tiene mas que tres pies de grueso y ban de canteria hasta la corona de los arcos y de alli su pared ençima dellos hasta lo alto ques mas alta que no esta otra y las nabes de los lados del mismo modo. Y esta muy bueno ya mas de 23 años y esta para mas de 300 años. De la misma manera estan en Madrid, San Sebastián y el combento de Atocha y otros muchos”.

Y debió de pensarse que, por fin, iban a iniciarse las obras pues en abril de 1630 eran fijados los precios “a toda costa de mano y materiales”. Las medidas empleadas en el nuevo templo se entendía que serían las usadas en Madrid.

Pero aún no sería la parroquia ideada por el hermano Pedro Sánchez, ni tampoco con las reformas posteriores, sino mucho más simple, de tal manera que el proyecto original quedaría completamente desvirtuado. Y el arquitecto tuvo que resignarse a ello.

El arriba mencionado maestro Pedro de la Peña volvió a señalar nuevos defectos. Los dezmeros recordaron que aun con las correcciones hechas, seguía resultando un templo demasiado costoso. Las nuevas condiciones formuladas por dicho Peña y el hermano Sánchez deberían limitarse a dejar “en ellas lo preciso y necesario para la fortificación de la obra de dicha yglesia, la qual sea del tamaño y naves que oy tiene, excepto la capilla mayor que se a de alargar para aprovechar el edificio que esta comenzado, quiten todo lo que se pudiere quitar y escusar de las dichas trazas, de manera que el gasto sea menor”.

Poco después ambos maestros se ponían de acuerdo en cómo levantar el edificio definitivo. No se innovó en cuanto al ancho y largo. Se alargaría la capilla mayor y se seguiría con tres naves “como la que agora se traza”. Era suprimida la media naranja y linterna, sustituida por una bóveda vaída. Las naves llevarían seis pies menos de altura y los muros exteriores pie y medio

menos de anchura. Serían eliminadas las tribunas del crucero y reducida la altura de la torre en 12 pies. La puerta principal no llevaría pórtico y toda la cubierta de la nave mayor quedaría igualada. No se admitirían mejoras a lo convenido en el remate. “Con las quales dichas condiciones... se excusará mucha costa que es el yntento principal”.

III.- LA TRAZA DEFINITIVA Y ADJUDICACIÓN DE LAS OBRAS A JERÓNIMO LÁZARO

Ya se dijo cómo a comienzos del año 1628 el Consejo había ordenado que se pregonara la obra según el primer proyecto de Pedro Sánchez. En 1629 volvía a hacerse otro tanto tras las correcciones de Juan Gómez de Mora. Fueron varios los canteros presentados en estas ocasiones: Pedro de Brizuela, aparejador de las obras de S.M. y maestro mayor de la Santa Iglesia de Segovia, así como Jerónimo Lázaro. Posteriormente llegaron los canteros Pedro de la Puente Montecillo, Pedro Cubillo, Fernando de la Huerta, Pedro Quintana, Andrés de Liermo, Andrés de Escalona... y otros. Lo ejecutado entonces se redujo al presbiterio y algo del crucero.

Teniendo presentes las modificaciones, aclaraciones y simplificaciones ya relatadas, el 19 de agosto de 1630 el hermano Pedro Sánchez redactaba las condiciones definitivas, teniendo como base las primeramente formadas. Era suprimido ahora todo lo que no resultaba indispensable, reduciendo el costo a su mínimo. Al suprimirse las bóvedas de las naves y cubrirse con armadura de madera, puso mucho cuidado en detallar su montaje (*Véase Apéndice III*).

Fue pregonada de nuevo la obra. El arriba mencionado alarife local, Pedro Galletero, se comprometió a construir el templo por 50.000 ducados. Jerónimo Lázaro hizo otro tanto por 68.000 ducados “con capilla vaida”. El 3 de febrero de 1631 era rematada en este último por 47.000 ducados. A mediados del año siguiente firmaba la correspondiente escritura y daba fianzas.

A fines del mismo año (1632) el Consejo Real ordenaba secuestrar los diezmos por un monto anual de 2.000 ducados durante los años que durase la construcción y por la cantidad mencionada.

Jerónimo Lázaro estuvo trabajando en el templo hasta 1638. Construyó casi todo lo que actualmente conservamos. A él se debe también la capilla lateral

del Santo Cristo, en el lado de la Epístola. Efectivamente, en dicho año Pedro Ibáñez pedía un sitio para levantar una capilla funeraria para su familia. Por el suelo pagó 500 ducados y otros 800 más al cantero por su trabajo.

Pero Jerónimo Lázaro dejó todo a medio hacer, “se auyento y faltó a su obligación dejando la dicha capilla a los zimientos”. Otro tanto ocurrió con la iglesia. Tras el abandono, debió quedar todo en suspenso durante más de medio siglo. Y no se reanudaron los trabajos hasta 1698, aunque la aguda crisis económica y social debieron reducirlos a casi nada. Por entonces fue concluida la mencionada capilla del Santo Cristo. Dos años después se decía que las otras tres capillas seguían sin acabarse por falta de medios (6).

También en el siglo pasado consta que se hicieron algunos arreglos de acondicionamiento y mejora en el templo.

IV.- RESULTADO Y SITUACIÓN ACTUAL

Decepcionante, pues el proyecto original fue desvirtuado en gran medida por las diversas reformas y modificaciones. El actual templo ha quedado reducido a la cabecera, crucero y primer tramo de los pies, más diversas capillas muy pequeñas. En cuanto a su acabado, también ha sido deficiente por la mezcla de materiales y estilos. Un edificio sólido, pero pesado y oscuro.

Los recios pilares de granito, de complejo perfil, van unidos por arcos de medio punto. Como ya pensó Pedro Sánchez, resultan excesivos, dando la sensación de pesadez. Hoy el edificio no presenta cubierta de madera sino bóveda de cañón en la nave central y vaídas en las laterales. La cúpula del crucero es sencilla, de ladrillo, apoyada en pechinas, cuyo exterior destaca ligeramente del resto del templo.

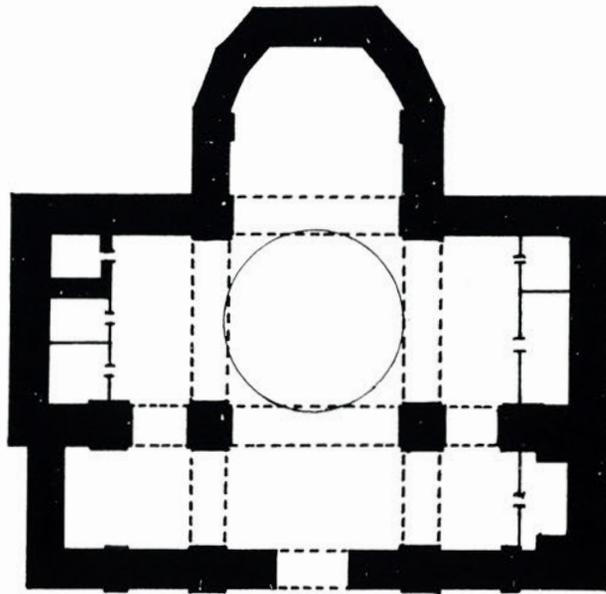
En el suelo pueden contemplarse diversas lápidas funerarias con inscripciones y escudos, posiblemente anteriores a la actual parroquia.

La única torre construida es cuadrada, de tres cuerpos coronados por un templete poligonal, con cubierta de pizarra.

En todo predomina la sillería de granito mezclada con sillarejo, mampostería, ladrillo y canto rodado, dando lugar a un conjunto de aspecto híbrido. A ello contribuyen, también, los diversos añadidos bien visibles en el paramento sur, correspondientes a la sacristía.



SAN MARTÍN DE VALDEIGLESIAS: *Fachada principal de la iglesia.*



SAN MARTÍN DE VALDEIGLESIAS: *Croquis de la parroquia.*

Que el resultado actual se corresponde con el proyecto de Pedro Sánchez, es seguro. Hasta la parte más antigua y primeramente construida, como lo fue el ábside, se sabe que era circular, después demolido y de nuevo reconstruido poligonal como ideara dicho arquitecto y hoy podemos contemplar. Las sobrias líneas, propias del primer barroco madrileño, son bien notorias en todo el templo lo que, sin duda, ha hecho pensar equivocadamente en una obra del siglo XVI, debida a Juan de Herrera.

La fachada es posterior, quizá de fines del siglo XVII. Su perfil barroco y enjalbegado desentona con el sobrio gris del granito. Son bien visibles los pilares y arcadas, a modo de adarajas, tendidos con el fin de proseguir el templo. Tampoco debe de hallarse muy alejada de la que proyectara su autor pues las torres las relegó a la cabecera, proporcionándole un aspecto muy semejante al actual (7).

Así ha quedado nuestro templo, mixtificado e incompleto, con más deseos que realidades. No hay que extrañarse que el vecindario, decepcionado, haya resumido su resultado con un irónico dicho: "Todas las cosas tienen su fin, menos la iglesia de San Martín".

APÉNDICE I

MEMORIA Y CONDICIONES CON QUE SE HA DE HAZER LA OBRA DE LA YGLESIA PARROCHIAL DE LA VILLA DE SAN MARTIN DE BALDEYGLASIAS POR MANDADO DE LOS SEÑORES DEL CONSEJO REAL

Primeramente es condiçion que el maestro que desta obra se encargare ha de correr por su cuenta todos los materiales, cal, arena, piedra, ladrillo, madera dandole donde la corte en los pinares del lugar y el yesso, puertas, bentanas y la soleria de la yglesia que ha de ser de ladrillo de la tierra diuidido en sepulturas como se dira adelante.

Yten es condiçion que el dicho maestro a de derriuar la yglesia vieja por su cuenta y aprouecharse de los materiales puniendo cada cossa en su lugar de manera que no aya estoruo al passo de la plaça.

Yten es condiçion que aprouechandose de los çimientos que estan elejidos en la caueçera de la yglesia haziendo su forma de cruçero como lo muestra la planta y el cuerpo de la yglesia de tres naues con pilastras quadradas de pieças de media

bara con el grueso que muestran la planta y montea y corte y las paredes de los lados conforme esta la planta de capillas ornacinas y la planta de dos torres la vna hazia la plaça, para las canpanas y la otra para la pila del bautismo, que se queda debajo del tejado lleua esta yglesia tres puertas la que mira a la plaça ha de ser con su portico y gradas y antepecho y su portada dorica con colunas como lo muestra la traça que para ella esta hecha y las otras dos portadas han de ser llanos con sus arcos dejando sus quiçios en lo alto del arco y las puertas baten en la claué y se doblan a las paredes a la parte de adentro, de manera que no estorben la jente como lo muestra la planta y si estas puertas uvieren menester gradas y batiente las ponga el dicho maestro por su cuenta.

Yten es condiçion que vn portico de arcos y colunas que esta hecho a la parte del puniente le conserue sin derriuar quitando el tejado y enmaderado y boluiendolo a hazer y reparar los arcos con el estriuo y escalera que se hundieron con la ruyna del pedaço de pared del templo que se cayo ençima del. Asimismo a de conseruar el fenesi donde esta dança de arcos estriua y boluello a tejar como el tejado de la yglesia y con las mismas condiçiones.

Yten es condiçion que las paredes maestras de afuera an de ser su çimiento de silleria llana conforme lo que esta dicho hasta el alto de la superfiçie de la yglesia a donde a de relejar medio pie en que se ha de hazer vn chafran que handa a la redonda y por de dentro que tenga vna quarta de çarpa y alli se elejira la pared conforme la planta muestra y los çimientos de las dos torres han de ser con la misma çarpa por ambos lados y los çimientos de las pilastras an de ser cada vno de por sí dandole su çarpa a la redonda y de la misma manera los çimientos de los arcos torales y el no haçer çimientos seguidos es por amor de las sepulturas.

Yten es condiçion que para plantar este ediçio asi en paredes como en çepas se a de ahondar hasta la peña viua y si estuuire la dicha peña resbaladiça se ponga de quadrado para que el ediçio sienta de quadrado conforme buena obra.

Yten es condiçion que en los çimientos que estan hechos del crucero de la capilla mayor se ha de hazer unas sacristias de largo 108 pies y 107 de hancho y las capillas que muestran planta para bestuario y seruiçio de la sacristia tiene tres bentanas al oriente y vna al medio dia y dos escaleras para dar seruiçio al altar mayor y a los demas altares y otra escalera para salir al çimenterio del medio dia. Esta escalera sera de piedra y las dos de peldaños de madera con sus pasamanos, la bobeda ha de ser de rosca de vn ladrillo de peralte de cal y arena y se ha de sacar la tierra a pison hasta el nibel de la clabe. Esta voueda es de capillas por arista como lo muestra la planta y se ha de hazer sobreçimbre de tierra para que tenga lugar de fraguar bien e la de dar jaharrada y blanqueada y solada de ladrillo de la tierra y puestas puertas y bentanas el erraje de puertas y bentanas y rejas corren por cuenta del pueblo.

Y las quatro bentanas para esta sacristia se han de ronper en el çimiento que esta echo dandole sus derramos a las dichas bentanas con sus arcos o capialçados de manera que quede la dicha pared fortificada con sus trabaçones como si se yçieran de prinçipio.

Yten es condiçion que vnas pilastras que estan a los lados de la puerta de la sacristía a la parte de afuera mueran alli con el chafran que esta dicho y esta dicha pared de las pilastras esta mas larga que lo que pide el cruçero la qual se cortara en adarajas formando su esquina conforme la planta y lo mismo al otro lado que esta corta, se alargue lo neçessario para formar un cruçero como esta en la planta y si en este dicho çimiento fuere neçessario quitar alguna ylada o yladadas por estar maltratadas por el yelo y se prosiga como estan las traças con buena mezcla de cal y arena.

Yten es condiçion que las fundaçiones de las cepas a extremos de los machos torales en las esquinas de las çepas se pongan sillares desmartillados y en medio manposteria de buena cal y arena lleuando su çarpa como lo demas hasta el niuel donde se plantan los çoclos de pilastrones y pilastras.

Yten es condiçion que el cuerpo de la yglesia que es de tres naues como lo muestra el alçado ynterior y sobre las ynpostas mueben los arcos de las naues y las capillas de los lados y asimismo han de ser las roscas de los arcos de las naues prinçipales labrados de limpio porque han de quedar descuiertos los arcos torales y los arcos de las capillas hornaçinas seran de ladrillo jaarrados y blanqueados como a de ser todo lo demas de la yglesia que no son arcos prinçipales ni pilastras y ansi mismo los rodapies y çoclos an de ser labrados de limpio trichantados y escodados relejando vna pulgada a dos dedos como lo muestra la montea.

Yten es condiçion que las dos naues de los lados an de ser de medio punto de capillas de arista capialçados una tercia para que tenga mas fortaleça como la muestra el perfil y corte de la yglesia y las dichas capillas son de tabique doblado como las de la naue de en medio y cruçero que es de lunetas adornadas con faxas y compartimentos como lo muestran las monteas gaarradas y blanqueadas de hiesso blanco y las cornigamientos y inpostas corridas con sus tarxajas de la misma materia y por la parte alta de las bobedas vn jaarro de plana con hiesso prieto.

Yten es condiçion que las dos paredes de afuera torres y testers y bueltas de los cruçeros se guarde la horden y traça que para ello esta echa con la portada y torre prinçipal que a de ser los extremos de silleria guardando vien las trabaçones de mayor y menor y entre medios manpostera de muy buena piedra manpostera dejandolo rebocado y enrejado a uso de Madrid.

Yten es condiçion que el cuerpo de la torre a donde estan las campanas ha de ser de silleria por dentro y fuera y por la parte de afuera ha de ser de piedra limpia y sobre ella se ha de hechar su collarin, frisso y corniga haçiendo su caja por la parte de adentro de la cornissa para que encajen los estriuos y encadenamiento

donde se haçe fuerte el chapitel y assi conbiene que la dicha cornissa seha de piezas enteras hasta donde viene a cargar el chapitel, el qual a de ser de buena madera desilada a escuadra y codales y muy bien pendolada y fortalecido con buena clauaçon con sus quatro guardas, tapadas por delante dejando vn aguxero redondo en cada vna para la respiraçion de la madera el qual chapitel ha de quedar enpiçarrado de piçarra buena y escojida dejando muy bien rematadas las molduras y poniendo su vola de cobre dorada y cruz y su veleta la qual a de dar el pueblo y todo ello como lo muestra la traça.

Y es condiçion en la dicha torre prinçipal se ha de hazer vna escalera de quatro pies de ancho de madera canqueada y sus peldaños con sus boçeles dejandola rematada de yesso y solada de ladrillo de la tierra de esta manera ha de ser hasta entrar en la tribuna y desde alli arriua a de ser toda de madera de tres pies de ancho armada de çancas para que no renpuje y pasamanos de madera.

Yten es condiçion que al niuel de la tribuna la ha de hechar su enmaderado en la torre y en la tribuna y en la capilla del bautismo a de ser de uoueda y las a de solar de ladrillo de la tierra, y en la dicha torre prinçipal a de echar dos o tres suelos de enmaderado de buenas vigas y tablaçon bien clauadas y soladas como lo de abajo y todas las caueças de estas vigas y las demas de esta fabrica en los tejados y donde quiera que estuuieren se an de aforzar de ladrillo en seco con unas pelladas de yesso a la redonda porque no se caygan los ladrillos que de ninguna manera llegue la cal ni el yesso a la madera.

Yten es condiçion que las armaduras del cuerpo de la yglesia y capilla mayor y cruçero ha de ser de la madera del marco siguiente, las soleras de la naue prinçipal han de ser de biguetas de quarta y sesma y las tirantes de pie y quarto y los estriuos del mismo marco que las tirantes los quales tirantes an de estar vna de otra cinco pies y no mas y los pares de esta dicha armadura y cruçero han de ser de biguetas de quarta y sesma con bentaja y en el terçio de los dichos pares por la parte de arriua de llevar su jabaçon del mismo marco que el par a esfera por debajo y por lado a cola enveuida en el par con su buen clauo y los dichos pares han de tener vno de otro vna terçia asimismo en la capilla mayor se ha de hechar sus soleras con sus nudillos mui bien clauados y espessos y encima de las dichas soleras su telar de pie y quarto y estriuos de lo mismo, y los pares referidos y en el lado del cierço ha de quedar vna guarda pequeña por donde respire el ayre. Asimismo a de quedar a la parte del norte o lebante otras dos guardas para la misma respiraçion y para reparar los tejados, y de la torre a donde benga a proposito dejar vn postiguillo para entrar en los caramanchones y en esta capilla mayor se pone otro harpon con su bola y cruz dorado como el de la torre que ansimismo lo a de dar el pueblo o parte del señorío.

Yten es condiçion que en las dos naues de cuerpo de la yglesia se a de guardar la misma horden de maderado de soleras y nudillos y tirantes que enrasando las

dos paredes las asienten y clauen y seruirá de encadenar la obra y andamios para el maestro y los pares han de ser de terçia y quarta, arriua con su picadero y auajo con sus patillas vien lavrado por ambas partes y su tornapunta al quadrado, todos estos tejados se an de entablar con muy buenas tablas de pulgada de grueso traslapadas al rebes porque siruan de haciuya, todas estas armaduras asi pares como estriuos, jabarcones ha de ser con muy buena clauaçon y las tablas con clauos de a marauedi.

Yten es condiçion que todos estos tejados de esta yglesia han de ser de muy buena teja de la mejor que se acostunbra a gastar en este lugar bien tejado a lomo cerrado en esta forma la canal sentada con barro y los lomillos de las cobijas con cal y arena rebocando todas las juntas de las tejas asi canales como couijas y cada çinco canales vn as çintas veredas de ladrillo descubierto y rebocado por los lados y juntas y guarneçidas las boquillas y caualletes y respaldares de muy buena cal las tejas de los caualletes se ha de hazer vn molde grande de tejas maestras y para canales maestras si se ofreciere alguna.

Yten es condiçion que toda la soleria a de ser de ladrillo contando las sepulturas que huuiere en la yglesia vieja para que se pongan otras tantas en los grados que oy las tienen los dueños para que se le de en la yglesia nueua a cada vno su lugar y las que sobraren sean altas o bajas pueda disponer de ella el que tuuiere el cargo.

Yten es condiçion que las gradas del altar mayor y peañas de los demas altares este obligado el dicho maestro a labrallas y sentallas siendo de piedra llana sin boçel y los altares echos de piedra o madera dejandolo todo muy vien rematado y a contento y para las anpolletas dexen vn repisilla o poyata dentro en la pared para meterlas.

Yten es condiçion que a de dejar la pila del bautismo asentada la que oy esta y las pilas del agua bendita y si no fueren buenas que aga otras y las ponga sus cruçes.

Yten es condiçion que las puertas de esta yglesia que son tres pares han de ser de la forma siguiente: los largueros de los quiçios de diez y ocho dedos de tabla y los de la mano de catorçe dedos de grueso y los peinaços de mayor an de ser del mismo grueso y el ancho lo que le tocaren dejando las mochetas yguales con lo que descubre de las jambas an de tener sus dos postigos del alto que le cupiere con sus cuarterones encima repartiendo como este mejor dando a los postigos ocho pies y medio de alto y se entiende que las puertas grandes an de tener quatro peynaços de mayor con vn tajon en medio y los postigos seis peynaços y los quarterones de arriua quatro peynaços que todo ello benga ha hazer garatussa despues de çerrado, entiendese que an de ser enrasadas y toda la clauaçon de estas puertas escuadras gorriones, çerrojos y todo lo que lleuare de yerro y metal a de dar el pueblo.

Yten es condiçion que toda esta obra se ha de hazer de muy buena mezcla de cal y arena mezclando dos espuestas de arena y una de cal y que este algunos dias batida primero que se gaste y buscar la arena la mejor que se acostunbra a gastar

en el lugar y la cal donde se suele hazer para el gasto del pueblo. El yeso blanco se a de lleuar de la Cauera de Riuas de Secan de Ballecas vien adereçado como se acostunbra en Madrid. Y el yeso negro lo a de lleuar en piedra de lo mejor que aya en Madrid y coçello en la obra.

Yten es condiçion que el maestro que de esta obra se encargare se a de aprouechar de todos los despojos de piedra de madera, tejas, puertas y ventanas, aceto retablos y santos que eso queda por quanta de la yglesia y derriuo y el escombro queda por cuenta del maestro.

Yten es condiçion que el maestro que de esta obra se encargare le an de dar donde corte la madera que uviere menester para los andamios, tiros, gruas y enmaderamientos de la dicha yglesia todo muy cumplidamente como lo ouiere menester, entiendese en la dehesa que lo a de cortar a su costa. Tambien le a de dar para sustentar el ganado de los bueyes que trujere para el seruicio de la yglesia el pasto de las deesas y leña en los montes para coçer la cal y el yeso.

Yten es condiçion que las dos paredes de afuera del cuerpo de la yglesia donde estan las capillas e ornaçinas an de lleuar descarpe o desminuçion desde el relex o chaflan que se dixo arriua diez u doçe dedos labrandose con plomo, regla con esta desminuçion que le caue en toda la altura y por la parte de adentro no se a de plomar sino con vna galga que siempre vaja la pared a vn ancho que lo que tiene del carpe por de fuera baya colgado a dentro y le bale esto mas para el renpujo de bobedas y armaduras que si tuuiera dos pies de mas gruessa pared.

Yten es condiçion que el maestro que de la dicha obra se encargare execute las plantas y monteas con los adornos y perfiles que en ellas se muestran y a las cornijas dalles por lo menos tres pies para que no caueçeen con el buelo y que no pueda alegar demasia sino que cumpla con las condiçiones dichas.

Yten es condiçion que el maestro que desta obra se encargare a de dar las fincas de otra tanta cantidad como monta la dicha obra y los fiadores han de ser maestros esperitos y experimentados en el arte porque si enfermaren o muriere puedan proseguir con la dicha obra y los dichos fiadores an de ser veçinos de Madrid açendados en la dicha villa. Asimismo la villa de San Martin a de dar siguridad al maestro que de la obra se encargare de tener sus pagas çiertas en los plaços que fuere señalados.

Yten es condiçion que esta obra a de ser a satisfaçion del hermano Pedro Sanchez de la compaõia de Jesus bisitada por su persona una o dos veçes al año y si la obra no estuuiere conforme las plantas y monteas que estan hechas pueda açerle deshacer lo que no estuuiere conforme las traças que para ello tiene echas y firmadas de su nonbre.

Fecha en Madrid a dos de febrero de mill y seiscientos y veinte y ocho años.

Pedro Sanchez.

APÉNDICE II

JUAN GÓMEZ DE MORA Y FRAY FRANCISCO DE SAN JOSÉ INFORMAN
SOBRE EL PROYECTO DE PEDRO SÁNCHEZ

En cumplimiento del auto del señor don Juan de Frias Messia, del Consejo de Su Magestad, su fecha en 18 del mes de septiembre deste presente año, emos bisto las traças y condiçiones que hiço para la yglesia de la villa de San Martin de Valdeyglesias el hermano Pedro Sanchez de la Compañia de Jesus y el papel de objeçiones que sobre ellas dio Pedro de la Peña, maestro de obras, y la respuesta al dicho papel por el dicho hermano Pedro Sanchez. Y abiendo considerado la disposiçion que oy puede tener esta yglesia y de los materiales que a de ser fabricada segun somos ynformados, nos pareçio lo siguiente:

Grueso de los pilares: En quanto aber elijido la traça de tres nabes es sin duda de mejor forma que la de vna nabe para la capaçidad y comodidad que para el vsso de ella a de aber en lugar de tanta beçindad y con esta traça se acomodan muchos altares y andar por dentro las processiones y en quanto a la planta, los pilares que dibiden la nabe mayor con las coraterales son delgados y por lo menos se les a de añadir pie y medio mas de lo que en ella se demuestra en el todo del dicho grueso ansi en pilastras como maciços de los dichos pilares con que bendran a tener la sesta parte del ancho de la nabe prinçipal que es la proporçion mas vsada para la fortificaçion.

Pilastras de las nabes coraterales: Que las pilastras de las nabes coraterales se agan endidas por medio y tambien lo sean los pilares arriba dichos en el grueso para dar mejor proporçion segun su ancho y que no queden tan anchas como en la nabe mayor pues cada pilastra a de tener proporçion vnas a la nabe mayor, otras a las coraterales.

Lados del cruçero: Que en los lados de los cruçeros les falta los resaltos y formas de arcos correspondientes a los pilares torales y de las capillas hornaçinas para que los altares coraterales queden en buena forma en los cruceros y en medio de las nabes coraterales o si pareciere que no queden tan largos como estan enpeçados a fabricar para su remedio, se pueden formar dos capillas para aprovechar lo fabricado con lo que quedara el cruçero mas bien proporçionado y sobre estas capillas se pueden açer dos tribunas para la comodidad a la jente y uso de la yglesia en dias de fiesta açiando puertas y escalera para ellas y para entrar en la sacristia sin que enbaraçe vno a otro.

Altars de las nabes coraterales: Que los altares de las nabes coraterales se remetan mas adentro del grueso de la pared para que puedan tener peañas de forma que no agan tropieço al passo de las nabes coraterales porque sin ellas quedan sin autoridad y no se cumple con la çeremonia de la yglessia.

Puertas de la yglesia: Que las puertas de la yglesia tengan alfayçares y batientes en que batan las puertas de madera y no se çierren con quicios a la parte de la yglesia como se demuestra en la planta y que estas puertas sean algo mas anchas de lo que enseña la dicha planta porque tienen de ancho ocho pies y parece poco abiendo de llebar postigos en las dichas puertas.

Torres: Que las dos paredes de las torres como se entra por los pies de la yglessia a la mano derecha y yzquierda se an de ensanchar media bara para que estas paredes queden del grueso de las demas para que la obra cargue a un pesso.

Puerta de la sacristia: Que la puerta de la sacristia se aga mas desbiada del altar corateral porque queda con ella muy aogado.

Corte de la yglesia a lo largo: Que se suba de pie derecho esta yglesia quatro pies mas de lo que demuestra el corte ynterior de la yglessia porque esta baja de proporçion con lo qual quedara mas desaogada y las pilastras quedaran con este alto y con lo que se les ensancha de su proporçion.

Ynpostas: Que se anadan ynpostas a las nabes coraterales sobre que mueban sus bobedas porque en las traças no lo demuestran y esto no es anadir obra sino adbertirlo que falta.

Luçes de las capillas: Que las bentanas de las capillas sean quadradas y no redondas porque se acomoda mejor y si fuere neçesario en alguna ocassion que se çierren se açe mejor siendo quadradas y se escussa gasto porque costaran menos.

Pie derecho de las bobedas: Que suban de pie derecho las bobedas dos pies para que el buelo del cornisamento no quite su altura y pierda la parte de circulo que esconde la bista de la parte de abajo con el buelo del dicho cornisamento.

Basas y plintos: Que las basas o pedestales çocalos sobre que cargan las pilas-tras principales se agan de dos yladas, la vna que sirba de plinto y la otra de basa.

Corte ynterior de las tres nabes: En esta traça falta la demostracion de aberturas de la puerta principal de los pies de la yglessia y entrada a las capillas de las torres de las canpanas y pila del bautismo.

Luz de los pies de la yglessia: Otrosi falto enseñar la bentana que a de dar luz a la yglessia sobre la puerta de los pies porque es la mas principal de todas.

Ynpostas sobre las piertas de las torres: Otrossi falto en esta traça la demostracion de las ynpostas sobre que an de mober las bobedas sobre las puertas y entradas de las torres dichas.

Tirantes: Otrossi parece que en esta traça se cubriran las nabes coraterales sin echar tirantes, parece que es fuerça que estos tejados las tengan porque con ellas quedan mejor fortificados y las bobedas mas abraçadas contra la fabrica.

Bobedas: Que las dichas bobedas se agan de ladrillo tabicadas y dobladas y chapados los resaltos y buelos de las pilastras en casso que no ayan de ser las formas de los arcos de canteria que corresponda a las pilastras de abajo en ancho

y materia con que la obra quedara luçida y el gasto cassi sera vno por estar ynformados quan çerca esta la piedra para esta y otras muchas cosas.

Arcos de canteria: Y en casso que estos arcos y los quatro torales ayan de ser de canteria linpia, conbiene que se heche arbotantes de canteria por la parte de afuera de buena traça que resistan al enpujo de los dichos arcos açiendo como dicho es de ladrillo tabicadas y dobladas de yesso maçiças las hijadas como es vso y costunbre para su fortaleça.

Cosas que faltaron en esta traça: En esta traça faltaron demas de las cosas arriba dichas la demostraçion de la torre por el lado y buardas en el armadura en el cuerpo de la ygleisa y luçes de las nabes coraterales.

Perfil de la delantera que mira a la plaça: En esta traça se a de adbertir que no se señalaron las buardas que a de aber para ayrear los desbanes sobre las bobedas que en esta traça se abian de señalar quantas y en que lugar y que la cornissa vltima del cabeçero de la capilla mayor este a un pesso del comissamento prinçipal de la yglessia que esto es muy feo por la parte de afuera pudiendose con facilidad remediar.

Fabrica: Que en quanto al modo del fabricado de esta yglessia se aga de canteria aperpiañada los pilares de las dibisiones de las nabes, çocalos y cornisamentos de canteria linpia y en lo demas se agan las esquinas de las torres y pilastrones en los enquentros de los arcos por la parte de afuera de canteria a picon y en los demas lienços y entrepaños se pueda aprobechar la canteria de los desposjos de la yglessia y esto se a de juzgar segun la piedra que hubiere para mejor elejir lo que conbenga a su fortificacion.

Eleçion de çimientos: Que quando se ayan de elejir los çimientos de los pilares de los pies derechos de la yglessia se tenga atençion que si hubiere peña se roçe y ponga a nibel con bancos como mejor de lugar su dispussiçion del sitio açiendo de ancho vn pie a cada lado que sirva de çapata al grueso de arriba açiendo encadenados los çimientos de vnos a otros donde no hubiere la dicha peña que lo ynpida.

Otrosi faltan a estas traças otros dos papeles para su mayor ynteligençia, el vno que a de ser corte por medio del cruçero para demostrar el hornato que a de tener. El otro es la fachada y puerta de los pies de la yglessia a la parte del poniente porque por todos lados quede demostrada esta fabrica y que en su execuçion esten prebenidas todas las cosas mayores y menores.

Condiçiones que faltan: Otrossi nos pareçe que faltan algunas condiçiones que declaren la forma que se a de tener para que el maestro o maestros que de esta obra se encargaren se les resuelban las dudas que en obras tales suelen ofreçerse que estas son de dos jeneros, la vna toca al artifiçe o traçador a cuyo cargo estubiere el bisitarla que son perteneçientes a la fortificaçion y traça, moldes y contramoldes. La otra toca al dueño como parte de comodidad y usso y porque despues se escusen pleytos y diferençias y que el maestro no aga su boluntad, ni en mas ni en menos

obra, desde luego conbiene aya punto fijo en la forma que esto se a de açer para que despues no pretenda el maestro demassia.

Pagas: Tambien no ay condiçion que declare la forma que a de aber en las pagas para que se agan a tiempo y que sienpre la yglessia sepa la obra que estubiere hecha y que dinero recibido el maestro y que sea con tal modo que no pueda aber engaño ni dilaciones.

Tiempo: Que ay condiçion preçissa que hable del tiempo en que se a de yr trabajando y conforme el dinero que hubiere se pongan los plaços que pareçiere para que en todo aya buena quenta y raçon y unos y otros sean puntuales y cunplan lo que fuere por su quenta.

Modo de conçertar la obra: Otrossi nos pareçe que esta obra es grande y que se podra ofreçer en el conçierto muchas dudas siendo por vn tanto porque consta de muchas cosas y que seria mejor dar esta obra a precios reconoçiendo su balor pues en esto no puede aber engaño y para la prebençion del dinero se puede açer vn abançe respetivamente a los precios para reconocer lo que se podra gastar en esta obra y puesto el dinero en vn arca se saque con ynterbençion de las personas nonbradas para el gasto de cada semana que por lo menos por este camino se asegura que no se gaste vn real sin quenta y raçon y que sea en benefiçio de la obra.

Y este es nuestra declaraçion y pareçer y lo firmaremos en Madrid a diez y seys de octubre de 1629.

Juan Gomez de Mora

Fray Francisco de San Joseph

APÉNDICE III

CONDICIONES SEGUN Y COMO SE HA DE HAÇER LA OBRA DE LA YGLESIA PARROCHIAL DE LA VILLA DE SAN MARTIN DE VALDEY- GLESIAS SON LAS SIGUIENTES

1.- Primeramente es condiçion quel maestro o maestros que desta obra se encargaren la an de haçer a toda costa de manos y materiales, vien fecha y acuada segun las traças que para ella estan hechas, formadas del padre Pedro Sanchez y las condiciones que aqui se seguiran sin que para todo ello se le deua dar mas que tan solamente el dinero en la forma que se pusieren las pagas con declaracion que si la uilla hiçiere algunas limosnas trayendo con sus ganados algunos materiales a la obra, el balor de lo que montare se le a de cargar al maestro esto por quanto a el se le tiene de hacer buena toda la obra por tenerla a toda costa.

2.- Es condiçion que de todo el alto del templo se an de uajar seis pies de lo que muestran las traças guardando el maestro que desta obra se encargare la proporçion en executar las partes con el todo, respecto de lo que se baja de lo que aora muestran las dichas trazas.

3.- Es condiçion que atento que se quitan seis pies del alto tambien se a de quitar pie y medio de grueso de las dos paredes exteriores de las naves colaterales.

4.- Es condiçion que se an de quitar las tribunillas de los braços de el crucero porque no son necesarias adornando el sitio que ocupan en las dichas traças con pilastras en los medios y rincones de manera que se guarde el horden de arquitectura conforme a las dichas traças.

5.- Es condiçion que se an de quitar doçe pies del alto de la torre y un pie del grueso de las paredes de lo que muestran las dichas traças.

6.- Es condiçion que el maestro que tubiere a su cargo esta obra a de nombrar un maestro y otro la villa y estos dos juntos an de ber medir y tasar los materiales y despojos de todos generos que al presente tiene la dicha yglesia y descontando el desperdiçio que a de aber al derriuarlos y el trauajo del derriuio y descombro lo que restare de su valor se le a de cargar al dicho maestro por su quenta por quanto los a de gastar en la obra.

7.- Y descombrado el sitio y tirado los cordeles segun la planta se abriran las çanjas a plomo y niuel y cordel hasta topar el firme que sea tal como combiene para obra semeiante y si hallare peña uiva se rocara a picon y cuña açiando sus bancos a niuel en forma de gradas y estas dichas çanjas se an de haçer si fuere possible todas a un tiempo dexandolas dos pies mas anchas que los vibos de la planta uno por cada parte y en la parte de medio dia pie y medio por estar por aquella parte el firme mas uajo esto para su relexe y mayor fortaleça.

8.- Abiertas bien como cobiene las dichas çanjas se maçiçaran de manposteria de piedra y cal mezclada a dos de arena, una de cal estando la cal batida y reposada por lo menos ocho dias, y estos çimientos si ubiere lugar se saquen todos a un tiempo que asi combiene a su fortaleça atandolos y ligandolos con los que oy estan echos en el caueçero y cruçero sacando al mismo tiempo los machos y encadenandolos en la parte que combenga para que la obra quede travada una con otra, los quales çimientos se leuantaran hasta que queden un pie mas uajos que el paymento y suelo de la yglesia haçiando de canteria por la parte de afuera a picon con sillares de pie y medio de lecho con los tiçones neçesarios hasta el talus que el sobrelecho de su postrera ylada donde se relaxan las paredes a de quedar al alto del sobrelecho de la losa de leçion y paimento de la yglesia como lo muestran las traças.

9.- Reynchidas y bien maçiçadas todas las çanjas y cepas como ba dicho, se solaran de lossas de canteria a picon que tengan a tres y quatro pies de lecho y uno de grueso con los mayores largos que pudiere ser despeçandolos por donde mas

combenga, fijandolas todas con su buena cal quedando su sobrelecho con el paymento y suelo de la yglessia y sobrelecho de la ultima ylada del taluz por la parte de afuera como ba dicho en su condiçion.

10.- Y es condiçion que puestas las dichas losas sobre ellas en todo el templo se pondra una ylada de canteria bien labrada y trinchantada que sirua de zocolo y tenga de alto dos pies y otros dos de lecho siendo las piedras en sus largos, enteras en pilastras y resaltos despeçando por los yngletes, los demas campos por donde mas combenga y los machos que estan sueltos aperpiañados, despeçando por sus yngletes con buenas juntas, lechos y sobrelechos y sobre los dichos se pondran sus embasamientos de buena piedra bien labrada y trinchantada con dos pies y medio de lecho con todas sus molduras dispuestas con buena arte y proporcion como lo muestra la traça y las pilastras y traspilastras y boquillas y los demas campos con su filete y copada y todo lo demas que sirua de plinto, todo bien labrado como dicho es despexando sus largos por donde menos se uean las puntas y estas queden bien fechas y ansimismo lechos y sobrelechos.

11.- Ansimismo es condiçion que sentados que esten todos los embasamientos en todo el templo sobre ellos se leuantaran sus paredes y machos sueltos y torales los quales dichos machos todos ocho an de ser de canteria a picon hasta el alto de la cornixa que esto no a de ser de canteria y todas las demas paredes anssi por dentro como por de fuera an de ser de mamposteria por de fuera bien açerada y enraxada y por de dentro como viene de las canteras y los arcos torales y los demas de las nabes colaterales y los de las capillas hornasinas y el de la tribuna y las quatro paredes de la media naranja todo a de ser de aluañileria de buen ladrillo bien çoçido y bien fraguado con buena mezcla de cal çernida, a dos de arena una de cal, todo con bastante fortaleça echando todos los cornijamentos de la parte exterior de afuera y todas las esquinas fajas y uentanas, portadas y gradas, antepechos y pasamanos y el cuerpo ultimo de la torre donde an de estar las campanas con sus arcos, pilares y faxas y cornijamentos todo lo dicho a de ser de canteria bien labrado y trinchantada dando a las cornixas y a todo lo demas todos los lechos neçesarios para su bondad y fortaleça atiçionando toda la obra con los tiçones que fueren menester por de dentro y fuera dexando todas las paredes ynteriores y exteriores pilastras y traspilastras, voquillas, cornixamentos, esquinas, bentanas y portadas y arcos, todo ello a plomo, regla, cordel y niuel como combiene en obra semexante con los gruesos y arte que la traça muestra adbirtiendole que aunque en la traça exterior de afuera por ella se muestra ser todo canteria no lo a de ser sino como ba declarado en esta condiçion porque se gastara mucho menos y el templo quedara con bastante fortaleça.

12.- Es condiçion que la capilla que esta en el cruçero que mira al setentrion no a de subir mas de lo que muestra la traça ni tampoco se puede dexar de hacer

porque estan ya los çimientos hechos y para conseruarlos por estar echo el gasto se haçe la capilla y el no subir mas es porque la parte que mira a el leuante que haçe esquina con el setentrion tiene echo un sentimiento çerca de la dicha esquina a siete pies della poco mas o menos y por la caussa dicha es uien se aga de la forma que esta traçado con que quedara seguro el çimiento hecho y lo que en el se cargare y anssi por la correspondencia sera uien se haga la de el otro lado con todo su hornato segun lo muestra la traça. Y se declara que el maestro que tubiere a su cargo esta obra en reconociendo sus nueles y paimento de la superfiçe de la yglesia a de escusar y echar las manos gradas que pudiere para que se entre al templo con mas comodidad.

13.- Y es condiçion que se an de escusar los arbotantes que demuestra la traça por ahorrar de costa y poder pasar sin ellos por no ser de canteria los arcos sino tabicados y no tener empuxo y tambien lo fortaleçen los colgadiços de las nabes colaterales que suben a entibar a la quarta parte de la bobeda.

14.- Y es condiçion que estando todas las paredes en el alto necesario como ba dicho se echaran sus harmaduras en la misma conformidad que la traça muestra poniendo sus nudillos quatro pies uno de otro de quarta y sexma a nibel sobre las quales se assentara la solera de quarta y sexma bien clauadas con sus estacos de hierro contra los nudillos las juntas una con otra a cola uien clauadas sobre las quales se pondran sus tirantes de vigas de pie y quarto çinco pies uno de otro que entren en las paredes de cada parte por lo menos dos pies y medio clauandolos bien con las soleras con sus estacas de yerro y en las caueças que entran en las paredes se arrimara en seco unos ladrillos tabicados con yesso porque no las coma la cal y esta dilixençia se ara en todas las maderas que estubieren çerca de la cal y sobre las dichas tirantes se asentarán sus estribos de terçia y quarta encajados a cola con los tirantes bien clauados con ellos y uno con otro luego se pondra su hilera de vigueta de terçia y quarta en el cartabon de a çinco bien puestas e echaran los pares de uigueta de quarta y sexma con sus cortes bien clauados quedando de uno a otro una terçia echando en cada par a el terçio sus xauarcones con sus cortes aspera y tixera bien clauados como todo lo demas y dispuestas estas armaduras como dicho es se entablaran con buena tabla de siete pies de largo y uno de ancho y una pulgada de grueso traslapadas al rebes para que sirban de açiua y para que se tenga el barro bien clauadas con clauos de a marauedi quatro en cada una quedando todo bien puesto.

15.- Y estando rematados de madera se texaran con buena texa bien coçida sin caliches que sea la mexor que en la villa se gasta haçiendola con cuerpo bastante porque no se cale se asentara cordel escantillon a lomo çerrado las canales con barro bien cascotadas entre una y otra y los roblones con cal y todas las que se sentaren sobre las paredes y cornijas ansi canales como roblones se an de asentar con cal rebocando con ella todas las boquillas juntas y respaldares y caualletes

A PROPÓSITO DE CUEVAS, EL PINTOR

Por

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS

Lázaro Díaz del Valle se refirió a Pedro de las Cuevas como "pintor teórico y práctico en este Arte. Esta escuela ha sido la mejor que ha tenido España pues della han salido los más importantes artífices que hoy en ella se conocen de gran fama como han sido Jusepe Leonardo y Juan Licalde que murieron mozos" (1).

Pero fue Palomino quien sentó las bases del conocimiento que se ha hecho común acerca de Pedro de las Cuevas (2). Le hace natural y vecino de Madrid y muerto en la Corte por los años de 1635 a los 77 años de edad, lo que fijaría la fecha de su nacimiento hacia 1558. Menciona que casó con doña Clara Pérez, natural de Villafranca, viuda del florentino Domingo Camilo, que llevó al matrimonio a su hijo Francisco Camilo, a quien su padrastro educó. Declara su eminencia en la Pintura y que no se sabe de cosa señalada de su mano en público pero "hay mucho en casas particulares". Sobre su pericia destaca que fue maestro en el arte de enseñar y que su casa era un seminario continuo de discípulos, "de suerte, que parece, que de primera instancia ninguno intentaba entrar en otra escuela, hasta ver si podía lograr la suya". Menciona entre ellos a los siguientes: José Leonardo, Juan de Ricalde (*sic*), Antonio Pereda, Antonio Arias, don Juan Carreño, Juan Montero de Rojas (*sic*), don Simón de Leal, Francisco de Burgos, su hijastro Francisco Camilo y su hijo don Eugenio de las Cuevas. Añade para finalizar la breve biografía que le dedica: "Tiénese por cierto que fue uno de los maestros que en aquel tiempo se tenían en la Real Casa de los Desamparados de esta Corte... Y se tiene también por cierto que vivió y murió en dicha casa de los Desamparados, donde tenía su escuela, y domicilio".

Ceán añade y corrige estas noticias (3). Afirma indirectamente que el pintor nació en 1568, pues mantiene la fecha de muerte en 1635 pero con diez años menos de vida de los que marcó Palomino. Precisa —o imagina—

que fue amigo de Domingo Camilo y que su mujer, doña Clara, había nacido en Villafranca del Bierzo; confirma que toda la familia vivía en la Casa de los Niños Desamparados. Enumera los mismos diez discípulos pero escribe Juan de Licalde. Y da la noticia de que pretendió, sin lograrlo, la plaza de pintor del Rey en 1627, a la muerte de Bartolomé González.

Gracias a las aportaciones documentales de Mercedes Agulló y de algunos otros investigadores, en la actualidad poseemos más noticias sobre Pedro de las Cuevas y, por nuestra parte, pretendemos añadir algunas otras que confirman y amplían las publicadas por Palomino y Ceán.

Pedro de las Cuevas nació hacia 1583, pues en 1633 declara tener 50 años de edad (4) y su muerte acaeció el 28 de julio de 1644 (5). Se ignora con quién realizó su aprendizaje y la primera noticia conocida corresponde a su matrimonio con Clara Pérez del Río, que era su nombre completo. Según Palomino, Eugenio de las Cuevas, fruto de este matrimonio, nació en 1613. Desentendiéndose de esta fecha, los autores que tratan de Francisco Camilo, hijo del anterior matrimonio de Clara con Domingo Camilo, vienen afirmando que nació hacia 1615 y ultimamente se ha precisado ese año (6). Si es cierta la fecha del nacimiento de Eugenio, y puesto que nada se ha descubierto que la desmienta o que apoye la de 1615 para Camilo, parece lógico pensar que Francisco nacería hacia 1610, su padre moriría poco después y, por tanto, la boda de Pedro y Clara tendría lugar hacia 1612. La esposa llevó en dote 100 ducados y el capital del pintor estaba constituido por todas las pinturas que había en su obrador, de las que no se hizo inventario, según declaró aquélla en su testamento (7).

El primer aprendiz de quien tenemos noticia fue Jusepe Leonardo (1601–1656), que vivió en la casa de su maestro, en la calle de Atocha, de 1616 a 1621 en que salió de ella para casarse (8). A continuación debió ingresar como aprendiz Antonio Pereda (1611–1678), pues llegó a Madrid posiblemente en 1622; pudo permanecer con Cuevas hasta 1627 si es él quien se casa ese año en la parroquia de San Sebastián (9) o a lo sumo hasta 1629, en que parece que gozaba ya de la protección de Crescenzi.

En estos dos primeros aprendices –ambos luego famosos pintores– se cumplen tristes circunstancias similares. En el caso de José, su madre murió en 1611 y un par de meses después su padre contrajo nuevas nupcias, lo que provocó seguramente que en 1612 el muchacho se trasladara solo de Calatayud a Madrid. El padre de Antonio murió en 1622 y también sin com-

pañía familiar, pues su madre permaneció en Valladolid, emprendió el viaje a la Corte. Destacamos estos hechos porque, como relataremos a continuación, ya en 1625, Pedro de las Cuevas era maestro de la enseñanza del arte del dibujo de la Casa de los Desamparados de la villa y corte de Madrid y este hecho debe tener relación con la abundancia de discípulos que, desde luego, cumplían la condición de desamparados.

Con motivo del donativo exigido por Felipe IV para la defensa de los Reinos se formó en 1625 una lista que comprende 73 pintores. En ella figura Pedro de las Cuevas viviendo en el Hospital de los Desamparados, con la aportación de 50 reales, que sin ser de las mayores (que corresponden a Carducho, Cajés y Velázquez) queda por encima de la mitad de los contribuyentes; consta que firmó (10).

Pero más importantes son las noticias que aparecen en los acuerdos del Concejo madrileño y que damos a conocer en la presente ocasión. En el ayuntamiento del lunes 1 de septiembre de 1625 se vio un memorial del pintor con un decreto del Rey remitiéndolo al Corregidor y un auto de los señores del Consejo mandando que lo viera la Villa; el acuerdo fue que lo examinara el regidor don Francisco de Sardaneta y con las observaciones que hiciera se llevara a la reunión del día 5 siguiente.

El memorial proponía que se hiciera en cada ciudad cabeza de partido un colegio, casa de amparo de huérfanos y huérfanas "donde se dé arte u officio a cada uno con la comodidad que conbenga a su talento y en lo que más an de valer, de donde saldrán con abentajado aprobechamiento y principios".

El Concejo madrileño redactó su respuesta en el ayuntamiento del miércoles 10 de septiembre oponiéndose a la propuesta de Cuevas. Consideraba la Villa que no era tiempo propicio para nuevas fundaciones de colegios y casas de desamparados por no tener el Reino de dónde sacar la renta necesaria para su sustento y conservación sin dejarlos al albur de las limosnas que consiguieran, además de lo que costarían las casas que habrían de labrarse. Por otra parte, recordaba que en muchas ciudades y lugares había fundados desde antiguo colegios de niños de doctrina cuyo cuidado y educación estaba encomendado a los corregidores, ayuntamientos y demás patronos, y llegada a los niños la edad de salir de los colegios, los debían repartir entre personas que les enseñaran oficios serviles, o con labradores, que era lo que en el momento precisaba el Reino, más "que las artes y facultades que propone el dicho Pedro de las Cuevas". El informe muestra

el descontento del Concejo por lo mucho que habían bajado los recursos del colegio de niños de la Doctrina madrileño, pues les faltaban las dos partes de la limosna que antes obtenían de los entierros y que ahora llevaban los niños de los Desamparados. En consecuencia, suplicaba al Concejo que mandara dar al colegio de los niños de la Doctrina 2.000 ducados de renta anuales sacados de la consignación de los Desamparados, a quienes se daban 10.000 ducados al año además de lo mucho que obtenían de limosnas. Curiosamente, al final del acta de este acuerdo se anota que se decidió: "No se ponga lo que toca a los niños de la Doctrina desta Villa".

El disgusto y enfado que vivía el Concejo madrileño por la competencia que hacía la casa de los Desamparados al colegio de los niños de la Doctrina, del que era patrona la Villa, es patente y es posible que influyera en el mal tono que se aprecia en la contestación, pero también ayudó a ello, sin duda, la mentalidad materialista de los regidores madrileños que consideraban superfluas para el beneficio del Reino la enseñanza de las artes y facultades liberales frente a la utilidad inmediata que suponía el ejercicio por esos niños de los oficios manuales o la agricultura.

Queremos resaltar el interés del plan propuesto por Pedro de las Cuevas en relación con una enseñanza de las artes y oficios a los niños y niñas huérfanos según su talento y capacidades, encaminándolos al servicio de Dios y beneficio y utilidad de los Reinos, que no quedó sólo en propuesta, pues en la casa de los Desamparados se impartieron enseñanzas al menos de dos artes, la de dibujo y la de fabricación de reposteros y tapices al estilo de Salamanca. No constituye, sin embargo, la primera proposición en tal sentido que se hacía por un artífice en Madrid.

El precedente más antiguo y, no obstante, más directo del proyecto del pintor es la escuela de Tapicería para muchachos naturales de Madrid que empezó a existir en 1592, dirigida por Pedro Gutiérrez, con la ayuda económica del Reino y del Concejo madrileño (11). En 1597 esa escuela se trasladó al recogimiento de Santa Isabel, situado en las casas inmediatas al hospital general, a fin de que los niños allí hospedados fueran los alumnos del tapicero. Después de muerto Pedro Gutiérrez, se continuó en el Recogimiento la enseñanza por parte de otro tapicero, Antonio Cerón de Barrientos, si bien sus alumnos eran un reducido grupo de ocho muchachos y no llegó a dos años lo que estuvo al frente de ella; simultáneamente, el pasamanero Jerónimo de Santa Cruz utilizaba a algunos otros niños en sus

trabajos de tejer seda y pasamanos. Ambos pagaban por ello al Recogimiento (12). En cuanto a las niñas acogidas se sabe que realizaban labores de devanar sedas y fabricar randas que luego vendían y beneficiaban también a la renta del establecimiento (13).

En 1610, la reina Margarita hizo mudar una comunidad de agustinas recoletas a las casas en que se hallaba instalado el recogimiento de Santa Isabel. Los niños fueron trasladados a fines de 1612 a la casa de los Desamparados en la calle de Atocha. En fecha que María Teresa Cruz fija entre 1625 y 1630, Antonio Cerón de Barrientos se instaló en la casa de los Desamparados para continuar su magisterio con los allí recogidos y en ella seguía cuando otorgó testamento en 1633, pidiendo ser enterrado en su iglesia como lo había sido ya su esposa (14).

Así las cosas, pensamos que Cuevas debía vivir y enseñar en la casa de los Desamparados quizá desde 1616, pues entonces vivía ya en la calle de Atocha donde precisamente se encontraba aquélla, y con toda seguridad desde 1625. Como en tal institución se acogía a huérfanos, se entenderá el fundamento de la hipótesis de que Jusepe Leonardo y Antonio Pereda fueran enseñados allí por Pedro de las Cuevas. Obsérvese también que en su memorial de 1625 el pintor se titula maestro de la enseñanza del arte del dibujo. Ya Pérez Sánchez, sin conocer el documento que publicamos, comentó que sus enseñanzas debían centrarse en el dibujo, pues según Palomino (15), Carreño —que, como se dirá, fue otro de sus discípulos— continuó después en el colorido con Bartolomé Román. Cabría también la posibilidad de que otros dos discípulos hubieran seguido trayectoria similar: Jusepe Leonardo con Eugenio Cajés, según afirmó Jusepe Martínez (16) y Francisco de Burgos Mantilla con Velázquez. Aunque, por si acaso, conviene advertir que Pedro de las Cuevas era pintor y no sólo dibujante y consta fehacientemente que hizo obras de pintura.

Debemos referirnos ahora a otros discípulos procurando establecer el orden cronológico de su aprendizaje con Cuevas. Francisco de Burgos Mantilla (hacia 1610–1672) era burgalés y puede pensarse en cierto desamparo alejado de su casa. Su dependencia de Cuevas hubo de ser posterior a 1620, pero seguramente anterior a 1631 en que fecha su única obra conocida, o incluso a 1629 en que Velázquez marchó a Italia, por lo que debió terminar entonces su aprendizaje con el sevillano. Juan Carreño de Miranda (1614–1685) llegó a Madrid en 1625 y de inmediato entraría en el obrador

de Cuevas para pasar luego con Román según se indicó. Es posible que su padre viajara con él a la Corte, donde se encuentra ampliamente documentado en los años siguientes y donde se casa. Pero, como ha explicado Pérez Sánchez, es casi seguro que Juan Carreño fuera hijo ilegítimo y así no resultaría extraño que fuera acogido en los Desamparados.

No poseemos noticias familiares acerca de Simón de León Leal (1611–1687) y de Juan Montero de Rozas (hacia 1613–1683) para explicar su relación con la casa de los Desamparados, pero por edad, ambos debieron iniciar su aprendizaje en torno a 1625 o poco antes (17); en 1630 Montero firma como testigo del primer testamento de la mujer de su maestro y pensamos que seguiría como discípulo de Cuevas (18). Ambos fueron testigos en el testamento de Cuevas en 1644 (19). Antonio Arias (1614–1684), natural de Madrid, era hijo de padre gallego y madre castellana, pero desconocemos otras circunstancias; si creemos a Palomino cuando afirma que a los catorce años pintó el retablo de los carmelitas calzados de Toledo, sería condiscípulo de los dos antes citados e iniciaría su aprendizaje antes de 1625 (20). Juan de Lizalde sólo está documentado en 1628 y 1634 y sabemos que murió en plena juventud; seguramente estuvo con Pedro de las Cuevas antes de 1625 (21). Cabría sospechar que Francisco Morales (nacido en 1609 en Santisteban de Gormaz) también hubiera aprendido con Cuevas aunque no lo mencione Palomino, pues figura junto a Camilo y Arias como testamentario de Eugenio de las Cuevas (22); aunque en 1627 ingresó como aprendiz de Francisco Barrera (23) es probable que, como los otros, hubiera sido discípulo de dibujo hacia 1620 o algún año más tarde.

No falta sino recordar que tanto su hijastro Francisco Camilo (hacia 1610–1673) como su hijo Eugenio de las Cuevas (1613–1661) aprendieron con Pedro de las Cuevas en el obrador de la casa de los Desamparados. Sin duda fueron condiscípulos de los antes citados, pues, a excepción de Jusepe Leonardo, todos nacieron entre 1610 y 1614. Ignoramos cuándo abandonó Cuevas la casa de los Desamparados, pero hubo de ocurrir antes de enero de 1633, en que vivía ya en la calle Mayor, lo que resulta coherente con que no se le conozca a ningún discípulo nacido después de 1614.

Abandonamos ya el asunto de la enseñanza para pasar a otros distintos, y en primer lugar a completar la noticia que ya proporcionó Ceán en relación con la solicitud de Pedro de las Cuevas de ser nombrado pintor del Rey. El 9 de noviembre de 1627 la Junta de Obras y Bosques envió a

Vicente Carducho ocho memoriales de los siguientes pintores: Angelo Nardi, Juan van der Hamen, Julio César Semini, Felipe Diriksen, Pedro Núñez, Félix Castello, Antonio de Monreal y el propio Pedro de las Cuevas, "para que se junte con Eugenio Caxés y Diego Velázquez e informen de conformidad de los decretos que ban puestos en ellos para la provisión de la plaza que bacó por muerte de Bartolomé González, pintor de su Majestad". Al margen del acuerdo se lee: "Otros dos memoriales se le enviaron más, que fueron de Juan de la Corte y Francisco Gómez" (24). A estas solicitudes hubieron de unirse luego las de Antonio de Salazar y Antonio Lanchares –que fue propuesto en primer lugar por los tres pintores del Rey, aunque no alcanzó el título porque se consumió la plaza–, a pesar de que la respuesta de los tres pintores dice que los memoriales fueron diez (25). Pues bien, por una errata los autores, incluso en las publicaciones más recientes, vienen repitiendo que uno de los aspirantes fue Francisco de las Cuevas, pintor inexistente, cuando ya Ceán había señalado a Pedro de las Cuevas, que es el nombre que hemos leído en el documento original. De cualquier modo, Cuevas no fue citado entre los cuatro candidatos que propusieron los tres pintores del Rey.

El 14 de mayo de 1630, Cuevas tasó las pinturas que dejó al morir don Francisco de Contreras, comendador mayor de León (26). Cuatro meses después, el 12 de septiembre, hizo testamento Clara Pérez del Río, que no sabía escribir, estando enferma en la cama, aunque recobraría la salud. Por él sabemos que una hermana de su marido, llamada María de las Cuevas, estaba enterrada en la iglesia del hospital de Antón Martín (27).

El 15 de enero de 1633, tras la muerte de Ginés Carbonel acaecida el 1 de enero del año precedente, su hermano Alonso, como curador de las personas y bienes de los hijos menores del difunto, quiso vender unas casas en la calle del Olmo y tuvo que hacer información sobre la conveniencia de su venta, llamando como uno de los testigos a Pedro de las Cuevas. Declaró entonces su edad, como ya indicamos, dijo conocer a Ginés Carbonel y manifestó que vivía en la calle Mayor, en casas de don Antonio Banela (28). Ginés Carbonel había vivido en la calle del Olmo, muy cercana a la casa de los Desamparados, al menos desde 1619.

En una cláusula del testamento que Eugenio Caxés otorgó el 13 de diciembre de 1634, declara que vendió una pintura de don Diego de Abarca por cincuenta reales que no le entregó porque los retoques que le había

hecho en otras pinturas montaban bastante más, "como lo dirá Cuevas el pintor" (29). Estas noticias demuestran lógicas relaciones amistosas con otros importantes artífices, al margen de los que habían sido sus discípulos.

Los cónyuges de un matrimonio celebrado en la parroquia de San Sebastián en 1638 vivían en la plazuela de Antón Martín, "en casas de Cuevas" (30). Por la localización pensamos que sería el pintor.

La actividad de Pedro de las Cuevas como pintor no está documentada por ahora hasta los últimos años de su vida. En 1640 se ocupó de dorar y dar de negro las rejas de la cárcel de Corte, labor propia de dorador que probablemente no ejecutaría por sí sino a través de subcontrato con oficiales de esta especialidad. Por estos trabajos, el licenciado Gregorio López Madera, del Consejo real, ordenó el libramiento de 1.537 reales el 11 de enero de 1641 y el pintor otorgó sendas cartas de pago el 13 de enero y el 3 de abril por 700 y 437 reales respectivamente; no se conoce la correspondiente a los 400 reales restantes (31).

Por el segundo testamento de su esposa Clara –que debió ser el definitivo pues en agosto de 1645 su hijo la menciona ya difunta (32)–, otorgado el 28 de diciembre de 1642, sabemos de otra obra que Pedro de las Cuevas tomó a su cargo y que mencionan también el pintor en su testamento de 21 de junio de 1644 y su hijo Eugenio en el suyo de 18 de mayo de 1646 (33). Se trata de la ejecución de la obra de puertas y ventanas, tanto de carpintería como de pintura, de la iglesia y cuarto nuevo del hospital de los Desamparados y los confesionarios de la iglesia por orden de la junta de la institución. En su testamento, el pintor declara que la obra valía más de 800 ducados según constaba de la tasación y confiesa que si bien ha procurado "con muchas diligencias que la obra se acabase de tasar y se me pagase, no ha tenido efecto". Al morir su hijo aún no se había cobrado el importe total del trabajo. En el testamento de Clara se indica además que hubo de vender una casa en Madrid que había heredado de sus padres para emplear los 500 ducados del precio en los gastos de la obra. Y Eugenio, en el suyo, declara que se halla en el trámite de presentar sus papeles "como heredero único del dicho mi padre" ante don Antonio de Contreras, del Consejo real, protector de dicho Hospital, que se hallaba ausente en la jornada real, por lo que encomienda a su hermanastro Francisco Camilo que prosiga la gestión de la cobranza. La obra se hizo hacia 1624, cuando Cuevas llevaba algún tiempo enseñando en la institución, pues en el testamento dice que hará

veinte años que la hizo a su costa. Naturalmente, puesto que se trataba de la contrata de una obra principalmente de carpintería, Cuevas no la realizó por sí mismo, aunque sí dirigiría al menos la labor de la pintura. En todo caso, los contratos para la cárcel de Corte y la casa de los Desamparados muestran que, en los últimos años de su vida, Cuevas intentó obtener mayores rentas con la contratación de obras que no respondían propiamente a su arte, del modo que lo hacían muchos artífices madrileños del momento.

Su última obra documentada es la única que hace referencia a labores pictóricas desarrolladas por Pedro de las Cuevas. Se trata de un conjunto de siete pinturas para adornar distintas salas de la cárcel de Corte, que fueron tasadas el 10 de junio de 1642 por su discípulo Antonio Arias y Félix Castello por parte del pintor y de la Cárcel respectivamente, alcanzando un precio de 10.100 reales, de los que Cuevas hizo gracia de 2.000. La orden de pago se expidió el 22 de noviembre de dicho año y fue firmada precisamente por el consejero don Antonio de Contreras ante quien luego se reclamaría el pago del resto de la obra de las ventanas como protector de los Desamparados. Consta que Cuevas recibió 2.000 reales el 10 de enero y otros tantos el 3 de febrero y el 3 de abril de 1643 (34); el resto debió cobrarlo en vida, pues no aparece mención en el testamento de su hijo Eugenio.

Las siete pinturas debían ser grandes, pero en cualquier caso se tasaron en altos precios. A pesar de tratarse de la cárcel de Corte, sus asuntos eran religiosos. Los mencionaremos a continuación haciendo referencia a su ubicación y precio: *Coronación de espinas* (para el lugar donde los Alcaldes oían Misa; 2.300 r.), *Cristo atado a la columna* (sala de Presos; 2.000 r.), *Crucifixión de San Pedro* (enfermería vieja; 1.800 r.), *Nuestra Señora de la Encarnación* (primera sala de Provincia; 1.100 r.), *Nuestra Señora de la Concepción con gloria de ángeles* (sala de Apelaciones; 800 r.), *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (tercera sala de Provincia, 1.000 r.) e *Historia de San Diego* (cuarta sala de Provincia; 1.100 r.) (35).

Desde otro punto de vista conviene anotar que Clara del Río, al hacer testamento en 1642, pertenecía a la orden tercera de San Francisco –de lo que había mostrado deseos en su primer testamento– y pedía que la enterraran en San Felipe el Real declarándose parroquiana de San Ginés; seguramente debía vivir en la plaza Mayor, como su marido al morir dos años después. Pedro de las Cuevas hizo testamento el 21 de junio de 1644 (36). Vivía en la plaza Mayor en casas de doña Luisa Salgado y declara que no

debía nada de alquileres, antes bien, tenía pagado medio año adelantado desde el 20 de marzo. Era parroquiano de San Ginés y pide ser sepultado en San Felipe como su esposa, de la que fue testamentario, y "por no haber tenido dineros no se cumplió decir misas y sufragios". De esta afirmación parece que deduce Mazón que su situación económica era mala, pero no resulta tan evidente de su testamento que le muestra como era normal, acreedor y deudor de distintas cantidades. Se refiere principalmente a pinturas que tiene en poder de diferentes personas, aunque no precisa si eran de su mano o simplemente las corría, salvo en un caso. El pintor Julián González tenía sendos retratos del Rey y la Reina. Don Vicente de Valdecebro poseía doce *Sibilas* ordinarias, ocho países de Vargas y una imagen de la *Soledad* de dos varas. El pintor será seguramente el conquense Andrés Rodríguez de Vargas (1613–1674), que en 1644 ya firmaba y contrataba obras y de quien aparecen paisajes en diversas colecciones; Palomino dice que aprendió con Francisco Camilo, pero siendo de la misma edad no sería de extrañar que lo hubiera hecho con Pedro de las Cuevas (37). Doña Luisa, suegra de Valdecebro, tenía seis lienzos ordinarios de pescados y frutas. Cuevas ordena que se cobren dichas pinturas de don Vicente y doña Luisa y se pague después 126 reales a Ambrosio Román, de los clérigos menores, hermano de aquella señora. Otros poseedores de pinturas de Cuevas eran Pedro Fernández de la Herrán, escribano de cámara del Consejo, que tenía tres lienzos grandes empeñados en 300 reales que le debía el pintor (*San Jerónimo poniéndose los anteojos*, *El cambio de San Mateo* y otro cuyo asunto no recordaba); doña María de Castro, que tenía figuras de *Nuestra Señora de Atocha* de dos varas y *Santa Teresa de Jesús* de dos varas y cuarta, por las que había dado a cuenta 150 reales pero sin ajustar definitivamente el precio; y el escribano Lázaro Sevillano, en cuyo poder había cuatro pinturas de cuatro *Sentidos* de dos varas sin haberlas pagado. Además hay que destacar que doña Ana de Seseña, mujer de Alonso Carbonel, debía 100 reales a Cuevas con prenda de una salvilla de plata (38).

Todavía queda por indicar que Pedro de las Cuevas nombró por testamentarios a su hijastro Francisco Camilo, a su antiguo discípulo Antonio Arias y al también pintor Francisco Morales, que hicieron inventario y tasación de sus bienes. El 7 de agosto de 1645 Eugenio de las Cuevas declaró haber recibido de Francisco Camilo todo lo que correspondía de la herencia paterna y éste de su hermanastro todo lo que tocaba por la legítima

y herencia de su madre. En el testamento de Eugenio –que además de pintor fue clérigo de órdenes menores y capellán del convento de madres carmelitas de Santa Ana–, otorgado el 18 de mayo de 1646 (aunque no falleció hasta 1661) hace constar que tanto su padre como su madre fueron enterrados en la iglesia del convento de San Felipe (39). -

Sigue quedando pendiente el descubrimiento y publicación de alguna pintura de Pedro de las Cuevas. Confiamos en que este hecho no tarde mucho en producirse.

NOTAS

- (1) DÍAZ DEL VALLE, *Epílogo*, 377.
- (2) PALOMINO, *El museo pictórico*, nº63 (849–850), y nº 138 (970).
- (3) CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, I, 382–383.
- (4) AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores*, 39.
- (5) ENTRAMBASAGUAS, *Datos nuevos*, 278 ss.
- (6) PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca*, 299.
- (7) AGULLÓ Y COBO, *Más noticias*, 67–68.
- (8) La noticia aparece en el expediente matrimonial el 8 de febrero de 1621, donde se afirma que vivía de cinco años a esta parte en la calle de Atocha en casa de Pedro de Cuevas, pintor. El documento del archivo diocesano de Madrid, 1621, 1ª, 366, fol. 4 v. fue publicado por MAZÓN DE LA TORRE, *Jusepe Leonardo*, 380.
- (9) ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia*, 139 y 167–168.
- (10) GONZÁLEZ MUÑOZ, *Datos para un estudio*, 175.
- (11) CRUZ YÁBAR, *La Tapicería*, 145–149; CRUZ YÁBAR, Gaspar Gutiérrez. Biografía, 406.
- (12) Las labores de los niños eran dirigidas por el pasamanero Jerónimo de Santa Cruz, quien pagó al Recogimiento en 6 de febrero de 1610 las primeras cantidades por lo que ganaron los niños y niñas de sus labores de devanar sedas y texer sedas y pasamanos, según un asiento que había hecho con aquél en 12 de octubre de 1609. El asiento terminó el 12 de octubre de 1612 y se dice en el finiquito incluido en las cuentas del Recogimiento que eran 20 muchachos los que se ocupaban en los telares de pasamanería, si bien se hacía constar en él que desde primero de enero de 1612 algunos habían huído o enfermado, por lo que se bajaba algo del precio de 11 reales por día de trabajo de todos ellos. A lo largo de los tres años pagó el pasamanero por estas labores cerca de 8.000 reales.
- (13) El trabajo de las niñas del Recogimiento se inició antes de 26 de agosto de 1600, en que se refleja una partida de ingresos de 34.000 maravedís procedente de las ventas de

las labores hechas bajo la dirección de la maestra Catalina de Basurto. Las partidas de la data se continúan a lo largo de los años siguientes, registrándose los cambios de maestras: doña Ana María, de la que se dice que era también rectora de la casa, citada en una partida de 10 de septiembre de 1607, doña Lucía Tasín citada en otra de 6 de febrero de 1610, también rectora, a la que sustituyó doña Ana González, de nuevo maestra y rectora hasta el final de la estancia de niños y niñas en la institución. La última partida de ingresos, en que se especifica que las labores realizadas por las niñas eran randas (puntas de encaje, seguramente al estilo de Flandes), fue la de 3 de marzo de 1612. Los ingresos por ventas de labores de las niñas se dan casi siempre en maravedís, lo que indica que eran bastante inferiores a los que procedían de los niños. Su montante total fueron 148.844 maravedís, equivalentes a algo más de 4.377 reales. En 1638, cuando ya Felipe IV había mandado trasladar al convento de Santa Isabel, al cuidado de las monjas, a las acogidas en el colegio de Doncellas nobles de Alcalá, se registran de nuevo ingresos por razón de labores de las niñas hechas bajo la dirección de la madre rectora de labores sor Juana del Espíritu Santo.

- (14) CRUZ YÁBAR, *La Tapicería*, 313–314.
- (15) PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño*, 19.
- (16) MARTÍNEZ, *Discursos*, 192.
- (17) Para Simón de León, véanse NICOLAU, Una obra firmada, 425–426 y 430; AGVLLÓ Y COBO, *Documentos*, 57; AGVLLÓ Y BARATECH, *Documentos*, 59–61. Sobre Juan Montero consúltese ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia*, 108–115.
- (18) AGVLLÓ Y COBO, *Documentos*, 30.
- (19) MAZÓN DE LA TORRE, *Jusepe Leonardo*, 405, doc. 60.
- (20) Sobre Antonio Arias véase ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia*, 13–34.
- (21) Para Juan de Lizalde consúltense: CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, III, 37–38; LAFUENTE, *Borrascas*, 92; y ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ, *A corpus*, 52–53, n° 286.
- (22) AGULLÓ Y COBO, *Más noticias*, 63–64.
- (23) A.H.P.M., escr. Cristóbal de Herrera, prot. 4859, fol. 722.
- (24) A.G.P., Junta de Obras y Bosques, Libro de autos acordados desde 1 de enero de 1627, libro 25, fol. 40.
- (25) MARTÍN GONZÁLEZ, Sobre las relaciones, 59–66; el informe completo de los tres pintores reales en *Varia velazqueña*, 228–229.
- (26) AGVLLÓ Y COBO, *Documentos*, 29–30.
- (27) *Ibidem*, 30.
- (28) Véase nota 3.
- (29) AGULLÓ Y COBO, *Noticias*, 38.
- (30) FERNÁNDEZ GARCÍA, *Pintores*, 117.
- (31) AGULLÓ Y COBO, *Más noticias*, 67.
- (32) *Ibidem*, 63.
- (33) El testamento de Clara del Río en *ibidem*, 67–68 y el de Eugenio de las Cuevas en *ibidem*, 64; el testamento de Pedro de las Cuevas en MAZÓN DE LA TORRE, *Jusepe Leonardo*, 404–405, doc. 60.
- (34) MAZÓN DE LA TORRE, *Jusepe Leonardo*, 85–86 y 403, doc. 59 y *Noticias*, 54–55.

- (35) AGULLÓ Y COBO, *Noticias*, 54–55.
- (36) MAZÓN DE LA TORRE, *Jusepe Leonardo*, 55 y 404–405, doc. 60. Se conserva en A.H.P.M., escr. Domingo Hurtado, prot. 7999.
- (37) Sobre Vargas, véanse ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ, 361–370, que citan países a él atribuidos en la colección Estoup, y AGULLÓ Y BARATECH, 104–105 y 139, donde se recogen dos países que tenía Sebastián de Paz en 1671.
- (38) Véase nota 19.
- (39) AGULLÓ Y COBO, *Más noticias*, 63–64.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada–Madrid, Universidad de Granada y Autónoma de Madrid, 1978.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, Universidad, 1978.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento, 1981.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos para la historia de la pintura española. I*, Madrid, Museo del Prado, 1994.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes y BARATECH ZALAMA, María Teresa, *Documentos para la historia de la pintura española. II*, Madrid, Museo del Prado, 1996.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1983.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *A corpus of spanish Drawings II. Madrid School 1600 to 1650*, Londres, Harvey Miller, 1977.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa, *La Tapicería en Madrid (1570–1640)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1996.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa, Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las Artes. Biografía, *Academia*, nº 82, Madrid (1996).

- DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices* (manuscrito 1656/1659), ed. de Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte español. II*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, Datos nuevos sobre varios pintores españoles de la Edad de Oro, *Archivo Español de Arte*, nº 14 (1940–1941), 278 ss.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, Pintores de los siglos XVI y XVII que fueron feligreses de la parroquia de San Sebastián, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº XVII, Madrid (1980).
- GONZÁLEZ MUÑOZ, Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº XVIII, Madrid (1981).
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia, *Archivo Español de Arte*, nº 62, Madrid (1944).
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez, *Archivo Español de Arte*, nº 121, Madrid (1958).
- MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, (manuscrito 1674/1682), ed. de Julián Gállego, Madrid, Akal, 1988.
- MAZÓN DE LA TORRE, María Ángeles, *Jusepe Leonardo y su tiempo*, Zaragoza, Diputación, 1977.
- NICOLAU CASTRO, Juan, Una obra firmada por el pintor madrileño Simón León Leal y precisiones sobre otras pinturas existentes en Toledo, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, nº LVIII, Valladolid (1992).
- PALOMINO, Antonio Acisclo, *El museo pictórico y escala óptica. III. El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid 1724 (ed. Aguilar, Madrid, 1947).
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650–1700)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- Varia Velazqueña*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960.

DOCUMENTOS

DOCUMENTO I

1-9-1625

ACUERDO DEL CONCEJO DE MADRID MANDANDO HACER INFORME SOBRE UN MEMORIAL DE PEDRO DE LAS CUEVAS.

En Madrid, lunes primero de setiembre de mill y seiscientos y veinte y cinco años... en este ayuntamiento se vio un memorial de Pedro de las Cuevas, maestro de la enseñanza del arte del dibujo de la casa de los Desamparados desta Villa y un decreto de su Magestad en que le remite al Corregidor y un auto de los Señores dél en que mandan questa Villa le bea y ynforme y se acordó que el señor don Francisco de Sardaneta lo vea y con los apuntamientos que le parescieren conbenientes se trayga pa el biernes y se llame la Villa pa ynformar a los Señores del Consejo...

Archivo general de la Villa, libro de Acuerdos 41, fol 473 v.

DOCUMENTO II

10-9-1625

ACUERDO E INFORME DEL CONCEJO DE MADRID SOBRE EL MEMORIAL DE PEDRO DE LAS CUEVAS.

En Madrid, miércoles diez de setiembre de mill y seiscientos y veinte y cinco años, ...en este ayuntamiento, aviéndose visto un memorial que Pedro de las Cuevas, maestro de la enseñanza del arte del dibujo de los Desamparados desta Corte en que dice es ynportante al servicio de Dios nuestro Señor y de gran beneficio y vtilidad de los Reynos hacerse en cada ciudad cabeça de partido un collegio casa de amparo de güérfanos y güérfanas donde se de arte u officio a cada uno con la comodidad que combenga a su talento y en lo que más an de valer, de donde saldrán con abentajado aprobechamiento y principios, y un decreto de su Magestad para el señor Presidente de Castilla por el qual manda se bea en el Consejo y se probea en la materia lo que se tubiere por más conbeniente, y un auto de los Señores en que mandan que esta Villa vea el dicho memorial y ynforme lo que sobre él le parece y abiéndose tratado lo que contiene y se ynformará, se acordó se ynforme que esta Villa le parece que el Reyno no está oy para tratar de hacer

nuevas fundaciones de collegios y casas de desamparados por no tener de dónde sacar la renta que se precisa situarles para su sustento y conserbación sin dejarlos a lo que sacassen de limosnas, de más de lo que an de costar las cassas que se an de labrar para su abitación, y que presupuesto que oy ay fundadas en muchas ciudades y lugares del Reyno collegios de Niños de dotrina con tantos años de antigüedad, conbendrá encargar a los corregidores y ayuntamientos y demás personas que son patrones dellos tengan grande cuydado con la educación y criança, y que en teniendo edad para salir de los collegios a servir los repartan entre personas que les enseñen oficios serbiles y con labradores para la labrança y criança y que oy se necesita más la jente en estos Reynos que de las artes y facultades que propone el dicho Pedro de las Cuebas y porque de la fundación de la casa de Desamparados desta Villa a resultado grande diminución y pobreza de los niños de la Dotrina, por aberles faltado las dos partes de la limosna que les daban los entierros, a cuya causa padecen grande necesidad, se suplica a los señores del Consejo se sirban de mandarse al dicho collegio de los niños de la Dotrina hasta dos mill ducados de renta en cada un año de donde se pagan las consignaciones de los Desamparados, a quien se le da en cada un año diez mill ducados, de más de lo mucho que les valen los entierros, que tienen todos los que solían tener los niños de la Dotrina antes que se fundasen, y luego se acordó no se ponga lo que toca a los niños de la Dotrina desta Villa.

Archivo general de la Villa, libro de Acuerdos 41, fol 476 v-477.

GASPAR GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS,
TEÓRICO DE LA ESTIMACIÓN DE LAS ARTES.
II. FORMACIÓN Y OBRA

Por

M^a. TERESA CRUZ YÁBAR

En un artículo precedente publicado en el número 82 de esta misma revista trazábamos una biografía de Gaspar Gutiérrez y como apéndice al mismo incluimos la transcripción de numerosos documentos sobre él, entre ellos dos a los que nos remitiremos con frecuencia en este trabajo: el que lleva el número 7, que es un Memorial dirigido por el padre del licenciado al Rey -sin fecha aunque lo hemos datado hacia fines de 1595 o principios de 1596-, y el numerado con el 12, el inventario, tasación y almoneda de los bienes de Gaspar Gutiérrez tras su muerte el 26 de octubre de 1606. Al igual que los demás documentos que pueden ser citados en el presente artículo, lo serán con las numeraciones utilizadas en la primera parte y los dos que nuevamente se transcriben ahora llevarán numeración consecutiva al último de aquéllos.

Nos corresponde aquí ocuparnos de la formación y obra de Gaspar Gutiérrez. De la primera de estas cuestiones hacíamos ya algún avance en la parte anterior, aventurando las posibles fechas de sus estudios en la universidad salmantina así como otras observaciones relativas a su docencia y ocupaciones en Madrid y Valladolid. No obstante, la excesiva longitud de aquel trabajo y su anexo documental nos impidió profundizar en la que creemos puede ser la más importante fuente de conocimiento de la formación del licenciado Gutiérrez: su librería, afortunadamente descrita con bastante detalle en el inventario de sus bienes (1). La transcripción del documento que allí hacíamos hemos de completarla ahora con la posible identificación de cada una de las obras.

En relación a la obra de Gaspar Gutiérrez, nuestro trabajo se limitará en un primer apartado a diversos comentarios sobre los motivos de la publicación de la *Noticia General*, que se halla en relación directa con los pleitos sobre el servicio de soldados que mantuvieron plateros, bordadores, pintores y escultores en los años 1596 y 1597 y a los que se refieren los dos

documentos que aquí publicamos. En un segundo apartado trataremos de demostrar que el Memorial que se recoge como documento número 7 del artículo anterior pertenece al licenciado, totalmente en su redacción y en gran parte en su inspiración, haciendo un resumen de las ideas más interesantes que se expresan en él.

1. *Análisis de la librería de Gaspar Gutiérrez*

El licenciado Gutiérrez y su *Noticia General para la estimación de las Artes* ocupan un lugar muy secundario en el recuerdo de los historiadores del Arte en España. Julián Gállego ha sido el único autor contemporáneo que se ha ocupado de extractar, analizar y comentar de manera extensa el libro de Gaspar Gutiérrez, y lo hace en el contexto de una obra dedicada a estudiar las diversas muestras históricas de la defensa de la pintura en los siglos XVII y XVIII (2). Calvo Serraller hace notar la singularidad de los estudios de Gállego sobre el licenciado al tiempo que puntualiza que los aspectos más abstractos de la teoría sobre la emancipación del artista apenas si son abordados por aquél(3). Por su parte, los breves comentarios que dedica a la *Noticia General* en su *Teoría de la Pintura en el siglo de Oro* sólo esbozan un intento de entronque de las ideas del licenciado con Benedetto Varchi sobre la base de algunas divisiones de las artes en que coinciden lejanamente uno y otro y en el común criterio del "esfuerzo corporal" para diferenciar las mecánicas de las liberales. Tanto uno como otro autor coinciden en señalar que la obra de Gutiérrez tuvo como origen la defensa jurídica de la pintura en ocasión de una quinta de soldados que hizo la Villa de Madrid (4). Calvo Serraller indica no obstante que aunque este hecho se deduce de las afirmaciones de Butrón y Palomino, no existen datos para concretar las causas en que estuvo implicado.

No es nuestra intención realizar aquí una tarea de estudio profundo ni definitivo de la obra de Gaspar Gutiérrez -u obras, si admitimos su autoría del *Memorial* al que luego nos referiremos- sino avanzar un tanto en un proceso de indagación cuyas bases se amplían ahora considerablemente con el conocimiento de su librería.

La composición de esta biblioteca, que podemos calificar de mediano tamaño, es del mayor interés al respecto. Si excluimos la última partida del inventario de los libros, referida a las existencias de ejemplares de la *Noticia*

General (5), señalaremos que las 163 partidas restantes incluyen un número de 212 tomos. En ellas predominan las obras de Derecho Civil, que alcanzan el número de 62, aunque su peso específico sería aún mayor si contáramos el número de volúmenes, ya que entre ellas se citan bastantes obras que comprenden más de uno. Como libros históricos o de Geografía pueden clasificarse hasta 34, filosóficos 17, de Derecho Canónico 14, literarios o de gramática 10, religiosos 11, tres de moral, uno de pesos y medidas, otro de música y otro más de fármacos. No podemos clasificar 9 partidas (6).

Los libros jurídicos de Gaspar Gutiérrez representan la mitad aproximada de su biblioteca. Entre ellos se encontraban ediciones de conjuntos normativos fundamentales como el Corpus justiniano íntegro y el *Corpus Iuris Canonici* que encabezan la lista, sedes principales del "Ius commune". Por supuesto, disponía de obras relacionadas con ellos y tradicionales en las librerías de juristas, como podían ser los extensos *Commentaria* de Bartolo de Sassoferrato (los *Bártulos*, partida 42) y de Angelo de Gambilioni, llamado Aretino (los *Angelos*, partida 44) o de Paulo de Castro (partida 45), exégesis todos ellos de la compilación de Justiniano, o los del Abad Panormitano (los *Abades*, partida 41), referentes al "ius canonicum". Especialmente importantes los Comentarios de Bartolo y del Abad por ser de aquéllos que la Ley de Citas de Juan II de Castilla en 1427 había admitido como de posible alegación en juicio. Pero son numerosos los tratadistas más modernos de cuyas obras guardaba en su casa un ejemplar: así, entre los más destacables exégetas del Corpus Iuris o de las Decretales allí representados se encontraban Cujacio, Antonio Agustín, Francisco Duareno, Azpilicueta, Martín Antonio del Río, Bernardino Daza, Felipe Decio, Juan Francisco Ripa, Michael Grass, Wesembecio, Mateo Grimaldi, Antonio Gabrieli o Schneiderwein. Abundan las Misceláneas, Decisiones, Consilia, Prácticas, Conclusiones, y demás denominaciones usadas para designar las recopilaciones de dictámenes y pareceres dados por los juristas en múltiples casos prácticos, o los comentarios a sentencias producidas por jueces. Había también monografías dedicadas a algunas instituciones jurídicas o procesales (7).

El *Fuero Juzgo* (partida 14) y las *Siete Partidas* comentadas por Gregorio López (partida 4) encabezaban la lista de normas de elaboración castellana, seguidas de la *Recopilación* de Montalvo (partida 10). Hay dos ejemplares de comentarios a las *Leyes de Toro*, sus autores Juan Cervantes y Tello Fernández

Messía, y uno de Acevedo a la *Recopilación* de Montalvo. También hemos de destacar un compendio de leyes y fueros aragoneses (partida 149).

La formación humanista de Gaspar Gutiérrez queda fuera de toda duda a la vista de su librería. Es de señalar que en el tiempo en que el licenciado realizó sus estudios en Salamanca estaba ya bastante extendida entre los juristas de ambos derechos la opinión contraria al "mos italicus" -simple comentario del derecho común basado en la cita de autoridades- que fue sustituido por diversas tendencias, entre ellas la encabezada por Lorenzo Valla (1407-1457). Las teorías de este autor eran bien conocidas por Gutiérrez, como demuestra su cita en la *Noticia General* (8). El florentino defendía la conveniencia de usar en la práctica jurídica la investigación histórica y filológica de los textos romanos, de modo que fuera posible una interpretación propia sin que su opinión hubiera de apoyarse necesariamente en comentarios de glosadores ilustres. De este modo, para el jurista de fines del siglo XVI, los autores griegos y romanos -filósofos, literatos o historiadores- eran no sólo fuente de conocimientos literarios, artísticos, filológicos, filosóficos, etc., sino, sobre todo, base de sus argumentaciones jurídicas. Así vemos cómo Gutiérrez utiliza con mayor frecuencia las referencias a autores griegos y romanos -casi siempre no juristas- que las de los grandes glosadores o comentaristas del Derecho, medievales o modernos. Tucídides, Jenofonte, Platón, Ptolomeo, Plauto, Cicerón, César, Séneca, Tito Livio, Estrabón, Plinio el Viejo, Diógenes Laercio, Quintiliano y alguno más frecuentados en sus citas, estaban presentes en la biblioteca del licenciado; la obra impresa de Gutiérrez prueba en qué medida le eran útiles en la defensa de sus pleitos. No consta que tuviera ejemplares de algunos autores clásicos que sin embargo había manejado y que conocía de primera mano y no por referencias, a juzgar por sus citas en la *Noticia General*: Galeno, Salustio, Horacio, Virgilio, Ovidio, Marcial, Suetonio, Flavio Josefo (su obra *De Antiquitatibus* puede venir inventariada como partida 112) y sobre todo, Plutarco. La Mitología estaba representada por el libro de Juliano Aurelio, *De cognominibus deorum gentilium*, del que poseía dos ejemplares (partidas 81 y 88), salvando siempre la posibilidad de que el tasador, por despiste, lo inventariara doblemente.

La Historia antigua y moderna como reflejo del pensamiento, costumbres e instituciones estaba bien representada entre sus libros. Además de los autores del clasicismo antiguo ya citados, disponía de algunas obras contemporáneas, como la recientemente publicada de Juan de Mariana sobre la historia de

33) Yten los comentarios de Mateo Besebesi, en tabla, en ocho reales (Comentarios de Mateo)
33) WESENBECIUS, Matthaeus, *Commentarius Institutionum*, Coloniae Agrippinae, Joannes Gymnicus, 1593.

34) Yten las Tablas de Tolomeo, en diez y ocho reales (Tablas de Tolomeo)

34) PTOLOMEO, C. *Ptolemaei, Alexandrini Geographiae libri octo recogniti iam et diligenter emendati cum tabulis geographicis ad mentem auctoris restitutis ac emendatis per Gerardum Mercatorem*, Coloniae Agrippinae, Godefridi Kempensi, 1584.

35) Yten otro libro yntitulado Nabarro, de Discritis, en seys reales (Nabarro de Discritis)

35) AZPILCUETA, Martín de, el doctor Navarro, *Consiliorum libri quinque iuxta ordinem Decretalium disposita*, Romae, Iacobi Tornerii Coetinum, 1590.

36) Yten otro libro yntitulado De Plática de Fuleri, en seys reales (Platica de Fuleri)

36) FOLLERI, Pietro, *Practica criminalis dialogica...*, Lugduni, Haeredes J.Juntae, 1556; Venetis, Ioan Antonium de Maria, 1575.

37) Yten otro libro yntitulado Platini, De la Bida de los Pontífices, en ocho reales (Platini, De Pontificis)

37) PLATINA, Baptista, *Historia ... de Vitis Pontificum Romanorum a D.N. Iesu Christo usque ad Paulum II..., usque ad Pium V... adiunctae sunt*, Lovainii, Ionnem Borardum, 1572, 3 partes: Coloniae, Maternum Cholinum, 1574, 1596.

38) Yten otro libro yntitulado Concordia, de Olano, en cinco reales (Concordia de Olano)

38) SOLANO, Narciso Segundo, *Concordia pharmacopolorum Barcinonensium; in medicinis compositis a N.S.S., barcinonensis, integre antiquorum maiestati restitute Faventie Gottholanorum...*, Barcinone, Petrum Monpezat, 1535, 1587.

39) Yten otro libro yntitulado Polibio, en quatro reales (Polibio)

39) POLIBIO, *Megalopolitanii Historiarum libri priores quinque. Nicolao Perotto...interprete*, Florentiae, Haeredes Philippi Iuntae, 1522; Basilea, Ioannes Hervagium, 1549; Lugduni, Sebastianum Oryphium, 1554.

40) Yten otro libro yntitulado Octomanos, Sobre ynstituta, con cubierta negra, en once rreales (Octomanos)

40) SCHNEIDERWEIN, Johann, *Joannis Oinotomi, ...In quator Ynstitutionarum Imperialium de Iustiniani libros Commentarii...*, Lugduni, Hugonis a Porta, 1595.

41) Yten Los Abades, en seys cuerpos, con cubiertas coloradas, en ocho ducados todos (Abades)

41) TUDESCHI, Niccolo de, N. T., *Abbatis Parnomitani omnia, quaesquidens extant consilia, quaestiones et tractatus... Constitutiones, commentaria et practica...*, Lugduni, Sumptibus Philippi Tinghi, 1578.

42) Yten los Bartulos, en siete cuerpos, en cien rreales (Bartulos)

42) SASSOFERRATO, Bartolo da, *Commentaria in Digestum vetus, Infortiatum, digestum novum, codicem consiliorum libri duo: ...tractatus et quaestiones*, Lugduni, Claudius Servanius et Blasius Guido, 1555.

43) Yten los Jasones, en cinco cuerpos, en treynta y seis rreales (Jasones)

43) JANSENIUS, Cornelius, C.J., *Episcopus gandavensis, Commentariorum in suam concordiam ac totam Historiam Evangelicam, partes IIII*, Lovanii (s.i.), 1570; Lovanii, Petrus Zargrius Toletanus, 1572; Lovanii, Petrus Zargrius y Juan Marsius, 1577; Lugduni, Carolum Pesnot, 1577; Lugduni, Petri Landry, 1577, 1580, 1586, 1590, 1594; Lugduni, Symphorianum Beraud, 1580, 1582; Lugduni, Philippi Tinghi, 1585; Parisiis, Adrianum Perier, 1586; Venetiis, Dominicum de Fabris, 1587.

44) Yten los Angelos, en quatro cuerpos, en quatro ducados (Anjelos)

44) ARETINI, Angelo (Angelo dei Gambilioni), *Ad quatuor Institutionum Iustiniani libros Commentaria...*, Venetiis, Iuntas, 1570; Augustae Taurinorum, Haeredes Nicolai Bevilacqua, 1578; Venetiis, Iordanus Zilettus, 1580.

45) Yten Paulo de Castro, en cinco cuerpos, en siete ducados (Paulo de Castro)

45) CASTRO, Paulo de, *P. de C., Iure Consultus, Digesti veteris partes II, Infortiati partes II, Digesti novi, partes II, Codicis partes II, et Index*, Lugduni, Haeredes Joannis Moylin, 1547; Lugduni, Dionysius Hersaens, 1552-53.

46) Yten, las obras de Rripa, en dos cuerpos, antiguos, y la ynpresión antigua, en tres ducados (Obras de Rripa)

46) RIPA, Johannes Franciscus, *Commentaria in primam et secundam partem Digesti novi, et secundam Digesti veteris et in primam et secundam Infortiati, et postremo in primam Codicis cum repertorio*, Lugduni, Mathiam Bonhomme, 1542; Lugduni, Hugo a Porta, 1548.

47) Yten otro libro yntitulado Micaelis Gracis, en diez rreales (Micaelis Gracia)

47) GRASS, Michael, *Tractatus de successione tam ex testamento quam ab intestato et aliarum ultimarum voluntate iura...*, Lugduni, Petrus Landri, 1586; Venetiis, Matthias Valentinum, 1586; Francofurti, Germani Beati, 1599.

48) Yten otro libro yntitulado Soto, De Justici ed Juri, en doce reales (Soto, De Justicia)

48) SOTO, Domingo de, *De Iustitia et Iure*, Salmanticae, Andreas a Portonarys, 1553, 1556; Salmanticae, Ioannis Mariae a Terranova, 1559, 1562, 1566, 1569, 1571, 1573, 1574, 1577, 1580, 1582, 1584, 1589;

49) Yten otro libro yntitulado Angelo Mateacin, en ocho rreales (Anjelo Mateacin)

49) MATTEAZZI, Angelo, *De Via Ratione artificio de Iuri universal*, Venetia, Paulum Melitum, 1593; ID, *Epitomes legatorum et fideicommissorum methodo ac ratione digesta ...*, Venetiis, Societatem Minimam, 1600.

50) Yten otro libro yntitulado Linajes del duque de Saboya, en latín, en ocho rreales

50) No identificado.

51) Yten, Juan Gutiérrez, en dos cuerpos, Praticas Questiones, en quatro ducados (Práticas Questiones, de Juan Gutiérrez)

51) GUTIÉRREZ, Juan, *Practicarum quaestionum circa leges Regias Hispaniae...*, Salmanticae, Petrus Lassus, 1589; Matriti, Ludovicus Sanchez, 1598.

52) Yten, Acevedo, Primero, segundo y tercero, sexto y sétimo, sobre la Rrecopilación, en veinte y seys rreales (Acuerdo)

52) ACEVEDO, Alfonso de, *Commentariorum Iuris Civilis in Hispaniae Regias Constitutiones, tres primos libros novae Recopilationis complectens...*, Salmanticae, Ioannis Ferdinandus, Cornelius Bonardus et Petrus Lassus, 1583-1599.

53) Yten otro libro yntitulado Comunes Conclusiones, de Antonio Gabriel en un cuerpo, en doce reales

53) GABRIELI, Antonio, *Communes conclusiones ...in septem libros distributae*, Venetiis, Marcum Amadorum, 1570, 1574, 1593.

54) Yten pone por ynventario un librilla yntitulado Sumarmyla, en quatro reales

54) No identificado.

55) Yten otro libro pequeño, Cautelas, de Cepola, en seys reales

55) CEPOLLA, Bartolomeo, *Varii tractatus... cautelarum inscripti vulgo...*, Lugduni, Marcellus Boringos fratres, 1552; Lugduni, Haeredes Jacobi Iunctae, 1552.

56) Otro, De Rretorica Cesculeri, en quatro reales

56) CAESARIUS, Johannes, *Rhetorica Ioannis Caesarii...*, Lugduni, Theobaldum Paganum, 1542.

57) Yten otro libro, De la Esplicación de la Bula, en seys reales (Esplicación)

57) RODRIGUES, Manuel, *Explicación de la Bulla de la Santa Cruzada y de las clausulas de jubileos y confessionarios que ordinariamente suele conceder Su Santidad...*, Alcalá, Juan Íñiguez, 1589; Salamanca, Juan Fernández, 1591, 1594, 1597.

58) Yten otro yntitulado Mateo Gribaldi, en dos reales

58) GRIBALDI MOFFA, Mateo, *Commentarii in aliquot praecipuos Digesti...*, Francofurti, 1577.

59) Yten otro llamado El jadesillo, nuevo, en tres rreales

59) No identificado.

60) Yten, otro De Ludobico Dolci, en dos reales

60) DOLCE, Ludovico, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino...nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura e di tutte le parti necessarie che a perfetto Pittore si acconvengono, con esempi di pittori antichi et moderni...*, Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1557.

61) Yten otro libro yntitulado Bixelie Yn Diaeltica (sic) Juris, en doce reales

61) No identificado.

62) Yten otro libro, De Antoni Bixeranio, en dos reales

62) No identificado.

63) Yten, las Constituciones, de Antonio Agustino, en tres reales, tiene título de Nobela Juliani

63) AGUSTÍN, Antonio, *Constitutionum Graecarum Codicis Iustiniani Imp. collectio et interpretatio...*, Ilerdae, Petrus Roburius, 1567.

64) Yten otro libro, de Titelmal de Filosofía, en dos reales

64) TITELMANS, François, *Compendium Philosophiae Naturalis...*, Lugduni, Guglielmum Rovillium, 1574.

65) Yten otro con cubierta colorada yntitulado Compendio de Teoluxía, en dos reales

65) *Compendium totius theologiae veritatis septem libris digestum...Quibus nunc recens accedunt multae, perutilesque annotationes cum Divi Bonaventurae terminorum Theologicalium declaratione...*, Lugduni, Guglielmum Rovillium, 1557.

66) Yten otro yntitulado Suma, de Bitoria, en dos rreales

66) VITORIA, Francisco de, *Summa Sacramentorum Ecclesiae...per Fratrem Thomam a Chaves, illius discipulum...*, Pinciae, Sebastianus Martinez, 1560, 1561; Olysiptone, Ioannem Barrerium, 1564; Barcinone, Claudii Bernatii, 1565; Salmanticae, Andreae a Portonaiys; Salmanticae, Dominicus a Portonariys, 1570, 1571, 1573.

67) Yten otro yntitulado Agustino, de Cibitate Dey, con cubierta colorada, en dos reales

67) SAN AGUSTÍN, *De Civitate Dei... cum commentariis Ioan Ludovici Vivis*, Basileae, Hieronuyum Frobenium et Nicolaum Episcopium, 1542; Lugduni, Sebastianus Honoratus, 1570; Lugduni, Guglielmus Rovillius, 1570.

68) Yten otro libro yntitulado Xenofonte en dos reales

68) JENOFONTE, *Las obras de X. trasladadas de griego en castellano por el secretario Diego Gracián...*, Salamanca, Juan de Junta, 1552.

69) Yten otro, de Ypitome de Juris Civilis, en dos reales

69) No identificado.

70) Yten otro, de Rrudolfo Agricola, en dos reales

70) AGRICOLA, Rodolphus, *De inventione dialectica...*, Coloniae, Veronens Alopodum, 1527; Coloniae Agrippinae, Eucharius Agrippinas, 1535; Parisiis, P. Vidonaeus, 1535, 1536; Parisiis, Claudii Chevalonii, 1538; Coloniae, Ioannis Gymnicus, 1539; Lugduni, Haeredes Simonis Vincentii, 1539; Parisiis, Franciscus Gryphius, 1542; Parisiis, Simonem Colinaeum, 1542; Parisiis, Gulielmus Richardus, 1542; Burgis, Ioannies a Iunta, 1554; Coloniae Agrippinae, Ioannem Gymnicum, 1579.

71) Yten otro, de Laercio, Bite Filosoforen, en dos reales

71) LAERCIO, Diógenes, *D.L....de vita et moribus philosophorum*, Basileae, Valentini Curionis, 1524; Lugduni, Sebastian Gryphium, 1541, 1546, 1551; Lugduni, Antonium Vincentium, 1556.

72) Yten otro, de Plaudi Anopalta, en real y medio

72) PLAUTO, *M. Actii Plauti Comoediae viginti*, Lugduni, Antonium Gryphium, 1581.

73) Yten otro, de Bicenci Castilany, de Oficio Rexis, en treinta reales

73) CASTELLANI, Vincenzo, *V.C... de officio regis, libri IIII*, Marpurgi, Paulum Egenolphum, 1597.

74) Yten otro, de Ponponyo Mela, en dos reales

74) MELA, Pomponio, *P.M. de situ orbis libri tres, ad multa nova, veteraque exemplaria emendati. Ex Hermolai Barberi et Eliae Vineti lucubrationibus... per Franciscum Sanctius Brocensem repurgati*, Salmanticae, Ioannes Perier, 1574; Salmanticae, Didacum a Cussio, 1598.

75) Yten otro, de Juicio Ordini, en dos rreales

75) No identificado.

76) Yten otro libro, De Ystimulis pastorum, en rreales y medio

76) MÁRTIRES, Bartolomé de los, *Stymulus Pastorum ex gravissimis Sanctorum Patrum Sententiis concinnatus in quo agitur de vita et moribus episcoporum, aliorumque praelatorum*, Olysiptone, Franciscus Corream, 1565; Romae, Haeredes Iulii Accolli, 1572; Parisiis, Iacobum Verver, 1583; Parisiis, Guillelmus de la Nouè, 1586.

77) Yten otro libro, Metodus de Rracioni estrudendi, en rreal y medio

77) GRIBALDI MOFFA, Mateo, *De Mhetodo ac ratione studendi in iure civile...*, Lugduni, Gulielmus Rovillius, 1554; Lugduni, Theobaldus Paganus, 1574.

78) Otro, de Bartolomey Rrici, en un rreal

78) BARTOLOMEI, Henrici (Latomus), *Scripta duo adversaria D. B. Latomi...de dispensatione sacramenti Eucharistiae, invocatione diversorum coelibatu clericorum, Ecclesiae et Episcoporum communionem, autoritate, potestate, criminationibus arrogantiae schismatis et sacrilegii...*, Argentorati, Wendelini Rihelii, 1544.

79) Otro libro, De Flores Teoloxicorum, primera parte, en dos rreales

79) ANGLES, Josephus, *J.A., valentino, episcopo Boscanensi in ordine Minorum, Flores Theologiarum questionum in quartum librum sententiarum...*, Burgis, Philippus Junta, 1585; Matriti, Petri Madrigalis, 1586; Venetiis, Haeredes Alexandri Gryphii, 1587.

80) Yten otro libro, Contextus Unibersi, en rreal y medio

80) PELLISON, Jean, *Contextus universae grammatices.. cum suorum commentariorum epitome...* Lugduni, Antonium Vincentium, 1556.

81) Yten otro, de Juliani Aureli, en un real y medio

81) AURELIUS, Julianus, *I.A.... de cognominibus deorum gentilium,....* Antuerpiae, Antonii Goyni, 1541.

82) Yten otro, Suma Desa, en rreal y medio

82) No identificado.

83) Yten otro libro, Formulario, en un rreal83) *Formularium instrumentorum et variorum processuum... quibus...accesserunt DD. Iustiniani et Maximiliani Imperatorum de officio Tabellinum novellae Constitutiones, addita quoque est practica omnium terminorum Rotae et aliorum tribunalium...*, Romae, Biliopolas socios, 1589.**84) Yten otro libro, de Celeytas de Ciseron Epistolas, en un real**84) CICERÓN, Marco Tulio, *Epistolae ad eosdem, summa diligentia castigata...*, Venetiis, Aldi filios, 1540, 1548, 1575.**85) Yten otro libro, De Platonicis, en dos rreales**85) PLATONICI, Onosandri, *De optimo Imperatore iusque officio opus...Nicolao Sanguntino interprete...*, Basileae, (s.l.), 1541.**86) Yten otro, de Arnobius Adbersus, en tres reales**86) ARNOBIUS AFER, *Disputationum adversus gentes libri septem recogniti et aucti...*, Romae, Franciscus Priscianen, 1542; Romae, Dominici Basae, 1583.**87) Yten otro libro, de De oraciones de estudiantes, en un real, biejo, con cubierta negra, un real.**87) GRIBALDI MOFFA, Mateo, *De Methodo ac ratione studendi in iure civile...*, Lugduni, Antonius Vincentius, 1541; Lugduni, Gulielmus Rovillius, 1554; Lugduni, Theobaldus Paganus, 1574.**88) Yten otro, de Julián Aureli, de Cognominibus, en rreal y medio**88) AURELIUS, Julianus, *J.A...*, *de cognominibus deorum gentilium...*, Antuerpiae, Antonii Goyni, 1541.**89) Yten otro, de Maxistratibus Sacerdotis, en rreal y medio**89) FENESTELLA, Lucius (Andrea Domenico), *L.F., de magistratibus sacerdotisque Romanorum libellus, iam primum nitori restitutus, Pomponii Laeti itidem de magistratibus et sacerdotis et preterea de diversis legibus...*, Lutetia, Christianus Wechel, 1529; Parisiis, Simonem Colieum, 1530; Genevae, Iacobum Chouet, 1599.**90) Yten otro libro, de Alfonso García, Rretorica, en rreal y medio**90) GARCÍA MATAMOROS, Alfonso, *De ratione dicendi, libri duo, per A. G. Matamorum Hispalensem...*, Compluti, Andreas de Angulo, 1561.**91) Yten otro libro con cubierta de tabla colorada, de Matey Ucebeci, en tres rreales**91) WESENBECIUS, Matthaeus, *M.W., in Pandectas Iuris Civilis commentarii, olim Paratitla dicti...*, Basileae, Eusebium Episcopum et Nicolai fratris haeredes, 1589.**92) Yten otro libro yntitulado Ad Ystoria Xintilica Banderburi, en quatro rreales**92) BURCH, Lambert van der, *Historia gentilitiae*, (s.l.), ex officina Plantiniana, 1598.**93) Yten otro libro, Decisiones de Guido, Papa, en tres reales**93) PAPE, Guy, *G. P....decisionum Parlamenti Delphinatus...Item tractatus Humberti de Bovenço, de iuramento contractus seu actus invalida confirmatorio*, Lugduni, Philippi Tinghi, 1575, 1577.**94) Yten otro libro, de Julio Claro, en seys rreales**94) CHIARI, Giulio, *Opera omnia...*, Lugduni, Petrus Landry, 1541; Lugduni, Philippus Tinghi, 1575, 1582; Augustae Taurinorum, (s.i.), 1586; Lugduni, Petrum Landry, 1590.

95) Yten otro libro, Del origen de Castilla, en quatro rreales

95) No identificado.

96) Yten otro libro, De topicorum juris, en un real y medio

96) No identificado.

97) Yten otro, de Metudis confesionis, en real y medio97) *Methodus confessionis hoc est, Ars, sive ratio et brevia quaedam via confitendi: in qua peccata et eorum remedia plenissime continentur. Ad haec, XII Articulorum fidei cum pia, tum erudita explanatio*, Lugduni, Theobaldum Paganum, 1551.**98) Yten otro libro, Flores Uspena, en dos rreales y medio**98) HIBERNICUS, Thomas, *Flores omnium pene doctorum qui tum in Theologia tum in Philosophia hactenus claruerunt sedulo collecti per T. H. ...*, Lugduni, Guglielmum Rovillium, 1555, 1558, 1579, 1580; Lugduni, Theobaldus Page, 1558.**99) Yten otro libro yntitulado Conclusionen juris, en tres reales**

99) No identificado.

100) Yten otro libro yntitulado Francisco Duareno, en rreal y medio100) DUARENUS, Franciscus, *D. F. D...omnia quae quidem hactenus extant opera. Nunc demum plurimis Digesto seu Pandectas...*, Lugduni, Guglielmus Rovillius, 1578, 1581, 1584; Francofurti, Andreas Wecheli, 1592, 1598.**101) Yten otro titulado Quintiliano, en quatro reales**101) QUINTILIANO, Marco Fabio, *De institutione oratoria*, Parisiis 1516, 1527, 1536, 1536, 1540, 1541, 1542, 1549...; Lugduni, 1501, 1538, 1540, 1544, 1549, 1551, 1555, 1556, 1558, 1575, 1579, 1580...**102) Yten otro libro yntitulado Tratatús de Militares, en tres reales**102) VEGECIO RENATO, Flavio, *De Re Militari...*, Parisiis, Bertholdus Rembolt, 1515; (s.l.), 1523; Coloniae, Eucharii Cervicor, 1532; Parisiis, Carolum Perier, 1553; Coloniae, Maternum Cholinum, 1580; Lugduni Batavorum, ex officina Plantiniana, 1592.**103) Yten otro yntitulado Adbersis jurisconsulti, en rreal y medio**

103) No identificado.

104) Yten otro yntitulado Ynstrucion Beate Maria, en rreal y medio104) *Instrucción de novicios Descalzos de la Virgen Maria del Monte Carmelo, conforme a las costumbres de la misma orden...*, Madrid, viuda de Alonso Gómez, 1591.**105) Yten otro libro yntitulado Geronimo, Vides, en real y medio**105) HIERONYMUS, Marco, *M.H., Vidae Cremonensis, Albae Episcopi, opera*, Lugduni, Sebastianus Gryphium, 1548, 1554, 1566, 1578, 1586.**106) Yten otro, Dibisiones, en dos rreales**106) SANZ MORQUECHO, Pedro, *Tratatús de bonorum divisione amplissimus omnibus iuris studiosis maxime utilis et necessarius...*, Matriti, Haeredes Ioannis Iñiguez a Lequerica. 1601.**107) Yten otro libro, Epistolas Çadolitare, en tres rreales**

107) No identificado.

108) Yten otro libro, Fra..ul sacramentorum, en medio rreal108) VITORIA, Francisco de, *Summa Sacramentorum Ecclesiae...per Fratre Thomam a Chaves, illius discipulum...*, Pinciae, Sebastianus Martinez, 1560, 1561; Olysippone, Ioannem Barrerium, 1564; Barcinone, Claudii Bernatii, 1565; Salmanticae, Andreae a Portonariis; Salmanticae, Dominicus a Portonariis, 1570, 1571, 1573.

109) Yten otro pequenito, Ynquerenon, en medio rreal

109) *Enchiridion titulorum aliquot iuris videlicet, de verborum et rerum significatione ex Pandectis, de regulis iuris tum ex Pandectum ex Decretalibus...*, Lugduni, Haeredes Gulielmi Rovilii, 1594, 1595.

110) Yten otro libro yntitulado Método Bexelio, en tres reales

110) VIGELIUS, Nicolaus, *Methodus regularum utriusque Iuris*, Basileae, Balthasarem Han et Hieronymus Gemasaeum, 1584.

111) Yten otro libro yntitulado Octomano, en dos rreales

111) SORANZO, Lazaro, *L'Ottomano...dove si da piano ragguaglio... della potenze del presente signor dei Turchi Mohemato III...*, Napoli, Constantino Vitale, 1600.

112) Yten otro libro, De antiquitate rromanun, en rreal y medio

112) *Antiquitates Romanorum antiquitatum, libri decem, ex variis scriptoribus summa fide... collecti...Ioanne Iosino*, Basileae 1583.

113) Yten otro libro yntitulado Dibersorun juris, en dos rreales

113) MÉNDEZ DE VASCONCELLOS Y PARADA, Gonzalo, *Diversorum iuris argumentorum*, Romae, Dominicum Basam, 1596; Romae, Gulielmum Faciottum, 1598.

114) Yten otro, De Corraci Mycelany, en tres rreales

114) No identificado.

115) Yten Pusebini Judicum, en tres rreales

115) POSSEVINO, Antonio, *Tractatio de Poesia et Pictura Ethica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*, Romae, Typographia Vaticana, 1593; Lugduni, 1595.

116) Yten otro, Décadas, Tito Libio, en dos rreales

116) TITO LIVIO, *Decadas primae, liber secundus ac tertius*, Compluti, Bartolomaeum Robles, s.a.

117) Yten otro libro, Comentarior del César, en dos rreales

117) CÉSAR, Cayo Julio, *Libro de los Comentarior de C. J.C. de las guerras de la Gallia, Africa y España, también de la Civil, traducido en Español...*, París, Arnoldus Birckman, 1549.

118) Yten otro yntitulado Jenofonte, en tres rreales

118) JENOFONTE, *Della vita di Ciro, Re de Persi, tradotto per Messer Lodovico Domenichi*, Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1548, 1558.

119) Yten, Guillierme Onceati, dos reales

119) ONCIATI, Guglielmus, *Quaestionum Academicarum*, Lugduni, Carolum Pesnot, 1581.

120) Yten otro libro, Tercera Década, de Tito Libio, en dos rreales

120) TITO LIVIO, *T.L. patavini, latinae historiae principiis Decas Tertia*, Lugduni, Sebastian Gryphium, 1554.

121) Yten otro libro, De Juanis Ludibici Bibis, en dos rreales

121) VIVES, Juan Luis, *I.L.V., valentini, Dialogisticae linguae latinae exercitatio. Annotationes preterea in singula colloquia...* s.l., Damianus Turlinum, 1563; Valentiae, Petrum Huete, 1577.

122) Yten otro libro, Notata Antiquis Mercatoris, en dos reales

122) No identificado.

123) Yten otro libro yntitulado Copia Berborum, en dos rreales

123) ERASMO, Desiderio, *Copia verborum et rerum*, Compluti, Michaelis de Eguia, 1525.

124) Otro libro, Juan Rrubiartis, Animaadbersiones, en dos rreales

124) No identificado.

125) Yten otro libro, el Secretario Toscano, en dos rreales y medio125) SANSOVINO, Francesco, *Il secretario o vero formulario di lettere misive et responsive*, Venetia, al segno della Luna, 1568-1569, 1575.**126) Yten otro, Meditaciones debot, en rreal y medio**126) ESTELLA, Fray Diego de, *Meditaciones devotísimas del amor de Dios*, Salamanca, Pedro Lasso, 1522; Salamanca, Mathias Gast, 1576.**127) Yten otro libro, Sentencia de los poetas, rreal y medio**127) MANCINELLO, Antonio, *Sententiae veterum poetarum per locos communes digestae Georgio Maiore collectore... Sententia singulis versibus contentae et diversis poetis, pietatis studiosae inventuti accommodae, cum adiunximus de Poetica virtute, libellum plane aureum Antonio Mancinello, authore...*, Lugduni, Ioan Tornaesium, 1573; Antuerpiae, Christoph Plantini, 1574; Barcinone, Gabrielis Graells et Geraldii Dotil, 1596.**128) Yten otro libro, Latancio Ferminiano, en dos rreales**128) FIRMIANO, Lactancio, *L.F., Divinarum Institutionum..., liber VIII, De ira Dei...*, Lugduni, Ioan Tornaesium et Gulielmum Gazeium, 1548, 1556,...1587, 1594.**129) Yten otro libro, Del Acebedo, Yncuria Piçana, en tres rreales**129) ACEVEDO, Alfonso de, *Tractatus de Curia Pisana, de origine Decurionum*, Salmanticae, Joannem et Andream Renaut, fratres, 1587; Salmanticae, Petrum Lassum, 1593.**130) Yten otro libro, Misinqueri, en tres rreales**

130) No identificado.

131) Yten otro, Castro, De Canonen Cibiles, en tres rreales131) CASTRO, Paolo de, *In libros Iuris Civiles Commentaria*, Augustae Taurinorum, Haeredes Nicolai Bevilaqua, 1586; Venetiis, Juntas, 1593.**132) Yten otro, Soler, de Cencibus, en tres rreales**132) SOLÍS, Feliciano de, *Commentarii de Censibus quator libris fere omnen materiam de Censibus...*, Compluti, Ioannis Gratiani, 1594.**133) Yten otro, Dixi bendis a uxiles, en tres rreales**

133) No identificado.

134) Yten otro libro, Disputacionis Juris Cibiles, en dos rreales

134) No identificado.

135) Yten otro libro, Rrolandi Pereri, en dos reales135) PASSAGGERI, Rolandino de, *Summa totius artis notariae...*, Lugduni, Sebastianus Honoratus, 1559; Augustae Taurinorum, Dominum Tarinum, 1590.**136) Yten otro libro, Plauto, pequeñito, en rreal y medio**136) PLAUTO, Tito Maccio, *M. A. P., Comoediae viginti...*, Antverpiae, Christoph Plantini, 1566; Lugduni, Plantiniana, 1588; Lugduni, Sebastian Gryphium, 1590.**137) Otro yntitulado Tratatus de Estatutos Episcopalis en tres reales**137) BOTTEO, Enrico, *Tractatus de Synodo episcopi et de statutis episcopi synodalibus H. de B...*, Lugduni, Ioannem David, 1529.**138) Yten otro, Concilio Tridentino, en dos reales**138) *Concilium Tridentinum*, Compluti, Andrea de Angulo, 1564; Barcinone, Claudius Bernat, 1564; Salamantiae, Ioannes de Canova, 1564, 1568; Salmanticae, Alexander a Canova, 1570.

139) Yten otro, Academya Cibi de Judici, rreal y medio

139) No identificado.

140) Yten otro, Rrolando de Flores, en rreal y medio

140) No identificado.

141) Yten otro, Mariana, de Ponderibus, en dos reales y medio141) MARIANA, Juan de, *De ponderibus et mensuris*, Toleti, Thomam Gusmanium, 1599.**142) Yten otro libro, Arte, de Martínez, en dos rreales**142) MARTINEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo, *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos, brevemente compuesta por G. M. de B.*, Burgos, Fadrique Alemán, 1509, 1511, 1528, 1531, 1540, 1543.**143) Yten otro libro, yntitulado Cibil, en rreal y medio**

143) No identificado.

144) Yten otro libro, Dialéctica, de Titelman, en rreal y medio144) TITELMANS, François, *Dialecticae considerationis libri sex Aristotelici organi summam hoc est, totius Dialectices ab Aristotele tractatae complectentes...*, Lugduni, Ionanis et Franciscus Frellonii, 1545; Lugduni, Gulielmus Rovillius, 1551; Lugduni, Ioannis Frellonius, 1557; Lugduni, Gulielmus Rovillius, 1558, 1564, 1569, 1580.**145) Yten otro libro, Tratato de Ynstituciones Sacerdotum, en tres rreales**145) TOLEDO, Francisco de, *F.T. S.R.E. Cardinalis, Summa de Instrucone Sacerdotum...*, Lugduni, Horatium Cardon, 1599; Dusci, Baltasar Ballerus, 1600.**146) Yten un nuevo Testamento, nuevo, en dos rreales**

146) No identificado.

147) Yten otros diez o doze librillos chicos y viejos en ocho rreales

147) No identificados.

148) Yten un libro grande yntitulado Rrelaciones, de Juan Botero, en diez seys rreales148) BOTERO, Giovanni, *La prima e seconda parte delle relationi universali de G.B., nella qual si contiene la descrizione di tutta la Terra...*, Bergamo, Comin Ventura, 1594; Brescia, Compañia Bresciana, 1595; Roma, 1595-1597; Venetia, Giorgio Angelieri, 1599.**149) Yten otro libro yntitulado Leyes del Rreyno de Aragón, en ocho rreales**149) SOLER, Jayme, *Suma de los fueros y observancias del noble e ínclito Reyno de Aragón...copilada por J. S., Doctor en leyes*, Zaragoza, Jorge Coci, 1525.**150) Yten otro libro biejo de la Ystoria de Tucídides, en dos rreales**150) TUCIDIDES, *T. Historiae*, Parisiis, Vasco Sanum, 1548.**151) Yten otro libro yntitulado Sagimila Parte de Carlos Quinto, en cinquenta y quatro reales**

151) No identificado.

152) Yten un libro yntitulado Barones y enbras, de Sedeno, en ocho rreales152) SEDEÑO, Juan, *Summa de varones illustres en la qual se contienen muchos dichos, sentencias y grandes hazañas y cosas memorables de dozientos y veynte y quatro famosos, ansí emperadores como reyes y capitanes que ha avido de todas las naciones...*, Medina del Campo, Diego Fernández de Córdoba, 1551; Toledo, Juan Rodríguez, 1590.**153) Yten otro libro yntitulado Pedro Mexía, en dos rreales**153) MEJÍA, Pedro, *Dialogos o Coloquios del magnífico Cavallero P.M., coronista de su M., nuevamente corregidos por él y añadido un excelente tractado de Ysócrates, philosopho,*

llamado *Parenesis o exortación a la virtud*, traducido de latín en castellano por el mismo Pedro Mexía, Sevilla, Sebastián Trugillo, 1562, 1570, 1580; o, ID, *Historia imperial y cesárea en la qual en suma se contienen las vidas y hechos de todos los Césares emperadores de Roma, desde Julio Cesar hasta el emperador Maximiliano*, Sevilla, Juan de León, 1545; Sevilla, Domenico de Robertis, 1547.

154) Yten otro libro, Tesoro de Misericordia, en un rreal

154) TORO, Fray Gabriel, *Thesoro de Misericordia divina y humana, docta y curiosamente compuesto por fray Gabriel de Toro... en Sant Francisco de Salamanca sobre el cuydado que tuvieron los antiguos Hebreos, gentiles y Christianos de los necesitados...*, Salamanca, Juan de Junta, 1548.

155) Yten otro libro, de muestras descrevir y quantas, en tres rreales

155) No identificado.

156) Yten otro libro, Historia Mexicana, en tres rreales

156) LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Mexicana, de G.L. de la V., emmendada y añadida por su mismo autor...Apología en defensa del ingenio y fortaleza de los indios de la Nueva España, conquistados por don Fernando Cortés...*, Madrid, Luis Sánchez, 1594.

157) Otro libro yntitulado Luz del alma, en dos rreales y medio

157) MENESES, Felipe de, *Luz del alma christiana contra la ceguedad y la ignorancia, en lo que pertenece a la fe y ley de Dios y de la Yglesia, y los remedios y ayuda que él nos dio para guardar su ley...*, Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1555, 1556, 1567, 1570, 1582.

158) Yten otro libro yntitulado Ynquiririón de los tiempos, un rreal

158) VENERO, Alonso, *Enchiridión de los tiempos, agora nuevamente compuesto por A.V....*, Burgos, Juan de Junta, 1529, 1540; Salamanca, Juan de Junta, 1543, 1545; Zaragoza, Diego Hernández, 1548; Zaragoza, Juan Millán, 1549; Burgos, Juan de Junta, 1551; Medina del Campo, s.l., 1551, Anvers, Martín Nucio, 1551; Toledo, Francisco Guzmán, 1569; Toledo, Juan Rodríguez, 1587.

159) Yten otro libro yntitulado Oratorio de Rrelixiosos, en dos rreales

159) GUEVARA, Antonio, *Oratorio de religiosos y exercicios de virtuosos*, Valladolid, Juan de Villaquirán, 1542, 1545, 1546; Valladolid, Sebastián Martínez, 1550; Anvers, Philippo Nucio, 1569; Salamanca, Juan Perier, 1574; Salamanca, Gaspar de Portonariis, 1576; Medina del Campo, Juan Boyes, 1584; Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1597.

160) Otro chiquito, De Doctrina, en medio real

160) No identificado.

161) Otro, De Yndulgencias del Carmen, en rreal y medio

161) SANTO ÁNGEL, Fray Francisco del, *Compendio de gracias e indulgencias de la orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo.*, Zaragoza, Ángelo Tovar, s.f.

162) Otro libro, de la Ystoria de la Fundación de las tres órdenes, en quatro rreales

162) RADES Y ANDRADA, Francisco de, *Chrónica de las tres Órdenes y Cavallerías de Santiago, Calatrava y Alcántara, en la qual se trata del origen y successo y notables hechos en armas de los maestros y cavalleros de ellas y de muchos señores de título y otros nobles que descenden de los maestros y de muchos otros linages de España*, Toledo, Juan de Ayala, 1572.

163) Yten un brebiario en dos cuerpos, de Benecia, el uno dellos con manecillas de plata, en diez y ocho rreales

163) *Breviarium antiquae professionis Regularium Beatissima Dei Genitricis semperque Virginis Mariae de Monte Carmelo, ex usu et consuetudine approbata Hierosolymitanae Ecclesiae et Dominici Sepulcri*, Venetia, Iuntas, 1579.

164) Yten inventarió el dicho Domingo de Herrera ciento y cinquenta libros pocos más o menos, que estavan en su poder quatro años ha, que de cierto no sabe lo que son, los quales tasó cada uno dellos a tres rreales que estan en papel sin encuadernar, yntitulados Noticia de Declaración de las Artes.

164) GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar, *Noticia General para la Estimación de las Artes u de la Manera en que se conocen las Liberales de las que son Mecánicas y Serviles, con una exortación a la honra de la Virtud y del Trabajo contra los ociosos y otras particulares...*, Madrid, Pedro Madrival, 1600.

2. Sobre el origen de la "Noticia General"

Es habitual entre los autores que se han ocupado de los pleitos de la Pintura en el siglo XVII español señalar a la alcabala que trataba de exigirse de los pintores como la causa de aquéllos. A este respecto, Cruz Valdovinos (11) indicó -sobre la base de una amplia muestra de pleitos de los plateros en todo semejantes a los mantenidos por los pintores madrileños- que los litigios que se desarrollaron en torno a 1600 perseguían la declaración de la nobleza de las Artes para evitar las levas, las cuales recaían sobre los pecheros mientras los hidalgos estaban exentos de ellas. En 1625 surgió en Madrid una ocasión semejante de pleitear por un nuevo servicio de soldados. Pero desde 1626, otro motivo de pleitos con la Hacienda se añadió a éste: las Cortes de 1624 habían aprobado un recargo del uno por ciento sobre todo lo que pagaba alcabala, que se destinó al consumo de vellón para ajustar el valor nominal y el real de este tipo de moneda. Lo que se concibió inicialmente como recargo sobre la alcabala se convirtió al tratar de recaudarlo en un impuesto independiente. Las exigencias recaudatorias fueron muy fuertes y ello determinó que los Concejos autorizaran a sus arrendadores a exigirlo con generalidad y sin admitir exenciones. Este rigor llevó a pintores, escultores y plateros a entablar una defensa de su exención de alcabala por primera vez.

La alcabala era un impuesto que, en teoría, gravaba las ventas, pero no las ejecuciones de obra, llamadas entonces "maniobra". Su exigencia era general, si bien se recaudaba normalmente a través de los vendedores, pero también alcanzaba, por ejemplo, a las ventas de ropa vieja en almonedas hechas por los particulares, con independencia de su clase social. Los plateros, pintores o escultores no habían satisfecho tradicionalmente nada por alcabala, puesto que no vendían, sino que cumplían un encargo de un

comitente. Los plateros eran el caso más claro de trabajo por encargo, pues trabajaban muchas veces sobre el material proporcionado por el comitente.

La diferencia esencial entre las levas y las alcabalas residía en el sujeto pasivo de unas y otras. El servicio de soldados llevaba consigo una nota infamante, pues sólo eran llamados a servir de este modo los pecheros, no los hidalgos, que lo hacían voluntariamente; aunque se admitía una prestación en dinero por parte de los quintados para contratar a quien quisiera suplirles en el servicio de las armas, su inclusión en la clase de pecheros se consagró para lo sucesivo si aceptaban el tributo. Por tanto, el motivo principal de su oposición no fue la exacción en sí, sino la asimilación de los artífices con los oficiales de los demás gremios a efectos de servicios de pecheros. El sustentarse mediante un trabajo manual era para quien lo ejercía una tacha insalvable, por ejemplo, para poder acceder a algún puesto de los que requirieran información previa de hidalguía. Era preciso, por tanto, para las aspiraciones de los artífices, enriquecidos con el ejercicio de su arte, lograr una buena consideración social y para ello debían establecer la diferencia entre los oficios y las artes; de aquí que la defensa de la leva se concretara en la prueba de que su trabajo era un ejercicio noble y propio de señores. Puesto que los únicos trabajos ennoblecedores eran los calificados de liberales, de ahí la insistencia en asimilar los de plateros, pintores o escultores a las profesiones de este tipo.

Por el contrario, los pleitos sobre los recargos de la alcabala, que se extendieron hasta mediados del siglo XVII, ya que se aprobaron sucesivamente hasta cuatro unos por ciento, no implicaban en absoluto la cuestión de la nobleza de las profesiones de los artífices, sino que se decidieron en base a la cuestión de la identidad entre recargo y alcabala y mediante la demostración de que los artífices no vendían, sino que ejecutaban obras por encargo.

Si la cuestión de la nobleza de las artes se mezcló -y lo hizo abundantemente- en los pleitos del recargo del uno por ciento fue porque la tradición de las defensas contra el servicio de milicias y, aún más, la difusión de la *Noticia General*, habían creado un estado de opinión de que cualquier tributo exigido de forma conjunta a gremios de oficiales manuales y a artes liberales podía manchar la reputación de los artífices y su consideración social. Los abogados que redactaron las defensas correspondientes a los recargos del uno por ciento usaron de la nobleza de las artes como de un argumento más, aunque eran conscientes de su escasa influencia en la

solución del asunto (12). De hecho, cuando las sentencias del Consejo Real ponen fin a los pleitos de la alcabala, declaran que son objeto del tributo las ventas de pinturas hechas por persona distinta de su autor, esto es, aquéllas en que la pintura se vendía como un objeto y no era fruto de un encargo, y en ningún momento incluyen declaración alguna de la excelencia de la pintura como motivo de la exención de los pintores.

Una vez señalada la diferencia entre los pleitos de servicios de milicia y los del recargo del uno por ciento, diremos que el pleito a cuya defensa contribuyó presuntamente el licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos tuvo por objeto la orden de Felipe II dada a mediados de 1596 por la que se exigió a Madrid -al igual que a las demás ciudades y villas del Reino- que en el menor término que se pudiera se formara una lista de hombres útiles de 18 ó 20 años hasta 44, para hacer sobre ellos una quinta de soldados que pudieran servir en la milicia. La guerra en las provincias flamencas había agotado la hacienda del monarca y, no teniendo ya posibilidad de pagar tropas mercenarias, recurría al sistema de levas o servicio militar obligatorio para poder continuarlas.

En el ayuntamiento celebrado el 4 de noviembre de 1596 en Madrid se destacaba la dificultad que había de tener el cumplimiento de esa orden, puesto que no se había hecho padrón en los 36 años que llevaba la Corte en Madrid. En 20 de noviembre se acordó que los comisarios nombrados para la demarcación de cada parroquia hicieran una lista y se dio una instrucción de cómo habían de hacerla (13).

Las previstas dificultades debieron presentarse con rapidez, pues el crecimiento de Madrid hacía imposible llegar a conocer la identidad de todos sus habitantes. De este modo, los comisarios hubieron de recurrir a todos los medios imaginables, y entre ellos, el requerir a las cofradías de oficiales para que proporcionaran la lista de miembros de las mismas con sus edades y domicilios. Así puede deducirse que sucedió en relación con la cofradía de San Eloy de plateros madrileños, según la alegación presentada por el procurador Cristóbal Álvarez el 14 de mayo de 1597 (14), que ponía de manifiesto cómo tres plateros que entonces ocupaban los puestos de cabeza en la Cofradía habían sido apresados y permanecían en la cárcel por negarse a entregar la lista solicitada por el Corregidor. Las alegaciones son muy sucintas y se ceñían a la incompetencia de estos tres plateros para dar esas listas. La cofradía de San Eloy reunía a la mayor parte de plateros de Madrid pero los presos negaban ser representantes de todos los que trabajaban en

la Villa y no querían asumir la responsabilidad que podía derivar de dar la lista de miembros de la Cofradía.

Los trámites del pleito que se siguió a esta primera petición se conocen por una fe de los autos que se desarrollaron en los meses de mayo a julio de 1597, dada por el escribano del ayuntamiento, Francisco Martínez en 8 de julio de 1600 (15). Ya en la petición de la fe del escribano ponen de manifiesto los plateros que "si algunas prendas se nos sacaron por ello se nos mandaron bolver todas ellas por los dichos señores del Consejo Real de su Magestad, vista nuestra defensa y guardándonos las mercedes, ecensiones y privilegios que siempre se nos han fecho y dado por sus Magestades...". Aunque la fe de Francisco Martínez se limita a narrar las distintas etapas y vicisitudes del pleito, sin entrar apenas en los argumentos de las alegaciones, claramente expresa que en la petición presentada ante el licenciado Tamayo, teniente de Corregidor, la defensa alegó "que por ser Arte el oficio de plateros no estaban obligados a dar soldados ni a que se les repartiese cosa alguna...". De lo que se deduce que el planteamiento de la defensa se desarrolló en términos de la excelencia y nobleza de la Platería en cuanto una de las Artes.

Pero otro dato nos pone aún más ciertamente sobre la pista de que el licenciado Gutiérrez tomó parte en la defensa de este pleito, y es que a partir del auto del Corregidor de 27 de mayo de 1597 se acumula el litigio de los plateros con los que mantenían los bordadores, pintores y escultores por idéntica razón. Es muy sintomático que, en la *Noticia General*, Gaspar Gutiérrez haga extensiva la cualidad de Arte que poseía la Pintura y la Escultura de forma indubitada a las profesiones de platero y bordador de matiz, para lo que el abogado se sirvió del concepto de "artes del dibujo" y de la dificultad de su aprendizaje, comunes a la Pintura, Escultura, Platería y Bordado y que las diferenciaba de los oficios manuales. La validez de los argumentos respecto del oficio paterno, unido a su interés personal, justifican que incluyera como un Arte más a la Tapicería, no sin excusarse repetidamente por hacerlo siendo hijo de un tapicero, lo que podía hacer dudar de la objetividad de sus argumentos (16).

En conclusión, nos quedan pocas dudas de que este pleito sea aquél al que Gutiérrez aludía en su Prólogo con la frase "Considerando pues yo esto en cierta ocasión que se ofreció en esta corte, en que creo di alguna luz ...". No obstante, si alguna vez llegara a aparecer el o los escritos de alegaciones presentados en este pleito, opinamos que su contenido coincidiría tan sólo

en parte con la carga doctrinal de la obra impresa de Gutiérrez. Dicho de otro modo, la *Noticia General* no es únicamente la defensa del pleito de los plateros, bordadores, pintores y escultores contra el servicio de soldados, sino algo más, pues hay aspectos como la final "Exhortación a la honra y favor de los que trabajan contra los ociosos", o pensamientos sobre la enseñanza de niños que no encontrarían quizá su sitio en una defensa de este tipo. Parecen más fruto de un maduro proceso dialéctico en que el licenciado había ya trabajado hacía años para defender la pretensión de su padre de establecer una enseñanza de aprendices de tapiceros en Madrid, a la que luego nos referiremos.

Nos queda tan sólo destacar que la ocasión en que se publicó la *Noticia General* era oportunísima para dar a la luz todas estas meditaciones y alegatos. El pleito de los plateros, bordadores, escultores y pintores no había terminado aún en sentencia en el momento en que Francisco Martínez daba fe del mismo, a mediados de 1600. La última actuación procesal que consta en la fe del escribano había sido un auto del Consejo Real por el que se mandaba dejar libres a los plateros y demás artífices, devolviéndoles sus prendas siempre que dieran fianzas de cumplir lo que se sentenciare. Resolución por tanto nada definitiva acerca de la cuestión principal de si debían o no pagar soldados. Por otra parte, había existido por lo menos una nueva leva en 1598, en la que la orden del Rey había indicado claramente que no debía entenderse con los hidalgos, sino con los pecheros (17). Se trataba, por tanto, de una cuestión candente y sujeta aún a muchas discusiones.

3. *El Memorial de Pedro Gutiérrez a Felipe II y otros escritos de Gaspar Gutiérrez*

En la primera parte de este artículo atribuimos ya a Gaspar Gutiérrez la redacción del *Memorial* entregado por su padre a Felipe II aproximadamente en los meses finales de 1595, o con más probabilidad en los primeros de 1596. Se trata de un manuscrito que se conserva en la Real Academia de la Historia, en la Colección Salazar, y fue transcrito y dado a conocer por Fernández Duró en 1881 (18). También nos referíamos allí a otras dos pequeñas obras impresas en que la autoría del licenciado viene declarada

por su padre, a las cuales designamos de ahora en adelante, conservando la denominación que se les daba en el *Memorial* manuscrito, con los nombres de *Discurso en favor de la industria y artefacto* y *Memorial impreso*. El primero de ellos tuvo como destinatario al Rey y el segundo fue presentado ante los procuradores de las Cortes que se venían celebrando en Madrid en esos años. A tenor de las fechas que venimos asignando al *Memorial* manuscrito, el *Discurso* debió imprimirse entre 1592 y 1593; el *Memorial impreso*, por el contexto en que lo sitúa Pedro Gutiérrez en el primer párrafo de su manuscrito, detrás del *Discurso*, debió ser ligeramente posterior.

De momento no ha sido localizado ningún ejemplar de estos opúsculos, aunque uno de ellos fue conocido por Bernardo de Iriarte; Sánchez Cantón encontró un apunte de éste en que indicaba el nombre del impreso, que era el de "Memorial sobre la industria y Artífices", su autor, su medida de folio y el número de sus páginas, que eran doce, así como que se trataba de la defensa de un tapicero que había viajado y aprendido el arte de hacer tapices enseñándolo en el Reino; resumía además los nombres de determinados artífices españoles de renombre que eran mencionados en él (19). El nombre que recibe en la nota de Iriarte -*Memorial*- nos lleva a pensar que se trataba del segundo impreso al que aludimos y no del primero, llamado *Discurso*.

Nos ocuparemos a continuación del contenido del *Memorial* manuscrito. Se trata de unas alegaciones que hace el tapicero Pedro Gutiérrez en estilo directo, usando siempre la primera persona, acerca de su conducta y mérito a lo largo de los cuatro años que llevaba regentando en Madrid el obrador de Tapicería que habían patrocinado el Rey, el Reino y la Villa. El lenguaje es sumamente claro, el discurso sigue una línea ordenada y además hace gala de un estilo muy correcto y de un gusto por las citas de los clásicos que dejan traslucir la mano de un especialista en la redacción de alegatos. Si a esto unimos el hecho de que Gaspar Gutiérrez se hubiera ocupado desde 1590 al menos de llevar la dirección de los asuntos jurídicos de su padre, no parece arriesgado atribuirle el *Memorial*. Desde luego, opinamos que no sólo fue el redactor del escrito, sino también el inspirador de las ideas allí vertidas, aunque haya que reconocer también la aportación del tapicero en lo relativo a cuestiones técnicas de fabricación de tapices o al teñido de sus lanas.

Felipe II había insistido al tapicero, que antes residía en Salamanca, para que viniera a Madrid a instalarse con sus telares, lo que hizo Pedro Gutiérrez de forma definitiva en 1589, después de haber residido en la

Corte esporádicamente desde 1582 y con mayor frecuencia en 1587 y 1588. En nuestra obra sobre tapicería madrileña (20) poníamos de relieve que los deseos del Rey de hacer venir a la Corte a su tapicero de reposteros tuvieron inicialmente poco que ver con la creación de una escuela de Tapicería donde pudieran aprender muchachos madrileños y mucho en cambio con la mejora del servicio del monarca por la proximidad de su servidor. Ya establecido en Madrid, los primeros signos del proyecto de enseñar a niños el oficio de tapiceros datan de 1590, en que se cursan las primeras peticiones de Pedro Gutiérrez al Reino reunido en Cortes y al Concejo madrileño para que facilitaran algunas ayudas con que poderlo llevar a cabo. No cabe duda, sin embargo, de que el Rey estaba detrás de todas estas peticiones y que las apoyó con entusiasmo. En 1591 se adoptaron los pertinentes acuerdos por parte de una y otra institución y en 1592 comenzó a recibir las primeras ayudas, que consistían en 1.000 ducados por parte del Reino, en cuatro pagas sucesivas de 250 ducados cada una a medida que Pedro Gutiérrez fuera contratando aprendices hasta llegar al número de 50, y 600 ducados por parte de la Villa condicionados a que llevara a Madrid sus telares y casa, concediéndole además un solar para edificar y exención de alcabala durante diez años para todo lo que fabricara en ella por sí o por sus oficiales.

El *Memorial* manuscrito es, en primer lugar, la defensa del tapicero contra los maledicentes que le achacaban haber usado en su beneficio la ayuda del Rey para fundar el establecimiento de Tapicería; en segundo lugar, un compendio de quejas sobre la insostenible situación a la que había llegado el tapicero a causa de los contratos que había firmado con el Reino y la Villa sobre la enseñanza de aprendices. En último término, es también un manifiesto sobre los beneficios de la industria y artificio en suelo castellano.

La defensa de la introducción de la industria en Castilla dentro del manuscrito se restringe a la Tapicería, puesto que no era su destino un tribunal o el público, sino tan sólo el monarca, que sin duda conocía ya el planteamiento más general del asunto a través del *Discurso* impreso que se le había entregado tres años antes. En nuestra opinión, no obstante, los argumentos han de ser semejantes a los que se utilizaron en los impresos hoy perdidos.

Reduciremos el comentario a estos puntos, ya que los relativos a las vicisitudes del tapicero fueron ampliamente tratados en nuestra obra sobre la tapicería madrileña ya citada.

Son varios los pensamientos de que se sirve el licenciado Gutiérrez para organizar su argumentación acerca de la conveniencia de introducir la Tapicería en Castilla. El primero de ellos es el de la carestía y mala calidad de los productos importados, consecuencia de la falta de concurrencia entre tapiceros flamencos y españoles. Reconoce que, en un primer momento, las tapicerías españolas podrían resultar más caras y peores que las que se hacían en Flandes. Pero inmediatamente aduce la experiencia habida en otros productos típicamente flamencos como los candiles, escritorios, contadores y bufetes de ébano, en que los naturales de Castilla habían obtenido unos productos totalmente satisfactorios y de idéntica calidad a los importados y que además se vendían por menos de la mitad de precio. Señala también un ejemplo de cómo las tapicerías que había empezado a fabricar Pedro Gutiérrez en Madrid eran superiores en calidad y bastante más acomodadas en coste que las traídas de Flandes. Y establece la consecuencia de que, aun cuando en un principio sea caro el producto español, si la fabricación se hace común en Castilla, se abaratará y se iniciará una competencia de precios y calidades que resultará muy beneficiosa. Precisamente, en aras de esta libre competencia, rechaza cualquier intervención de los poderes públicos respecto a prohibir la importación o favorecer con aranceles a la producción nacional. De este modo expresa estas ideas precozmente librecambistas:

"Y cuando agora, al principio, fuera muy cara, no por eso se había de dejar de introducir, teniendo en estos días tantos ejemplos... y si alguno le pareciere muy caro lo que agora se hiciera, no lo compre, que yo aquí no pido privilegio de esención ni que se impida el venir de fuera, ni que dejen de usar todos quantos quisieren del oficio de hazer la dicha tapizería; antes pretendo que aya emulación y competencia y que se encuentren los unos y los otros de tal manera que por vender cada uno su obra la perfeccione y la modere en los precios".

Brevemente se ocupa de contradecir a los que opinan que es excesivo el coste de la introducción de la tapicería por el largo periodo que ha de transcurrir antes de que se vea asentada en Castilla.

"También dicen no veremos esto los que somos nacidos, como si se dexase de plantar por esto la palma, ni de poner el maxuelo, ni de estacar las alamedas, ni usar de la pasta de la porcelana. Por más que el uso de esto se yrá luego viendo desde el día que siendo V.M. servido, se comenzare a introducir".

Los beneficios que esperan a los naturales de Castilla por el asentamiento en su tierra del arte de la Tapicería son tan grandes que bien merece la

pena que el Reino se vuelque en las ayudas indispensables para que la iniciativa de Pedro Gutiérrez no resulte infructuosa. En cierto modo, esta solicitud de subvenciones a la industria castellana parece contradecir sus opiniones acerca de la libre concurrencia. Sin embargo, limita las ayudas al momento inicial, hasta que la tradición de fabricación pueda por sí misma impulsar este arte. La razón es que la enseñanza de los oficios artísticos ha de centrarse en formar niños, los cuales no producen en absoluto lo que comen y gastan, al menos en los primeros años de su enseñanza. Es imposible, por tanto, para un particular arrostrar los costes de esa primera etapa de introducción y debe ser la Hacienda del Estado la que corra con ellos.

La argumentación sobre estas cuestiones concentra la mayor parte del esfuerzo dialéctico del licenciado. Empieza transcribiendo el ataque más común que recibía el salmantino: "No faltan pues personas que me dicen que si tanto deseo introducir esta arte, que lo haga yo". Y rebate esta pretensión con una cita de Quintiliano sobre "crear niños", esto es, sobre la educación en la infancia, explicando a continuación el escaso rendimiento de los aprendices del arte de tapiceros en contraposición a los de los oficios manuales, en que desde el principio son capaces de ganarse su sustento. Trae a colación después el ejemplo del duque de Saboya que organizó en su territorio una escuela de hilados y tejidos de seda para niños expósitos atendida por maestros a cargo del Estado, y también el de Inglaterra, que había importado tapiceros flamencos que enseñaran su arte a los naturales del país. La cita de Plutarco sobre la enseñanza de niños persas que ordenó Alejandro, y las de Sertorio y Trajano con iniciativas semejantes respecto a los habitantes del Imperio, las de Platón y Jenofonte, defensores de los auxilios del Estado para fundar instituciones de enseñanza, terminan con un recuerdo de que algunos naturales podrán lograr una forma de sustento con el conocimiento de un arte.

Los párrafos del *Memorial* que siguen a partir de este momento son dedicados exclusivamente a dar cuenta de la situación del tapicero. Diremos, sin embargo, que al final de todas sus vicisitudes se halla la petición de que se hagan valer sus argumentos y se "ponga por obra esta fábrica". Los argumentos utilizados por Gaspar Gutiérrez hicieron mella en el ánimo de Felipe II, que inmediatamente puso en marcha un proceso de remodelación de la enseñanza de tapicería que había planteado en 1592 desde esquemas puramente privados de explotación para dar paso a una auténtica acti-

vidad estatal de fomento. En efecto, el contrato de Pedro Gutiérrez con la villa de Madrid obligaba a éste a instalar un obrador de tapicería idéntico a otros, pero con unos condicionantes que lo hacían económicamente inviable. Había de mantener y enseñar hasta 50 niños a lo largo de diez años sin otras ayudas que la inicial de 600 ducados, a los que se añadirían otros 1.000 por parte del Reino, terreno para casa y exención de alcabalas por esos mismos diez años, como ya dijimos. El Rey modificó estas condiciones, haciendo que su obrador y casa se trasladaran al establecimiento de beneficencia de niños que se acababa de fundar en el llamado Recogimiento de Santa Isabel, quince años después transformado en monasterio de monjas agustinas. Sus alumnos serían los niños recogidos allí, alimentados, vestidos y calzados por cuenta de la Hacienda real y de la fundación del cardenal Quiroga, lo que ahorraba el gasto y preocupaciones que por este motivo estaban arruinando el anterior establecimiento. De su cuenta correrían tan sólo los materiales, telares y oficiales que le ayudaran en su enseñanza, beneficiándose en cambio de todos los productos. Seguía, por tanto, el modelo del establecimiento del duque de Saboya citado en el *Memorial*. Es éste, por tanto, uno de los primeros ejemplos que se registra en Castilla de una actividad fabril promovida desde las más altas instancias del Estado en una forma intensa y plena hasta entonces no conocida (21). Los alegatos de Gaspar Gutiérrez no fueron ajenos ni mucho menos a este resultado, que no por efímero fue menos interesante.

NOTAS

- (1) CRUZ YÁBAR, Gaspar Gutiérrez, Documento 12.
- (2) GÁLLEGO, *El pintor*, 63-72.
- (3) CALVO SERRALLER, *Teoría*, 61-84.
- (4) GÁLLEGO, *El pintor*, 64; se refiere simplemente a la manifestación de Juan de Butrón en sus *Discursos Apologéticos*; CALVO SERRALLER, *Teoría*, 61, da un paso más al afirmar que el licenciado debió estar implicado en la defensa jurídica de algún pleito de los artistas españoles.
- (5) Como se deduce del inventario, quedaban pendientes de venta entonces unos ciento cincuenta ejemplares de la *Noticia General*, que, según afirma su testamentario Domingo de Herrera, habían permanecido en Madrid en poder de éste desde cuatro años antes; suponemos que desde el momento en que el licenciado levantara su casa de Madrid para trasladarse a Valladolid. En el artículo precedente se señalaba que este acontecimiento debió tener lugar a mediados de 1603, poco antes de que el licenciado y su hermana elevaran en aquella ciudad los memoriales pidiendo plaza en la Tapicería de la Reina y en el Consejo de la Inquisición respectivamente (v. CRUZ YÁBAR, Gaspar Gutiérrez, Documentos 10 y 11) con lo que resultan ser cuatro -coincidiendo con lo que Herrera manifiesta- los años transcurridos desde entonces hasta el 13 de marzo de 1607 en que tuvo lugar el inventario de la librería.
- (6) Consideramos de Derecho Civil los libros incluídos en las partidas 1, 4, 5, 6, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 55, 58, 61, 63, 69, 75, 77, 83, 87, 91, 93, 94, 96, 99, 100, 103, 106, 109, 110, 113, 119, 124, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 139, 143, 149.
 Derecho Canónico: 2, 8, 25, 27, 35, 41, 57, 76, 78, 89, 128, 137, 138, 145.
 Historia y Geografía: 3, 7, 13, 21, 22, 28, 34, 37, 39, 43, 50, 68, 71, 74, 81, 85, 88, 92, 95, 102, 105, 111, 112, 116, 117, 118, 120, 148, 150, 151, 152, 153, 156, 162.
 Filosofía: 9, 26, 56, 60, 64, 65, 66, 67, 70, 73, 79, 86, 90, 98, 115, 123, 144.
 Literatura y Gramática: 72, 80, 84, 101, 107, 121, 125, 127, 136, 155.
 Religiosos: 104, 108, 126, 140, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 163.
 Moral y Derecho Natural: 12, 48, 97.
 Pesos y medidas: 141.
 Música: 142.
 Farmacia: 38.
 Sin clasificar: 54, 59, 62, 82, 114, 122, 130, 140, 147.
- (7) Por ejemplo, los libros citados en las partidas número 15, 16, 17, 36, 55, 106.
- (8) En el libro tercero, capítulo II, sobre "Pruebas de que no son mecánicas por trabajar en ellas más el entendimiento que el cuerpo".
- (9) Creemos que pudo ser un antecedente hoy perdido de la conocida crónica de Pedro de SALAZAR DE MENDOZA, *Origen de las Dignidades Seglares de Castilla y León*, publicada en Toledo en 1618 por Diego Rodríguez de Valdivieso.

- (10) En la página 111 de la *Noticia General* se puede leer: "¿Qué música ni que concierto puede haber si están las primas baxas y los bordones altos y estirados en lugar de primas?". El interés de Gutiérrez por la Música no se limitaba a la mera técnica de interpretación del instrumento que tocaba, pues pasaba al de su consideración como arte, tal como se demuestra en el capítulo correspondiente a la Música en la *Noticia general*.
- (11) CRUZ VALDOVINOS, *Organización corporativa*, tomo III bis, capítulo quinto, Aspectos fiscales, 651-802. Igualmente, con afirmaciones semejantes a éstas, CRUZ VALDOVINOS, *Aposento*, 98.
- (12) Así, CALVO SERRALLER, *Teoría*, 221-233, da a conocer una "Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de los pintores" de 1626 cuyo autor fue Juan de Butrón, en que se advierte bien claramente esa confusión de primer momento entre la defensa de la obligación de servir en las milicias con los demás gremios y la del pago del recargo del uno por ciento sobre la alcabala. Este licenciado acababa de redactar los alegatos de los pintores (En sus *Discursos apoloéticos*) contra el servicio de soldados exigido por Madrid en 1625 y no es de extrañar que utilizara parecidos argumentos para una defensa de primer momento contra las amenazas del arrendador del uno por ciento exigido de los pintores. Por el contrario, el *Memorial informatorio* que publicó en 1629 el mismo Juan de Butrón y que contiene sus alegaciones en el pleito sobre la exención del uno por ciento de alcabala, orientado ya a una verdadera defensa contra este impuesto, ha interesado bien poco a los que se han ocupado de la ingenuidad de la Pintura porque la cuestión era de escasa importancia como argumento.
- (13) A.S.A., *Libro de Acuerdos del Concejo n° 23*, f. 375 v. y ss. Acuerdos de los días citados.
- (14) Documento n° 13
- (15) Documento n° 14.
- (16) En la pág. 119 de la *Noticia General* leemos: "No lo digo por haber sido mi padre el primero que en España se ha señalado en el ejercicio de ella sino porque es la misma verdad". Y en la 135, hablando de las excelencias de la Tapicería, dice: "Si es digna de fama o no, más vale que lo digan otros, que como tengo dicho, yo soy apasionado".
- (17) Según una cédula del Rey de 25 de enero de 1598 que está transcrita en el acta del Concejo madrileño de 10 de febrero de 1598, en A.S.A., *Libro de Acuerdos del Concejo n° 23*, f. 443.
- (18) FERNÁNDEZ DURÓ, "Los tapices", 495.
- (19) Transcribe el apunte de Bernardo de Iriarte CALVO SERRALLER, *Teoría*, 64. La cita procede de SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, II, XIII.
- (20) CRUZ YÁBAR, *La tapicería*, 25-26.
- (21) Las ayudas oficiales se solían concretar en una aportación inicial, consistente muchas veces tan sólo en un terreno gratuito para edificar casa y en la exención de alcabalas por un tiempo. De algunos ejemplos cercanos al momento de la instalación de Pedro Gutiérrez en Madrid dimos cuenta en CRUZ YÁBAR, *La Tapicería*, 39-41.
- (*) En el artículo anterior (Biografía) se deslizó un error al fin de la pág. 411. Al hablar de las "Casas del escudo dorado" se dice: "...sobre las cuales había censos perpetuos que al quitar..." en vez de "Censos perpetuos y al quitar que..."

BIBLIOGRAFÍA

- CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Organización corporativa de los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico*, Madrid, Tesis doctoral inédita, Facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid, 1978.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios (Varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos)*, en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, Alpuerto, 1991, 91-108.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa, *La tapicería en Madrid. (1570-1640)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1996.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa, "Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las Artes. I. Biografía", *Academia*, 82, Madrid, 1996, 403-460.
- FERNÁNDEZ DURÓ, Cesáreo, "Los tapices de Valladolid", *Museo Español de Antigüedades*, Madrid 1881, 495-499.
- GÁLLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad, 1976.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923.

DOCUMENTO N^o 13

ALEGACIÓN DE LOS PLATEROS A LAS EXIGENCIAS DEL CONCEJO MADRILEÑO SOBRE SERVICIO DE SOLDADOS.

Madrid, 14 de mayo de 1597.

(Archivo de la Congregación de San Eloy de Plateros Madrileños; transcrito e incluido en la tesis doctoral de CRUZ VALDOVINOS, *Organización corporativa*, Tomo V, 56-57.

Xristóbal Álvarez, en nombre de Rodrigo de la Zerda y Carlos Díez y Juan de la Sierra y Jirón, plateros pressos en la cárzel pública desta Villa, me presento ante vuestra Alteza en grado de apelación, nulidad y agravio o en la forma a que aya lugar de derecho, de la ynjusta prission en que el Corregidor de esta Villa los tiene y de los autos que zerca dello a proveído. Lo qual, vuestra Alteza a de mandar rrebocar y dar por ninguno y mandar que los dichos mys partes sean sueltos de la cárzel y prission donde están, libremente y sin costas algunas, por lo que de lo prozesado resulta en favor de mis partes, que es aquí por espresado y porque el dicho Corregidor no a tenido ni pudo tener caussa para poder hazer la dicha prission, y no lo es ny puede ser la que hasta agora a dado de dezir, que los tiene presos porque no le dan memoria de todos los manzevos, casados y solteros que ay en esta Corte, porque no ay raçón ny fundamento para por los obligar para hazer el dicho memorial, de más de que ellos no conocen todos los plateros ny a los manzevos ny a la mayor parte dellos por ser personas que sólo atienden a sus officios y ocupación, sin atender a saver cuántos plateros ay ni cuántos son, y quererles obligar a lo ynposible, y que no saven es contra toda raçón, y si el dicho Corregidor pretende hazer lista de todos los del dicho officio, para esso no tiene nezesidad de molestar a mys partes y quererles obligar a que hagan memorial de las personas que no conozen ny saven quienes son, pudiendo rresultar de ello otros ynconbinientes, con lo qual concurre que el agravio que se a echo a mys partes es el mayor rrespecto de averles prendido a ellos más que a los demás, siendo más antiguos, y sin aver avido caveza de prozesado ny forma de juicio. Por todo lo qual y lo demás que en qualquier manera que en favor de los dichos mys partes haga, a vuestra Alteza suplico merced de rrecivirme en qualquiera de los dichos grados, y rreboque todo lo hecho por el dicho Corregidor y merced de soltar a mys partes libremente y sin costa alguna, pues consta de la ynjusta prission que padezen y que para este heffecto el escrivano de la causa venga a hazer rrelación, y pido que para ello, etc. Xristóbal Álvarez.

En Madrid, a catorce días de mayo de 1597 años. Benga el escrivano a hacer relación. Joan de Pina. Por Juan Enrique.

DOCUMENTO N^o 14

FE DEL ESCRIVANO FRANCISCO MARTÍNEZ SOBRE LAS ACTUACIONES PROCESALES DESARROLLADAS CONTRA LOS PLATEROS, BORDADORES, PINTORES Y ESCULTORES EN EL PLEITO POR EL SERVICIO DE SOLDADOS DE 1596.

Madrid, 8 de julio de 1600.

(Archivo de la Congregación de San Eloy de Plateros Madrileños; transcrito e incluido en la tesis doctoral de CRUZ VALDOVINOS, *Organización corporativa*, Tomo V, 48-55.

Petición.

En la villa de Madrid, a ocho días del mes de jullio de mil e seiscientos años, ante el licenciado Silva de Torres, theniente de Corregidor en esta dicha villa y su tierra por su Magestad, e por

ante mí, el escribano público, Bernardino de Villafranca, platero de oro, vecino de esta villa de Madrid, digo que a mi y a los demás plateros de las otras partes conviene que Francisco Martínez, escribano del número y del ayuntamiento de esta dicha Villa me de una fee en relación, inserto un auto proveído por los señores del Consejo Real de su Magestad, del pleito que con nos se trató sobre se nos repartiesen ciertos maravedís para los soldados que esta villa de Madrid dio en servicio de su Magestad los años pasados de noventa y seis y noventa y siete, y cómo en razón de lo susodicho, no pagamos ni contribuimos con maravedís ningunos ni otra cosa, y si algunas prendas se nos sacaron por ello, se nos mandaron bolver todas por los dichos señores del Consejo de su Magestad, vista nuestra defensa y guardándonos las mercedes, ecensiones y privilegios que siempre se nos han fecho y dado por sus Magestades. Porque pido e suplico a vuestra Merced mande al dicho Francisco Martínez me de la dicha fee signada en forma pública para la presentar o tener en guarda de mi derecho, como más convenga, pues es de justicia que pido y para ello, etc. Bernardino de Villafranca.

Auto.

Presentado, pidió lo contenido en el dicho pedimento y justicia, y por el dicho Theniente visto, mandó a Francisco Martínez dé al dicho Bernardino de Villafranca fee que pide. Y así lo mandó, licenciado Silva de Torres. Ante mí, Gerónimo Fernández.

Testimonio.

Yo, el dicho Francisco Martínez, escribano del número y ayuntamiento desta villa de Madrid e su Tierra, en cumplimiento del auto de esta otra parte contenido, certifico e doy fee que pleito se a tratado ante don Francisco del Águila, Corregidor que fue desta Villa, y ante mí como tal escrivano, entre partes, de la una Hernán Méndez de Ocampo, procurador general de esta dicha villa, e de la otra los plateros desta Villa y Corte, y pintores, escultores y bordadores della, el qual dicho pleito fue sobre y en razón que en doze del mes de maio pasado de mil e quinientos e noventa e siete, el dicho Corregidor probeió un auto por el qual mandó se notificase a los mayordomos de la cofradía o ermandad de Sant Eloy, advocación de los dichos plateros, trugesen ante su merced memoria cierta de todos los plateros que avía en la dicha su Cofradía en esta Corte, así mancebos como casados, como no fueran aprendizes, para hacer cierta diligencia que convenía al servicio de su Magestad sobre el repartimiento de los soldados que se havía de hacer como a los demás gremios y oficios que servían con ellos a su Magestad, y que si no los trugesen, fuesen presos puestos en la cárcel de esta Villa y para ello se diese mandamiento; y conforme al dicho auto se dio mandamiento en virtud del qual, habiendo sido requeridos Rodrigo de la Cerda y Carlos Díez y Juan de la Sierra Jirón, mayordomos de la dicha Cofradía de los plateros, por defecto de no querer dar el dicho memorial, fueron presos puestos en la cárcel desta Villa, y estándolo, dieron cierto pedimento alegando de su justicia y pidiendo soltura.

Y por el dicho Corregidor visto, probeió auto en que dixo que, dando los dichos plateros el dicho memorial como estaba mandado, se probeería justicia, y remitió el conocimiento de la causa al licenciado Tamayo, su theniente, y por parte de dicho Procurador general se satisfizo a lo pedido por dichos plateros, alegando de su parte en nombre desta dicha Villa, y el dicho theniente mandó que todavía los dichos plateros diesen el memorial como les estaba mandado y jurasen e declarasen si tenían libro de la dicha Hermandad o no, lo qual se les notificó a los susodichos y se les tomaron sus declaraciones; y por parte de los dichos plateros se presentó otro pedimento y una real provisión y alegaron de su justicia diciendo que por ser Arte el oficio de plateros no estaban obligados a dar soldados ni que se les repartiese cosa alguna, y se mandó dar traslado de todo ello al dicho procurador general, y el negocio fue recibido a prueba con cierto término y fueron mandados soltar en fiado los dichos Rodrigo de la Cerda y demás plateros que estavan presos, los quales, habiendo dado las dichas fianzas, fueron sueltos de la dicha prisión. Y por pruebas de las dichas partes, se presentaron ciertas peticiones alegando cada una dellas de su justicia; y por parte del dicho procurador general fue apelado para ante los señores del Consejo de su Magestad del auto proveído

por el dicho licenciado Tamayo en que se mandó soltar en fiado a los susodichos y haver por recibido el negocio a prueba; y fue recibido en el dicho grado de apelación; y se mandó ir hacer relación, citada la otra parte; y después, en veinte y quatro del dicho mes y año, probeió otro auto el dicho Corregidor en que mandó se notificase al dicho Rodrigo de la Cerda y Carlos Díez, mayordomos de la dicha hermandad de Sant Eloy, que luego se juntasen con los demás plateros della y entre todos, sin aguardar más tiempo, nombrasen diez y seis plateros que fuesen de diez y ocho años arriba hasta quarenta y quatro que sirviessen a su Magestad en la ocasión que al presente servían los demás oficios y gremios, y sin embargo del pleito que sobre ello trataban e de lo demás proveído, trujesen el nombramiento ante su merced para que compeliere a los nombrados que estubiesen apercividos de manifiesto para partir siempre que les fuese mandado y que esta Villa les pagaría su sueldo y daría sin que ellos diesen más que las personas; y que no lo haciendo y cumpliendo así, qualquiera de los alguaciles desta Villa pusiese presos a los susodichos y a los demás plateros en la cárcel desta Villa, y a los más abonados de ellos se sacase a cada uno de ellos prendas de cien ducados y las trujesen ante su merced para que vendiesen, e se probeiese en todo justicia qual convenía para el servicio de su Magestad.

El qual dicho auto parece fue notificado a los dichos Rodrigo de la Cerda y a otros plateros, y por su parte se presentó ante dicho Corregidor alegando de su justicia, recusando al dicho Corregidor y pidiéndole que se juntase con acompañado que nombrase para la determinación del pleito. Y en veinte y seis de dicho mes y año, el dicho Corregidor probeió otro auto por el qual dixo que, atento que por muchas vezes se les había mandado a los plateros de esta Villa y Corte diesen memorial de los que había en su Hermandad, así casados como mancebos que fuesen de diez y ocho años arriba, que sirviessen a su Magestad en la dicha ocasión, y aunque se les había notificado a los dichos mayordomos y habían estado presos por ello, no lo habían querido cumplir, y sin envargo de ello, habiéndoles tomado a mandar diesen diez e seis soldados de ellos mismos, so ciertos apercivimientos de que se les sacavan prendas y prisión, no lo habían querido cumplir y se dejaban estar presos; y porque de la dilación resultaba daño y no se cumplía lo que convenía al servicio de su Magestad, mandó que se les notificase todavía nombrasen los dichos plateros los diez y seis soldados para que estuviesen aprestados y apercividos para partir luego debajo de la vandera del capitán que se nombrase para ello, aperciviéndoles que no lo haciendo, a su costa se nombrarían y se les mandaría sacar prendas por lo que montasen los dichos diez y seis soldados. Y para que les parase perjuicio, el dicho auto se notificó a los dichos mayordomos que estaban presos, como a los demás plateros, lo qual se les notificó. Y en veinte y siete del dicho mes y año el dicho Corregidor proveyó otro auto por el qual dixo que aunque se había notificado al gremio de plateros desta Villa y Corte diesen diez e seis soldados, y a los bordadores dos soldados, y a los pintores otros dos soldados juntamente con los escultores, no lo habían querido cumplir y se dejaban estar presos; y porque en estarlo no convenía al servicio de su Magestad sino que de la dilación resultaba mucho daño, para cuyo remedio, que Domingo del Castillo, alguacil desta dicha Villa, sacase prendas a los del gremio de los dichos plateros por ochocientos ducados y a los bordadores por cien ducados y a los escultores y pintores por otros cien ducados, y que se sacasen ante escrivano que de ello diese fee, y que por su cuenta e razón las depositasen en Gregorio Sánchez, mercader vecino de esta Villa, el qual las tuviese y no las diese sin su licencia y mandado, para que de allí las dichas prendas se fuesen vendiendo y buscando y probeyendo cada gremio los soldados que estaban señalados, pues ellos no lo habían querido nombrar ni señalarles.

Y conforme al dicho auto, parece que el dicho alguacil Castillo sacó prendas a algunos de los dichos plateros, escultores, pintores y bordadores y se depositaron en el dicho Gregorio Sánchez, mercader vecino de esta dicha Villa, y por parte del dicho Procurador general se presentó un pedimiento por el qual se pidió al dicho Corregidor que, atento a que por la otra parte había sido recusado y a los demás letrados de esta Corte, excepto al licenciado Tamayo, para que el negocio se acabase, él los había por recusados y se acompañasen conforme a derecho, y que a costa de los susodichos y de las prendas que les estaban sacadas se aprestasen para que marchasen con los demás; y por el dicho Corregidor visto, nombró por tal su acompañado al doctor Juan Bautista

Ortiz, su theniente en el dicho oficio, y juró de guardar justicia a las partes; y vistos los autos del dicho proceso por los del dicho Correxidor y su Theniente acompañado, probeieron un auto por el qual mandaron que los diez y seis soldados que estaban mandados diese el gremio de los plateros solamente fuesen por entonces ocho soldados, e que los aprestasen e tubiesen de manifiesto para que se partiesen luego a serbir a su Magestad, y se notificase a los dichos mayordomos el dicho auto por ellos a todos los demás del dicho gremio; y con esto fueren sueltos de la dicha prisión; y si no diesen los dichos soldados, luego, de las prendas que de ellos estaban sacadas, se vendiese la cantidad que montase hasta quatrocientos ducados, citados los susodichos, y de esta cantidades se entregasen los dichos ocho soldados, porque assí convenía al servicio de su Magestad.

Lo qual parece se les notificó a los dichos mayordomos y por su parte se presentó un pedimento y querella ante los señores del Consejo de su Magestad en grado de apelación que ve la nulidad y agravio de los autos probeídos y mandados por el dicho Correxidor, alegando de su justicia y pidiendo fuesen anulados y rebocados y sueltos de la dicha prisión y bueltas sus prendas libremente. Y visto por los dichos señores, mandaron que el dicho Correxidor informase y se llebase con los demás que hubiese tocante a oficios que quisieren ser esentos. Y por el dicho Correxidor se informó sobre ello y en treinta días del dicho mes e año, el dicho Correxidor probeió un auto por el qual dijo que atento que el gremio de los plateros no quería dar los ocho soldados para servir a su Magestad como les estaba mandado y se dejaban estar presos juntamente con los pintores e bordadores e las prendas sacadas, y porque de la dilación su Magestad no se servía y todos los dichos soldados havían de marchar dentro de dos días y había hecho buscar a un cabo de esquadra y diez soldados, los ocho por los plateros y uno por los pintores y uno por los bordadores, y estaban concertados a veinte y quatro e veinte y cinco ducados para vestirse y aderezarse sus personas, que para que tubiese efecto lo susodicho, se les notificase a los dichos plateros, pintores y bordadores que estaban presos, cada uno por lo que les tocaba, señalasen y llebasen alistarlos ante Sebastián López, comisario por su Magestad para el dicho efecto nombrado, y que no lo haciendo e cumpliendo así, Francisco de Uriça, alguacil desta dicha Villa, pasado el dicho término, llevase alistar a los diez soldados, y haviéndolos alistado, diese a cada uno de ellos el precio en que estaba concertado a razón de a veinte e quatro e veinte y cinco ducados cada uno para que se vistiesen y aderezasen; y que para el dicho efecto, de las prendas que estaban depositadas en Gregorio Sánchez tomase de las que cada gremio lo que le tocase y las vendiese y rematase luego, e de su valor hiciese pago de los dichos soldados, tomando cada uno lo que así se le entregare; y que, hecho lo susodicho, se soltasen los dichos plateros e bordadores e pintores; y después, en treinta e un días del dicho mes e año, el dicho Corregidor probeió otro auto por el qual dixo que, atento a que los dichos plateros, bordadores e pintores no avían cumplido lo que se les avía mandado, y que los soldados que estaban buscados no querían ir con el sueldo ordinario que esta Villa les daba, ni los dichos plateros, bordadores y pintores los querían dar ni buscar, y que lo que se les daba era ventaja para que quisieran ir, porque de otra manera no querían ir, mandó que los dichos diez soldados se alistasen ante el Comisario general y que, haviéndose alistado, el dicho alguacil Uriça cumplierse lo mandado; y por no haver cumplido los susodichos con lo que les fue mandado, se alistaron los soldados que estaban nombrados y señalados por los dichos plateros, bordadores y pintores, y para la paga de lo que se había concertado se vendieron algunas de las prendas que se les sacó. E después, en la visita que hicieron en la cárcel rreal de esta Villa los señores licenciado Francisco de Albornoz y don Diego Fernández de Alarcón, del Consejo de su Magestad, en treinta y uno del dicho mes y año, haviéndose visitado por tales presos Daniel Martínez y Juan de Feria y Andrés Marfil, Juan de la Cerda y Gaspar de Chaves, Diego de Rueda e Francisco López, plateros, pintores y bordadores susodichos, y haviéndose hecho relación del dicho pleito y causa por que estaban presos, mandaron que se siguiese su justicia y durante el término de la prueba con que se rescivió y prorrogación della, por parte de los dichos plateros se hizo cierta probanza y haviéndose llebado el proceso del dicho pleito y autos de él ante el Consejo de su

Magestad para ante quien estaba apelado, se hizo relación dél en el Consejo pleno, probeyeron un auto del thenor siguiente:

Auto.

En la villa de Madrid, a diez y seis días del mes de junio de mil y quinientos y noventa y siete años, visto por los señores del Consejo de su Magestad el negocio de los pintores, plateros y escultores de esta Corte en que se agravian de haverles repartido soldados y sacado prendas para ello, mandaron que a los susodichos se les buelban las prendas que se les han sacado y llebado, dando fianzas de estar a derecho y pagar lo juzgado y sentenciado y se suelten los presos.

Y de este auto se suplicó por parte de Fernando Méndez, procurador general de esta Villa, y se conformó sin embargo de lo probeído; e por parte de los dichos plateros se pidió se les diese fe del pleito inserto el dicho auto, el qual se les mandó dar y dio; e por parte de la suya se pidió se les bolbiesen las prendas, que estaban presttos de dar la fianza que se les mandaba; y se les mandó las diesen, las quales dieron y fueron sueltos de la prisión en que estaban y se dió mandamiento para bolberles sus prendas, las quales rescivieron; como más largo parece por el proceso y autos que están en mi poder, a que me refiero; y para que ello conste, dí la presente en Madrid, a dos de agosto de mil y seiscientos años y lo fice escrevir e signé. En testimonio de verdad. Francisco Martínez, escrivano.

UN CRUCIFICADO ITALIANO EN ESPAÑA:
EL CRISTO DE SAN AGUSTÍN DE GRANADA

Por

JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ

La imagen del *Santísimo Cristo de San Agustín*, atribuida a Jacobo Florentino, constituye un importante hito devocional e iconográfico en el arte granadino. En el marco de la dotación iconográfica que requiere el proceso de cristianización de la ciudad, tras la conquista por las tropas castellanas, esta imagen supone, por una parte, uno de los más importantes núcleos de devoción de la Granada moderna, en estrecha conexión con la devoción al Crucificado de la orden agustina (*Cristo de Burgos*) y, por otra, un referente plástico a cargo de un artista toscano que posee una sorprendente adaptación a la sensibilidad hispana. Concretamente, en el caso del tema del Crucificado, esta imagen representa una de sus primeras plasmaciones en Granada y apunta el equilibrio y contención clásicos, hondamente sentidos, que caracterizarán a las imágenes de tema de Pasión en esta escuela. En el marco de la escultura española del Renacimiento esta imagen recrea interesantes modelos italianos y refuerza los lazos estilísticos con aquel país en el interesante capítulo de la escultura en madera policromada, que cuenta con un notabilísimo desarrollo entre nosotros, partiendo en ambos casos de experiencias plásticas centroeuropeas.

JACOBO FLORENTINO: ARQUITECTO, PINTOR Y ESCULTOR

Las escasas noticias que ofrece Vasari constituyen el grueso de lo que conocemos acerca del discurrir vital de este artista en su Italia natal. Jacopo Torni nació en Florencia en 1476, hijo de un panadero, llamado Lázaro di Pietro. Su formación no es del todo conocida, aunque sí sabemos que a finales del siglo XV ya se encontraba en Roma, trabajando con el Pinturic-

chio, quizás en los grutescos del castillo de Sant'Angelo, como apunta Gómez-Moreno (1), pudiendo también acompañarle en la decoración de los apartamentos Borgia del Vaticano. En el taller de Domenico Ghirlandaio coincide con Miguel Ángel, quien, más tarde, lo llamará a colaborar con él en los frescos de la Capilla Sixtina, probablemente entre 1508 y 1512.

Vasari le atribuye buenas cualidades artísticas como dibujante e incluso declara poseer dibujos suyos. Insiste en mostrarnos un hombre de carácter alegre y abierto pero holgazán y perezoso, que caía en gracia a Buonarroti por sus continuas ocurrencias ("bastaría decir que fue un charlatán tan agradable como enemigo de trabajar y de pintar", escribe). Conocemos, además, una descripción física que hace su hijo, Lázaro de Velasco, en 1563: "hombre alto, enxuto, cenceño, rubio y blanco" (2). Sin embargo, su amistad con Buonarroti se vio bruscamente truncada, seguramente por el carácter temperamental de éste. De cualquier forma, su calidad artística queda probada en la colaboración en un encargo de tan alto empeño. Por otra parte, el trabajo con el Pinturicchio y con Miguel Ángel explicará algunos rasgos de las obras hispanas de este artista toscano.

Sobre la producción artística de Jacopo Torni en su tierra natal, a las obras ya referidas añade Vasari unos frescos en las iglesias romanas de S. Agustín y la Sta. Trinidad de Roma, más una tabla de altar para la primera, todo ello perdido. Las atribuciones las completan Venturi, quien apunta la posibilidad de su intervención en la figura de la «Dialéctica» en los apartamentos Borgia (3), y Gómez-Moreno que cree reconocer su mano en los adornos en talla de las puertas del baptisterio de Pistoia, fechadas en 1513 (4).

Según el testimonio de su hijo, Jacobo Torni vino a España en 1520, atraído, sin duda, por las iniciativas artísticas imperiales, que concentraban a artífices de toda Europa. Conocida es la trascendental repercusión del programa conmemorativo de la monarquía imperial que Carlos V dejó comenzado en Granada, constituyéndose en torno a él un núcleo de artistas, cuya esencial aportación supone la revisión desde presupuestos humanistas de la producción artística española. Para el concreto panorama granadino, produce diversos hitos, como es la imagen que nos ocupa, que en el futuro constituyen lecciones artísticas de permanente presencia.

Jacobo llega ya como artista plenamente formado, conocedor de los modelos clásicos y sus derivaciones en Italia, iniciando en el solar hispano

una incesante actividad —bruscamente interrumpida por su temprana muerte en 1526— que contradice la despreocupación y haraganería con que le caracteriza Vasari. Sus labores se aplican tanto al campo de la arquitectura, como de la escultura y la pintura, siendo mencionado en los documentos con más frecuencia en la condición de esto último. Su principal sabiduría se desarrolla en el diseño, que es la fuente de sus conocimientos arquitectónicos, en una generación de arquitectos que eran ya más artistas que canteros; demostrará sus habilidades en elegantes labores ornamentales que hacen del decorativismo una de las constantes de sus proyectos. A ello se añade su instintivo apego a la forma plástica, como se observa en las esculturas que se le adjudican.

Pudo venir directamente a Granada o pasar antes por Jaén, en donde conoció a su futuro suegro, el entallador Juan López de Velasco —que había trabajado en Granada entre 1508 y 1513— y a Pedro Machuca, que pintaba por aquellas fechas el retablo de la Virgen de la Consolación en la Catedral (5). Jacobo aparece documentado en la Capilla Real desde el mes de octubre de 1520, iniciando una frenética actividad. Proporciona muestras para la decoración de las cajas de órganos (perdidas) y concurre en unión del cantero Sebastián de Alcántara a la puja por la adjudicación de los antepechos y balaustrada del altar mayor, realizados a la postre por Francisco Florentín. Ya en 1521 diseñaba los cajones de la sacristía, con motivos de taracea, una reja igualmente para la sacristía —reflejo de la de Mino da Fiesole en la Sixtina— y contrata el retablo de la Santa Cruz —que no nos ha llegado completo—, destinado a albergar el tríptico del Descendimiento, en el que comparte la tarea pictórica con Machuca, mientras en la pintura y dorado del retablo intervenían dos habituales colaboradores de Jacobo: Antonio de Plasencia y Alonso de Salamanca.

Otras obras contemporáneas de la Capilla Real debieron realizarse bajo sus trazas, aunque no exista constancia documental de ello: adornos para las bóvedas, la sillería del coro o la decoración de las puertas de la sacristía, muestras todas ellas, en definitiva, de su gran habilidad para el diseño y del perfecto conocimiento, e incluso erudición, en el manejo del vocabulario ornamental italiano.

Se le atribuyen en Granada algunas obras más: según su hijo, retocó la imagen pictórica de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla, pudiendo haber hecho una copia con destino a una capilla de la iglesia de S. José (6). El mismo

testimonio indica su autoría sobre el grupo de la Anunciación, en piedra policromada, sobre la puerta de acceso a la sacristía de la Capilla Real. El gran jarrón de azucenas que separa ambas figuras impide comprobar la correspondencia y armonía entre las mismas, de rigurosa corrección y belleza con marcado acento italiano, pero algo faltas de emoción, sobre todo en la imagen de la Virgen (7). A esto se añade el grupo del *Entierro de Cristo* que perteneció al monasterio de S. Jerónimo (hoy en el Museo Provincial de Bellas Artes), obra excepcional, no documentada pero indudable a juicio de Gómez-Moreno. Los contactos que presenta esta obra con trabajos realizados para la Capilla Real sirvieron para sostener dicha atribución y establecer un grupo de obras relacionadas con ella, en el que se encuentran el *Cristo de San Agustín* en el convento del Ángel Custodio de Granada, otro Crucificado (*de las Misericordias*) en el convento de la Concepción de la misma ciudad y el *Cristo del Corpus* en la iglesia de la Magdalena de Jaén, este último atribuido dubitativamente a Jerónimo Quijano.

Existe constancia documental de su presencia en Murcia en 1522. Resulta difícil que realizara todos estos trabajos en Granada en sólo dos años, pese al grupo de artistas que dirigía, por lo que es razonable pensar en sucesivas estancias en esta ciudad, conociéndose al menos un regreso en 1525 con motivo de las obras de S. Jerónimo. Futuros hallazgos documentales pueden arrojar luz sobre el asunto.

Su marcha a Murcia supone allí el desarrollo de un discurso arquitectónico profundamente marcado por la fina sensibilidad ornamental que le caracteriza. Allí se hace cargo de las obras de la torre de la Catedral. La torre fue comenzada en 1519 por Francisco Florentino, quien debió tan sólo proceder a la demolición de la anterior torre-capilla funeraria. Al hacerse cargo de la dirección de las obras, pudo corresponder a Jacobo su traza o, por lo menos, el diseño ornamental del primer cuerpo (8). A su muerte, en 1526, le sucedería en el cargo el montañés Jerónimo Quijano, pero las obras se dilatarían tanto que la torre no sería rematada sino en gusto neoclásico por Ventura Rodríguez.

El interior de este recinto se vuelve fastuoso de la mano de un espléndido conjunto mobiliario que lo relaciona con sus diseños para la Capilla Real. Se trata de las cajoneras y sus remates superiores, en madera de nogal, adosados al perímetro de la sacristía, que revelan profundas sugerencias italianas tanto en estructura como en ornamentación. De nuevo plasticidad y deco-

rativismo marcan este conjunto, no documentado y mucho tiempo atribuido a Jerónimo Quijano, si bien la talla en su concepción y estilo se debe adjudicar a Florentino a pesar de que las referencias documentales hablen de Quijano, quien no debió hacer sino continuar lo empezado, según las trazas de Jacobo (9).

Así pues, es este conjunto una de las mejores demostraciones de las cualidades artísticas de Jacobo, continuado en esta labor por el mencionado Jerónimo Quijano, con quien se relaciona Florentino a través de su suegro. Quijano (ca. 1495-1563) se formó, al parecer, con Felipe Bigarny en Burgos, durante la segunda década del siglo, y con éste llegó a Granada en 1521. Tuvo relación con el suegro de Jacobo, el también escultor Juan López de Velasco, con el que colaboró en Jaén entre 1524 y 1526, realizando esculturas para el retablo mayor de la Catedral y para su sillería de coro. De ser de Quijano, y no de Florentino, correspondería a esta época el citado *Cristo del Corpus* en Jaén. La relación entre ambos artistas se mantuvo, pues Quijano sucedió a Jacobo en la maestría de la Catedral murciana a la muerte de éste, en 1526, continuando las obras de la torre y la ornamentación de la sacristía. Esto genera ciertos problemas a la hora de adjudicar algunas piezas (10), lo que no viene sino a demostrar que el continuador de Jacobo modificó decisivamente su rumbo artístico en su relación con el artista florentino.

Sabemos, además, de un último encargo de Jacobo Torni en Granada: la capilla mayor de la iglesia del monasterio de S. Jerónimo, cedida en 1523 por el Emperador como enterramiento del Gran Capitán. Formalizado el patronazgo en 1525, el artista toscano recibe en el mes de abril el encargo de continuar unas obras comenzadas en 1519 y que en la capilla mayor alcanzaban una altura de cuatro metros. Poco debió hacer en menos de un año que le restaba de vida, pues murió el 27 de enero de 1526 en Villena (Alicante), en plena actividad, pero sí cabe achacarle el inteligente y novedoso manejo de pilastras y traspilastras (11). Esta obra sería continuada por Diego Siloé.

Por lo tanto, es un artista decisivo en la ruptura con los antiguos lenguajes arquitectónicos en España y una ventana abierta a los modelos italianos: "se nos muestra (...) como el eslabón que vincula estas primerísimas realizaciones renovadoras y sus desarrollos ulteriores, centrados en la capital andaluza (Granada) en 1526 y ultimados entre Burgos y Toledo, entre 1527 y 1529, y que definirían a la postre las «nuevas maneras» arquitectónicas españolas de los años centrales del siglo (...)" (12).

Pero, además, es un personaje de gran competencia en todos los terrenos artísticos, como lo fueron los artistas de gran envergadura. En su quehacer pictórico y fundamentalmente escultórico une a los continuos referentes de su Italia natal, notabilísimo en el caso de su repertorio ornamental, su adaptación a la sensibilidad religiosa hispana, especialmente en las esculturas exentas, logrando un arte de una singular calidad y originalidad, siempre comprometido con las necesidades devocionales del medio en el que nace. De especial interés, en este sentido, resultan un grupo de Crucificados con él relacionados (siempre a la espera de confirmación documental), novedosas experiencias plásticas en su contexto, que permiten estudiar la penetración de los modelos italianos en el Renacimiento español. A ellas nos vamos a referir a continuación.

LOS CRUCIFICADOS DE JACOBO FLORENTINO EN ESPAÑA

No existe constancia documental de las más importantes esculturas exentas del florentino, que hasta el momento sólo pueden ser atribuidas, aunque con sobrados fundamentos. La referencia fundamental para el *Cristo de San Agustín* es el grupo del *Entierro de Cristo* (fig. 1) del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, que procede del monasterio de S. Jerónimo de esta ciudad.

La atribución del mismo a Jacopo Torni procede de D. Manuel Gómez-Moreno. El retablo de la Santa Cruz de la Capilla Real de Granada sería a su juicio el nexa con el grupo del *Entierro de Cristo*: "la carnación y estofado coinciden absolutamente con el retablo de la Capilla, como asimismo sus grutescos con los del maestro Jacobo" (13), insistiéndose, pues, en su decorativismo ornamental que en este grupo no distrae en absoluto el decidido avance hacia la perfección plástica que su obra marca en la escultura granadina.

En efecto, los valores plásticos del grupo son notables, revelando un artista de gran calidad a través de la clásica anatomía de Cristo, blanda e impecable, de los grandes ritmos en los ropajes y de la indudable inspiración laocoontiana en el rostro de Nicodemo y de S. Juan, este último de apolíneos trazos. Todo ello delata su clásica sugestión italiana, pero también muy del gusto hispano en los detalles de su ornato, de pleno naturalismo en los personajes, y su policromía, con una carnación en pulimento, no



Fig. 1.- *Entierro de Cristo*. Atribuido a Jacobo Florentino. Ha. 1520-25.
Granada, Museo de Bellas Artes.

excesivo, ni tampoco muy clara, matizada con algunos toques de color y bellas labores sobre oro en las vestiduras. Volveremos más adelante sobre el origen de estos elementos. A esto se añaden los elegantes y florentinos grutescos que se desarrollan en el sepulcro y que lo emparentan estrechamente con los desarrollados por nuestro artista en la Capilla Real. Si hemos de creer a Vasari, no era ésta la primera vez que interpretaba el tema de Cristo yacente, sino que lo había hecho anteriormente en Italia, para la iglesia de S. Agustín de Roma, en óleo sobre tabla.

Por todo ello, constituye un grupo de grandísimo interés y base para la adscripción de otras obras escultóricas al *Indaco*. Al ser tema pasional sirve de punto de referencia para un reducido pero notable grupo de Crucificados. La primera obra atribuida de este grupo fue el *Cristo del Corpus* (fig. 2) de la iglesia de la Magdalena de Jaén, igualmente por Gómez-Moreno, al mismo tiempo que el grupo del *Entierro de Cristo* que acabamos de exponer, con el que se relaciona. Pronto, sin embargo, pasó a vincularlo a Jerónimo Quijano, aunque "bajo la sugestión directa de su maestro" y "algo inferior en corrección y delicadeza a lo de Jacobo" (14). A éste se añadían, poco más tarde (1941) otros tres Crucificados: el *Cristo de San Agustín* (fig. 3), bellísima talla en madera de nogal de 193 centímetros de

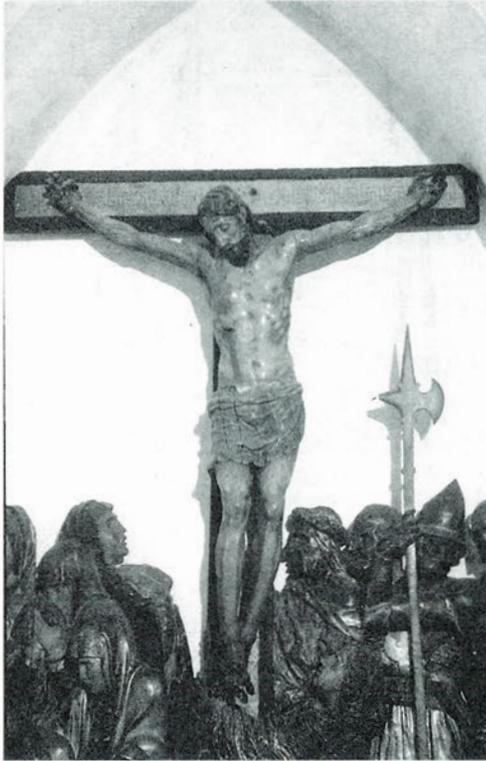


Fig. 2.- *Cristo del Corpus*. Atribuido a Jerónimo Quijano. Primera mitad del siglo XVI. Jaén, iglesia de la Magdalena.

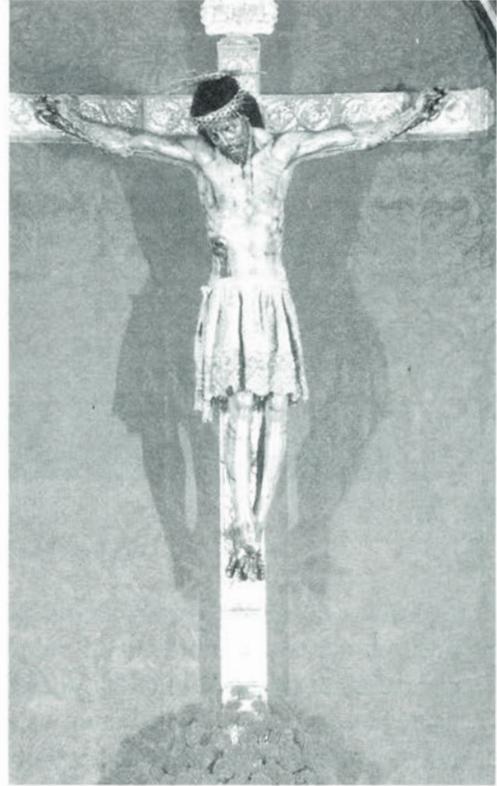


Fig. 3.- *Cristo de San Agustín*. Atribuido a Jacobo Florentino. Ha. 1520-25. Granada, convento del Ángel Custodio.

altura, y el *Cristo de las Misericordias* (fig. 4), ambos en Granada, y otro con pelo postizo, pero muy desfigurado, en la Sala Capitular de la Catedral de Valladolid (15), al que este estudio no alcanza.

En lo que al conjunto de los Crucificados se refiere, es notoria su comunión en cuanto al tipo, del que sólo se separa algo el del *Corpus* de Jaén (de otra mano): la figura de Cristo se presenta muy vertical, con los brazos casi perpendiculares al tronco, la cabeza inclinada ligeramente y un tanto girada a la derecha, mientras las piernas se disponen casi paralelas, salvo el típico arqueado en la de la izquierda para hacer caer su pie



Fig. 4.- *Cristo de las Misericordias*.
Atribuido a Jacobo Florentino. Ha. 1520-25.
Granada, convento de la Concepción.

bajo el derecho, a tiempo de ser traspasados ambos por un mismo clavo. Únicamente se distingue el giennense por la apertura del ángulo de los brazos con respecto al tronco y un ligero balanceo de la cadera que no perjudica al aplomo de la figura.

En suma, se trata de una composición severa, de gran compostura y elegancia, con una serenidad de tinte ideal relacionada con modelos clásicos, pero también con sugerencias naturalistas de raigambre medieval. Éste es el tipo de Cristo que aparece en el *Entierro de Cristo* del Museo granadino y se repite en el resto, teniendo entonces ocasión de lucir su valoración plástica de la figura exenta y su sabiduría en el desnudo, de modo singularmente pleno y expresivo en el *Cristo de San Agustín*. No es en su aspecto

en donde más se estrecha el parecido, sino en su clasicismo y esbeltez de abolengo italiano.

La observación de las soluciones técnicas en el modelado nos introduce aún más a fondo en la cuestión. El torso presenta un modelado hermoso y blando, de correctísimas formas que no se exageran en volumen sino que descienden al pormenor en tendones, músculos y huesos, perfectamente visibles por lo delgadas de las capas de aparejo. La llaga de la lanzada se presenta siempre profunda y abierta, dejando entrever la costilla. Estos datos informan del culmen expresivo que supone esta imagen dentro de su serie y justifica la calificación de "salto hacia la perfección plástica" con que juzga Gómez-Moreno la novedad del modelo creado por Torni (16). Los brazos aparecen nervudos y fuertes, con los vasos sanguíneos marcados, con manos de complexión recia y gruesos dedos. Presentan marcadas arrugas en las muñecas que contribuyen al dramatismo de la representación, al igual que sus manos crispadas. Las piernas se modelan también bellamente, con una contundente musculatura que no volverá a aparecer en Granada hasta la serie de Crucificados de Pablo de Rojas. Es típica la curvatura de la pierna izquierda y la torsión de ambos pies que se cruzan violentamente, constituyendo, a un tiempo, motivo dramático y sólida base sobre la que construir la firme y vertical figura.

El rostro supone en todos ellos el elemento de mayor dramatismo de la representación a través de la boca entreabierta con lengua y dientes tallados, los pómulos salientes, las cejas enarcadas, ojos hundidos y rasgados, todos estos signos más acusados y cuidados en el *Cristo de San Agustín* (fig. 5), de exquisita talla. La barba aparece bífida y bien peinada en la barbilla, mientras dibuja cortos rizos en las mejillas. La cabeza aparece siempre inclinada hacia la derecha; seguramente la más hundida sea la del Crucificado del Santo Ángel, seguramente respondiendo a necesidades devocionales y culturales. Su dramatismo se acentúa en las arrugas del cuello y en la contracción de los músculos de esta parte. Con ello culmina la tensión que parece recorrer tan vertical concepción de la figura.

En cuanto al paño de pureza, el *Cristo de San Agustín* está tallado completamente desnudo y sólo posee sudario de tela, mientras que el *Cristo del Corpus* de Jaén y el de *las Misericordias* de la Concepción presentan sudario breve, ceñido y sencillamente plegado, muy cercano al del Cristo



Fig. 5.- *Cristo de San Agustín*. Detalle.

del *Entierro*. Este análisis comparativo demuestra que el mayor clímax dramático de esta serie se alcanza en el *Cristo de San Agustín*, el más depurado técnicamente.

EL CRISTO DE SAN AGUSTÍN Y LOS MODELOS ITALIANOS

No hay que olvidar las sugerencias italianas en estas esculturas. Si en el grupo del *Entierro de Cristo* encontramos claras referencias al Laocoonte, son los ecos donatellianos los que parecen advertirse en el Calvario del *Cristo del Corpus* de Jaén, como señala Hernández Perera (17). El hecho de levantar la elegante figura del Crucificado sobre el resto, el centurión de apostura semejante al S. Jorge o la anhelante figura de la Magdalena, que es la que más destaca en la composición, quizás por ser la titular del templo, marcan estas huellas italianas.

Por ello, resulta pertinente repasar algunas versiones italianas del Crucificado que fijan modelos que pudieron revivir en la imaginación del artista. Se constata así que ni la escultura en madera policromada era desconocida en Italia, ni tampoco lo era la expresividad dramática, elección

estética ajustada a la expresión de emociones interiores y a la provocación sensorial del devoto. Esta línea, de considerable fortuna en la plástica española del Renacimiento, era también lección bien aprendida en Italia a través del conocimiento de interesantes experiencias plásticas y expresivas septentrionales, fundamentalmente centroeuropeas. Su veta dramática penetra en la Italia septentrional en el último tercio del siglo XIV, a través fundamentalmente del quehacer de artistas norteños en el Duomo de Milán, extendiendo su influencia a la Emilia.

Los escultores de terracota policroma reviven estas sugerencias, con variable calidad, distinguiéndose fundamentalmente Niccolò dell'Arca (ca. 1435-1494) y Guido Mazzoni (ca. 1450-1518). La escultura religiosa de carácter dramático del Quattrocento ha sido con frecuencia considerada secundaria y popular por su expresividad y, sin embargo, fue creada por artistas de gran talla y apreciada por sus contemporáneos, como demuestra la trayectoria artística del modenés Mazzoni, conocido como el Paganino, por toda Italia y aun fuera de ella (18). Una expresión de la prolongación de este sentido dramático centroeuropeo del *Spätgotik* lo muestra el *Crucificado* del escultor de Nüremberg Veit Stoss (1477-1533) en el Germanisches Museum de esa ciudad y la acendrada expresividad de su rostro, no ajena a la del *Cristo de San Agustín*. Claro que también en el Norte de Europa empiezan a alumbrar durante el XVI las nuevas experiencias italianas (19).

Pero hay que referirse inevitablemente a Donatello (ca. 1386-1466), como inflexión en la historia de la escultura, quien con su incansable intuición y mentalidad creadoras sienta nuevos presupuestos estéticos en los que indagarán en profundidad las sucesivas generaciones de escultores, extendiéndose sus sugerencias a diversas áreas de influencia y alcanzando también al *Cristo de San Agustín* de Granada. La búsqueda de formas de expresión de Donatello explota igualmente la madera policromada en dos de sus esculturas más impresionantes y sugestivas, el *San Juan Bautista* de los Frari en Venecia y la *Santa María Magdalena* en el Baptisterio de Florencia.

Como en tantos otros ámbitos, también la sugestión donatelliana está presente en la conformación de un nuevo concepto escultórico especialmente referido a las imágenes de tema de Pasión. Sus obras en Padua, por su propia naturaleza iconográfica y por la peculiar evolución de su

estilo, ofrecen excelente ocasión de profundizar en esos valores (20). Nos parece que el *Cristo de San Agustín* de Granada los resume al advertirse en él ciertas preocupaciones formales y expresivas en la línea de un «tipo» italiano de Crucificado, entre cuyos hitos las experiencias plásticas del Donatello resultan absoluta novedad y excepcional referencia. Se conjugan el intenso lirismo de sus líneas, armoniosas, con un sentido dramático de intensa animación vital. Se consigue así la perfecta síntesis de forma y contenido. En sus líneas y perspectiva frontal, la imagen aparece serena y severa, equilibrada y heroicamente estática, cuidada y bella en sus formas y proporciones. Los perfiles se abren ligeramente y enriquecen la expresión dramática de la escultura, con la cabeza semihundida en el pecho, acuciando la libertad emocional e intensificando la fuerza nerviosa con respecto a las creaciones granadinas anteriores, convirtiéndose en permanente referente.

Todos estos valores ya son avanzados por Donatello, del que se conocen varios relieves florentinos (21), un Crucificado en madera en Santa Croce (22) y un gran Crucificado exento (ha. 1444) en bronce para la basílica de S. Antonio en Padua, que hoy preside el altar mayor (fig. 6). Su esquema es bastante vertical, aunque ganando dinamismo en un cierto balanceo de la cadera que repercute en la disposición de las piernas, impulsado seguramente por sus anhelos expresivos. Pese a este dinamismo, los brazos se extienden muy abiertos y casi perpendiculares al tronco, más en un gesto teológico que acusando la gravedad física. Su estudio anatómico es exquisito y pormenorizado, más potente y menos apurado que en el *Cristo de San Agustín*. El rostro —nariz afilada, ojos hundidos, prominentes pómulos y boca entreabierta— acusa ya el tan avanzado dramatismo que ensayó Donatello en pleno Quattrocento y que llegó a derivar, en ocasiones, en auténtico «feísmo». Por tanto, podemos establecer un precedente italiano de dramatismo que pudiera haber conocido Torni en los modelos de otro artista toscano, aunque indudablemente este recuerdo se reavivaría en el medio devocional y artístico al que accede a su llegada a España.

Otra interesante referencia para la definición del «tipo» italiano de Crucificado que aquí se expone es la obra de Miguel Ángel. A través fundamentalmente de sus dibujos, plasmados después en algunas obras escultóricas, se rastrea de nuevo un concepto formal de gran corrección en el tratamiento anatómico y de profunda emoción, que enriquece el registro



Fig. 6.- *Cristo crucificado*. Donatello.
Ha. 1444. Padua, basílica de San Antonio.

afectivo de la imagen. En diversos dibujos en el Louvre, en la colección Seilern de Londres (al parecer copia) y en el British Museum (fig. 7), especialmente en los realizados para Vittoria Colonna hacia 1540 de ese último museo (fig. 8), se analiza la composición de una figura del Crucificado con brazos perpendiculares al tronco, de robusta complexión, contorsionado, laocoontiano, cuando se le representa aún vivo, sereno y grave cuando ya está muerto (23). Copias de estos dibujos circularon por la España de finales del Quinientos.

En escultura, un Crucificado en madera policromada en el Museo Casa Buonarroti (fig. 9), procedente de la iglesia del Santo Spirito de Florencia, ha querido ser identificado con el que Miguel Ángel esculpió para esta iglesia hacia 1492 y que sí pudo conocer directamente Jacobo Florentino. Como germen de alguno de los dibujos descritos, ensaya aquí un ligero

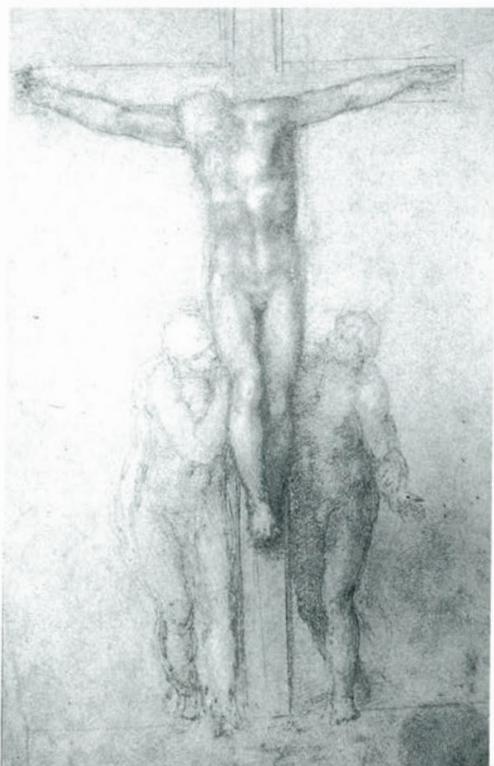


Fig. 7.- *Crucificado con la Virgen y San Juan.*
Miguel Ángel Buonarroti.
Ha. 1556. Londres, British Museum.

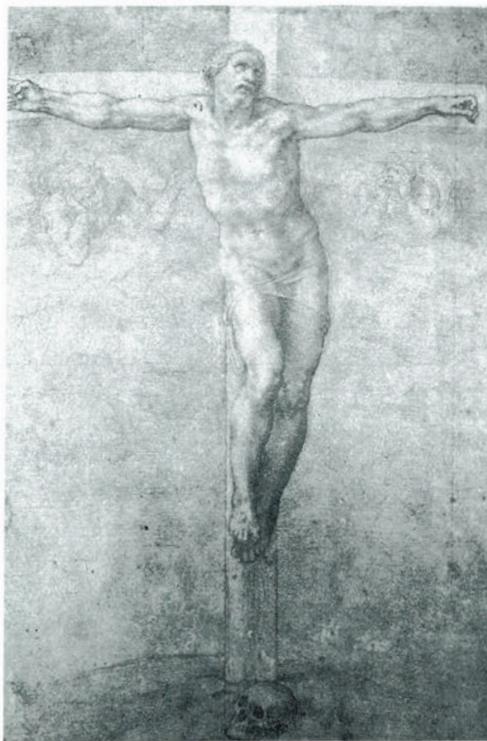


Fig. 8.- *Crucificado para Vittoria Colonna.*
Miguel Ángel Buonarroti.
Ha. 1540. Londres, British Museum.

contrapposto de raigambre clásica, aunque su anatomía resulta más lisa y su modelado más apurado, por todo lo cual ha sido objeto de pareceres diversos por parte de los especialistas.

A España llegó un modelo de Crucificado a él atribuido, más cercano al tipo que suscribe el *Cristo de San Agustín* de Granada. Según el testimonio de Francisco Pacheco, fue traído en 1597 por el platero Franconio desde Roma a Sevilla, en donde fue vaciado. Un ejemplar en plata de este modelo se conserva en el Museo Gómez-Moreno de Granada (fig. 10), en pequeño formato y velada su desnudez con un sudario de cobre dorado añadido. Este modelo



Fig. 9.- *Cristo crucificado*. Atribuido a Miguel Ángel. Ha. 1492.
Florencia, Casa Buonarroti.

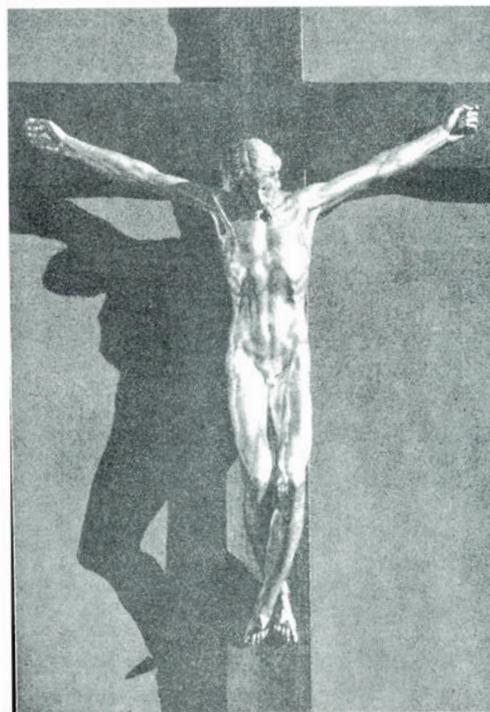


Fig. 10.- *Cristo crucificado*. Sobre modelo atribuido a Miguel Ángel. Fines del siglo XVI.
Granada, Museo Gómez-Moreno.

miguelangelesco presenta al Crucificado con cuatro clavos, sobreponiéndose la pierna izquierda a la derecha, conforme a las revelaciones de Santa Brígida de Suecia. Para lo que a nosotros interesa, hay que destacar su vertical y aplomada figura, de correctísimas formas, brazos tensos hasta exaltar las arterias y magro y bien modelado torso, con el tórax hinchado y el vientre hundido, lo que no apreciamos en el *Cristo de San Agustín*. Se trata, en suma, de un canon ideal de serena belleza en sus plenas y monumentales formas; "sin embargo, aún vence la emoción contemplándolo, desde el doble punto de vista de realidad fisiológica y de concepto religioso, en grado sorprendente: su autor era un sabio y un pensador exquisito, sin duda" (24). Otros ejemplares del

mismo modelo se conocen en nuestro país, destacando el del Palacio Real. De pareja filiación es el Crucificado de un relieve del *Calvario* en un ciborio en bronce que se conserva en el Museo Nazionale de Nápoles, atribuido a Jacopo del Duca sobre modelo buonarrotesco.

Esta serena belleza en la muerte del Crucificado de Miguel Ángel no vuelve a aparecer en Granada hasta el *Cristo de la Misericordia* de José de Mora (fig. 11), cuya aplomada figura tiene mucho que ver con este modelo y con un esquioc de Buonarroti que se conserva en el Teyler Museum de Haarlem (25). Por eso, esta imagen ha sido justamente vinculada por Sánchez-Mesa con el *Cristo de San Agustín* (26), en el que también es posible rastrear lo miguelangelesco, a través de este modelo, ratificando una vez más el influjo del «tipo» italiano y la importancia del Crucificado de Florentino. En esta línea se encuentra el clasicismo de los Crucificados de Martínez Montañés en su *Cristo de la Clemencia* de la catedral hispalense y de Alonso Cano en diversas versiones pictóricas y la sola escultórica de Lecaroz.

Abundando en esta relación, el *Crucificado* de Cellini en El Escorial (fig. 12), realizado entre 1559 y 1562 (en el monasterio jerónimo desde 1576), emparenta mucho con la limpieza de perfiles y el hermoso tratamiento de ambos Crucificados granadinos. Sin duda, subyace un modelo plástico y un concepto escultórico comunes. El caso del *Cristo de San Agustín* de Granada supone, sin duda, un modelo singular en la plástica granadina que, aunque bebiendo en otras fuentes, conserva este referente durante su desarrollo; Pablo de Rojas y José de Mora serán sus exponentes cualificados. Por otra parte, el desnudo en el Crucificado, controversias teológicas aparte, es un elemento muy italiano que veremos practicar a Brunelleschi, Miguel Ángel o Benvenuto Cellini en este mismo Crucificado. Justamente esta desnudez distingue al *Cristo de San Agustín* del resto de Crucificados atribuidos a Jacobo, lo que podemos interpretar como otra pervivencia de modelos italianos.

Resulta interesante el examen de una obra contemporánea del *Cristo de San Agustín*, el *Cristo yacente* que figura en el retablo de la capilla Carracciolo de Vico en San Giovanni a Carbonara de Nápoles (fig. 13). Aunque no es un Crucificado, interesa esta obra en su medio, formando parte de un retablo que realizaron Bartolomé Ordóñez y Diego Siloé hacia 1516-1517. Al último adjudica Gómez-Moreno este relieve, cuya figura resulta, efectivamente, "envarada, sin elegancia ni postración de muerto" (27), pero cuyo

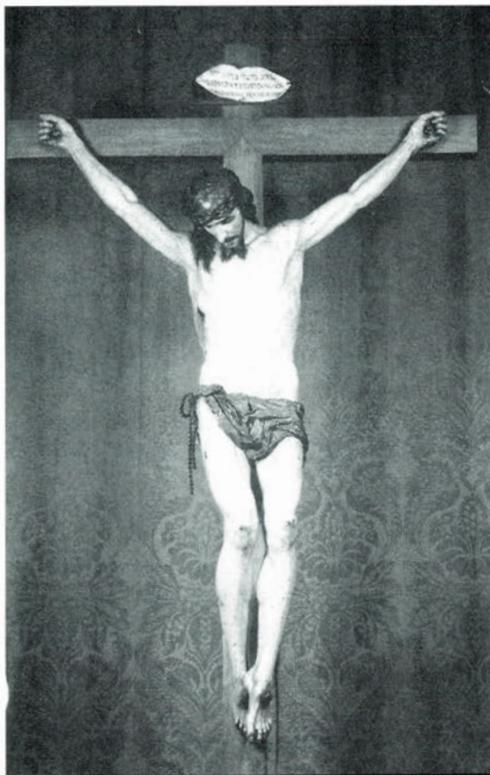


Fig. 11.- *Cristo de la Misericordia*.
José de Mora. Ha. 1695.
Granada, iglesia de San José.

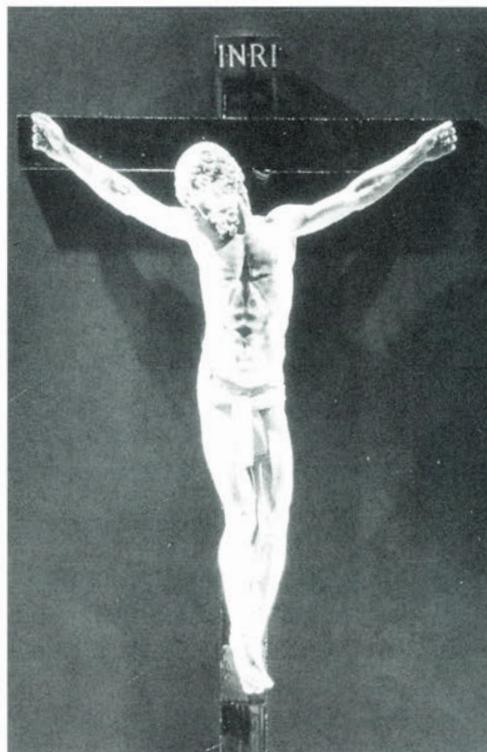


Fig. 12.- *Cristo crucificado*. Benvenuto
Cellini. 1559-1562. El Escorial,
Real Monasterio de San Lorenzo.

rostro es de una intensidad dramática comparable a la del Crucificado granadino, de acusados rasgos faciales, especialmente los pómulos.

A su vuelta a España, Siloé ni sabe ni puede imponer un sentimiento de la forma no acorde al del medio en que labora, lo que le obliga a abandonar otros modelos y cánones. Lo desgarradoras que resultan algunas figuras con él relacionadas (*Cristos a la columna* de San José de Granada y del Museo de la Catedral de Burgos) informan de un concepto distinto, de una acción de autoridad y violencia sobre el ánimo de los espectadores. Pero su cruento realismo no es sólo un resabio medieval hispano; en Italia, e incluso



Fig. 13.- *Cristo yacente. Detalle del retablo de la Epifanía.* Atribuido a Diego Siloé.
Ha. 1516-17. Nápoles, S. Giovanni a Carbonara.

en la propia Nápoles, pudo Siloé conocer los dramáticos grupos de terracota de Mazzoni (*Entierro de Cristo* en la iglesia de Monteolivetto, de hacia 1492) (28). Para esta misma iglesia el escultor napolitano Giovanni da Nola (ha. 1488-1558) realizó un Crucificado de madera, hoy desaparecido, entre 1520-1524, imagen que bien pudiera haber ilustrado la evolución del Crucificado en la Italia meridional a comienzos del Quinientos. Se constata, pues, de nuevo esta veta de dramatismo en Italia, cuyas raíces septentrionales ya definimos más arriba.

De igual manera, en el *Cristo de San Agustín* de Granada se respira cierta tensión dramática que agita la clásica figura. La cuestión de fondo que ofrece el estudio de este conjunto de obras es la vigencia más o menos afortunada de los modelos clásicos en España. "La piedad española —afirma Checa Cremades— se sentía reflejada más bien a través de estas vías sensuales y decorativas y (...) por el sentido dramático de la figura. Lo que, sin lugar a dudas, rechazaba era cualquier intelectualización de la religión y la idea de su inserción en grandes ciclos de carácter filosófico y cultural" (29). De este modo, aun en la época de mayor impacto clásico, que es

en estos comienzos del XVI, en la figuración religiosa existe una tensión entre emoción y clasicismo o intelectualización en la elección de los sistemas plásticos de representación (30). En focos artísticos de reciente creación, o sea, sin tradición, bajo mecenazgo real y abundante presencia de artistas extranjeros, como en la Capilla Real de Granada, el terreno está abonado para ello y lo vemos también, quizá en tono menor, en Felipe Bigarny, de origen francés, aunque con conocimiento de lo italiano (31).

EL INFLUJO CASTELLANO: EL CRISTO DE BURGOS. PRECISIONES ICONOGRÁFICAS

Igualmente, los influjos castellanos se dejan sentir en Jacobo Florentino. Los postizos del *Cristo de San Agustín*, la articulación de los brazos en el de *las Misericordias* del convento granadino de la Concepción o la dramática expresión de estas imágenes, aun recordando experiencias plásticas septentrionales bien conocidas en Italia, constituyen también, sin duda, exigencias del ambiente, cargado de la tradición devocional castellana. Torni demuestra ser el artista más ambientado, extendiendo su influencia en forma de técnica y canon en la escuela granadina. Se trata de demostrar más angustia que dolor físico. Es una imagen conceptual, aun dentro de su expresividad humana, que sin alcanzar la extraordinaria rotundidad plástica de Miguel Ángel en su periodo heroico, posee los valores volumétricos suficientes como para reconocer en ella el triunfo de la escultura exenta, como demuestra la nitidez de sus perfiles, dando paso a lo largo del Quinientos al género procesional. Además, se advierte en estas obras el componente pictórico, fundamental en la formación y personalidad artística de Torni, quien vuelca en ellas su sapiencia en el diseño, añadiéndole, desde luego, un vigor escultórico conocido en Italia, sobre poderosos tipos humanos ya vindicados por Masaccio o della Quercia. Así construye un Cristo apolíneo, sereno y equilibrado en la línea de los planteamientos humanistas italianos, pero también sin ahorrar detalle de lo lacerante de las huellas del martirio.

Por otra parte, también debió influir en la configuración de la representación el ser un encargo de la orden agustina. La gran devoción de esta orden es el *Cristo de Burgos* (fig. 14). Ésta tiene su origen en el fervor



Fig. 14.- *Cristo de Burgos*. Anónimo.
Siglo XIV. Burgos, catedral.

despertado en torno a un Crucificado en el convento de agustinos de dicha capital castellana, pasando a su Catedral en 1836. Su origen se pierde en el tiempo, sazonado con aires de leyenda. Lo cierto es que se trata de una imagen gótica de fuerte impronta naturalista, como refleja la siguiente descripción del padre Flórez: "El primor de la Imagen es lo bien que representa lo imaginado. La figura, los nervios, y llagado, todo está muy al vivo" (32).

Naturalismo y majestad, unidos a su carácter milagroso, son los caracteres de una imagen difundida por toda España, en copias pictóricas en su mayoría. La más famosa y venerada de sus representaciones es la de Cabra del Santo Cristo, en Jaén, que tuvo numerosas hermandades filiales, fundamentalmente en la Alta Andalucía. Se representa al *Cristo de Burgos* con faldilla o tonelete blanco hasta más allá de las rodillas y a los pies los tradicionales huevos de avestruz —símbolo cristiano de la Resurrección—,

al parecer donación de un peregrino al de Burgos y que el castellano presenta en número de cinco, mientras en el de Cabra se reducen a tres, formando un triángulo. Esta última es la versión más difundida.

Por lo tanto, el *Cristo de Burgos* o *Cristo de San Agustín* constituía una devoción castellana de gran prestigio y el contexto en el que se realiza la imagen granadina, en pleno proceso de cristianización de la ciudad y afirmación del nuevo poder político castellano, sin duda debió influir decisivamente a la hora de formalizar el encargo, por otra parte temprano, pues la orden agustina se estableció en Granada en 1513 y la imagen debió realizarse en torno a una década después. Quizás el trabajo de Florentino para la iglesia de los agustinos en Roma (S. Agustino in Campo Marzio, en donde aún existe un Crucificado tardogótico en madera policromada) (33) le facilitó la obtención de este encargo. Es razonable pensar que quisieran poseer en el convento una representación de tan antigua y propia devoción, que pronto surtiría su efecto y calaría profundamente en la piedad de los granadinos. Esto, además, pudo ser excusa para algunos de los detalles más realistas, que llegan a pormenores increíbles, como las arrugas en diversas partes del cuerpo, la melena natural y otros elementos de profundo dramatismo, el rostro especialmente, más notable si cabe en el caso de un artista florentino.

Por otra parte, Torni debió conocer, asimismo, la veneración romana al *Santo Crucifijo* de la iglesia de San Marcelo, milagrosamente salvado del incendio de esta iglesia en 1519 y cuya devoción poseía parecidos caracteres al de Burgos. Andando el tiempo, el hermano de Jacobo, Francisco, ingresaría en la cofradía que daba culto a esta imagen de madera policromada (34).

Las imágenes del Cristo de Burgos, por otra parte, han gozado de gran prestigio y servido de inspiración por doquier. Así, la imagen del *Cristo de San Agustín* de Sevilla le fue impuesta como modelo al escultor Gaspar del Águila para la realización del *Cristo de la Sangre* de la iglesia de Santa Cruz de Écija en 1567. Poco más tarde, en 1573, Juan Bautista Vázquez *el Viejo* recibió el encargo de realizar una imagen inspirada en el *Cristo de Burgos*, que bajo esta advocación se venera todavía en la parroquia sevillana de San Pedro, aunque profundamente reformada en el XIX. Y eso sólo en Andalucía.

CONCLUSIÓN

Partiendo de todos estos modelos, nos encontramos ante una imagen impresionante que compendia el saber artístico de su autor al lograr fijar en él un tipo de origen italiano, siendo el escultor que en mejor disposición se encontraba para interpretarlo en la Granada del momento. Con ello se ratifica, una vez más, la importancia de los modelos italianos en los decisivos años del inicio del Renacimiento español, así como la notable incidencia que en el proceso tuvieron el mecenazgo real y su captación de artistas foráneos para las importantes obras que el programa de conmemoratividad monárquica ideado determinaba. Por último, es de notar la repercusión de este modelo de Crucificado italiano en la escultura granadina, siendo el Crucificado de Mora un cualificado exponente en la plenitud corporal del desnudo. De este modo, Jacobo Florentino logra en esta imagen una de las mejores esculturas del Crucificado de nuestro país, cuya solvencia demuestran el prestigio y la devoción que goza desde hace siglos (35).

NOTAS

- (1) GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Sobre el Renacimiento*, 99. También MARÍAS FRANCO, *El largo siglo XVI*, 213.
- (2) SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias*, t. I, 207.
- (3) VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, t. VII, 617.
- (4) GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Sobre el Renacimiento*, 99.
- (5) GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Las águilas del Renacimiento Español*, 100.
- (6) GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Sobre el Renacimiento*, 101.
- (7) CAMÓN le atribuye un grupo de igual tema en la Catedral de Toledo ("La escultura y la rejería españolas", 29).
- (8) La participación de Francisco Florentino en la torre de la Catedral de Murcia debe reducirse, por tanto, a la demolición de lo antiguo y cimentación de lo nuevo (GÓMEZ PIÑOL, "Jacobo Florentino", 11).
- (9) GÓMEZ PIÑOL, "Jacobo Florentino", 47 y ss.
- (10) Sobre Quijano y esta capilla *vid.* GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, "Jerónimo Quijano", 4-5. La confusión con obras de Florentino se extiende a otros casos que sería prolijo enumerar.

- (11) MARÍAS FRANCO, *El largo siglo XVI*, 262.
- (12) MARÍAS FRANCO, *El largo siglo XVI*, 367.
- (13) GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Sobre el Renacimiento*, 102.
- (14) GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *La escultura del Renacimiento*, 56. También a Quijano adjudican algunos el *Entierro de Cristo* del museo granadino. Versión más tosca del Crucificado es la que se le atribuye en el convento de San Zoilo de Antequera, con el título de *Santo Cristo Verde*, al parecer proveniente de Granada.
- (15) GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Las águilas*, 92 y 166, y también AZCÁRATE RISTORI, "Escultura del siglo XVI", 32.
- (16) GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Las águilas*, 92.
- (17) HERNÁNDEZ PERERA, *Escultores florentinos*, 29.
- (18) VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, t. VI, 753-784.
- (19) WEISE, "Die spätgothische Stilströmung", 99-116.
- (20) POPE-HENNESSY, *La escultura italiana en el Renacimiento*, 27 y ss.
- (21) POPE-HENNESSY, "The Medici Crucifixion of Donatello", 82-87.
- (22) BALDINI, "Il «Cristo» contadino di Donatello", 20-22.
- (23) SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, "Una obra maestra poco conocida", 439-445.
- (24) GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, "Obras de Miguel Ángel en España", 195-196. Complétese con "El Crucifijo de Miguel Ángel", 81-84. Vid. también AZCÁRATE RISTORI, "La influencia miguelangelesca", 109.
- (25) TOLNAY, *Corpus dei disegni*, t. II, 65.
- (26) SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, "El arte del Barroco", 241.
- (27) GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Las águilas*, 43.
- (28) PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. II, 75 y ss.
- (29) CHECA CREMADES, *Pintura y escultura del Renacimiento*, 132. Ya apunta la cuestión OROZCO DÍAZ, "Reflexiones", 34-35.
- (30) MARTÍN GONZÁLEZ, "El manierismo", 301-312.
- (31) PROSKE, *Castilian Sculpture Gothic*, 221 y ss. DEL RÍO DE LA HOZ, "Felipe Bigarny", 89-92.
- (32) FLÓREZ, *España Sagrada*, t. XXVII, 495-496. Vid. más por extenso en LOVIANO, *Historia y milagros*, especialmente 68-72.
- (33) BRECCIA FRATADOCCHI, *S. Agostino in Roma*.
- (34) VANNUGLI, "L'Arciconfraternità del SS. Crocifisso", 429-443.
- (35) Vid. LÓPEZ MUÑOZ *et alii*, *Granada y el Cristo de San Agustín*. Recientemente hemos localizado una versión pictórica del XVIII que reproduce al propio *Cristo de San Agustín*, con un busto de San Agustín a los pies, tal como se veneraba en el convento de agustinos calzados de Granada, en la parroquial de Alfacar (Granada).

BIBLIOGRAFÍA

- AZCÁRATE RISTORI, José María, "Escultura del siglo XVI", en *Ars Hispaniae*, t. XIII, Madrid, Plus-Ultra, 1958.
- AZCÁRATE RISTORI, José María, "La influencia miguelangelesca en la escultura española", en *Goya*, núm. 75, Madrid (1966), 104-121.
- BALDINI, M., "Il «Cristo» contadino di Donatello", en *Michelangelo*, III.2, Florencia (1974), 20-22.
- BRECCIA FRATADOCCHI, M., *S. Agostino in Roma. Arte, storia, documenti*, Roma, 1979.
- CAMÓN AZNAR, José, "La escultura y la rejería españolas del siglo XVI", en *Summa Artis*, vol. XVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1967.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1988.
- DEL RÍO DE LA HOZ, Isabel, "Felipe Bigarny: origen y formación", en *Archivo Español de Arte*, núm. 225, Madrid (1984), 89-92.
- FLÓREZ, Fr. Enrique, *España Sagrada*, t. XXVII, Madrid, por D. Antonio Sancha, 1772.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, "Obras de Miguel Ángel en España", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 17, Madrid (1930), 189-197.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona-Florencia, Gustavo Gili-Pantheon, 1931.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, "El Crucifijo de Miguel Ángel", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 26, Madrid (1933), 81-84.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, Xarait, 1983.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Sobre el Renacimiento en Castilla*, Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1991.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio, "Jacobo Florentino y la obra de talla de la Sacristía de la Catedral de Murcia", en *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, XXIX, núms. 1-2, Murcia (1970-71), 9-60.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina, "Jerónimo Quijano. Un artista del Renacimiento español", en *Goya*, núm. 139, Madrid (1977), 2-11.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *Escultores florentinos en España*, Madrid, C.S.I.C., 1957.
- LÓPEZ MUÑOZ, Juan Jesús *et alii*, *Granada y el Cristo de San Agustín*, Granada, 1994.
- LOVIANO, Fr. Pedro de, *Historia y milagros del Santísimo Christo de Burgos*, Burgos, 1740.

- MARÍAS FRANCO, Fernando, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "El manierismo en la escultura española (anotaciones)", en *Revista de Ideas Estéticas*, XVIII, núm. 72, Madrid (1960), 301-312.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, "Reflexiones sobre nuestra imaginería", en *Vientos del Sur*, núm. 1, Granada (1943), 33-42.
- PANE, Roberto, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, 1977.
- POPE-HENNESSY, John, "The Medici Crucifixion of Donatello", en *Apollo*, 101, Nueva York (1975), 82-87.
- POPE-HENNESSY, John, *La escultura italiana en el Renacimiento*, Madrid, Nerea, 1989.
- PROSKE, Beatrice Gilman, *Castillian Sculpture Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1941.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, "El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas", en *Historia del Arte en Andalucía*, t. VII, Sevilla, Gever, 1991.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, "Una obra maestra poco conocida: el Cristo de S. Agustín de Jacobo Florentino", en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad, 1995, 439-445.
- TOLNAY, Charles de, *Corpus dei disegni dei Michelangelo*, Novara, 1975.
- VANNUGLI, Antonio, "L'Arciconfraternità del SS. Crocifisso e la sua cappella in San Marcello", en *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, 5, Roma (1984), 429-443.
- VENTURI, Adolfo, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1913.
- WEISE, Georg, "Die spätgothische Stilströmung in der Kunst der italienischen Renaissance", en *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XIV, Ginebra (1952), 99-116.

EL PINTOR GREGORIO FERRO (1742-1812),
DIRECTOR GENERAL DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.
NOTICIAS DOCUMENTALES SOBRE SU ÚLTIMA ETAPA

Por

JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN

El pintor gallego Gregorio Ferro, discípulo predilecto de Antonio Rafael Mengs, de cuyo espíritu y pensamiento artístico hizo una verdadera religión, aparece en el ámbito de la pintura de corte del último tercio del siglo XVIII, como una de sus figuras más representativas y respetadas. Y aunque si bien es cierto que lo vemos fuera de empleos usuales para los artífices de ese núcleo, —tal y como ocurre con la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara—, y que nunca obtuvo el cargo de Pintor de Cámara, en el plano académico, en el seno de la Real de Bellas Artes de San Fernando, Ferro habría de recorrer toda la escala institucional: académico de mérito, Teniente de Pintura, Director de esa sección y, finalmente, en 1804, Director general. Por otro lado, y en ese terreno, Ferro se dibuja como rival de Francisco de Goya, al que conseguiría derrotar en sucesivas elecciones, y ya desde su juventud, en el período de los concursos trienales. No obstante y como hemos apuntado en repetidas ocasiones, el conocimiento de esta figura aparece todavía en esa misteriosa nebulosa que parece envolver a buen número de los artífices que florecieron bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV y que por diversas causas, la principal la existencia de Goya, no han suscitado la atención e investigaciones de los historiadores.

En el caso de Gregorio Ferro resultan contadas las aportaciones, y si prescindimos de lo recogido por Ossorio (1) y Viñaza (2), de los reiterados datos que nos facilitan los eruditos gallegos o de las menciones en los diferentes manuales referentes a esa etapa, apenas puede citarse el artículo de Ramón Iglesias (3), las sucintas noticias aportadas por el marqués de Lozoya sobre un manuscrito del artista que perteneció al nieto de Vicente

López, y que ese historiador vió en el Servicio de Recuperación (4) y nuestro reciente estudio sobre las composiciones para grabar que llevó a cabo este artífice (5).

Continuando nuestra línea de investigación sobre la Pintura de Corte del último tercio del siglo XVIII, ofrecemos ahora una serie de noticias inéditas en relación a la última etapa de Gregorio Ferro, y que abarca desde datos relativos a su vida familiar, a detalles sobre su andadura académica o a lo que constituyó su trayectoria plástica.

En lo que se refiere a su vida doméstica, sabemos que Gregorio Ferro casó con doña María Benita de Castro y Quintela, de familia gallega. El fallecimiento de esta dama, tuvo lugar antes del 5 de diciembre de 1786, fecha en la que su madre, doña Juana Quintela Petrudio, natural de Santiago de Compostela, y viuda de don Domingo Antonio Castro, hace testamento en Madrid, ante el notario Vicente Caiarga (6), señalando ese extremo, y, por tanto, la viudedad de Ferro. Doña Juana nombró albaceas al marqués de la Florida, a su yerno, a don Domingo Antonio de Otero y a Manuel Alvarez, declarando no tener hijos ni herederos forzosos, por lo que dejó como único heredero a Gregorio Ferro, con el encargo de que "atienda en lo que le sea posible o tuviese por conveniente según su voluntad, a Dn. Inocencio Quintela mi legítimo Hermano". Ese hecho dice mucho del buen carácter y generosidad del pintor, ya que doña Juana añade que espera el cumplimiento de esta última recomendación "según todo me lo prometo de la cristiandad, honradez y justificado modo de proceder del nominado Dn. Gregorio Ferro" (7). Tal y como se desprende de algunos detalles de este documento, la testamentaria debía gozar de una desahogada posición económica.

Mientras tanto, y hasta su muerte en 1812, la actividad pública de Ferro, desde su condición académica, habría de desarrollarse con especial celo, lo que sería compensado, finalmente, con su elección como Director general de la Real institución de San Fernando, cargo que culminaría su trayectoria artística.

Las noticias de su presencia en la Academia, como docente y constante vigía para que se cumpliese el reglamento, son frecuentes, sobre todo a partir de su nombramiento como Teniente de Pintura, vacante por ascenso de Francisco Bayeu y para el que se elige en buena lid, frente a José del Castillo y Fernando del Barranco (8).

En abril de 1795, Ferro se encuentra enfermo, siendo sustituido en la dirección de las Salas de Principios por el Pintor Retratista de Cámara y



Luis María de Borbón y Vallabriga. Colección Duques de Sueca.

académico Francisco Folch de Cardona (9). El 26 de septiembre de 1796, eleva un informe al Secretario general de la Real Academia sobre un asunto concerniente a la docencia de los alumnos, señalando lo siguiente: "Mui Sr. Mio: Reciví la de V.S. en que de orden de la Junta Particular pide mi dictamen sobre lo espuesto por el Sr. Director General en lo Ordinario de 7 de agosto para que se abriesen entre día los discípulos. Digo que el pensamiento es bueno como haya Director que los corrija y enseñe con zelo, pero sin esto no tengo por combeniente, y me fundo en que lo que a algunos de ellos les oí decir, que habían perdido mucho tiempo en jugar, saltar y brincar durante las esposiciones y que todo era por que no tenían quien los contubiese y lo dezían como lamentándose de haber perdido el tiempo, esto es mi parecer, hagalo V.S. presente y mando a su mas atento servidor" (10).

El 4 de octubre de 1804, y tras haber concluído su trienio el arquitecto Pedro Arnal, director de la sección de arquitectura, la Real Academia propone a Carlos IV para el cargo a Gregorio Ferro (11). Con este motivo, Ferro redacta un memorial con sus méritos y que resulta de gran interés por los datos que en él encontramos. El documento lleva fecha de 29 de septiembre de 1804, y, entre otras cosas, dice lo siguiente respecto a su formación y primer periodo académico: "que de edad de 15 años en que vine a Madrid ya con algunos principios, me puse baxo la dirección de Dn. Phelipe Castro y de Conrrado, con cuya ausencia entré de los primeros en la escuela de Dn. Antonio Mengs y permaneciendo en ella hasta que marchó a Roma, obtuve en este espacio tres premios generales en tercera, segunda y primera clase, que yualmente gané por oposición una de las pensiones que acostumbraba dar la Academia en esta Corte y diferentes ayudas de costa de las que mensualm^{te} se repartían a los mas beneméritos, y continuando siempre estudiando Anatomía y Perspectiva, dibujando y pintando, concluido el tiempo de la pensión que gané de la Academia bajo la dirección del mismo Maestro Dn. Antonio Mengs, el que después, a sus expensas, me señaló otra pensión mayor, y me empleó en hacerle algunas copias de dibujos y quadros de los mejores autores que después se llebó a Roma" (12).

Tras esta sucinta relación, el artista pasa a resumir los méritos obtenidos, especialmente en el ámbito académico: "Que por informes del Sr. Mengs antes de que se fuese a Roma, pasé a servir a S.A. el Sr. Ynfante Dn. Luis, en varios dibujos y retratos. Que en primero de Julio de 1781, fuí recibido

Académico de merito por un quadro del martirio de San. Sebastián, figura del tamaño Natural, que existe en la Academia e hizo varios dibujos para las Salas de principios, lo que executé sin interés alguno. Que desde el dicho año de 1781, hasta el presente, he contrahido a lo qe entiendo uno de los principales meritos, quales el haber estado comunicando a los discípulos de esta Academia los quales conocimientos que he adquirido en la profesión, enseñándolos tanto en la misma Academia, como privadam^{te} en mi estudio, y Obrador. Que en 20 de Agosto de 1788 obtuve la plaza de Theniente de Director; y en Julio de 1791, la de Director de Pintura vacante por dimisión que de este empleo hizo Dn. Fran^{co} Goya, la que siempre ha desempeñado con el zelo que es notorio a la Academia" (13).

El escrito concluye con la mención de aquellas obras que el artista considera de mayor interés dentro de su producción, haciendo alusión a las siguientes: "Que de orden de S.M. el Sr. Dn. Carlos Tercero hize un dibujo de un Santísimo Christo qe se gravó para los Misales; dos quadros grandes de la Pasion de Ntro. Redemptor para el Rl. Sitio de Aranjuez qe. existen en dos Altares de la Yglesia de Alpajes. Para el Altar mayor de la Yglesia del Real Soto de Roma, un quadro grande, y pinté para S.M. el Ret^o de Frai Sebastián de Jesus. Para la Yglesia de Sn. Fran^{co} de esta Corte el quadro de San. Josef. Hize los dibujos del Poema de Musica de Dn. Tomas Yriarte. Por Real orden de S.M. el Sr. Dn. Carlos tercero comunicada por el Sr. Conde de Florida Blanca en 20 de Julio de 1787 me empleó pintando a Fresco los techos y bóvedas de la casa del Rey que habita en Madrid con la asignación de diez y ocho mil reales anuales. Pinté asimismo dos quadros para los Oratorios de los Reales Consejos. Para el Sr. Duque de Alba por encargo de Dn. Antonio Mengs, un quadro grande que existe en Piedrahita. Para el Lugar de Torrejon, un quadro grande qe representa a Sn. Juan Evangelista escribiendo un pasage del Apocalipsi, y para la Yglesia del Sacram^{to} de esta corte el quadro del Altar mayor; y Omito por no molestar los que he hecho para Santiago de Galicia, Guadix, Cuenca, Solsona, Fromesta y Murcia, y algunos para fuera de España, trabajnado continuamente, y estudiando para el desempeño de quantos encargos me se a echo" (14).

El 4 de noviembre, una vez firmado el nombramiento por el monarca, el artista gallego alcanza los máximos honores de la institución. En la Junta ordinaria de 27 de octubre, el pintor, agradece la distinción, con especial modestia: "no puedo dispensarme de manifestar todo mi agradecimiento tanto

por la honrosa distinción que acabo de recibir, nonbrándome para la plaza de Director general, como por las anteriores con que la Real Academia ha tenido a bien distinguirme. Y no encontrando expresión adecuada y suficiente para significar mi reconocimiento, suplico a V.S., encarecidamente tenga la bondad de dar en mi nombre las debidas gracias a S.M. y a la Real Academia que se ha dignado considerarme benemérito para proponerme y contribuir a que recayga en mi persona este nuevo y honroso ascenso.

Quisiera tener agigantado mérito para llenar los altos designios de la Academia pero el deseo de acertar unido a los dictámenes consejos de tan respetable cuerpo confío que suprirá a lo que en mi falta caudal y talento para el mejor acierto y desempeño de la dirección y enseñanza que en mi acaba de depositar" (15).

El 16 de diciembre de 1808, en Madrid, en plena ocupación francesa, Gregorio Ferro redacta y firma su testamento y últimas voluntades ante el notario Jacobo Manuel Manrique (16). Tras declarar que era natural de la feligresía de Santa María de Lamas, Arzobispado de Santiago, hijo legítimo de don Cayetano Ferro y de Doña María Requeijo, natural el primero de dicha feligresía y la madre de la de Sergude, y vecinos que fueron de Lamas, después de manifestar su perfecto estado de salud física y mental y confesarse ferviente católico, encomienda que una vez fallecido sea amortajado con el hábito de San Francisco, siendo sepultado en la iglesia parroquial de donde fuese feligrés, celebrándose el entierro de día y con misa de corpore in sepulto, con diácono, subdiácono, vigilia y responso. Y tras diversas mandas encaminadas a rogar por su alma, dice no haber tenido hijos en su matrimonio con doña María Benita de Castro y Quintela. Nombró albaceas testamentarios al pintor Carlos Domen, al presbítero penitenciario de la bóveda de la iglesia parroquial de San Ginés y Capellán de las Comendadoras de Calatrava, Manuel Domen, a don Juan Alonso, a don José Picado y a don Diego Mao y Somoza, designando como su universal heredero fideicomisario de todos sus bienes al pintor de Cámara Eugenio Ximénez de Cisneros, "Y le suplico se sirva aceptar este penoso encargo, como me lo prometo del recíproco afecto que en el Señor nos hemos profesado y de su notoria caridad para conmigo y que me encomiende a Dios" (17).

El 23 de enero de 1812 fallecía en su domicilio, de "calle de la Flora, casa Real de aposento Quarto principal, a las cinco de la madrugada"

Gregorio Ferro, sin duda por muerte repentina, ya que como señala su partida de defunción, "no pudo recibir Sacramento alguno" (18). El oficio religioso tuvo lugar en la iglesia de San Ginés, enterrándose al día siguiente en el cementerio extramuros de la Puerta de Fuencarral. Tal y como nos informa este documento, en su domicilio habitaba el pintor al que había nombrado heredero fideicomisario, Eugenio Ximénez de Cisneros (19).

De Ximénez de Cisneros, ya nos hemos ocupado en otras ocasiones (20). Y de la estrecha relación que debió existir entre ambos artistas, son buena prueba tanto esa vida en común, en la misma vivienda, –lo que debió ocurrir tras la viudedad de Ferro–, como el designarlo su único heredero.

Pintor miniaturista de Cámara, bajo Carlos IV, ni Ossorio ni Viñaza mencionan a Ximénez de Cisneros, mientras Sánchez Cantón se limita a dejar constancia de su existencia como pintor regio, sin añadir ni una sola noticia (21). De acuerdo con los datos que dimos a conocer en su día, este pintor nació en Albacete, en 1743. A los trece años se traslada a Madrid, matriculándose en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en marzo de 1756, donde se forma con Antonio González Velázquez, y sobre todo con Antonio Rafael Mengs, tal y como confiesa en un memorial elevado al Mayordomo Mayor de Palacio en 1772 (22). En esos años ya trabaja como pintor de tercera clase en la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, percibiendo la suma de 250 reales de vellón mensuales (23).

Pero sin duda fue su labor como miniaturista lo que habría de granjearle un bien reconocido prestigio, particularmente en el género retratístico. En 1771 ya lo encontramos desarrollando una discreta labor en ese sentido para el servicio regio, lo que conseguiría, sin duda, gracias a la protección de Mengs, del que aparece como aprendiz, percibiendo un modesto sueldo (24). En esta etapa practica el pastel, presentando en 1772 cuatro retratos de Carlos III en esa técnica (25). De la consideración y estima en que le tuvo el bohemio es buena prueba un informe laudatorio que el Primer Pintor presenta a Miguel de Muzquiz el 21 de enero de 1777 (26). Como consecuencia de esta recomendación se le concedería la gracia de cuatro reales diarios en concepto de manutención como ayudante de Mengs (27). Igualmente disfrutará de una ayuda de 1500 reales anuales para pagar el alquiler de un cuarto (28). Sería en esta época cuando por medio del bohemio surgiría su entrañable amistad con Gregorio Ferro.

El 5 de enero de 1784, el duque de Uceda comunicaba el nombramiento de Ximénez de Cisneros como Pintor de Miniatura de la Casa del Príncipe don Carlos, cargo que se convertiría en titular de la Real Cámara en mayo de 1789, una vez que Carlos IV subiera al trono, lo que nos indica la predilección que ese soberano sentía por la obra de este artífice (29).

Tal y como demostramos en su día, la relación de Ximénez de Cisneros con Francisco de Goya debió ser de una intensa colaboración, copiando el albaceteño diversas obras del aragonés, algunas de ellas conservadas en el Patrimonio Nacional, y de lo que tenemos datos relativos a los años 1795, 1799 y 1802 (30). Las noticias sobre diversos encargos regios, particularmente retratos, se suceden, trabajando, para el Escorial y otros Reales Sitios (31). El 12 de julio de 1800, eleva un memorial a Carlos IV, indicando que tras ventiocho años de servicio regio y ser el pintor de Cámara más antiguo después de Maella, se le autorice el uso de uniforme (32).

Del comportamiento de Ximénez de Cisneros durante el gobierno de José I Bonaparte, tenemos un interesante memorial de fecha 26 de febrero de 1814 en el que el pintor resume su andadura durante la contienda, así como expresa su inquebrantable adhesión a la legítima dinastía de los Borbones. El artista dice que tras ser requerido por el gobierno bonapartista, huyó de la corte, trasladándose a Córdoba en 1809 y poniéndose a las órdenes de la Suprema Junta Central, regresando a Madrid, tras la invasión de las tropas napoleónicas en Andalucía (33). Tras la muerte de Gregorio Ferro en cuyo domicilio residía se trasladó primero a la calle Preciados núm. 33, cuarto principal, y posteriormente a la de la Salud, núm. 4, cuarto 2º (34).

En la Academia de San Fernando, contó con la protección de Goya y Ferro, siendo elegido académico de mérito en junio de 1791, tras presentar un pastel, copia de Lorenzo Tiépolo, *Ciego de romances y unas mujeres*, conservado en el Museo de esa institución (35). Su muerte tuvo lugar el 14 de octubre de 1828; tres años antes había hecho testamento ante el notario Tiburcio Moreiras. Por ese documento sabemos que era soltero, y que dejaba como herederas, a partes iguales, a sus criadas Francisca Aroca y Ana María Riera (36).

Tras el fallecimiento de Gregorio Ferro, se produce el natural revuelo en el seno de la Real Academia de Bellas Artes para los dos cargos que quedaban vacantes, el de Director general de la institución y la plaza de Direc-

tor de la sección de pintura. En la Junta particular del 2 de febrero se acuerda proponer a la Junta ordinaria del día 5, los siguientes candidatos para el máximo cargo, Francisco Ramos, Zacarías González Velázquez y José Maea (37). Un Real decreto de José Napoleón, de fecha 13 de febrero, nombraba a Francisco Ramos Director general y a José Maea Director de la sección de pintura (38).

Cuatro años más tarde, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acuerda que, para la buena memoria de sus profesores, se "recojan las noticias de los que hubiesen fallecido desde la publicación de las últimas Actas y siendo uno de ellos el Director de Pintura D. Gregorio Ferro" determina, en 26 de julio de 1816, que sea el pintor y académico Eugenio Ximénez de Cisneros, como persona más idónea y su heredero, el encargado de redactar esa cronología (39).

La respuesta de Ximénez de Cisneros no se hizo esperar, y junto a diferentes datos biográficos, confirmados en otras documentaciones, la amistad de este artífice con Ferro y la admiración que por él sentía, le llevan a redactar una interesante memoria relativa a lo que se refiere a su producción plástica, ofreciéndonos interesantes datos sobre su actividad, y resultando clave para la elaboración del catálogo de su obra pictórica. De este modo, su ferviente heredero recoge, entre otras, las siguientes obras, muchas de ellas, hoy, desgraciadamente destruidas o en paradero ignorado, tal y como hemos podido comprobar: "En la iglesia del Pajés de Aranjuez existen otros cuadros y se le dió la comisión de que pintase otro historiado del mismo asunto de la Pasión para compañero de aquel. Copió la Oración del Huerto y una Nuestra Señora de los originales del gran Cerezo. Pintó las obras siguientes de invención: para América ocho cuadros de la historia del hijo pródigo de bella composición; para Toledo un cuadro grande de la aparición de los cuerpos de San Justo y Pastor; otro del mismo asunto para Alcalá; otro del Cristo crucificado del tamaño natural historiado (lo tiene un sacerdote de dicha ciudad); para la iglesia de Torrejón de Velasco una grande de San Juan escribiendo el Apocalipsis; para el altar mayor de las monjas del Sacramento un cuadro; otro de San José para San Francisco el Grande; una Concepción para el Consejo y otro de San Vicente de Paúl para las Hermanas de la caridad; dos cuadros de San José y San Antonio para la capilla de la Soledad de la calle de la Paloma; por orden del Señor Don Carlos III estuvo cuatro años pintando al fresco varios techos de la casa que

hoy ocupa el Almirantazgo, los que mandó picar Don Manuel Godoy por las varias formas que dió a aquella casa el tiempo que la ocupó; deseando la catedral de Santiago tener obras suyas le encargó cuatro cuadros que son: La Anunciación, los sueños de San José, la oración del Huerto y San Jorge. Pintó varios cuadritos de devoción para el Señor Don Carlos IV con cuyo motivo se le instó para que pretendiese la plaza de pintor de cámara, y aunque ésto no da ciencia al arte, le aseguraron su buen éxito, agradeció la oferta pero rehusó la solicitud. No debo omitir el excelente cuadro de Guerchino que copió por dirección de Mengs de la bendición de Jacob a Efraín y Manases, yendo a corregirle muy frecuentemente a las monjas Pascualas, que concluido mereció un elogio singular de su maestro que no tuvo reparo en decir que no existiendo el original dudaba que hubiese una copia más bien hecha que pudiese sustituirle; este cuadro juntamente con los dos del Cerezo y Murillo, con dos excelentes cabezas dibujadas por Mengs, que el barón de Yste, secretario de la Embajada de Alemania, como inteligente, las quiso comprar para la Academia de su país, pero Don Antonio Ponz como secretario que era de la Academia, le suplicó que no las vendiese, porque en tal caso primero era la nuestra. Todo esto con otras varias obras para su despacho, están en poder de los testamentarios. Enterado Don Antonio Ponz del conocimiento de los autores de la pintura y del mérito de que estaba adornado Ferro, dispuso le acompañase en algunos viajes de la Península, y se le debe también en parte la ilustración que propagó en su obra de los viajes de España. Hizo diferentes dibujos para el grabado como el Cristo de Velázquez, el retrato de Cervantes y el de Don Sebastián Sillero, del orden de San Francisco y las diferentes estampas que contiene el Poema de Música del señor Iriarte" (40).

Ante la necesidad de un estudio en profundidad sobre la vida y obra de Gregorio Ferro, esperamos que las aportaciones que ahora publicamos, sirvan de acicate y aliento para aquellos investigadores que se planteen el conocimiento de uno de los pintores de mayor interés de su tiempo en el foco cortesano.

DOCUMENTOS

1

1786, diciembre, 5. Madrid.

Testamento de doña Juana Quintela, suegra de Gregorio Ferro.

"En el Nombre de Dios todo Poderoso, amen, Sepase por este testamento y última y postrimera voluntad, como Yo D^a Juana Quintela, vecina de esta Villa de Madrid, natural de la Ciudad de Santiago Reyno de Galicia, e Hija legítima de legítimo Matrimonio de Dn. Domingo Antonio Quintela y de D^a María Petrudio Parcero, ambos ya difuntos naturales que fueron de dicha Ciudad de estado Viuda, que soy de Dn. Domingo Antonio Castro; Estando por la Divina Misericordia sin enfermedad alguna corporal y en su buen juicio, memoria, habla y entendimiento natural, Creyendo como firmemente creo y confieso el Misterio de la Santísima Trinidad, Padre Hijo y Espíritu Sto. tres Personas diferentes y un solo Dios verdadero y en todos los demás que tiene enseña, cree y confiesa ntra Santa Madre Yglesia Catholica Apostólica Romana abajo de cuya fee y creencia he vivido y protexto vivir y morir como Cathólica Christiana; Ynvocando según ynvoco por mí Intercesora y Abogada a Nra. Sra. la Virgen María dignísima Madre de Nro. Redentor Jesuchristo, santo ángel de mi Guarda, Santos de mi Nombre devoción y demás de la Corte celestial para que intercedan con su Divina Magestad, perdone mis graves culpas, llevando mi Alma a gozar de su eterna gloria a cuyo fin deseando estar dispuesta para quando se digne llamarme a Juicio, ordeno mi Testamento en el modo siguiente:

Lo primero encomiendo mi alma a Dios Nro. Señor que la crió y redimió con su Preciosísima sangre y el Cuerpo sea restituido a la tierra de que fue formado.

Quando la voluntad de dios nro. Señor se digne llevarme de esta presente vida a la eterna mando que mi cuerpo cadaver se amortaje en Abito del Orden de Ntro Padre San Francisco, en cuya forma se sepulte en la Yglesia Parroquial de San Andrés de esta Corte de que actualmente soy Parroquiiana y en su defecto en la que lo fuese al tiempo de mi fallecimiento; efectuándose mi entierro en la misma forma que el de D^a María Benita de Castro mi Hija; Y en quanto a la hora y demás disposición de él y mi funeral lo dejo diferido al adbitrio de Dn. Gregorio Ferro, Viudo que es de la suso dicha.

El día del propio mi entierro, siendo hora competente y en su defecto al siguiènt-
 quero se celebre con aplicación a mi alma Misa de Cuerpo presente con Diácono, Subdiacono, Vigilia y responso pagando por ella la limosna regular.

También es mi voluntad se celebren con aplicación a mi alma, e intención cien Misas rezadas por una vez de limosna de cada una quatro reales vellón de las que deducidas veinte y cinco que competen al derecho Parroquial las setenta y cinco restantes se harán decir por mis testamentarios en las Yglesias que les pareciese.

Dense de limosna también por una vez a las Mandas forzosas de Santos Lugares de Jerusalén, Redención de Cautivos y Reales Hospitales General y Pasión de esta Corte; doce reales vellón para que por ygualdad los reparten y les separo de qualesquier derecho ni acción que pudiesen tener a mis bienes.

Para cumplir y ejecutar este testamento deyo y nombro por mis Albaceas y Testamentarios al Sor. Marqués de la Florida, al espresado Dn. Gregorio Ferro, mi Yerno, Dn. Domingo Antonio de Otero y Dn. Manuel Alvarez, vecinos de esta Corte; a todos los quales y cada uno ynsolidum doy mi poder cumplido para que luego que yo muera entren en mis bienes, los vendan y rematen en Almoneda pública o fuera de ella y de su producto cumplan y paguen lo contenido en este mi testamento, durándoles la facultad de tales testamentarios todo el tiempo que el Derecho Dispone y mucho mas, pues se les prorrogo por el que necesiten.

Cumplido y ejecutado que sea este Testamento, en el remanente que quedase de mis bienes muebles, rayces, derechos, créditos, Acciones efectos y demás que aora em qualesquier tiempo y por qualesquier causa, razón o título que sea o ser pueda, me tocan pertenecen y en lo succesivo me puedan tocar o pertenecer, respecto a no tener, como no tengo Hijos, ni otros Herederos algunos forzosos. Dejo Ynstituyo y nombro por mi único Heredero al anteriormente referido Dn. Gregorio Ferro, mi Yerno, vecino de esta Corte para que libremente lo aya goze y herede en Gracia de Dios Nuestro Señor; con encargo expecial que le hago de que me encomiende a su Divina Magestad, y haga el bien que pueda o le parezca por mi Alma; y que asimismo atienda en lo que le sea posible o tubiese por conveniente según su voluntad a Dn. Ynocencio Quintela mi legitimo Hermano, según todo me lo prometo de la christiandad, honradez y justificado modo de proceder del nomnado Dn. Gregorio Ferro.

Y por el presente revoco, anulo, y doy por todos cancelados, y de ningún valor ni efecto todos otros qualesquier, testamento o testamentos, Poder o Poderes para testar, cobdicilos, Mandas, Legados y demás últimas disposiciones que anteriormente aya hecho por escrito, de palabra o en otro modo que ningunas quiero valgan, ni hagan fée en juicio ni fuera de él, si solo este testamento que aora hago, el qual quiero valga por mi última determinada voluntad en la forma que mas bien aya lugar en Derecho. En testimonio de lo qual asi lo otorgo ante el presente escribano y testigos en la villa de Madrid a cinco días del mes de Diciembre de mil setecientos ochenta y seis, siéndolo Dn Santiago Ruiz, Dn. Francisco López Romano, Dn Bernardo Magariños, Dn. Juan Alonso, y Andrés Martínez, vecinos de

esta Corte y la otorgante a quien y el escribano doy fee conozco, no lo firmó por decir no sabe, por lo que a su ruego lo ejecuta otro de los expresados testigos, de todo lo qual doy fé.

Testigo y a ruego de la otorgante, Bernardo María Margariños.-Ante mí Vicente Caiarga.

(Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Prot. 20.554, fols. 840-843)

2

1808, diciembre, 16. Madrid.

Testamento de Gregorio Ferro

"En el nombre de Dios todo Poderoso y de la Reina de los Angeles María Santísima, Amen. Sepase por este público Ynstrumento de Testamento última y postrimera voluntad, como Yo Dn. Gregorio Ferro de estado Viudo de D^a M^a Benita de Castro Centellee, natural que soy de la Feligresía de Sta. María de Lomas Arzobispado de Santiago, Reino de Galicia, hijo legítimo de legítimo matrimonio de Dn. Cayetano Ferro y de D^a María Requeijo, difuntos natural el primero de dicha Feligresía y la segunda de la de Sergude, y vecino que fueron de la citada de Lamas, todo en el mismo Arzobispado. Hallándome por la divina misericordia en mi sano juicio, memoria y entendimiento natural creyendo como firmemente creo, y confieso en el altísimo e incomprensible misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, Tres Personas Realmente distintas y un solo Dios verdadero y en todos los demás y Sacramento que enseña manda, cree y confiesa nuestra Sra Madre la Yglesia, Católica, apostólica, Romana en cuya fee y creencia he vivido y protesto vivir y morir como católico Christiano: Temiéndome de la muerte que es indispensable a toda viviente Criatura, su hora y modo dudable, apeteciendo estar prevenido para quando este se verifique hevitando las malas consecuencias de la improvisa o repentina valiéndome del amparo y protección de María Santísima, Espíritus angélicos y Santos de la celestial.. para que intercedan con Dios nuestro Sor me perdone mis culpas y pecados, no atendiendo a su gravedad y si a su infinita misericordia, colocando mi alma en los .. a la honra ay gloria digo y ordeno este mi Testamento en la forma siguiente:

Encomiendo mi alma a Dios nuestro Sor que la crió y redimió con su preciosísima sangre y el Cuerpo a la tierra de cuyo elemento fue formado, el que hallándose cadáver se amortaje con el habito de nro. Padre San Francisco y sepultado en la Yglesia Parroquial donde fuese Feligrés al tiempo de su fallecimiento cuyo

entierro ha de ser de día y siendo competente se me diga Misa de cuerpo presente con Diácono, subdiácono Bigflia y Responso.

Quiero que a la mayor brevedad se celebren por mi alma e intención y por las de mis Padres, Parientes y demás de mi obligación, cien misas rezadas con limosna de seis reales vellón cada una y sacada la quarta Parroquial las restantes se ditribuiran por mis Testamentarios a los Conventos que les pareciere a cuyo fin les encargo procuren el que se verifique el que se digan el día de mi entierro.

Que se den a los Santos Lugares de Jerusalén, Redención de Cautivos, Hospitales General y Pasión de esta Corte la limosna acostumbrada con que aparto de todo el derecho que pudieran tener a mis bienes. Es mi voluntad que si al tiempo de mi fallecimiento se hallase entre mis papeles una memoria escrita o a lo menos firmada de mi puño que contenga algunas declaraciones prevenciones, legados u otras cosas correspondientes a mi última voluntad se esté y pase inviolablemente por su tenor como parte esencial de ella y redimiéndose a Escritura pública se protocolice y una a este Testamento para su entera observancia y cumplimiento.

Declaro para que en todo tiempo conste que de mi matrimonio contraído con la enunciada D^a María Benita de Castro y Quintela no me quedó ni tengo hijo alguno y que quando se efectuó el matrimonio, no otorgue a la susodicha Carta de dote de los bienes y efectos que a él trajo ni capital de los que yo tenía y me pertenecían y quando se verificó su fallecimiento otorgó su disposición testamentaria en el que nombró por heredera a D^a Juana Quintela, su madre y a mi me legó el tercio y quintos y procediendo con la honradez y buena armonía que correspondió, no se hizo Ymbentario descripción, ni Liquidación de quanto a cada uno podía tocar, habiéndose mantenido de común y como una mesa de todos los bienes legítimos de ambos. Y en prueba de ello la enunciada D^a Juana Quintela otorgó su testamento a cinco de Diciembre de mil setecientos ochenta y seis ante Dn. Vicente Cayarga, Escribano de S.M. vajo del que falleció, intituyéndome por su único y universal heredero de todos sus bienes por no tenerlos forzosos. Lo que así prevengo para que siempre conste.

Nombro por mis Testamentarios y Alvaceas a Dn. Carlos Domen y a Dn Manuel Domen, Presbítero Penitenciario de la Bóveda de la Yglesia Parroquial de Sn. Ginés y Capellán de las Sras. Comendadoras de Calatraba, a Dn. Juan Alonso, a Dn. Josef Picado, a Dn. Diego Mao y Somoza, vecinos de esta Corte a los que les y a cada uno insolidum doy poder y facultad cumplida, para que después de mi fallecimiento cumplan, paguen y ejecuten todo lo contenido en este mi testamento y que contenga la memoria si la dejase para lo que lo dure el cargo todo el tiempo que hubieren de menester aunque exceda del año y día que prefin el derecho porque las prorrogo el competente.

Y después de cumplido y pagado este mi testamento en el remanente que quedase y fincase, mediante no tener como no tengo heredero forzoso nombro por mi único y universal heredero fideicomirario de todos mis bienes muebles, raizes, derechos, acciones futuras sucesiones y demás sin limitación a Dn. Eugenio Ximénez Cisneros, vecino de esta Corte a quien tengo comunicado todas las cosas concernientes a mi conciencia por la gran satisfacción y confianza que tengo de su cristiano modo de proceder: Y en su virtud luego que se verifique mi fallecimiento entre y se apodere de todos ellos y disponga mi entierro en la forma que le tengo comunicado, con la distribución de mis bienes como mi heredero fideicomisario en el modo y con la puntualidad que de antemano tenemos acordado: Y le relevo de dar cuentas a ningún Señor Juez, ni otra persona eclesiástica, ni secular sea por el motivo que fuere. Y le suplico se sirva aceptar este penoso encargo, como me lo prometo del recíproco afecto que en el Señor nos hemos profesado y de su notoria caridad para conmigo y que me encomiende a Dios.

Y por el presente revoco, anulo, doy por nulos de ningún valor ni efecto todo y cualesquier testamentos, poder para testar, codicilo y otras últimas disposiciones testamentarias que antes de esta haya hecho y otorgado por escrito de palabra o en otra forma para que ninguno valga ni haga fée, en el juicio ni fuera de él salvo este y referida memoria si se me hallase, que quiero valga y sirva, por mi alma postrimera declarada voluntad o en aquella via y forma que mas haya lugar en Derecho. En cuyo testimonio así lo otorgo ante el presente Escribano del Número de la villa de Madrid a diez y seis de Diciembre de mil y ochocientos siendo testigos Dn. Fernando Escolar Miñón, Escribano de S.M. Dn. Manuel Cuesta Ximénez, Dn. Cayetano Basela y Andrade, Dn. Felipe Piñeiro, y Dn. Paulino Bois y Torrecilla. residentes en esta Corte, lo firmó el otorgante de todo lo qual y de su conocimiento Yo el Escribano doy fee.

Gregorio Ferro.- Ante mi, Jacobo Manuel Manrique.

(Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Prot. 21.875. Fols. 932-935)

3

1812, enero, 23. Madrid.

Partida de defunción de Gregorio Ferro.

"Gregorio Ferro de edad de ochenta y dos años, viudo de D^a María Benita de Castro y Quintela, y natural de la Feligresía de Lansey, Arzobispado de Santiago, hijo de Dn. Cayetano y de D^a María Requeijo, difuntos; no pudo recibir Sacramen-

to alguno; otorgó testamento en diez y seis de Diciembre de mil y ochocientos, ante el escribano Real Dn. Jacobo Manuel Manrique: mandó que su entierro fuese de día y con Misa Cantada y vigilia; que se dixesen a la mayor brevedad por su Alma y obligaciones cien Misas rezadas con limosna de seis reales e que sacada la quarta, las demás se zelebrasen a disposición de los testamentarios que si se hallase alguna memoria se tuviese por parte de su testamento, y que se diese a las mandas forzosas lo acostumbrado; que si se hallase una Memoria se tuviese por parte de su testamento; nombro entre otros testamentarios ya difuntos a Dn. Diego May Somoza, que vive Calle de Toledo junto a la confitería zercana al Arco; y por heredero fideicomisario a Dn. Eugenio Ximénez Cisneros, que vive casa mortuoria; murió dicho Dn. Gregorio Ferro, Calle de la Flora, casa Real de aposento Qto. pral a las cinco de la madrugada, el veintre y tres de Enero de mil ochocientos doze; se le hizo el Oficio en esta Yglesia; y en la mañana del veinte y quatro fue enterrado en el cementerio extramuros de la Puerta de Fuencarral: se dió a la Fábrica por el rompimiento quatro ducados y lo firmé como Teniente Mayor de Cura de esta de San Ginés de Madrid.- Firmado y rubricado.- Juan Antonio Rodríguez Calderón".

(Archivo parroquial de San Ginés de Madrid, Libro 19 de difuntos, fol. 273).

NOTAS

- (1) OSSORIO Y BERNARD, M., 1883-1884, 244.
- (2) VIÑAZA, conde de la, 1889, II, 196-198.
- (3) IGLESIAS, R., 1927, 21-41.
- (4) LOZOYA, marqués de, 1940, 124 y 125.
- (5) MORALES Y MARÍN, J.L., 1997 -en prensa-.
- (6) Documento núm. 1.
- (7) Ibidem.
- (8) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Junta Ordinaria de 7 de septiembre de 1788, sign. 41-1/1.
- (9) Ibidem. Junta Ordinaria de 5 de abril de 1795, sign. 21-9/1.
- (10) Ibidem. sign. 16-22/1.
- (11) Ibidem. sign. 41-1/1.
- (12) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sign. 41-1/1.
- (13) Ibidem.
- (14) Ibidem.

- (15) Ibidem.
- (16) Documento núm. 2.
- (17) Ibidem.
- (18) Documento núm. 3.
- (19) Ibidem.
- (20) MORALES Y MARIN, J.L., 1991, 365-375 y 1994, 286-288.
- (21) SANCHEZ CANTON, F.J., 1916, 101.
- (22) MORALES Y MARIN, 1991, 250, doc. 365.
- (23) Ibidem.
- (24) Ibidem.
- (25) MORALES Y MARIN, 1991, doc. 367, 250-251.
- (26) Archivo General de Palacio, Sección, Carlos VI, Casa, Leg. 126.
- (27) Ibidem, Leg. 128-4561.
- (28) MORALES Y MARIN, 1991, 251, doc. 368.
- (29) Ibidem.
- (30) Archivo General de Palacio, Sección Carlos IV, legs. 148-4581 y 150-4583.
- (31) Archivo General de Palacio, Sección Carlos IV, Casa, legs. 102-4535, 130-4563, 132-4565, 133-4566, 135-4568, 137-4570, 138-4571, 140-4573, 138-4571 y 148-4581.
- (32) MORALES Y MARIN, 1991, docum. núm. 372.
- (33) Archivo General de Palacio, Sección Administrativa, Caj. 595/3.
- (34) Ibidem, Sección Fernando VII, Caj. 28.
- (35) Ibidem, Sección Carlos IV, leg. 135-4568.
- (36) MORALES Y MARIN 1991, doc. núm. 375, 258-259.
- (37) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sign. 44-6/1.
- (38) Ibidem.
- (39) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sign. 47-1/1.
- (40) Ibidem.

BIBLIOGRAFÍA

- IGLESIAS, R.: "Gregorio Ferro, pintor (1742-1812)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología, Historia*, año XXXV, I Trimestre, Madrid, 1927, pp. 21-41.
- LOZOYA, marqués de: "El dietario del Pintor Gregorio Ferro", *Correo erudito*, Madrid, 1940, pp. 124-125.
- MORALES Y MARÍN, J.L.: *Pintores cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII. Documentos*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1991.

- MORALES Y MARÍN, J.L.: *Pintura en España, 1750-1808*, Edt. Cátedra, Madrid, 1994.
- MORALES Y MARÍN, J.L.: "El pintor Gregorio Ferro. Composiciones para ser grabadas", *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 1997 –en prensa–.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Los pintores de Cámara de los reyes de España*, Madrid, 1916.
- OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX, 1883-1884*.
- VIÑAZA, conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1889.

ELEMENTOS DE LA LUZ DE REMBRANDT
EN EL GRABADO DE GOYA

Por

COCA GARRIDO

LA RELACIÓN GOYA/REMBRANDT

Desde la primera época ha sido lugar común de los biógrafos y estudiosos de la obra de Goya recordar sus palabras, hacia el final de su vida, en las cuales reconoce haber tenido tres maestros: la Naturaleza, Velázquez y Rembrandt. Con respecto a los dos primeros no hay mucho problema en conocer o al menos suponer la forma en que entró en contacto con ellos; sobra hablar de la relación de Goya con la Naturaleza, por otra parte es evidente el contacto que tuvo el pintor aragonés con el maestro del barroco español a través de las obras de éste conservadas en las colecciones reales. Sin embargo el contacto con la obra de Rembrandt es más difícil de establecer ya que Goya nunca estuvo en los Países Bajos y solamente consta la existencia de una obra del maestro holandés en las colecciones españolas de la época (*Sofonisba recibe la copa envenenada*, 1634, actualmente en el Museo del Prado). Sin embargo hay un aspecto de Rembrandt que Goya bien pudo conocer: su obra gráfica.

Es sabido que en el inventario realizado a la muerte de la esposa de Goya en 1812 se mencionan 10 estampas de Rembrandt, aunque sin especificar cuáles (1). Estos grabados muy posiblemente hayan sido los que le regaló su amigo Ceán Bermúdez quien hacia 1790 adquirió varios en Sevilla. Por otra parte no hay que olvidar que el coleccionismo de grabados tuvo amplia difusión entre las clases altas y nobles desde el siglo XVII y en estas colecciones los grabados de Rembrandt siempre fueron muy apreciados (2). Podemos saber, aproximadamente, cuales estampas conoció Goya a través del testimonio documental de la colección Carderera (comprada por el Estado español en 1867 y hoy distribuida entre la Biblioteca Nacional, el Museo del Prado y el Museo Lázaro

Galdiano) integrada por materiales provenientes de los herederos de Goya así como de los fondos de Ceán Bermúdez.

Entre los grabados de Rembrandt provenientes de la colección de Valentín Carderera se encuentran los siguientes:

La presentación en el templo (B, 51) pequeña y *La circuncisión* (B, 48), 1630; *La mujer meando* (B, 191) 1631; *La resurrección de Lázaro* (B, 73) grande y *El persa* (B, 152) 1632; *Rembrandt con gorro adornado con una pluma*, (B, 23) 1634; *El regreso del hijo pródigo* (B, 91) 1636; *Agar rechazada por Abraham* (B, 30) 1637; *José contando sus sueños* (B, 37) 1638; *La muerte de la Virgen* (B, 99) 1639 y *Fausto* (B, 270) 1652.

Isadora Rose-de Viejo (3) considera, por el estado deteriorado de estas estampas (marcas, manchas de aceite o agua, etc.), que muy probablemente hayan sido las que poseía Goya y que las haya tenido en su estudio.

Otra fuente importante de obras de Rembrandt en España (135 grabados) es la colección Izquierdo reunida a partir de 1773 por Eugenio Izquierdo quien fuera director del Gabinete de Historia Natural entre 1786 y 1808. En relación con Goya no hay que olvidar que dicho gabinete estaba situado en el segundo piso del edificio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando a la cual pertenecía Goya.

También puede haber sido fuente para el conocimiento de Rembrandt por el artista aragonés el material gráfico de la obra de Pierre François Basan, *Recueil de Quatre-Vingt-Cinq estampes originales... dessinées et gravées par Rembrandt*, publicada en París a finales del siglo XVIII (posiblemente entre 1789 y 1797) y que Goya pudo haber visto en casa de alguno de los nobles ilustrados de Madrid con los que mantenía estrecha relación.

En lo que se refiere al aspecto técnico, Goya no necesariamente tuvo que emplear conscientemente los mismos recursos que utilizó Rembrandt, sin embargo no podemos descartar tajantemente una coincidencia por medio de un proceso de aprendizaje, consciente o no, por parte del maestro aragonés a partir de las estampas del artista flamenco considerado ya por sus contemporáneos como uno de los maestros indiscutibles del grabado, valoración que no había cambiado en los tiempos de Goya. Por otra parte, las posibilidades técnicas de Goya ya eran distintas, más avanzadas, de las que tuvo a su disposición Rembrandt en su época. Esto es especialmente evi-

dente en el caso de la técnica del aguatinta desconocida por el maestro holandés (4), y que tantas posibilidades expresivas abrió. También hay que tomar en cuenta que con el uso de una técnica diferente, Goya pudo perseguir el mismo efecto plástico conseguido por Rembrandt con otros medios.

REMBRANDT MAESTRO DE LA LUZ

Muchas veces se ha hablado de Rembrandt como el genio del claroscuro y en efecto, gran parte de su obra pictórica es un ejemplo de virtuosismo en el manejo de la luz sobre un sujeto y los efectos que produce al plasmarse en un cuadro. Por otra parte, pocos artistas habrán dedicado más horas de su vida artística a estar grabando con la punta sobre la lámina de cobre o a estampar una y mil veces una plancha buscando nuevas tonalidades y efectos o a experimentar con distintos tipos de papeles, hasta llegar a los sutiles papeles orientales.

Cuando Rembrandt empieza a grabar busca lograr los mismos efectos que había obtenido en el dibujo y en la pintura, esto es figuras, seguramente delineadas y modeladas con una luz dinámica y la sombra. Ningún artista en el siglo XVII llevó más lejos la técnica del grabado ni obtuvo tal variación de tonalidades de blanco y negro (5).

No es de extrañar que la curiosidad de Goya al aproximarse al grabado lo llevara a conocer algunas obras de Rembrandt y a sentir inmediatamente una fascinación por sus recursos plásticos. Desde luego que es muy difícil afirmar lo que un artista toma de otro cuando no hay elementos documentales explícitos o referencias evidentes, Benesch ha dicho que Goya está en "the tradition of Rembrandt's dramatic and expressive chiaroscuro" (6). Tanto Goya como Rembrandt dibujan con la luz, es decir sin dibujar, son las masas de luz y sombra derramadas las que nos descubren los volúmenes y las formas, por otra parte aunque los trazos en aguafuerte de Rembrandt son más libres a la manera del dibujo, los de Goya son más contenidos; en cambio las figuras de Goya son mucho más libres e imaginativas que las del maestro de Leyden.

Visualmente hablando existen en la producción global de Goya dos "momentos rembrandtdescos", uno de 1796 a 1799 y otro de 1808 a 1824;

el primero se iniciaría con el *Autorretrato con tricornio* y el segundo con el retrato de *Josefa Castilla Portugal de Garcini*, (7).

En este trabajo trataré de señalar cómo es muy posible que Goya se haya inspirado o haya aprendido de Rembrandt algunas formas de trabajar con la luz o las fuentes luminosas en el grabado. Me concretaré a hablar del uso de trazos radiales para crear fuentes de luz y a la construcción de planos de luz estructurantes de la composición.

TRAZOS RADIALES PARA CREAR LUZ

Ejemplo de este trazo radial de Rembrandt y su efecto son los grabados *Cristo en Emaús* (B, 87) (8), *Cristo aparece a sus discípulos* (B, 89), *La presentación en el templo* (B, 49), *Jesús expulsa a los mercaderes del templo* (B, 69), entre otros, donde la luz que se expande en forma radial de la cabeza de Jesús ilumina el cuadrante superior de la estampa.

En el grabado *El Fénix* (B, 110) Rembrandt utiliza el rayado radial para crear un efecto de luz; como en los grabados antes mencionados, este tipo de trazado queda bien definido por su clara intención de ordenación y planteamiento de la composición, así se puede ver cómo el trazo de primera intención define ya claramente aquella luz que está buscando como efecto. Estas líneas radiales, trazadas con regla, parten de un blanco total, circundado por dos círculos concéntricos de líneas continuas y otros, en la misma dirección, punteados. El trazo con regla les da a estos rayos, además de claridad y limpieza de línea, también cierta "velocidad" acercándola al efecto buscado de la luz. Para acentuar este efecto de luminosidad, Rembrandt superpone otro trazo en diagonal en la zona central del podio creando un contraste en una superposición de líneas que añaden transparencia y envuelven parte de este soporte, creando un espacio en su entorno próximo. Esta luz redundante en la figura tumbada en el centro de la estampa acentuando el escorzo con las sombras que se recortan sobre el plano perpendicular de la base del podio, cerrando triangularmente la composición.

Este tipo de rayado está presente en otros grabados de Rembrandt, si no tan conocidos sí muy descriptivos de su forma de plantear las imágenes, como *Cristo aparece a sus discípulos* (B, 89), en donde agrupaciones de

LOS PLANOS DE LUZ

Entre Rembrandt y Goya existe una gran distancia técnica y ésta la da el aguatinata ya que el uso de ésta permite efectos específicos. En el caso de los planos de luz, que usan Rembrandt y Goya, el aguatinata permite que lo que hacía el maestro flamenco con trazos y líneas el maestro aragonés lo haga con degradaciones de resina. Por otra parte el hecho de construir espacios y modelar figuras utilizando la luz es un elemento que muy probablemente Goya haya tomado de Rembrandt. Esta forma de componer aparece en las cuevas y galerías de *Los Caprichos* y en algunas estampas de *Los Disparates*, pero es más notable en las plazas de toros de *La tauromaquia*. En líneas generales, la manera en que podían trabajar los planos tonales o fondos Goya y Rembrandt es muy distinta. Rembrandt obtiene sus negros profundos gracias al aguafuerte reforzado con la punta seca, mientras que Goya recurre al aguafuerte o al aguatinata para los fondos de ricas gradaciones (11).

Por otra parte Goya debió haber utilizado el aguafuerte por primera vez hacia 1778-79 en varios de los grabados sobre obras de Velázquez. Lo maneja con gran virtuosismo cuando comienza *Los Caprichos*, tal vez por las indicaciones de Bartolomé Sureda, recién vuelto de Inglaterra y por el manual de Rueda (en la biblioteca de San Fernando hacia 1793). Sin embargo en muchos casos el uso goyesco del aguatinata es para lograr planos tonales similares a los de Rembrandt.

En Rembrandt las direcciones de luz pueden formar una clara determinación de la composición, por ejemplo en dos de las cuatro ilustraciones (B, 36) para el libro *Piedra gloriosa de la estatua de Nebuchadnesar* (Amsterdam, 1655) de Samuel Manasseh Ben Israel: *La visión de Daniel de las cuatro bestias* y *La escala de Jacob*. En la primera, el profeta Daniel se encuentra bajo un círculo de luz del cual salen, formando un triángulo dos líneas que, sugiriendo un plano de luz, enmarcan las figuras debajo de él cerrándose en un plano oscuro en el que se pasean las bestias; en la segunda, *La escala de Jacob*, son dos diagonales paralelas sobre un espacio blanco en la parte superior derecha del grabado las que centran la composición graduando la iluminación de arriba hacia abajo.

En *La presentación en el templo* (B, 49), dos rayos paralelos oscuros entrando por la izquierda aclaran parte del entramado de líneas del templo, intensamente mordido por el ácido, en varias direcciones e intensidades,

apoyado por la diagonal iluminada en el suelo en la misma dirección, orientando ambos la mirada y centrándola en la paloma que sobre la cabeza de la figura central, el Sumo sacerdote que se dirige hacia el niño Jesús, representa al Espíritu Santo.

En *La boda de Jasón y Creusa* (B, 12), Rembrandt sitúa la luz en un plano posterior anteponiendo un primer plano de oscuros trazados intensamente definiendo el suelo con un trazado de líneas gruesas y regulares (posiblemente con regla) en un entramado que refleja la luz del fondo en un brillo peculiar; las sombras intensas de la escalinata del primer término se funden con las de los planos elevados en un negro intenso y aterciopelada de gran textura e intensidad gracias a la limpieza y claridad en la intención. Además se suceden planos de tonos intermedios (que corresponden a mordidas más suaves y trazados más sencillos y rápidos) y las figuras -trazadas de una sola intención, aunque fuertemente grabadas-, dejan planos donde se trasluce el blanco del papel, hasta llegar a un plano perpendicular, decididamente blanco, en el cual se asoman un grupo de personajes atentos a la escena. Las columnas aparecen abocetadas en una mordida de primera intención y trazados rápidos que se entrecruzan en dos direcciones en las zonas más claras y con más intensidad y superposiciones de tramas en las oquedades de los arcos en un trazado abierto y rápido. En la nave central las líneas siguen la perspectiva en una gradación, separando las líneas según se alejan de la luz y al contrario, más oscuras y juntas donde coincide el mayor punto de luminosidad. El juego de contraluz queda representado en la columna recortada bajo un cortinaje intensamente entretramado por una sucesión de trazados en diferentes y cortas tramas de rayados fuertemente grabadas, debajo de la cual se recorta una figura sentada en un negro total, con lo que Rembrandt consigue una fuerte vibración tonal de claroscuro, matizada o iluminada sólo con el intenso y transparente entramado profundamente grabado de la figura de Creusa, situada en uno de los planos más oscuros del grabado en un primer plano de oscuros trazados.

De manera inversa, los planos de luz se invierten en *Cristo predicando*, también llamado *La pequeña tumba* (B, 67), en la cual son dos los planos luminosos alternos entre sí, la luminosidad del primer término es interrumpida por el plano intermedio más oscuro y lleno, en el que se sitúa a Cristo, el cual queda recortado por el fondo oscuro de la pared, en el mismo nivel otra figura sentada a su derecha que interrumpe un plano de luz al fondo,

traspasando los muros que cierran la escena, la luz en dos planos; en el suelo y en la pared del podio desde donde Cristo predica recibiendo en parte él mismo esta luz, y la luz de la puerta del fondo produce un efecto de gran profundidad. Este ejemplo tendría su equivalente en Goya en el grabado *Las rinde el sueño* (C, 34), con un tratamiento en aguainta mucho menos matizado y de mayor contraste, simplificado a casi tres tonos; el blanco de las figuras recostadas del primer término, las más mujer sentada, en grises muy próxima al arco enrejado que sugiere un espacio iluminado y exterior, sobre todo por tratarse de una celda.

Es la barrera la que en *El esforzado Rendon picando un toro, cuya suerte murió en la plaza de Madrid* (T,28), a contraluz determina el plano que separa no sólo por distancia sino por valoración en un trazado de primera mano y dejando el fondo blanco del papel centra la acción de esta estampa. Otro plano iluminado sería *Banderillas de fuego* (T, 31) en el que las luces en banda se distribuyen entre la barrera y el suelo de la plaza, esta forma radial está expresando la respiración del toro en forma de cono, efecto producido por una mordida triangular muy fuerte la que ha dejado una huella oscura en los límites de su contorno.

Como planos tonales más evidentes se puede mencionar *No se puede mirar* (DG, 26), la superposición del trazado de líneas en una sucesión de planos que van desde el intenso negro a planos más claros y transparentes en recorridos de trazados cortos e intensamente mordidos por el ácido, (apoyados con una aguainta de grano grueso, muy visible en el plano del suelo) contrasta con la figuras tensas del interior. En el grabado *Lo mismo en otras partes* (DG,23) (Lám.4) contrasta con el anterior, en cuanto a la inversión de la entrada de luz de esta composición con respecto a la anterior y por el plano del primer término en claro, retocado con trazados de buril en el sable y en algunos oscuros de las piedras, sobre el que se apoya un plano grabado en profundidad con un trazado horizontal muy intenso continuando en un trazado más ligero también en horizontal que sugiere las nubes del cielo abierto del fondo. Los planos vienen también determinados con una clara diferenciación del tipo de línea utilizado en el *Yo lo vi* (DG, 44), la arboleda del la izquierda de fuerte mordida se junta con otro árbol más separado de líneas y menos inciso, este tratamiento de gradación lineal en cuanto al grosor y a la intensidad de la mordida se desarrolla en las figuras agitadas en la que Goya establece dos planos principales y los



Lám. 4.- *Lo mismo en todas partes.*

trazados de estas figuras son consecuentemente tratados en proporción a la distancia del punto de vista: líneas más finas y menos grabadas según se alejan hasta llegar al paisaje del fondo sutil entrecortado en vuelto en un lavis que mata el brillo del blanco del papel.

Donde se puede ver una relación más directa, en la concepción de la luz y su uso en el grabado, entre Rembrandt y Goya es en la manera en que espacios claros, poco trabajados, se rodean de zonas con diversos grados de obscuridad, incluso muy trabajadas, creando efectos de contraluz y claroscuro que no tienen que ver con la realidad sino con una construcción plástica en la cual éste efecto magnifica y subraya el valor de las imágenes situadas en el área más clara. Rembrandt utiliza esta técnica en *La resurrección de Lázaro* (B, 73), (Lám.5) grande, en este grabado se parte de un primer término muy oscuro que se cierra hacia la izquierda, subiendo hasta el centro superior de la imagen, donde se crea una zona de sombra en forma semicircular que deja un claro central abierto hacia la derecha de la estampa, la figura de Cristo queda interpuesta a contraluz concentrando en él los contrastes máximos, en el recorte de la sombra de la parte posterior de la túnica con el fondo claro y de



Lám. 5.- *La resurrección de Lázaro.*

forma más contundente en la manga del brazo en escorzo apoyado en la cintura, donde las luces y sombras se dividen en dos, lo que potencia el volumen y la atención sobre la figura de Cristo, desplazado en el tercio izquierdo, el cual recibe la intensidad de la "luz" de la derecha iluminando al resto de los personajes. Este movimiento circular se cierra con el juego de relaciones entre las dos cabezas: la del hombre visto de frente iluminado y con los brazos extendidos y la cabeza, a contraluz, de la mujer de espaldas situada en el extremo derecho, lo cual no sólo cierra la composición sino que acentúa la

profundidad y distancia de los personajes. Otros ejemplos de esta construcción luminosa son la superposición de líneas grabadas en planos de sombra que acentúan de manera determinante las zonas de interés con deslumbrantes claros. Así lo podemos ver también en *La circuncisión en el establo* (B, 47), *La presentación en el templo* (B, 51), *La circuncisión* (B, 48), estos últimos (junto con *La resurrección de Lázaro* (B, 73) antes comentada) incluidos en la colección Carderera y posiblemente bien conocidos por Goya ya que pueden ser los regalados por Ceán después de 1790. Goya aplica este tipo de solución rembrandtiana en varias planchas de *La Tauromaquia* (serie donde la maestría del aragonés como grabador es evidente) como *Mariano Ceballos, alias el Indio, mata el toro desde su caballo* (T, 23), *Banderillas de fuego* (T, 31) y *Muerte de Pepe Illo* (T, 39F). En *El célebre Fernando del Toro, Barilarguero, obligando á la fiera con su garrocha* (T, 27) aparece en el primer término un toro que, gradualmente oscurecido, llega a un negro total en la zona media y en la cabeza, y ésta se acentúa por el contraluz, provocado por el intenso claro de la arena de fondo, poniendo en relieve el carácter y tensión de la escena. La relación entre los valores del primer término, el toro y el picador muy contrastados, sobre una arena gris medio se desplaza hacia la izquierda de la estampa y cierra el espacio de la plaza, hacia el fondo hasta llegar a la barrera, donde estos oscuros se funden con el público detrás de ésta en una masa oscura y anónima, esta distribución de los valores cierra la escena dejando una zona central, blanca de la arena, desplazada en el tercio central de la estampa y abierta hacia el extremo derecho. Estos ejemplos muestran que Goya está en la tradición, anómala en España, de los negros absolutos para resaltar la luz, lo cual, como ha dicho Benesch, sitúa la pintura de Goya en la tradición del dramatismo y claroscuro de Rembrandt.

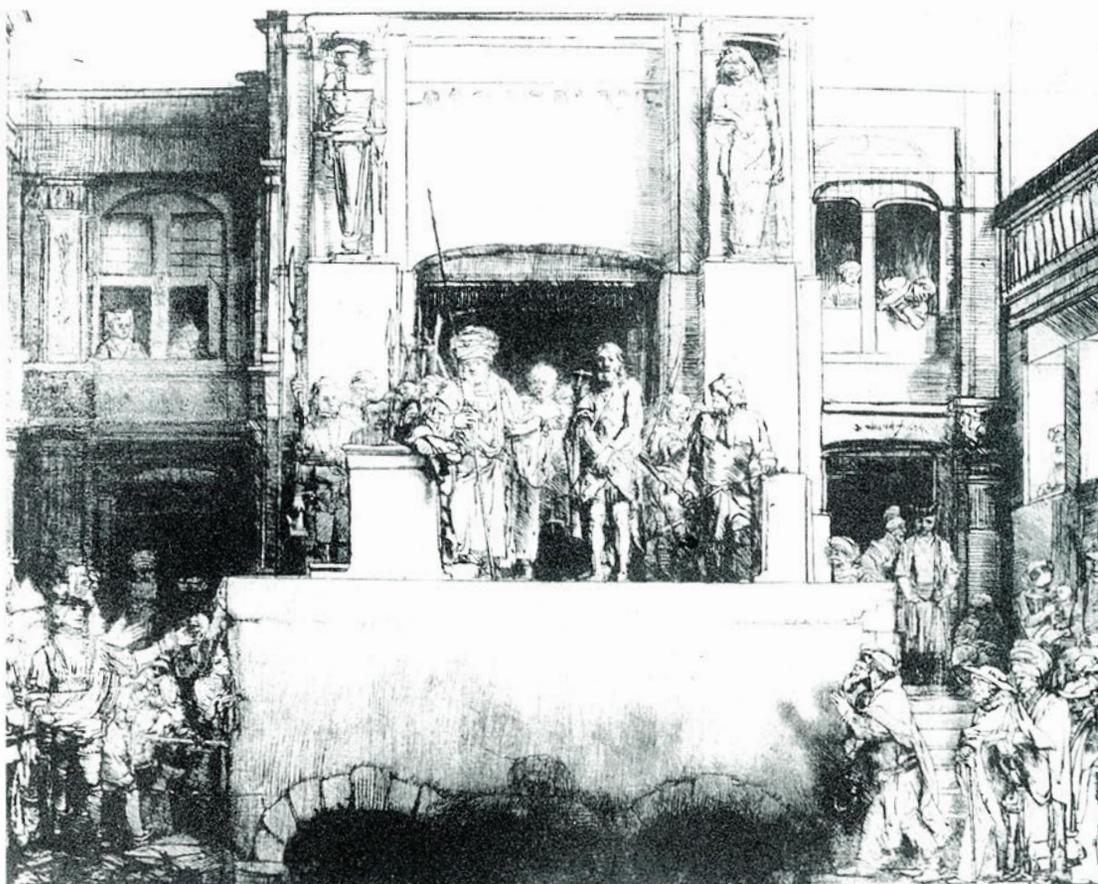
TRABAJO DIRECTO SOBRE LA PLANCHA

El disparate claro (D, 15) y *Las tres cruces* (B, 78) son ejemplos excelentes del trabajo directo que llevan a cabo tanto Goya como Rembrandt sobre la plancha, trabajo que puede, como en estos ejemplos, llevar a grandes modificaciones de la idea original. En ambos casos se trata de grabados excelentes de dos artistas que bien se pueden definir como grabadores experimentales (12).

Ejemplo magistral de trabajo directo sobre la plancha en el caso de Rembrandt lo es el grabado de *Las tres cruces* (B, 78), en el que el trabajo a punta seca permite una manipulación directa de la imagen en una sucesión de trazados unos con la ayuda de la regla y otros a mano alzada, la poca dureza que resulta de emplear esta técnica hace que tras las sucesivas estampaciones se tenga que retocar la plancha e insistir en el dibujo, para el maestro holandés esto es motivo para volver a recomponer la obra de tal manera que las transformaciones se suceden en un entrecruzado de infinitas tramas de líneas, enriqueciendo la estampa con modificaciones posteriores cada una más espectacular. En este grabado es especialmente notable la forma en que logra por medio de rayados distintas zonas de luz, lo cual posteriormente se hará con degradados de aguainta.

Otra plancha de Rembrandt muy retrabajada es *Cristo predicando o Cristo acogiendo a los niños y curando a los enfermos*, más conocida por *La estampa de los cien florines*. Grabado en el cual el maestro holandés trabajó largamente, al aguafuerte, buril y con la punta seca haciendo y deshaciendo, (durante el año 1649, no se le conoce ningún otro grabado o pintura) creando varias ediciones con diferentes resultados, estas estampas eran muy buscadas por sus coleccionistas. Técnicamente es una obra maestra, no sólo por su composición bastante clara desde los primeros estados sino también por los transparentes contraluces y claroscuros tan característicos en Rembrandt (13).

"Ecce Homo" (B 76), (Lám.6): también llamado *Cristo presentado al pueblo*, plancha grande grabada en punta seca, cuenta con 7 estados, y a diferencia de la plancha anterior sí ha tenido grandes modificaciones en la composición. En la cual si hay un planteamiento general definido, en parte sin demasiados detalles, es en el gran grupo del primer plano primorosamente grabado con la agilidad y frescura que le caracteriza. Posteriormente, Rembrandt ha eliminado casi en su totalidad, salvándose sólo las figuras de los dos extremos del grabado, quedando eliminados del frente en paralelo a la terraza o pared donde Cristo es presentado a la multitud. Esta cancelación debió ser un gran esfuerzo por los trazos y sombras en este plano, sobre el que las modificaciones parecen haber tenido más de una transformación ya que debajo de los supuestos arcos aparece lo que se podría interpretar, por su tamaño y tratamiento, como una cabeza de león o esfinge, la que se transparenta para dar paso a la sombreada arcada definitiva.



Lám. 6.- "Ecce Homo".

En el caso de Goya, que sólo usa la punta seca como retoque o refuerzo de algunos detalles, la transformación se basa más en el trazado regrabado en aguafuerte, en el que las modificaciones se tienen que realizar con el bruñidor y el *lavis*, forma de borrar y suavizar las intervenciones. Buena muestra de esto es el *Bobalicón* (D4) o *Disparate claro* (D, 15) (Lám. 7) donde las correcciones o cambios no sólo modifican sino que enriquecen la textura de la plancha con un tono más dramático y sugerente, donde los desniveles de los planos y trazados se superponen en sucesivas correcciones. Este grabado destaca entre las planchas remordidas de la serie de *Los*



Lám. 7.- *Disparate claro*. (Detalle).

Disparates, (que se notan claramente porque aquellas que han sido retocadas presentan un engrosamiento de las líneas que desentona con el resto de la plancha). En este caso Goya ha remordido en general reforzando el ácido en algunas zonas, como en el hombro de la mujer al centro y el hombre en alto con los brazos en cruz; el resultado de esta remordida es que se han perdido los pocos blancos del grabado inicial y se ha hecho más tosca la mordida de algunas líneas, como en la figura con muletas de la derecha. Sin embargo todo esto lo aprovecha Goya para acentuar el valor expresivo de las imágenes caóticas y amontonadas que pueblan la estampa.

Una estampa tan trabajada y compleja como ésta nos sirve para ejemplificar, aproximadamente, la posible secuencia de grabado que pudo haber seguido Goya:

1º Dibujo con una línea fina de las figuras del segundo plano a la derecha, el toldo superior, las sombras y las figuras del primer plano, incluyendo el rayado básico de los vestidos. Ejemplo de esta línea sin mayores modificaciones, lo tenemos en la figura casi transparente de

la parte de atrás en el centro que se ha protegido con una reserva a partir de esta etapa (14).

2° En un segundo momento se redibujan las figuras del grupo central con una línea más intensa que marca los límites de las figuras. Se añaden también líneas en otras direcciones con superposiciones que acentúan los rasgos de las caras y los pliegues de las ropas, como en la figura con los brazos abiertos del primer término, así como en el toldo.

3° Aplicación de ácido en aguada (*lavis*) en forma general, dejando huellas en la zona inferior derecha y en la parte izquierda del toldo, dando un suave tono gris brumoso general característico de esta técnica. La aplicación del ácido ha abierto las líneas finas ya grabadas suavizando el contraste que tenían, lo cual produce un desgaste general en la zona izquierda de la estampa.

4° Uso del bruñidor para corregir el grabado original en la parte izquierda, cancelando con fuerza y dejando una huella perceptible en la parte izquierda al final del grupo, donde todavía no existen esas figuras. De este estado de la plancha no se conoce ninguna prueba, pero los rastros de la corrección parecen bastante evidentes. Los rayos y el muro desaparecen al igual que el extremo oscuro del ángulo izquierdo inferior.

5° Se graban nuevas figuras las dos del fondo a continuación de la mujer y la del soldado cayendo, junto con gruesas líneas horizontales entre estas figuras.

6° Aplicación de una resina de grano medio, técnica de aguainta. Después de calentarla y antes de sumergir la plancha en ácido se hace una reserva con barniz de alcohol en la mayor parte del toldo y en la Zona abajo de éste, así como en gran parte de las figuras, haciendo una diagonal, que se ve debajo del hombre de la casaca clara. La resina desaparece casi completamente debido a una mordida muy intensa del ácido, dejando una huella intensa, pero con muchas lagunas.

7° Los rayados de la primera mordida en la zona izquierda superior han quedado desgastados, pero se mantienen en sentido horizontal (nubes) y diagonal (rayos). La tenue redondez de los blancos en los cruces de estas líneas, del mismo grosor, se pueden atribuir a una resina o a un trazado simultáneo.

8° Grabado con una línea más gruesa de la figura del soldado que cae en la parte izquierda de la plancha así como de las dos figuras muy oscuras que completan el grupo central del mismo lado izquierdo y que dejan transparentar todos las texturas y trabajos anteriores. Con esta misma línea refuerza partes oscuras del conjunto de figuras como el hombro de la mujer del centro. Tal vez haya usado dos grosores de punta de grabar o dos tiempos distintos de ácido.

9° Probable aplicación, espolvoreándola a mano, de una resina de grano medio, que sólo cubre la parte inferior de las figuras centrales y las figuras recién añadidas del lado izquierdo. Esta resina es muy mordida y casi desaparece, pero deja huellas muy claras de un tono obscuro.

10° Nueva aplicación de aguada (*lavis*) con pincel en zonas específicas como el dorso del soldado, tal vez para debilitar la transparencia que tenía y darle un tono más oscuro.

11° Barniz de remorder, aplicado en caliente con rodillo, y nueva inmersión, no muy prolongada, de la plancha en ácido para remorder todo el grabado. Esto oscurece demasiado algunas zonas, como el hombro de la mujer en la zona central y la figura en alto de la parte derecha, desentonando con todo el conjunto.

El proceso que aquí se ha descrito, uno de los posibles, se ha reconstruido a partir de las huellas que se ven en la estampa y siguiendo la lógica de los procesos técnicos, pero Goya pudo perfectamente haber variado el orden.

En este ejemplo Goya ha asimilado, al igual que Rembrandt, que la superficie de la plancha es susceptible de múltiples modificaciones y que en este prolongado reelaborar se crean texturas y nuevos efectos nacidos de la necesidad de la propia imagen. Contribuyendo mutuamente lo buscado y lo encontrado, en justo equilibrio, a una nueva expresión de la forma.

A pesar de hacer grabados muy trabajados Rembrandt y Goya dejan partes de la plancha trabajados en su primera intención, con lo que no sólo nos conducen hacia lo que consideran importante de la imagen o tema, sino que le dan al grabado un espacio luminoso y gran profundidad, muy parecido al que se produce cuando miramos selectivamente.

Que tan conscientes fueran Rembrandt o Goya de esto es difícil decirlo, pero es muy evidente que sí apreciaban y percibían la realidad de manera

muy natural en el sentido que la representación del espacio está reflejado como en realidad se percibe, lo que discrimina y difumina o simplifica algunos planos o figuras; esta manera de ver lleva lógicamente a un concepto abierto de la forma, en términos de Wöllflin (15), pictórico, es decir: ver por planos y masas, o sea ya por color o por claroscuro. Este concepto es compartido por muchos pintores en diferentes épocas, pero en el caso que nos ocupa, nos hace recordar la coincidencia entre dos artistas barrocos como Velázquez y Rembrandt y un artista del Siglo de la razón como Goya, a pesar de la distancia en el tiempo y el espacio. Tal vez esto es lo que hacía que Goya sintiera como sus maestros a Rembrandt y a Velázquez.

NOTAS

- (1) SÁNCHEZ CANTÓN, "Cómo vivía Goya", 90.
- (2) HOLM. *Rembrandt: il maestro e la sua bottega*, 160.
- (3) ROSE-de VIEJO, *Goya-Rembrandt. La mémoire de l'oeil*, 29. El mal estado de estos grabados ya había sido señalado anteriormente por otros estudiosos.
- (4) Para lograr efectos similares a los conseguidos con el aguatinta, Rembrandt utilizaba una mezcla de azufre probablemente aprendida de Hercules Segers. Véase ROWLANDS, *Hercules Segers*.
- (5) Véase BOON, *Rembrandt. The Complete Etchings*, Introducción.
- (6) BENESCH, *The drawings of Rembrandt*, 160.
- (7) ROSE-de VIEJO, *Goya/Rembrandt. La mémoire de l'oeil*, 16.
- (8) Catalogación de WHITE y BOON.
- (9) Aunque en este caso no parece tratarse de un grabado terminado sí resulta claro para nuestro objetivo.
- (10) En el inventario de Clemente de Jonghe (1679) aparece identificado como "El alquimista practicando". Rover en 1730 ya lo llama "Dr. Faustus". WHITE y BOON, *Rembrandt's Etchings*, 123-124.
- (11) Véase SÁNCHEZ RIVERO, *Los grabados de Goya*, 32-33.
- (12) Una interesante consideración sobre la actitud experimental de Rembrandt está en el catálogo-libro de la exposición *Rembrandt etcher*, 9-12.
- (13) White y Boon recogen en su catálogo dos estados y un gran número de copias distribuidas entre las más importantes colecciones. WHITE y BOON, *Rembrandt's Etchings*, 39.
- (14) Existe una prueba de estado en la que se puede apreciar la primera intención de Goya en este grabado. Véase *Goya y el espíritu de la Ilustración*, 406-8. La prueba pertenece a la colección de la Graphische Sammlung Albertina (1924/648) de Viena.
- (15) WÖLFFLIN, *Conceptos fundamentales*, cap. I, 47-122.

BIBLIOGRAFÍA

- V.V.A.A., *Rembrandt: Experimental etcher*, New York, Museum of Fine Arts Boston-Pierpont Morgan Library, Hacker, 1969.
- V.V. A.A., *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, octubre-diciembre, 1988.
- V.V.A.A., *Disparates/Francisco de Goya. Tres visiones*, Madrid, Calcografía Nacional, Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, El Viso, 1996.
- V.V.A.A., *The Rembrandt House. The prints, drawings and paintings*, Amsterdam, Waanders Publishers-Zwolle, Museum Het Rembrandthuis, 1991.
- V.V.A.A., "Ydioma Universal". Goya en la Biblioteca Nacional, Madrid, Sociedad Estatal Goya 96, Lunweg, 1996.
- BENESCH, Otto, *The Drawings of Rembrandt, I-VI*, versión ampliada a cargo de Eva Benesch, London/New York, 1973.
- BOON, Karel G., *Rembrandt: The Complete Etchings*, New York, The Wellfleet Press, 1962.
- CARRETE, J., CHECA, F., BOZAL, V., "La obra grabada de Francisco Goya", en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Espasa Calpe, (Summa Artis, Historia General de Arte, XXXI), (1987), 712-756.
- FILEDT KOK, Jan Piet, *Rembrandt etchings and drawings in the Rembrandt House*, Maarseen, 1972.
- GARRIDO SÁNCHEZ, Carmen, *Goya: De la pintura al grabado. La técnica goyesca de grabado*, Madrid, Tesis Univ. Complutense, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- HARRIS, Tomas., *Goya: engravings and lithographs*, 2 vols., Oxford, Bruno Cassier, 1964.
- HELD, Julius Samuel, *Rembrandt Studies*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- HINTERDING, Erik, *The fortunes of Rembrandts copper plates*, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam, Lakerveld, 1993.
- HOLM, Bevers, "Rembrandt incisore", en *Rembrandt. Il maestro e la sua bottega. Disegni e incisioni*, Roma, Leonardo-De Luca Editori, (1991), 160-183.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.
- LICHT, F., *Goya, the origins of the Modern Temper in Art*, New York, 1979.
- ROSENBERG, J., *Rembrandt. Vida y obra*, Madrid, Alianza Forma, 1987.
- ROSE-de VIEJO, Isadora. *Goya-Rembrandt. La mémoire de l'oeil*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1993.

- ROWLANDS, John, *Hercules Segers*, New York, George Braziller, 1979.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Javier, "Cómo vivía Goya", en *Archivo Español de Arte*, C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, N° 74, Madrid, (1946), 73-109.
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, *Los grabados de Goya*, Madrid, Saturnino Calleja, 1920.
- WHITE, Chistopher y BOON, Karel G., "Rembrandt's Etchings: An Illustrated Critical Catalogue", en Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, vol. XVIII-XIX, Amsterdam, 1970.
- WÖLLFLIN, Heinrich, "Lo lineal y lo pictórico", en *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, (1924), 47-122.

LOS ABANICOS DE LA COLECCIÓN MARÉS EN EL
MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO

Por

M^a. BEGOÑA PÉREZ DELGADO

El armonioso y bello conjunto de los abanicos que se existen en el Museo, corresponde a la donación realizada por D. Federico Marés en el año 1987 (1). Su procedencia, montaje e instalación primitiva, así como las diversas circunstancias que incidieron en el hecho, pueden rastrearse a través de la documentación epistolar referente a la cesión. En carta fechada en Barcelona el día 15 de enero de 1987 se puede leer: "... Le adjunto un pequeño croquis de la vitrina para el centro de la sala de encajes y blondas. Decidí ceder mis seis abanicos, labor finísima de bolillo, punta tipo Chantilly, Bruges, Valeciennes, de gran calidad y estima. Pensé que en el centro de la sala daría a la colección la máxima distinción que antaño proporcionaba el rico camafeo colgado sobre el pecho de las damas, en su tono de elegancia señorial.

Al ceder los seis abanicos de mi colección acéptenlos como prueba de mi afecto a la Academia..." (2). En un primer momento, fueron expuestos en el centro de la sala destinada a la donación del académico catalán; en la actualidad, y debido a la reorganización de los fondos del Museo, han sido distribuidos en otras dependencias.

La historia de este pequeño objeto, muchas veces asociado a la galantería, es bastante rica. Se sabe que se utilizaron en el mundo antiguo oriental asociados a algún uso litúrgico y ceremonial. De grandes dimensiones y ricamente decorados estaban asimilados a personajes de elevado rango social. Este valor simbólico parece que siempre ha sido inherente al propio abanico, utilizándose en ocasiones incluso como pieza conmemorativa de importantes y graves acontecimientos históricos. Tal es el caso del ejemplar que conmemora el tratado de París del año 1763, que puso fin a la guerra de los siete años, sostenida por Federico II de Prusia

junto con Inglaterra, contra la emperatriz de Rusia, la mayor parte de los príncipes alemanes, Francia, Sajonia, Polonia, Austria y España.

El gran interés artístico suscitado por estas piezas, muchas veces consideradas frívolas, no ha pasado desapercibido a grandes pintores que se han interesado por su decoración, especialmente en el siglo anterior. Así tenemos el caso de Camille Pissarro con “El campo de Baviera” (3), y el conocido abanico ornado por Fortuny en París para la esposa del banquero D. José Fontagud Gargollo (4).

Según su forma se dividen en tres tipos fundamentales: *fija*, que es la más antigua y presenta tamaño variado; *brisé*, formado por un número no determinado de varillas enlazadas en la parte superior por un cordón, y el *plegable* (5). Este último es el que más nos interesa, ya que supuso una gran novedad en Europa cuando fue introducido en el siglo XVI proveniente de China, donde llegó desde Japón, su lugar de origen y cuya invención data del siglo VII.

Las partes que constituyen un abanico plegable son las siguientes:

a) la fuente, que va desde el clavillo que une todo el varillaje hasta la tela que se decora.

b) el país, que es la parte de la varilla que va cubierta con la tela y

c) las varillas maestras o palas que son las más grandes y su función es cerrar el paquete del varillaje (6).

La fabricación de un abanico requiere la conjunción de muchas técnicas artesanales. Desde las que requieren una gran pericia, como es el corte de las varillas, su montaje y la colocación de la tela o encaje que forma el país (realizadas a mano), a las más estrictamente artísticas. Entre ellas, destacaremos su decoración, ubicada sobre todo, en el país de la pieza y encargada en muchas ocasiones a pintores de países, grabadores, encajeras, etc.

La rigurosidad de nuestro clima, especialmente durante el verano, ha favorecido el uso del abanico desde antiguo. Llegaron a nuestro país a través de los pueblos antiguos como los fenicios, cartagineses, griegos y romanos. Entre las noticias documentales de su existencia en nuestro suelo, cabe destacar las que datan del siglo IX dentro del Códice Azagra (7), perteneciente a la España musulmana. En él se menciona un ventalle (palabra antigua derivada del latín para designar el abanico) para una dama llamada Guisinda. En la crónica de Pedro IV de Aragón (1319-1387) nombra entre los diferentes oficios realizados por los nobles al portador del abanico (8).

Las lujosas fiestas que se celebraban en la Corte de Castilla durante los siglos XIV y XV propiciaron el uso de estos objetos, lo que hace suponer la existencia de talleres para su fabricación (9). Todas estas piezas, y la utilizadas hasta el siglo XV en que se empieza el comercio con Oriente eran rígidas. En los siglos XV y XVI aparecerán algunos en forma de bandera, sobre todo en las ciudades de Nápoles y Venecia, pero la gran novedad del XVI es la introducción en Europa, a través de China, del abanico plegable inventado en Japón, como ha quedado expuesto anteriormente. En España es frecuente su utilización durante esta centuria, y al parecer en Francia lo introduciría Ana de Austria (10), hija de Felipe III y Margarita de Austria. En esta época ya se conocen en Madrid maestros abaniqueros como Juan Sánchez Cabezas en el año 1663, Juan García de la Rosa, Jerónimo García y pintores de abanicos como Duarte de Pinto y Juan Cano de Arévalo (11). Hacia finales de este siglo, se tienen serias dificultades en su realización por la falta de experiencia técnica y al permitir que se importaran abanicos extranjeros, en detrimento de los nacionales. Por este motivo, y para desarrollar la industria abaniquera autóctona, el marqués del Carpio en 1679, a instancias de Carlos II, envió a Madrid un maestro romano que trabajó en un establecimiento de la capital junto con un artífice español. Dicho centro se cerró en el 1700.

Al llegar el Setecientos, la moda contribuye de una manera especial en la vida económica favoreciéndola y propiciando en consecuencia la fabricación de objetos de lujo. Este siglo, será denominado como el del “compás y del abanico”, elementos que simbolizan la esencia de esta centuria. Con la llegada de los Borbones al trono español debieron entrar en la península abanicos franceses. Estas piezas, según avanzan los años cambian de temática, se abandonan los asuntos mitológicos, para ganar en espontaneidad al ornarse con escenas a lo Watteau.

Pese a su fabricación generalizada por todo el territorio nacional, sólo alcanza categoría industrial en la región valenciana. En esta ciudad y en Cataluña, la utilización del abanico es muy frecuente por las clases populares en manifestaciones religiosas, tales como las procesiones.

En Italia el material habitual para el país de la pieza es la piel de cordero, de cabritilla, o de carnero. Son frecuentes los que llevan el país realizado en papel estampado con técnicas de diverso tipo, lo que permite la producción serial de los mismos destinándose a un mayor número de personas.

Una de las mejores industrias productoras de estas piezas en toda Europa era la que se realizaba en la región levantina en el siglo XIX. En los primeros años, la guerra de la Independencia supuso un freno para la producción y los pocos abanicos que se realizaron se pintaron con asuntos patrióticos. El establecimiento del francés Simonet en Valencia, hacia el año 1825, motivó la queja de los industriales españoles que elevaron sus protestas a Fernando VII para que protegiera la industria nacional. De esta manera, en 1840 se establece la fábrica que, dirigida por José Colominas, supuso un considerable enriquecimiento para la ciudad de Valencia.

La popularidad de estos objetos, asequibles a las clases más modestas, queda reflejada en la existencia de óleos del momento en donde aparecen representados. Tal es el caso de los que se observan en la escena popular de Lucas Villamil titulada *Merienda en el puente de Viveros* (n^o Inv. 1168) (Lám. I), en donde se ve uno bastante nítido, que sostiene un personaje femenino tendido, muy similar a los que hoy día se utilizan. Este óleo está expuesto en la sala 25 del Museo. De similares características es el abanico, apenas esbozado, que lleva en su mano la maja del cuadro de Leopoldo Sánchez del Bierzo *la maja y el embozado* (n^o Inv. 1264) de la sala 38 (Lám. II).

Durante el reinado de Isabel II muy aficionada a los abanicos, puso de moda los chinos y japoneses que se caracterizan por ser muy decorativos. Además, durante su regencia se le dio nombre a un tipo determinado que tiene los países pintados y con espejos en las guías; se abandonaron por los pericos, abanicos de grandes dimensiones y de plumas, gasa y seda que se usaron en la época de Alfonso XII. Un ejemplo de este tipo es con el que aparece representada Doña Leonor Pers y Girondón en un óleo realizado por R. Padró (n^o Inv. 1344) (Lám. III).

De las técnicas tradicionales en la fabricación del encaje, quizá la más conocida es la realizada con bolillos que requiere una gran habilidad por parte de las encajeras. Sabido es que la fabricación de esta labor tanto a la aguja como al bolillo, se vienen confeccionando desde antiguo. Es en España, en pleno siglo XIX, donde se realizaron auténticas obras de arte con la seda, sobre todo en Cataluña. En el reinado de Isabel II los encajes tuvieron una gran importancia, su traje de primera Comunión estaba adornado con pequeños volantes de encaje de seda blanca (12), realizados en la mencionada región. Existe un magnífico óleo pintado por Federico de Madrazo (n^o Inv. 541) (Lám. IV) y expuesto en la sala 21 del Museo que



Lám. I.



Lám. II.



Lám. III.

representa a esta reina. En él, se puede apreciar el rico vestido adornado con una sobrefalda con diferentes tipos de encaje, así como la delicada mantilla que adorna su juvenil rostro.

Los paises de los abanicos de la colección Marés, están realizados en fino encaje de seda, probablemente del XIX. El propio Marés nos informa de cuando se despertó en él el interés por esta suntuosa labor. Fue en el año 1915 en la Exposición de Lencería y encajes españoles del XV al XVI



Lám. IV.

celebrada en Madrid. Años más tarde inicia su excelente colección al adquirir parte de las piezas que se pusieron a la venta (13).

Las puntas utilizadas que pertenecen a la técnica del bolillo el dibujo se fija a una almohadilla de tela rellena de paja, los cabos se enrollan en los bolillos que son de madera y los puntos sujetos con alfileres se levantan al avanzar. El encaje a la aguja se trabaja por medio de agujas como único instrumento usando hebras de hilo continuas.

Según la documentación epistolar de la donación, Marés da varios nombres a la hora de definir con exactitud las técnicas utilizadas. En la carta del 15 de enero, citada anteriormente, menciona: “puntas Chantilly, Bruges, Valenciennes”, mientras que en una anotación al dorso de una invitación académica de su puño y letra se puede leer: “Abanicos con punta Chantilly, de Flandes, Duquesa de Bruselas, Valenciennes. Labores al bolillo siglos XVIII-XIX” (14).

La dificultad de identificación de estos trabajos, a excepción del Chantilly, se complica aún más si tenemos en cuenta la clasificación ya hecha desde Barcelona y con la que llegaron al Museo. Esta es la siguiente: Chantilly, Anglaterra y punt l’agulla.

En el siglo XVIII la villa de Chantilly dió nombre a una modalidad de encaje muy elegante y elaborado en seda negra. Se caracteriza porque tiene hechos todos los nutridos del dibujo a medio punto, es decir, punto de gasilla que suele formar el claroscuro. En ocasiones, estos motivos estaban rebordeados por una hebra más gruesa que realza el dibujo. En Cataluña, este tipo de trabajo se le denomina Bruselas (15).

Lám. V.- Abanico de amplio vuelo, con fuente de carey. El país está realizado en encaje de Chantilly que se une al varillaje por medio de una tela que sirve de fondo a la labor de encaje. El dibujo geométrico, enmarca motivos florales sobre fondo de mallas hexagonales que tienen un tratamiento bastante transparente. Los nutridos van rebordeados con hilo de contorno. Existe una cenefa floral que va bordeando todo el dibujo. La parte superior del país se remata por medio de picos. Se produce un marcado estudio del claroscuro con los nutridos, el fondo de mallas y los hilos de los contornos.

Lám. VI.- Abanico de amplio vuelo, fuente de nacar labrada en el centro y en las palas. El país está realizado en encaje de Chantilly sobrepuesto también a una tela de fondo que se une al varillaje. El tratamiento es naturalista, en el han desaparecido los motivos geométricos del anterior. Predomina el dibujo floral, aislado o bien en guirnaldas con hilo de contorno, lo que da mayor relieve al motivo. El fondo es el característico de mallas hexagonales. Resulta una pieza muy vistosa debido a la combinación del blanco del varillaje y el negro de diferentes tonos del encaje.

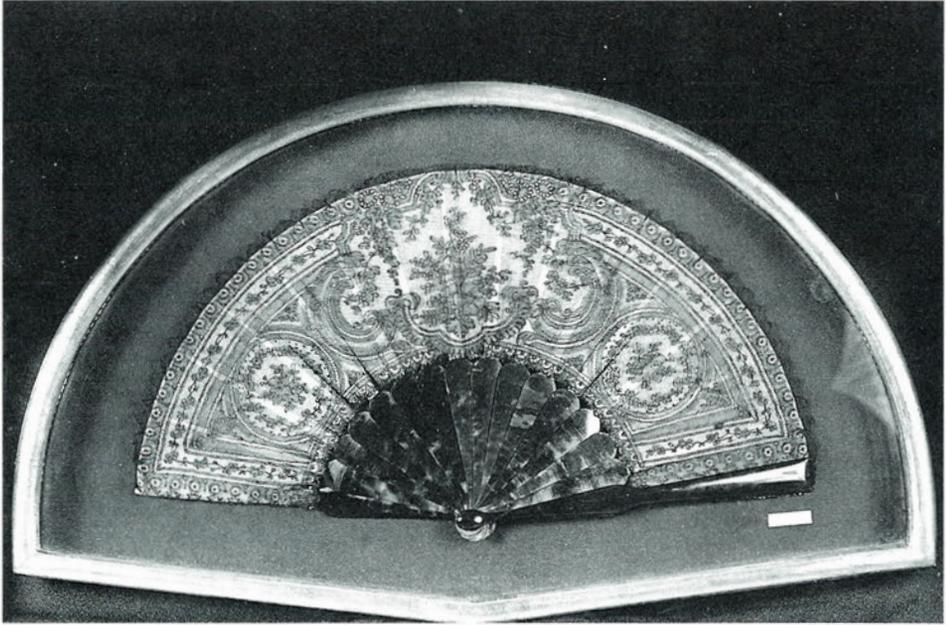
Lám. VII.- Abanico de mayor tamaño que los anteriores. La fuente es de carey lisa en la que existe juego de tonos debido al color del material. El

encaje del país tipo Chantilly también va aplicado a una tela de fondo. Se produce un juego de clarooscuro entre las diferentes partes que constituyen el encaje. En el centro del país se incluye un ramillete de flores muy decorativo, al igual que a ambos lados y en la parte inferior. El fondo es también de mallas, y las ondas en la parte superior rematan el país.

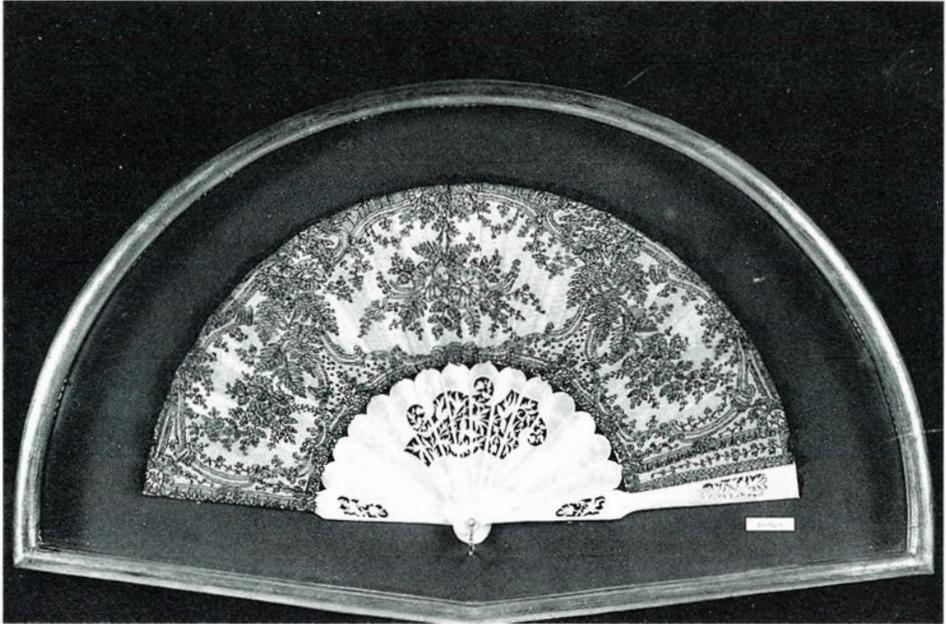
Lám. VIII.- Abanico plegable con fuente de nácar que hacen aguas. El encaje blanco del país se aplica directamente al soporte de varillas. Estas se van afinando progresivamente y se tallan. El fondo es de mallas cuadradas o hexagonales. El dibujo de tema floral va salpicando todo el país. La parte superior del país está realizada con pequeños motivos de flores que alternan con una mayor.

Lám. IX.- Abanico plegable con fuente de nácar ricamente decorado y policromado cuyas varillas se van estrechando a medida que avanzan hacia el extremo final. El país es de encaje y tela pintada en donde se representan dos niños. Esta tela, situada en un lateral, se rebordea con el encaje. El fondo es también de mallas cuadradas.

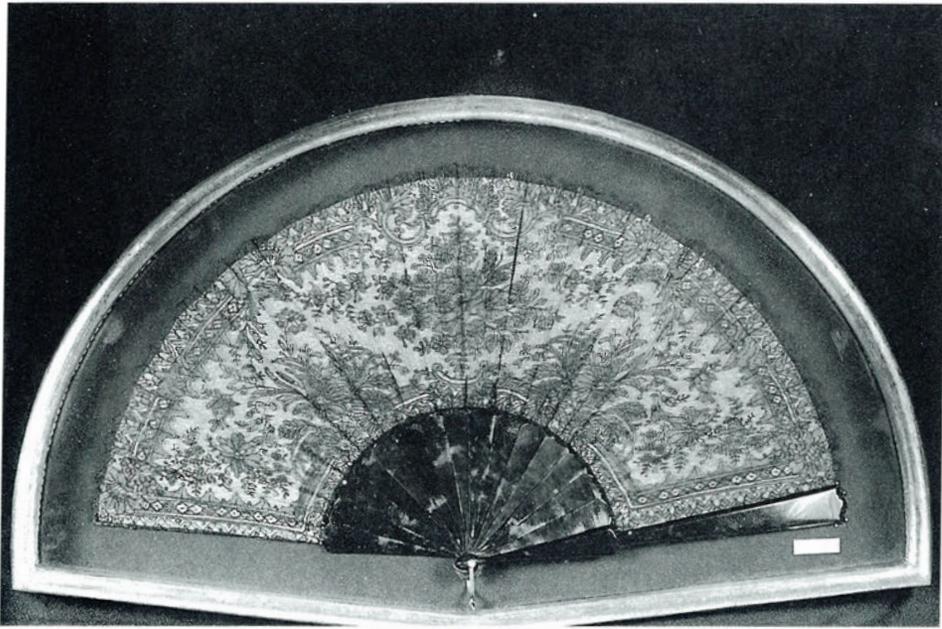
Lám. X.- Abanico plegable de mayor dimensión. Fuente de nácar, y país de encaje en donde destaca el dibujo abigarrado, de flores y motivos vegetales.



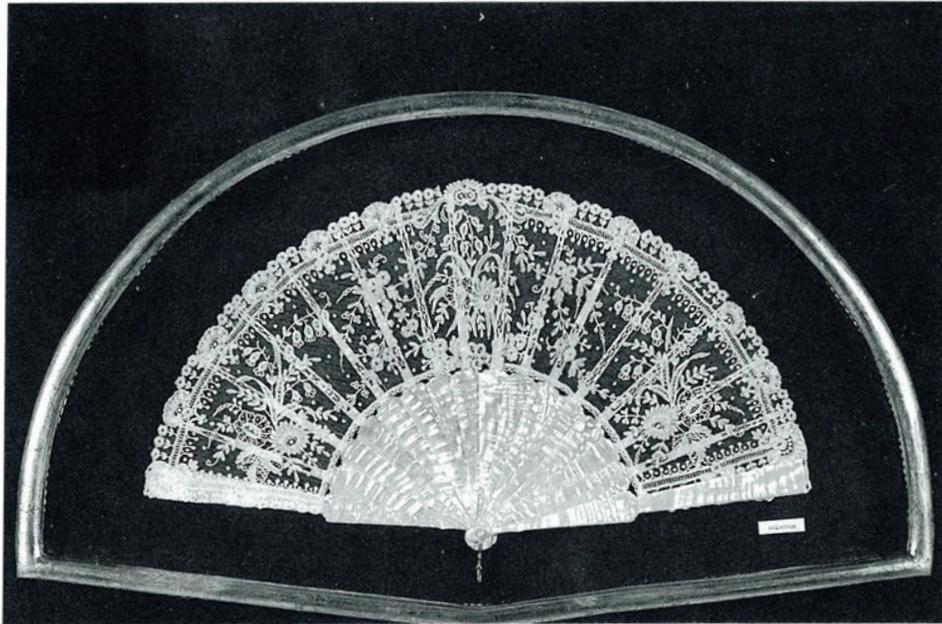
Lám. V.



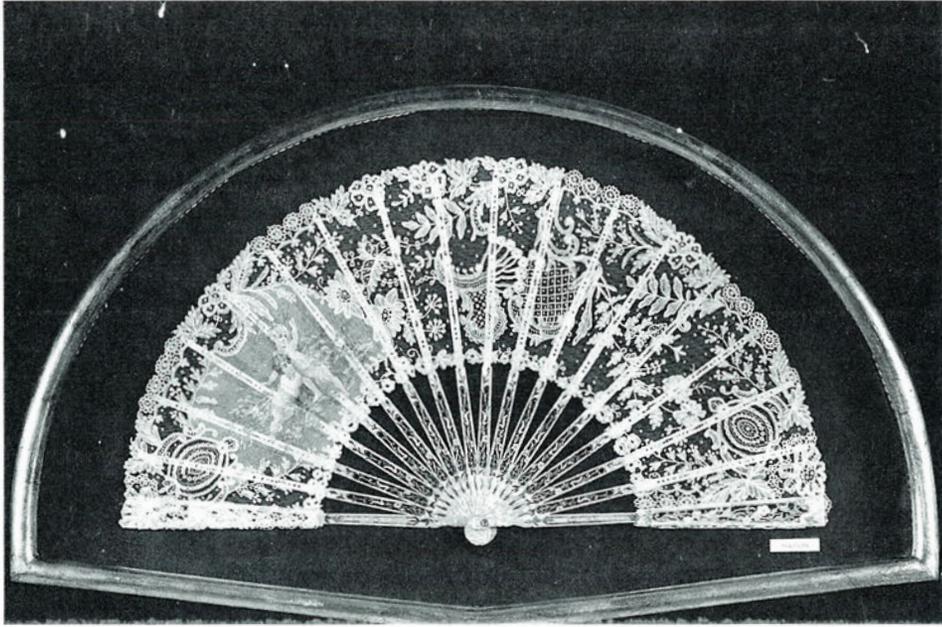
Lám. VI.



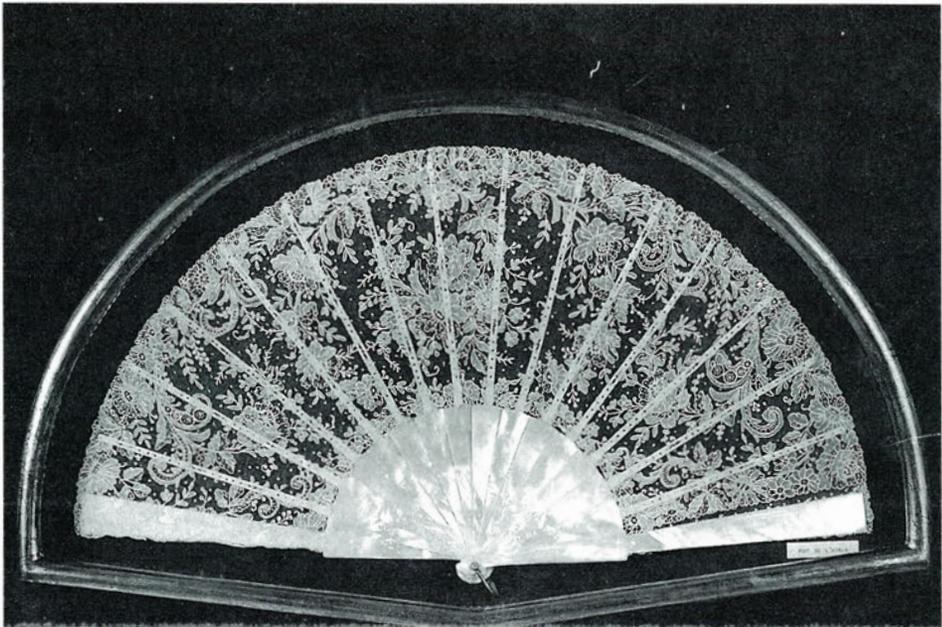
Lám. VII.



Lám. VIII.



Lám. IX.



Lám. X.

MEMORIA DEL MUSEO
CORRESPONDIENTE AL AÑO 1995

Por

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE

INSTALACIONES:

Se han continuado las obras de mejora en cuanto a la iluminación y electricidad del Museo, e instalaciones de las salas 26, 27, 28, 29, 30 y 34 de la segunda planta financiadas por el Ministerio de Cultura a Instituciones adscritas al sistema español de Museos.

DONACIONES:

Con fecha 8 de noviembre, D^a Francisca Hernández Pérez, viuda de D. Miguel Revert Salazar, dona las siguientes obras de su esposo:

1 - *La Virgen, el Niño y el pequeño San Juan.*
Placa de porcelana. Procedencia Limoges.

2- *Flores.*
Bandeja de porcelana. Procedencia Limoges.

3.- *Aves acuáticas.*
Bandeja de porcelana. Procedencia Limoges.

4.- *Zorro atrapado en la nieve.*
Bandeja de porcelana. Procedencia Limoges.

5.- *Retrato del escritor Paul Leautaud.*
Placa de esmalte sobre cobre.

6.- *Paisaje*.
Óleo sobre lienzo.

VISITANTES:

- Tarifa normal	11.686
- Tarifa reducida	3.360
- Tarifa gratuita	24.110
Total	39.156

VISITAS:

Se han realizado las siguientes visitas guiadas atendidas por el personal del museo:

Febrero

- Colegio San Gregorio (50 alumnos).

Marzo

- Colegio Ntra. S^a del Prado (50 alumnos).

Abril

- Grupo Unidad de Alcoholismo del Ayuntamiento de Madrid (20 personas).
- Colegio Virgen de la Paz de Granada (30 alumnos).

Mayo

- Colegio Santo Domingo (40 alumnos).
- Colegio del Santísimo Sacramento (27 alumnos).
- Instituto de Bachillerato Pintor Luis Saez (50 alumnos).

Octubre

- Colegio Corazón de María (30 alumnos).
- Colegio San Gabriel de Zaragoza (30 alumnos).

Noviembre

- Colegio Fen (35 alumnos).
- Embajada rusa (25 niños).

PUBLICACIONES:

AZCÁRATE LUXÁN, Isabel y SALINERO MORO, M^a del Carmen. "Cristóbal Vilella (1742-1803) y la Fundación del Gabinete de Historia Natural en el siglo XVIII (Exposición 6 de abril - 6 de junio de 1995)", en *Academia*, nº 80, primer semestre de 1995, p. 205-212.

CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del . "El Sudario de Oviedo y su verificación tridimensional", en *Academia*, nº 80, primer semestre de 1995, p. 133-152.

UTANDE RAMIRO, M^a del Carmen. "Inventario de la colección de dibujos originales para la Ilustración Española y Americana de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando III", en *Academia*, nº 81, 2º semestre de 1995, p. 307-388.

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Hojas informativas de las Salas (II). Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1995.

Autores de las hojas:

PIQUERO, Blanca. *La Herencia de Guitarte*. (Salas XX y XXI).

AZCUE, Leticia. *José Ginés*. (Salas III, IV, XXIII y XXVI).

CIRUELOS, Ascensión. *Pintura de los siglos XVI al XIX*. (Sala XXII).

ARBAIZA, Silvia. *Pintura española del siglo XVII (III)*. (Salas XXIII y XXV).

PÉREZ, Begoña. *Donación Marés*. (Sala XXIV).

SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a Ángeles. *Pintura española del siglo XVII (IV)*. (Sala XXVI).

FERNÁNDEZ, M^a Pilar y RIVERA, Elena. *Pintura española de los siglos XIX y XX*. (Salas XXVII y XXVIII).

AZCUE, Leticia. *Escultura de los siglos XIX y XX*. (Salas XXVII y XXVIII).

CIRUELOS, Ascensión. *Arte académico de los siglos XVIII y XIX (I)*. (Sala XXIX).

PIQUERO, Blanca. *Arte académico de los siglos XVIII y XIX (II)*. (Sala XXX).

PIQUERO, Blanca. *Pintura italiana (II)*. (Sala XXXI).

AZCUE, Leticia. *Escultura de los siglos XVIII y XIX*. (Salas XXX y XXXI).

AZCÁRATE, Isabel. *Pintura flamenca y naturaleza muerta*. (Salas XXII Y XXXII).

HERAS, Carmen. *El retrato en los siglos XVIII y XIX*. (Salas XXXIII y XXXIV).

AZCÁRATE, Isabel. *El dibujo, padre de las artes*. (Sala XXXV).

EXPOSICIONES (Préstamos Nacionales e Internacionales):

FEDERICO DE MADRAZO.

Madrid (Museo del Prado).

19 de noviembre de 1994 - 29 de enero de 1995.

- 221.- Federico de Madrazo: *La Continencia de Escipión*.

- 541.- Federico de Madrazo: *La reina Isabel II*.

- 2260 / P.- Federico de Madrazo: *La Continencia de Escipión*.

GOYA EN ESTOCOLMO.

Estocolmo (Nationalmuseum).

Octubre de 1994 - enero de 1995.

- 680.- Francisco de Goya: *Retrato de Munárriz*.

- 670.- Francisco de Goya: *Retrato de Godoy, Príncipe de la Paz*.

JOVELLANOS, AFICIONADO Y COLECCIONISTA.

Gijón (Museo-Casa natal de Jovellanos).

Noviembre de 1994 - enero de 1995.

- E-476.- Ángel Monasterio: *Retrato de Jovellanos*.
- 539.- Zacarías González Velázquez: *Retrato del arquitecto Ventura Rodríguez*.

CIEN AÑOS DE PAISAJISMO CATALÁN.

Madrid (Fundación Cultural Mapfre Vida).

24 de enero - 26 de marzo de 1995.

- 357.- Lluís Rigalt: *Paisaje nocturno con incendio de un palacio*.
- 2424 / P.- Lluís Rigalt: *Seis estudios de árboles*.

BODEGONES DESDE SÁNCHEZ COTÁN A GOYA.

Londres (National Gallery).

Febrero-mayo de 1995.

- 639.- Antonio de Pereda: *El Sueño del Caballero*.
- 97.- Juan Bautista Romero: *Florero*.
- 52.- José López Enguídanos: *Bodegón con melón y tordos*.

DIBUJOS DE ALONSO CANO.

Granada (Sacristía de la Catedral).

15 de mayo - 15 de junio de 1995.

- 2115 / D.- Alonso Cano: *Calle lateral de un retablo*.
- 2114 / D.- Alonso Cano: *Cristo en el limbo*.
- 2116 / D.- Alonso Cano: *Santo Domingo de Guzmán*.

- 2117 / D.- Alonso Cano: *San Gonzalo de Amarante*.
- 2118 / D.- Alonso Cano: *Niño Jesús dormido*.
- 2119 / D.- Alonso Cano: *San Joaquín*.
- 2122 / D.- Alonso Cano: *Inmaculada Concepción*.
- 2121 / D.- Alonso Cano: *Santa Madrona*.
- 2123 / D.- Alonso Cano: *Proyecto arquitectónico*.

MADRID Y ÁLVARO DELGADO.

Madrid (Museo de la Ciudad).

10 de mayo - 4 de junio de 1995.

- 1092.- Álvaro Delgado: *Retrato de S.M. D. Juan Carlos I*.

CAPOLAVORI PER SAN ANTONIO.

Padua (Museo de San Antonio de Padua).

9 de abril - 9 de julio de 1995.

- 637.- José de Ribera: *San Antonio de Padua*.

NAVARRETE EL MUÑO: SEGUIDORES Y COPISTAS.

Logroño (Sala de Amós Salvador).

5 de mayo - 3 de septiembre de 1995.

Zaragoza (Sala de la Lonja).

Madrid (Monasterio de El Escorial).

Las mismas fechas.

- 2198 / D.- Navarrete El Mudo: *Estudio de la figura humana*.
- 2220 / D.- Navarrete El Mudo: *Santiago Apóstol*.
- 2221 / D.- Navarrete El Mudo: *Santo Tomás*.

VASCOS EN ROMA.

San Sebastián (Sala de la Kutxa).

21 de julio - 3 de septiembre de 1995.

- 793.- Elías Salaverría: *Retrato de su padre (el cantor de la Virgen)*.

UNA CIERTA EUROPA: FLANDES EN CASTILLA Y LEÓN.

Amberes, Bélgica (Catedral de Amberes)

1 de agosto - 30 de diciembre de 1995.

- 856.- Bernard Strigel: *El Emperador Maximiliano y su familia*.

FILIPPO JUVARRA.

Turín, Italia (Palacio Real)

5 de septiembre - 10 de diciembre de 1995.

- 566.- Anónimo (atribuido a Agostino Masucci): *Retrato de Filippo Juvarra*.

LOS SALONES ARTAL.

Buenos Aires, Argentina (Museo Nacional de Buenos Aires)

1 de junio - 2 de julio de 1995.

Madrid (Salas de la Fundación Banco Central Hispano)

15 de noviembre de 1995 - 15 de enero de 1996.

- 761.- José Moreno Carbonero: *Conversión del Duque de Gandía*.

EL PILAR ES LA COLUMNA. HISTORIA DE UNA DEVOCIÓN.

Zaragoza (Palacio de la Lonja).

7 de octubre de 1995 - 7 de enero de 1996.

-539.- Zacarías González Velázquez: *Retrato del arquitecto Ventura Rodríguez*.

EXPOSICIONES TEMPORALES LLEVADAS A CABO EN LA SALA XV DEL MUSEO DE LA REAL ACADEMIA.

- *Obras seleccionadas del Legado Ramón de Garciasol*.

1 de noviembre de 1994 - 31 de enero de 1995.

- *Alonso Cano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Dibujos)*.

6 de febrero - 31 de marzo de 1995.

- *Cristóbal Vilella (1742-1803) y la Fundación del Gabinete de Historia Natural en el siglo XVIII*.

6 de abril - 6 de junio de 1995.

- *El Sudario de la catedral de Oviedo. Determinación científica de la Imagen*.

13 de junio - 15 de octubre de 1995.

- *Dibujos catalanes de los años treinta. Colección Araguás*.

19 de octubre - 17 de diciembre de 1995.

- *La Academia restaura El sueño del caballero de Antonio de Pereda*.

20 de diciembre de 1995 - 15 de abril de 1996.

PERSONAL:

- Por renuncia de D. José M^a de Azcárate como Académico - Conservador del Museo, quien desempeñó su labor desde 1974 hasta 1995, D. Antonio Bonet Correa es nombrado Académico-Delegado del Museo el 18 de diciembre de 1995.

- D^a Mercedes González de Amezúa del Pino se incorpora como Conservadora del Museo en junio del presente año.

MEMORIA DEL MUSEO
CORRESPONDIENTE AL AÑO 1996

Por

ANTONIO BONET CORREA

INSTALACIONES:

Continuando la labor iniciada en años anteriores, gracias a la financiación del Ministerio de Educación y Cultura, se ha procedido con la subvención concedida durante 1996 a la climatización automática, controlada por ordenador, en las Salas del Museo y almacén.

Gracias a la aportación, generosa y extraordinaria, de Caja Madrid, el Museo ha podido ser remodelado totalmente en sus dos plantas –segunda y tercera– con una nueva instalación de los fondos pertenecientes a la Academia.

DONACIONES:

PINTURA:

Con fecha de 28 de octubre de 1996 ingresa en el Museo la obra donada por Gerardo Rueda con motivo de su nombramiento como Académico - cargo no ocupado por fallecimiento -:

Nº inv. 1392. *Gran Caligrafía Verde II*.

130 x 130 cm.

ESCULTURA:

En diciembre de 1996 ingresa la obra de Eduardo Chillida, donada por su autor:

Nº inv. E-593. *Lurra G-260*. Año 1992.

25 x 28 x 28 cm.

DIBUJOS:

Como consecuencia de la iniciativa emprendida en el año 1989 por el entonces Académico - Conservador del Museo D. José M^a de Azcárate, y continuada por su sucesor D. Antonio Bonet Correa, han ingresado en la Real Academia, hasta el año 1996, 534 dibujos donados de forma desinteresada por artistas actuales, entre los cuales se encuentran varios miembros de esta Corporación. Con este proyecto se ha pretendido fomentar el conocimiento y estudio del arte contemporáneo. Los investigadores tienen acceso a la consulta de las obras y a la información que sobre ellas y sus autores aparece recogida en un archivo documental.

Con fecha de 22 de abril de 1996 ingresan diez dibujos del académico Ramón Stolz Viciano (Valencia, 1903-1958), legados por su viuda Doña Rosa Cuesta Muñoz:

Nº inv. 2844 / D.- *Dos figuras femeninas. (Danzarinas).*
403 x 560 mm.

Nº inv. 2845 / D.- *Estudio de manos.* (Dibujo para las pinturas murales, al fresco, en la Capilla del Espíritu Santo del C.S.I.C. Madrid).
473 x 605 mm.

Nº inv. 2846 / D.- *Dos figuras.* (Boceto para La Cananea?). (Dibujo para las pinturas murales, al fresco, en la Capilla del Espíritu Santo del C.S.I.C. Madrid).
398 x 328 mm.

Nº inv. 2847 / D.- *Boceto para las Vírgenes Prudentes.* (Dibujo para las pinturas murales, al fresco, en la Capilla del Espíritu Santo del C.S.I.C. Madrid).
483 x 570 mm.

Nº inv. 2848 / D.- *Figura religiosa.* (Dibujo para las pinturas murales, al fresco, en la Capilla del Espíritu Santo del C.S.I.C. Madrid).
635 x 497 mm.

Nº inv. 2849 / D.- *Dos figuras religiosas*. (Dibujo para las pinturas murales, al fresco, en la Capilla del Espíritu Santo del C.S.I.C. Madrid).
490 x 570 mm.

Nº inv. 2850 / D.- *Tres figuras religiosas*. (Dibujo para las pinturas murales, al fresco, en la Capilla del Espíritu Santo del C.S.I.C. Madrid).
476 x 632 mm.

Nº inv. 2851 / D.- *Estudio para unas Vírgenes*. (Dibujo para las pinturas murales, al fresco, en la Capilla del Espíritu Santo del C.S.I.C. Madrid).
395 x 435 mm.

Nº inv. 2852 / D.- *Arlequines*. (Dibujos para la decoración de la escalera del Hotel Astoria, de Madrid).
395 x 450 mm.

Nº inv. 2853 / D.- *Varias figuras*.
390 x 454 mm.

ADQUISICIONES:

Durante el mes de diciembre se han adquirido las siguientes obras:

- Juan Gris: *Frutero y periódico*.
- Daniel Seghers: *Guirnalda de flores con la Virgen, el Niño y San Juanito*.
- Antonio Joli: *Vista de la calle de Alcalá. Madrid*.
- Bernardo Luis Lorente: *Una alacena abierta y objetos*.
- Pablo Picasso: *Cabeza de mujer* (escultura en bronce patinado).



Juan Gris: *Bodegón y periódico.*



Antonio Joli: *Vista de la calle de Alcalá.*



Pablo Picasso: *Cabeza de mujer*.

DEPÓSITOS:

Con fecha de 18 de febrero ingresaron en el Museo, en calidad de depósito, 452 dibujos, varios manuscritos, libros de cuentas y carpetas de cuero adquiridos por el Ministerio de Cultura procedentes del estudio del arquitecto Virgilio Rabaglio, de la segunda mitad del siglo XVIII. La colección ha sido acondicionada y se ha procedido a su inventario y catalogación.

En diciembre ingresa como depósito-comodato del Ministerio de Educación y Cultura, el dibujo de la Escuela Madrileña del primer tercio del S. XVIII: *El Amor puesto en razón*.

VISITANTES:

- Tarifa normal	14.181
- Tarifa reducida	7.524
- Tarifa gratuita	30.364
Total	52.069

VISITAS:

Se han realizado las siguientes visitas guiadas atendidas por el personal del museo:

Enero

- Instituto San Isidro (45 alumnos)
- Universidad de Santiago (dos grupos)
- Grupo cultural. Parroquia de San Bernardo (20 personas)
- Escuela de Restauración (17 personas)

Febrero

- Asociación ASAUTE (25 personas)
- Colegio Santo Sacramento (34 personas. Dos grupos)
- A.P.A. del colegio Menesiano (30 personas)
- Universidad Popular de Alorcón (15 personas)
- Instituto Jorge Guillén de Alorcón (35 personas. Dos grupos)
- Centro Cultural Popular San Lorenzo, de Segovia (45 personas. Dos grupos)
- Asociación AVCOAVB. (30 personas. Dos grupos)
- Instituto de Navia (Asturias).(20 personas)
- Unidad de alcoholismo del Ayuntamiento de Madrid (20 personas)
- ACEA-ART (Tres grupos)

Marzo

- Colegio Sagrada Familia (120 personas. Seis grupos)
- Asociación ASAUTE (25 personas)

- Curso Técnicos de Arte (16 personas)
- Colegio Santa Isabel. (75 personas. Tres grupos)

Abril

- Colegio Teide (60 personas. Cuatro grupos)
- Universidad de Pau (50 personas. Dos grupos)
- Centro DIA de Tres Cantos (50 personas. Dos grupos)
- Colegio Vic le Comte (50 personas. Dos grupos)

Mayo

- Periodistas (50 personas. Dos grupos)
- Instituto Alonso Quijano. Quintanar de la Orden. (40 personas. Dos grupos)
- Grupo Serri (Tres grupos)
- Colegio Nuestra Señora del Recuerdo (70 personas. Tres grupos)
- Centro de educación de adultos de Villaverde (25 personas)
- Centro Cultural de Vinateros (35 personas. Dos grupos)

Junio

- Asociación Cultural Amigos del Arte y de la Historia (25 personas)
- Centro Cultural DIF (Un grupo)

Octubre

- Profesores y estudiantes de Dinamarca (27 personas)
- Colegio Altuir (30 personas. Dos grupos)
- Asociación pensionistas B. Zaragoza. (25 personas)
- Colegio Sevigna (20 personas)
- Colegio San Fernando (20 personas)

Noviembre

- Colegio Agustiniiano (25 personas)
- Asociación Cultural de Alcohólicos de Madrid (Dos grupos)
- Colegio FEM (Dos grupos)
- Escuela Diplomática (25 personas)
- Museo de Indianápolis (36 personas)
- Centro Cultural ALERCE (40 personas. Dos grupos)

Diciembre

- Centro OSCUS (25 personas)
- Centro Cultural Fernández de los Ríos (25 personas)
- Colegio Mater Salvatoris (150 personas. Seis grupos)
- Centro Cultural ALERCE (20 personas)

PUBLICACIONES:

AZCÁRATE LUXAN, Isabel; CIRUELOS GONZALO, Ascensión, DURAJEDA, M^aVictoria; GARCÍA SEPÚLVEDA, M^a Pilar; RIVERA NAVARRO, Elena: "Inventario de los dibujos donados por artistas actuales al Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1989 hasta el 31 de diciembre de 1994", en *Academia*, n.º. 82, primer semestre 1996, p. 185-246.

CIRUELOS GONZALO, Ascensión y GARCÍA SEPÚLVEDA, M^a Pilar: "Alonso Cano en la Real Academia de San Fernando (Dibujos)". Exposición celebrada del 6 de febrero al 30 de abril de 1995, en *Academia*, n.º 82, primer semestre, 1996, p. 571-591.

ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia y HERAS CASAS, Carmen: "La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" y fichas catalográficas para el catálogo de la exposición: *El nacimiento del Arte Moderno. Goya, la Ilustración y la Arquitectura*. Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Delegación de Zaragoza, Cajalón, febrero-marzo, 1996.

PIQUERO LÓPEZ, Blanca y GONZÁLEZ AMEZÚA, Mercedes: *Los Goyas de la Academia. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Sociedad Estatal Goya 96 y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996. (Conmemoración del 250 aniversario del nacimiento de Goya).

EXPOSICIONES (Préstamos Nacionales e Internacionales):

TRES SIGLOS DE DIBUJO SEVILLANO.

Sevilla (Fundación Focus)

23 de noviembre de 1995 - 11 de febrero de 1996.

D/2188. Jerónimo Hernández. *Un pie.*

D/2200. Francisco Pacheco. *Apoteosis de Hércules.*

D/2190. Herrera el Viejo. *San Antonio Abad.*

D/2211. Velázquez. *Retrato del Cardenal Borja.*

D/2213. Velázquez. *Hombre con manto.*

ANTOLÓGICA JOAQUÍN SOROLLA.

Madrid (Fundación Cultural MAPFRE VIDA)

Noviembre de 1995 - enero de 1996.

- 783.- Joaquín Sorolla: *Jugando en el agua.*

JENARO PÉREZ VILLAAMIL.

Madrid (Casa de Galicia)

Enero de 1996.

La Coruña (Sala de Exposiciones de la Fundación Caixa Galicia L.C.)

Febrero de 1996.

Pontevedra (Museo de Pontevedra)

Marzo de 1996.

- 36.- Jenaro Pérez Villaamil: *Las Lavanderas del Manzanares.*

LA ARQUITECTURA EN LA ÉPOCA DE GOYA .

Zaragoza (Colegio de Arquitectos de Aragón)

26 de febrero - 30 de marzo de 1996

A-860. Juan Gómez: *Palacio de Justicia.*

- A-1968 y A-1970. Pedro Regalado: *Casa de baños*.
 A-1247. Juan Gómez: *Casa bolsa*.
 A-2444. Manuel de Ugartemendía: *Hospital General*.
 A-2679, A-2682. Manuel Martínez: *Hospicio Real*.
 A-4933, A-4934, A-4935, A-4935 bis: Fernando Brambila: *Panteón*.
 A-4931. Anónimo: *Monumento a Miguel de Cervantes*.
 A-3570, A-3573. Matías Laviña: *Monumento a la defensa de Zaragoza*.
 A-3104, A-3106. Matías Sanz: *Cuartel de Infantería*.
 A-4001. Agustín Sanz: *Iglesia*.
 A-4002. Agustín Sanz: *Ampliación de una Iglesia*.
 A-4858. Jorge Durán: *Capilla sepulcral*.
 A-4871. J. Ramírez de Espinosa: *Mausoleo*.
 A-749. Silvestre Pérez: *Biblioteca*.
 A-170. Silvestre Pérez: *Academia*.
 A-4459. López Losada: *Templo del Honor*.
 A-4465. M. Martín Rodríguez: *Templo del Honor*.
 A-1722. J. A. Cuervo: *Casa de campo*.
 A-5533. Silvestre Pérez: *Capitel*.
 A-4168 y A-4170. Romualdo de Vierna: *Templo*.

A TRAVES DEL CLAROSCURO.

Valencia (Fundación Bancaixa)

1 de abril - 19 de mayo 1996

-22/D.- Copia de Parmigianino. *La sibila Tiburtina y Augusto*.

FRANCISCO BAYEU.

Zaragoza (Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja).

Zaragoza (Museo Camón Aznar)

16 de abril - 18 de mayo de 1996.

- 538.- Francisco Bayeu: *Retrato de Carlos IV*.

- 747.- Francisco Bayeu: *Tiranía de Gerión*.

GERARDO RUEDA.

Valencia (IVAM)

Mayo, 1996

H-516. Gerardo Rueda. *Carmina Abril*.

GERARDO DIEGO Y LOS PINTORES.

Madrid (Centro Cultural de la Villa)

Abril-mayo, 1996

-O-78.- Picasso. *Antes de la puya*.

EDUARDO MARTÍNEZ VÁZQUEZ.

Madrid (Museo Municipal)

Primavera de 1996.

- 805.- Eduardo Martínez Vázquez: *Paisaje de Cuenca*.

- 1285.- Eduardo Martínez Vázquez: *Primavera en Gredos*.

ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN.

Madrid (Sala de Las Alhajas. Caja de Madrid)

24 de octubre - 25 de diciembre de 1995.

Málaga (Palacio Episcopal)

1 de enero - 15 de marzo de 1996.

Valencia (Museo San Pío V)

2 de abril - 19 de mayo de 1996.

- 787.- Antonio Muñoz Degrain: *El Coloso de Rodas*.

ALESSANDRO MAGNASCO.

Milán (Palacio Real)

20 de marzo - 7 de julio de 1996.

- 622.- Alejandro Magnasco: *Capítulo de monjes*.

CARLOS DE HAES Y LA PINTURA DE PAISAJE.

Zaragoza (Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja).

28 de mayo - 28 de junio de 1996.

- 762.- Carlos de Haes: *Paisaje de la Ribera del Manzanares*.

EVARISTO BASCHENIS E LA NATURA MORTA IN EUROPA:

Bérgamo (Academia Carrará)

4 de octubre de 1996 - 26 de enero de 1997.

- 1177.- Juan van der Hamen y León: *Bodegón*.

PAINTING IN SPAIN IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT: GOYA AND HIS CONTEMPORARIES:

Indianápolis (Museum of Art)

23 de noviembre de 1996 - 17 de abril de 1997.

- 711.- Louis Michel Van Loo: *Venus, Mercurio y el Amor*.

- 32.- Mariano Salvador Maella: *Autorretrato*.

- 747.- Francisco Bayeu: *Tiranía de Gerión*.

- 25.- José del Castillo: *Encuentro de Santo Domingo y San Francisco*.

EXPOSICIONES ORGANIZADAS CON FONDOS DEL PROPIO MUSEO:

- Exposición sobre Farinelli en la antigua sala XV del Museo.
- Exposición conmemorativa del 250 aniversario del nacimiento de Goya en la sala dedicada a este artista, remodelada bajo el patrocinio de la Sociedad Estatal Goya 96.

PERSONAL:

- Con fecha 1 de septiembre D^a. M^a. Luisa Menéndez cesa en su Comisión de Servicios en la Real Academia, como Conservadora.
- Con fecha 30 de septiembre D^a. Carmen Rallo causa baja como Restauradora.

CRÓNICA DE LA ACADEMIA
PRIMER SEMESTRE DE 1997

Por

JOSÉ M^a. DE AZCÁRATE

I. ACTIVIDADES

Inauguración de la remodelación del Museo

El lunes día 24 de febrero se procedió a la inauguración de nuestro remodelado Museo con la presencia de sus SS. MM. los Reyes, cuyo recorrido fue acompañado de las explicaciones del Director del Museo, D. Antonio Bonet Correa.

Durante el año 1996 se llevaron a cabo reformas en la iluminación y climatización de diferentes dependencias del Museo, gracias a la colaboración



SS. MM. los Reyes en la inauguración del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, después de su remodelación.

de la Fundación Caja de Madrid, a través de su programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español y con la subvención del Ministerio de Educación y Cultura. Asimismo se ha procedido a la reorganización de los fondos museísticos, de modo que en la primera planta se exponen las pinturas y esculturas más significativas, de los siglos XVI al XVIII con una especial presencia de la pintura española del Siglo de Oro: Ribera, Alonso Cano, Zurbarán y Murillo y la sala monográfica de Goya, ya presentada con motivo de la celebración del 250 aniversario del pintor. La segunda planta se ha dedicado preferentemente a la historia de la Real Academia como institución protectora y docente de las Bellas Artes, se recogen obras de académicos del siglo XVIII, así como una importante presencia de la pintura del XIX y el XX. A ello hay que unir una sala con el conjunto de esculturas de la Matanza de los Inocentes de José Ginés, así como la sala dedicada a la escultura de los siglos XIX y XX, el Gabinete Picasso con estampas del artista y una sala en la que se mostrarán de forma rotatoria los fondos del Gabinete de Dibujos. Se ha instalado también una sala dedicada a las artes decorativas con obras de los legados Marés y Guitarte principalmente.

Adquisiciones

Conforme ya se anticipó en la crónica del semestre pasado la Academia ha adquirido las siguientes obras: una *Guirnalda* del pintor flamenco Daniel Seghers, una *Vista de la calle de Alcalá*, de Antonio Joli, una *Ventana al trampantojo* del sevillano Lorente, un *Bodegón* de Juan Gris, una *Cabeza*, escultura de Pablo Picasso, y un dibujo *El Amor puesto en razón*, anónimo del siglo XVIII. Estas obras fueron presentadas el 19 de marzo en una rueda de prensa presidida por la Ministra de Educación y Cultura, D^a Esperanza Aguirre y el Secretario de Estado de Cultura, Miguel Ángel Cortés.

Con posterioridad se han adquirido tres nuevas obras que pasan a incrementar los fondos del Museo: la obra de Antonio Carnicero, “La erupción del Vesubio”. *El estudio del pintor* de Alexandro Magnasco y un *Bodegón* de Juan Pedro Peralta.

Con destino a la Calcografía Nacional se han adquirido las series de *La Tauromaquia* y *Los Caprichos* de Francisco de Goya.

Informes

El 13 de enero el Sr. Romero de Lecea informó de dos proyectos en Segovia, que atentan contra la monumentalidad de la ciudad: el uno respecto a la construcción de un edificio aparcamiento de coches de siete plantas en el Paseo del Salón y el otro relativo a la construcción de unos edificios frente al Acueducto. Para estudiar el tema, se trasladó a Segovia una comisión de la Academia que finalmente ha dictado un informe en el que se declara contraria a estas edificaciones, considerando oportuna su sustitución por arbolado y jardinería.

D. Fernando Chueca pidió se recabase la opinión del Consistorio salmantino y su aceptación del dictamen de la Academia contrario al trazado de un moderno puente sobre el río Tormes que afearía la vista panorámica de la ciudad. También en Salamanca se estudia el proyecto de construcción de un aparcamiento en la Plaza de los Bandos de esta ciudad.

Rafael Manzano Martos como Secretario de la Sección de Arquitectura y de la Comisión Central de Monumentos presentó informes y expedientes de trámite relativos a la declaración de Bienes de Interés Cultural, a favor del edificio Sede de la Real Academia Española; Palacio del Marqués de Grimaldi (Palacio del Senado); Iglesia Parroquial de San Vicente Mártir, en Paracuellos del Jarama (Madrid); las llamadas Casas de Gallardo en la calle Ferraz, hoy sede central del Banco de Bilbao, en Madrid, y el Colegio Mayor de Málaga, dentro del conjunto monumental de Alcalá de Henares.

Se propusieron para su declaración de Bien de Interés Cultural a favor de los edificios del Hotel Palace y de la calle Mayor, nº 4, y se aprueban los informes relativos a las siguientes iglesias de la provincia de Madrid: San Nicolás de Bari, en Villaconejos; San Andrés Apóstol, en Fuentidueña; San Juan Bautista, en Arganda del Rey; Santa Catalina, en Villamanta y Santo Domingo de Silos, en Pozuelo del Rey; así como el Instituto Cervantes en Madrid; la Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol en Venturada (Madrid); Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol en Torremocha de Jarama (Madrid); Capilla de la Cuadra de San Isidro (Madrid); Palacete anejo al Instituto Homeopático de san José, en la calle Eloy Gonzalo de Madrid; Iglesia Parroquial de Santo Tomás Apóstol de El Berrueco (Madrid); antiguo edificio del Banco Hispano Industrial en la calle Alcalá de Madrid.

La Academia ha sido requerida por el Ayuntamiento para la supervisión de la restauración del Monumento de Felipe IV en la plaza de Oriente.

La Academia se ha pronunciado sobre las obras realizadas en el edificio llamado del "Rey Chico" en el entorno de La Alhambra, acondicionado como sala de fiestas, considerando que puede dañar gravemente a la misma y por ende a la ciudad de Granada, considerando debe expropiarse o llegar a un acuerdo con sus propietarios para evitar utilizaciones improcedentes o dañosas. Recordando al Ayuntamiento, Comunidad Autónoma y Administración Central y otros organismos el especial celo con el que debe velarse la conservación de este Monumento.

La Academia, a petición del presidente de la Asociación de Amigos de los Castillos, Marqués de Sales, se declara contraria al proyecto del Ayuntamiento de Ávila de adecuar las murallas a visitas turísticas, considerando que además de los riesgos para los transeúntes, supone un grave perjuicio en la conservación del monumento.

Se informó de la demolición de la casa conocida como "Las Tejerizas", del siglo XVI, para construir un hotel frente a la catedral de Burgo de Osma, en Soria. La Academia lamenta igualmente de que, en contra de su criterio, se haya procedido a la modificación de la situación del altar en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja).

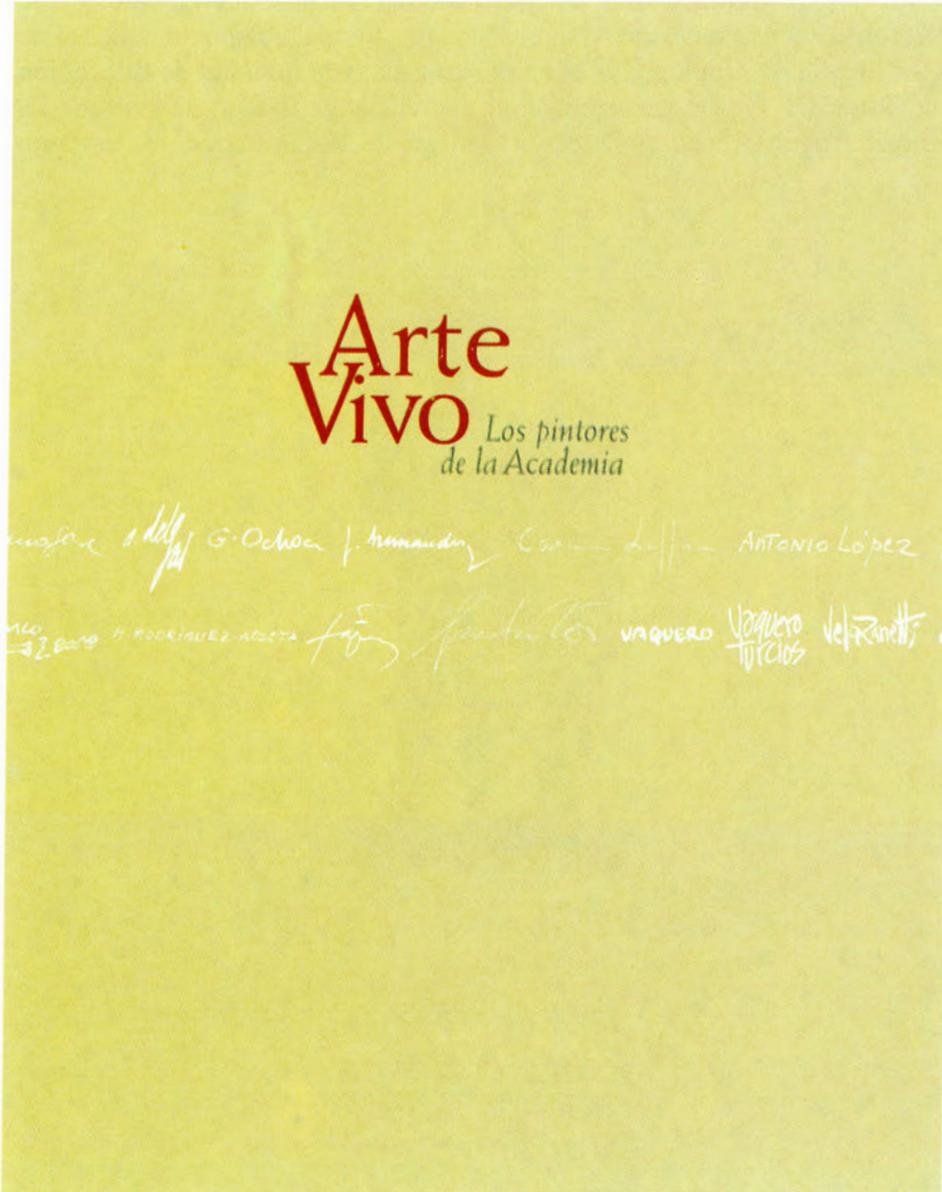
Se estudia el proyecto de construcción de un aparcamiento subterráneo en la plaza de El Cabildo de Arcos de la Frontera, al que es contrario una plataforma ciudadana. Por otra parte se ha solicitado un informe a D. Juan Carlos de la Mata, de Patrimonio Nacional, para recabar el estado del Palacio de Balsain en Segovia.

Se informa de los daños que produciría el proyectado paso de la autopista Santiago de Compostela-Orense por los alrededores del Pazo de Oca, propiedad de la Fundación Ducal de Medinaceli, declarándose la Academia contraria a este trazado.

El Coloso de la Fe Victoriosa, escultura en bronce conocida como el Giraldillo, que corona la Giralda de Sevilla y sirve de veleta, ha sido desmontado para su restauración por el cabildo Catedralicio. El estudio del estado de conservación de esta escultura ha llevado a la Academia al acuerdo de aconsejar que en su lugar sea colocada una copia de la misma.

La Academia ha dirigido un escrito de protesta al Alcalde de Madrid por el ataque a la Cibeles en la celebración de la Liga de fútbol, así como por el polémico traslado del Guernica.

Igualmente expresa su opinión contraria a la voladura del edificio de la Maternidad en la calle O'Donnell.



Exposiciones

“Arte Vivo. Los pintores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. Inaugurada el 27 de enero con la presencia del Vicepresidente del Gobierno, D. Francisco Álvarez Cascos, acompañado por el Director de la Academia, D. Ramón González de Amezúa, y la ministra de Educación y Cultura, D^a. Esperanza Aguirre, el Secretario de Estado de Cultura, D. Miguel Ángel Cortés, el Director General de Bellas Artes, D. Benigno



fondos y escultores de
la Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando

Pendás y el Vicepresidente de la Fundación Rich, D. Max Mazin, patrocinadora de la muestras. Esta exposición que ha tenido gran resonancia en el mundo artístico, se ha estructurado en tres grupos: *Innovadores en la posguerra. De la escuela de Madrid y otros paisajes* (Álvaro Delgado, Luis García-Ochoa, Francisco Lozano, Joaquín Vaquero y José Vela Zanetti); *En el "Arte Otro"* (Rafael Canogar, Miguel Rodríguez-Acosta, Antoni Tàpies, Gustavo Torner y Joaquín Vaquero Turcios) y *Realistas y Visionarios* (José Hernández, Carmen Laffón y Antonio López).

"Fondos y Escultores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", muestra en la que ha intervenido muy directamente el Académico D. Venancio Blanco. Esta exposición con fondos de escultura de la Academia que se ha mostrado en Salamanca, organizada por el Regimiento de Especialidades de Ingenieros de Salamanca a cuyo acto inaugural el día 14 acudió nuestro Director junto con otros Académicos. Igualmente el día 21 de mayo un grupo de académicos y colaboradores del Museo viajó a Salamanca donde fueron solemne y afectuosamente recibidos por el Alcalde y la Concejala de Cultura de la ciudad y los altos mandos del Cuartel de Ingenieros, trasladándose después al lugar donde se celebraba la exposición.

"Pintura española recuperada por el coleccionismo privado", patrocinada por la Fundación Focus de Sevilla, e inaugurada con presencia de



Exposición "Pintura española recuperada por el coleccionismo privado".

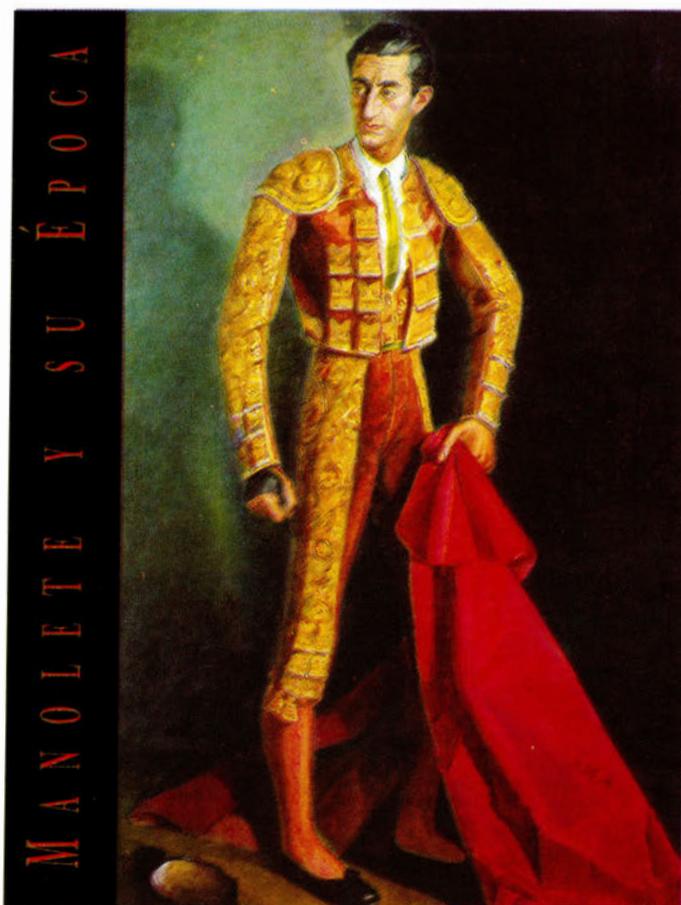


Exposición "El retorno de los ángeles. Barroco de las cumbres de Bolivia".

S.A.R. la Infanta Cristina, el día 26 de febrero. Esta magnífica exposición ha contado como comisario con D. Alfonso Pérez Sánchez. Se mostraron una serie de pinturas de primer orden que habían salido de nuestro país a lo largo de los siglos y se encuentran de nuevo en España por la iniciativa de coleccionistas privados.

“El retorno de los ángeles. Barroco de las cumbres de Bolivia”, quedó inaugurada el día 24 de abril con asistencia entre otras personalidades del Director, D. Ramón González de Amezúa, el representante en España de Unión Latina, Sr. Menéndez Pidal, el Director General de Bellas Artes, D. Benigno Pendás. Las obras, entre las que destacan las pinturas de los llamados “ángeles militares” proceden del Museo Nacional de Arte, el Municipio de La Paz y de colecciones particulares bolivianas.

“Manolete y su época”, exposición organizada por la Comunidad de Madrid, la Fundación Andaluza de Tauromaquia y esta Real Academia, se inauguró el 5 de junio, mostró diversas obras entre las que cabe destacar las de Benlliure, Vázquez Díaz, Palencia, Vassallo y de los actuales académicos Álvaro Delgado y Venancio Blanco. Así como una serie de fotografías y el traje de luces que llevaba el torero el día de su muerte. La exposición viajará a Pamplona, Murcia y Sevilla.



Exposición “Manolete y su época”.

En la Sala de Exposiciones de la Calcografía Nacional se han realizado las muestras *El Quijote hispanoamericano* y *Maestros del Grabado. Siglo XVIII*, con 48 estampas de los fondos de la Calcografía.

En la Sala de Dibujos del Museo, se ha expuesto una selección de planos bajo el título *Arquitectura Revolucionaria* y otra sobre *El edificio de la Academia en la calle Alcalá en el siglo XVIII*, ambas con fondos del Gabinete de Dibujos del Museo.

Salón de Actos

El 16 de diciembre se celebró una sesión homenaje a Manuel de Falla con la participación de D. Antonio Gallego que habló de las relaciones del compositor con la Academia, de D. Joaquín Soriano que interpretó el tema "Fantasía Bética" y de D^a. Teresa de Berganza con "Siete canciones populares".

Igualmente con fecha del día 30 se celebró una sesión homenaje a Goya con intervención de D. Antonio Iglesias y D^a. Alicia Larrocha.

El 23 de enero se presentó la edición facsímil del códice *Los veinte y un Libros de los Ingenios y Maquinas*, por la Fundación Juanelo Turriano. Participaron D. Pedro Laín Entralgo, D. José Antonio Fernández Ordoñez, D. Ángel del Campo Francés y D. Luis Cervera Vera.

El 24 de febrero se hizo entrega del Premio de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero a D. Rafael Frühbeck de Burgos, con asistencia de la Reina Doña Sofía y del Alcalde, D. José M^a Álvarez del Manzano. Tras la entrega se ofreció un concierto por la Orquesta de Cámara Reina Sofía dirigida por el propio Frühbeck, interpretando la sinfonía de Haydin intitulada "La mañana".

El día 15 de abril D. Fernando Chueca pronunció una conferencia bajo el título "Benjamín Palencia, el hombre", dentro del seminario "Cinco artistas contemporáneos".

Los días 28 y 29 de abril se celebró el "Encuentro de Madrid de la Academia Europea de Ciencias y Artes", organizado por la Fundación BBV.

El 29 de mayo, D. Luis del Rey Pérez, Decano Presidente del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, pronunció una conferencia con el título de "La Arquitectura Española en el horizonte del 2.000". Los asistentes al



“Encuentro de Madrid de la Academia Europea de Ciencias y Artes”
organizado por la Fundación BBV.

acto visitaron las salas del Museo y una exposición de planos de arquitectura de los siglos XVIII y XIX en el Gabinete de Dibujos.

Publicaciones

Ha aparecido el número 83 de ACADEMIA. Se inicia con la necrología del Académico Electo don Gerardo Rueda Salaberry, por el Secretario General don Enrique Pardo Canalís, que completa las publicadas en el número 82.

Luis Cervera Vera publica un breve estudio sobre la percepción por Juan de Herrera del importe de sus diseños para la lonja de Sevilla, aportando el texto la “carta de poder” de Herrera a favor de su sobrino Pedro de Liermo, para que pudiera cobrar los mil ducados que se le debían.

Ángel del Campo y Francés estudia el arte tecnográfico a la luz de los documentos que conserva la Academia. Hace una introducción sobre la tecnografía y sus antecedentes y de un modo especial sobre la tecnografía de la Ilustración. Comenta el encuentro en el Gabinete de Dibujos de la Academia de diecisiete láminas tecnográficas referidas a una máquina para pulir cristales, la industria textil de Brihuega y fábrica de harinas. Estudia la procedencia de las láminas, cinco de las cuales están firmadas por el ingeniero irlandés Juan Dowling. Trata del arte tecnográfico y el dibujo científico y de su enseñanza deteniéndose especialmente en la obra del académico Betancourt. Destaca por último la importancia de la lámina relativa al telescopio Herschel. Ilustran el estudio numerosas láminas en color.

Rafael de La-Hoz Arderús aporta el texto de la conferencia inaugural del III Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación sobre el tema: “De Ruskin a Viollet-Le-Duc” (Granada 20 de mayo de 1996). En el texto se entrecruzan notas de carácter técnico con citas legislativas, anécdotas y recuerdos personales, teniendo como fondo el problema de la restauración moderna de monumentos antiguos.

José Luis Morales y Marín hace un estudio de los aguafuertes de José del Castillo y sus composiciones para ser grabadas. Incluye una breve nota sobre la figura del pintor y un catálogo con la ficha individual de las cuarenta y seis obras con sus datos técnicos, leyenda, localización exposiciones y bibliografía de cada una de ellas.

María Antonia Frías bajo el título de “Arquitectura y geometrías” estudia los diferentes tipos de geometría que han inspirado el orden y la unidad arquitectónica desde la que Luis Moya llamaba geometría visual pre-euclídea hasta la geometría fractal y sus consecuencias.

Joaquín Lorda trata de “La cornisa del Recoleta y otros motivos madrileños en Puebla”. Analiza las portadas de la Catedral de Puebla, en especial las de Santa Rosa y Santa Teresa. Estudia el “invento” de una forma diferente de cornisa, obra de Fray Lorenzo de San Nicolás, al que denominó “cornisa del Recoleta”, que había usado en dos iglesias de la metrópoli y que alcanzó gran difusión en Puebla.

M^a Ángeles Sánchez de León Fernández investiga el arte medieval a través de los discursos de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1752 y 1994. Distingue por sus características los del siglo XVIII, con retórica emblemática, los del siglo XIX con un espíritu más práctico y los del siglo XX, inclinados a la investigación historiográfica y artística con fines de orientación, de conservación y restauración de los Monumentos y el Patrimonio. Como anejo al trabajo publica la relación de los discursos más importantes pronunciados entre 1778 y 1994, y un Índice alfabético extenso de los términos de arquitectura citados en los discursos.

Silvia Arbaiza Blanco-Soler y Ascensión Ciruelos Gonzalo publican la primera parte de un estudio sobre “Palacios Reales en los planos de la Real Academia de San Fernando”, con un estudio de la tipología de los edificios y catálogo detallado de los planos.

Joaquina Labajo reflexiona sobre Música y Tradición con unas anotaciones sobre la mecánica de los procesos de cambio en las sociedades urbanas, en donde se plantea fundamentalmente la licitud de introducir nuevos elementos en las formas musicales tradicionales.

Juan Nicolau Castro con el título “La maqueta del Trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo” estudia esa pieza de la platería barroca y los diferentes artífices que intervinieron en ella. Analiza la analogía y las diferencias entre la maqueta y la obra definitiva con un estudio detenido de las distintas piezas.

Carmen Ariza Muñoz continúa el estudio iniciado en el número 82 de *Academia* sobre jardines estudiando en éste “El jardín en los proyectos de edificios de carácter cultural y en los de las viviendas privadas existentes en la Real Academia de San Fernando de Madrid”, con un análisis detenido de los diferentes tipos: archivos, bibliotecas, escuelas, museos, universidades, casas del casco urbano, palacios, etc.

Arantzazu Oricheta García trata de los grabados alemanes y flamencos centrándose en los modelos de Juan de Juni y su escuela en León estudiando por extenso la influencia de Alberto Durer, la de Lucas van Leyden y la de Georg Pencz.

Francisco J. Falero explica brevemente sus puntos de vista sobre el esteticismo como utopía artística y la autonomía del arte como estrategia ideológica. Concluye presentando el actual fin de siglo como el período final de la conformación de la autonomía del arte en las sociedades burguesas.

“Un artículo inédito del arqueólogo José Ramón Mélida sobre el pintor Zacarías González Velázquez” es el que estudia José Manuel de la Mano. Transcribe el texto del artículo y se extiende en consideraciones sobre la biografía de González Velázquez y la colaboración de distintos pintores en la obra de aquél.

José María de Mena, con el título “Drama y misterio del pintor y académico Villegas (en el Centenario del comienzo de su “Decálogo”)” ofrece datos sobre la pintura del “Decálogo” por José Villegas Cordero, iniciada en 1896 y concluída y presentada en 1916, con un total de doce cuadros pues a los diez mandamientos añadió la “creación” y la “muerte”. Aplauso y escándalo de esta serie con datos biográficos del pintor.

Rosa María Ariza estudia “Los proyectos de Museos que conserva la Real Academia de San Fernando” comenzando con una amplia introducción sobre el concepto de museo en los siglos XVIII y XIX y la arquitectura de los Museos de la Ilustración. De los treinta diseños de museos que la Academia conserva, selecciona y estudia en particular los que considera más representativos.

“La catalogación de un dibujo de la Biblioteca Nacional atribuído a Alonso Cano y posteriormente a Teodoro Ardemáns, del arquitecto vasco Miguel de Irazusta” es la aportación de María Isabel Astiazarain Achabal, que argumenta en favor de la autoría de Irazusta y describe con detenimiento las características del diseño.

Javier Gómez Martínez presenta “La galería de retratos de Álvaro de Córdoba, gentilhombre de Cámara de Felipe II y Felipe III”. Breve nota biográfica del coleccionista y reseña de los retratos clasificados por asuntos. Concluye con una reflexión sobre el ambiente de la corte española de fines del siglo XVI. Apéndice con el inventario de la galería de retratos (1602).

Benito Navarrete investiga “La creación del Museo de la Trinidad. Datos para su estudio” y las distintas alternativas que se manejaron para la organización de un Museo Nacional que reuniera los cuadros y esculturas recogidos al suprimir en 1835 numerosos conventos. Problemas del edificio del Convento de la Trinidad, situado en la calle de Atocha de Madrid y anécdotas de su inauguración, de su organización y de incidencias posteriores.

Juan José Martín González hace la crónica de la Real Academia del segundo semestre de 1996, en colaboración con María del Carmen Utande Ramiro.

Este Boletín concluye con doce reseñas bibliográficas de diversos autores.

La Real Academia como todos los años ha publicado el ANUARIO de la Corporación para 1997. Figura un resumen histórico, composición de la Academia, secciones, relación de Académicos de Número, Honorarios y Electos, Académicos Numerarios pertenecientes a otras Academias y Corporaciones similares en España y en el extranjero, Académicos Correspondientes en España y en el extranjero, cargos académicos desde 1846, lista necrológica de señores académicos desde 1847, medallas académicas, distinciones otorgadas por la Academia e Índice de Académicos.

II. DISTINCIONES

Se ha acordado conceder la Medalla de Honor, 1997, de la Real Academia de San Fernando a los Cursos Universitarios e Internacionales "Música en Compostela".

Recibió el premio "José González de la Peña, Barón de Forna", D. Agustín de Redondela, prestigioso pintor paisajista de la llamada "Escuela de Madrid", siéndole entregado el correspondiente diploma y premio el 16 de junio.

III. ACADÉMICOS

En Sesión Extraordinaria de 3 de febrero quedó elegido como Académico Numerario de la Sección de Arquitectura, D. José Luis Picardo.

En Sesión Extraordinaria de 28 de abril es nombrado Académico Numerario por la Sección de Escultura y Artes de la Imagen, D. José Luis García Muñoz (Garcí).

En Sesión Extraordinaria de día 5 de mayo se nombra Académico Numerario por la Sección de Pintura a D. Joan Hernández Pijuan. En la misma sesión resultó elegido como Académico Numerario por la Sección de Arquitectura a D. Rafael Moneo Vallés.

D. Fernando Chueca fue nombrado vocal del jurado como representante de la Academia en el II Concurso “Premios Madrid de Urbanismo” y “Concesión de la Medalla de Plata de Urbanismo”.

D. Julio López Hernández ha sido designado miembro del jurado del II Concurso de Pintura sobre la Gran Vía, convocado por la Asociación de Amigos de la Gran Vía.

Se nombra a D. Juan José Martín González representante de la Academia en el patronato del Museo de Escultura de Valladolid.

D. Juan de Ávalos fue elegido para formar parte del Patronato de la Fundación Victorio Macho, a solicitud de la Real Fundación de Toledo. Pero manifiesta su imposibilidad porque a la vista de los Estatutos “los patronos deben ser menores de 85 años”, y es sustituido por el Sr. Joaquín García Donaire.

Necrología

El día 20 de enero se celebró la Sesión Necrológica en memoria de D. Julio Cano Lasso, arquitecto, que fue elegido académico el 5 de febrero de 1990, ocupando la plaza dejada por Fernando García Mercadal. Obtuvo numerosos premios en su carrera, entre los que cabe destacar la medalla de oro de la Arquitectura en 1991. Magnífico dibujante, en su trayectoria profesional aunó la faceta creadora con sus labores como restaurador y pedagogo. Entre sus obras se encuentra la conversión en hotel del Hospital de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela; la construcción de la Estación de Comunicaciones Vía Satélite de Telefónica en Buitrago de Lozoya; las Universidades Laborales de Almería y Orense; los Centros de Formación Profesional de Vitoria, Pamplona y Salamanca; la restauración del Cuartel del Conde Duque, en Madrid, y el Auditorio de Galicia, en Santiago de Compostela. Falleció en Madrid el 7 de diciembre de 1996.

El 3 de mayo falleció el genial guitarrista D. Narciso Yepes, que ingresó en la Academia en abril de 1989 cubriendo la vacante dejada por Andrés

Segovia. Desde sus primeros éxitos interpretativos con el “Concierto de Aranjuez” de Joaquín Rodrigo, su carrera concertística ha sido intensa y celebrada, aunándose a su labor investigadora de manuscritos y tablaturas, y a la creativa con la invención de la guitarra de diez cuerdas. Solista con las mejores orquestas del mundo, es autor de numerosas grabaciones y poseedor de destacadas distinciones nacionales y extranjeras, entre ellas la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes y el Premio Nacional de Música. La sesión necrológica se celebró el día 19 de mayo.

La Academia también expresa su condolencia por el fallecimiento de los siguientes Académicos correspondientes: D. José Mascaró Pasaríus, de Palma de Mallorca, competente en arte; D. Carmelo Jiménez Gonzalo, de Soria, competente en arte; René Claude Taylor, de Puerto Rico, competente en arte; D. José Traperero Pardo, de Lugo, competente en arte, que falleció el 10 de octubre de 1995; así como a la familia del pianista y pedagogo extremeño D. Esteban Sánchez.

IV. VARIOS

Se trató sobre la incorporación de las Artes de la Imagen en esta Real Academia y de su importancia entablándose una polémica en la que se vertieron opiniones muy diversas.

Por unanimidad se incorporará la danza en la Sección de Música de esta Real Academia.

El 19 de noviembre aparece en el Boletín Oficial del Estado el texto de la Reforma de los Estatutos.

Acondicionamiento lumínico y acústico de la Sala de Juntas en la que además queda expuesta la *Alegoría de la Justicia y la Paz* de Preciado de la Vega.

Dentro de los actos del año Goya el día 15 de abril se presentó en la Ermita de San Antonio de la Florida el libro “Goya” de Nigel Glendinning, finalizado con un concierto de órgano por el director de la Academia Sr. González de Amezúa.

Ha sido encargado un busto de Emilio Castelar que se encontraba en el taller de Eduardo Capa.

En el Museo de Arte Reina Sofía, se ha celebrado una magnífica exposición antológica del que fue Académico D. Manuel Rivera, pintor que se encuentra entre los fundadores del Grupo El Paso, con sesenta pinturas, dos esculturas y veinticuatro obras sobre papel, en gran parte inéditas, desde los comienzos del artista en la abstracción hasta sus últimas composiciones de gran contenido cromático.

También en el Museo de Arte Reina Sofía se ha mostrado una exposición monográfica en torno a los collages de D. Gerardo Rueda, estructurada en diez capítulos: Los inicios, el papel de seda arrugado, el sabor de la pintura, los recuerdos naturales, la armonía constructiva, la materia y el objeto, la arquitectura del sobre, los juegos irónicos, los collages fronterizos y el final del camino. La muestra viajará a La Coruña, Guadalajara, Montpellier, Alemania y Caracas.

D. Luis Cervera Vera dictó una conferencia-coloquio sobre el tema "Protección de núcleos históricos en núcleos urbanos", en el Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha en Guadalajara el 22 de mayo.

Como es tradicional, el día 30 de mayo se celebró, con motivo de la festividad de San Fernando, una Santa Misa. Posteriormente se sirvió un almuerzo presidido por la Ministra de Educación y Cultura, Excma. Sra. D^a. Esperanza Aguirre.

Por encargo de la Alcaldía madrileña, la Academia realizará el vaciado de las dos estatuas ecuestres de Felipe V que conserva, con destino a la Plaza de Oriente.

El académico D. Antonio Gallego ha realizado un exhaustivo estudio de la evolución histórica del escudo o emblema de la Academia, con vistas a una posible modificación que se adecúe a su situación actual. Este interesante estudio será publicado íntegramente en el Boletín *Academia*.

Felicitaciones

La Real Academia ha felicitado a su miembro de número D. Luis de Pablo por el estreno en Valladolid de la obra Tréboles, a cargo de la Junta de Castilla y León.

A D. Álvaro Delgado por la concesión de la Medalla de Oro de las Bellas Artes y a D. Venancio Blanco por la concesión de la Cruz del Mérito Militar con Distintivo Blanco y por su nombramiento de hijo adoptivo de Luarca.

A D. Miguel Rodríguez Acosta por la obtención del Premio Nacional de Grabado, 1996, del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella.

A D. Antón García Abril por el éxito de sus “Canciones Xacobeas”, recientemente estrenadas en Madrid por Teresa Berganza, y de sus “Canciones y Danzas para Dulcinea” programadas en el Auditorio madrileño.

A D. Cristóbal Halffter por el estreno de su obra “Odradek” en Praga por la Filarmónica Checa, un homenaje a Kafka; así como por el homenaje que ha recibido de la Embajada de la República Federal de Alemania.

A D. Francisco Comesaña organizador de la Conferencia de la Asociación Europea de profesores de Instrumentos y Cuerda en El Escorial.

A D. José Luis Álvarez Álvarez por su nombramiento como Presidente de la Fundación de la Real Fábrica de Tapices.

A D. José Hernández Muñoz por el éxito de la exposición “Fábulas” en el Centro Cultural Conde Duque y su nombramiento como escenógrafo de “La vida breve” y “El sombrero de tres picos” de Manuel de Falla con las que se inaugurará el Teatro Real.

A D. Ramón González de Amezúa por su recital de órgano en el Auditorio Nacional de Música.

Al Duque de San Carlos, por su nombramiento de Presidente del Patrimonio Nacional.

A D. Julián Marías por la obtención de la Medalla de Oro de la Comunidad de Madrid.

A D. Antón García Abril por la obtención del premio al mejor autor de música clásica dentro de los premios “Música Española” otorgados por la Sociedad General de Autores y Editores y la de Artistas, Interpretes o Ejecutantes. Así como por el hecho de que su nombre titule al Conservatorio de Música de Torrelodones.

A D. J. Pascual de Quinto y de los Ríos, académico correspondiente de San Fernando, por su elección como Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

A D. Luis García Berlanga por su nombramiento como Doctor Honoris Causa por la Universidad Politécnica de Valencia.

A D^a. Teresa Berganza por el Premio a la Mejor Intérprete que ha actuado en el Teatro Colón en el año 1996, otorgado por los críticos de Buenos Aires.

A D. Luis de Pablo y D. Tomás Marco por el éxito de sus “Libro de Imágenes” y “Sinfonía de Cámara 1” en el Museo Thyssen.

A D. Fernando Chueca por la realización del ciclo “Cinco artistas contemporáneos” en el Salón de Actos de esta Academia y a D. Cristóbal Halffter como director del concierto que se celebró en el Salón de Actos con la interpretación de sus “Endechas” y la “Segunda lectura” de Luis de Pablo, dentro del ciclo “Proyecto Gerhard”.

A D. Gustavo Torner por el éxito de sus exposiciones en la Galería Egam y en la Sala de las Alhajas de la Caja de Madrid.

A D. Tomás Marco por la concesión de la Orden Nacional al Mérito por el Presidente de la República francesa.

BIBLIOGRAFÍA

LEÓN TELLO, FRANCISCO JOSÉ y SANZ SANZ, M^a VIRGINIA, *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Textos Universitarios, C.S.I.C., Madrid, 1994, 1.363 páginas.

TEXTOS UNIVERSITARIOS

FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO
M. VIRGINIA SANZ SANZ

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA ARQUITECTURA EN LOS TRATADOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII



Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Esta obra constituye un elogiado estudio, tanto por su metodología como por los numerosos temas que aborda. Es otro libro en el cual demuestran sus autores el rigor y la copiosa sabiduría que ofrecen, comparable a otros trabajos suyos.

Inician la obra, en el capítulo I, con un amplio estudio de los tratados objeto de su estudio. Así, la nómina de los libros analizados puede decirse que es completísima, pues en cuatrocientas cincuenta y dos páginas, además de ocuparse de los textos usuales, dan noticia de otros escritos apenas conocidos. En su agudo análisis,

con erudición, mencionan los datos del texto y sus antecedentes, que completan con las relaciones e influencias recíprocas en la obra y de la época, además de distinguir las distintas tendencias que imperaron en cada tratado.

En el capítulo II desarrollan los *Principios estéticos de la arquitectura*. En éstos distinguen el concepto de los autores, pues analizan cuándo la consideran como ciencia, así como una teoría de la construcción o bien como arte bella. Insisten en señalar que algunos tratadistas opinan que la arquitectura necesita del apoyo de las matemáticas; temas que tratan en profundidad analizando los textos de numerosos autores. También estudian la relación de la arquitectura con otras artes y con la sociología en la época de cada autor, y puntualizan que cuando los autores no son sólo teóricos concilian la especulación y la práctica. Añaden una Teoría de la *imitación* y de la *expresión*, finalizando con una aguda disertación sobre la estética de las formas arquitectónicas. Es un capítulo en el que tratan con rigor y amplitud la relación de todas las influencias sobre la obra arquitectónica.

En el siguiente capítulo tratan sobre el *gusto*, la diversidad de estilos en el siglo XVIII, la exaltación de la figura de Juan de Herrera mediado el siglo XVIII, la valoración del estilo gótico. Continúan analizando las opiniones sobre el Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico. Temas que abordan y desarrollan con sus profundos conocimientos y fácil lectura.

Tratan con sus acostumbrados análisis el interés ante el tema de la formación del arquitecto civil y militar, y la de los gre-

mios, sin olvidar la mención de las enseñanzas en las Reales Academias y la resistencia de los gremios a las tareas del arquitecto.

El capítulo V lo dedican a un minucioso estudio de los materiales, herramientas y maquinarias empleadas en la construcción de las fábricas arquitectónicas y, a continuación, en el capítulo VI, abordan su singular teoría acerca de la construcción de los edificios, distinguiendo sus partes desde la cimentación hasta las cubiertas, así como la de sus elementos interiores. Es un tema que desarrollan con agilidad e, incluso, con referencias a los escasos autores que han escrito sobre él.

Una parte muy valiosa de este excelente libro lo dedican sus autores a la Sociología de la construcción. En él desarrollan con detalle la exigencia de los municipios, las normas sobre los materiales empleados, los costos, los problemas con los colindantes y otros aspectos sociológicos.

La teoría de órdenes clásicos es objeto del capítulo VIII, en el cual demuestran León Tello y Sanz, su perfecto conocimiento de los mismos y de los tratadistas de ellos, sin olvidar a ninguno. Asombra el minucioso estudio que exponen con claridad, lo cual ilustra al lector. Sobre la ornamentación arquitectónica se ocupan en el capítulo IX. En éste analizan los diversos criterios de los tratadistas en el empleo de molduras y en la decoración de interiores. Resulta una exposición clara, fruto del análisis en numerosas lecturas de los tratados que citan.

Continúan los autores con una exposición acerca de la arquitectura civil, en la que distinguen las viviendas de los palacios, cárceles, hospitales, pósitos, teatros y arquitectura funcional. De todos ellos aportan las opiniones de los tratadistas e ilustran con esclarecedores gráficos y fotografías.

Al anterior y magnífico estudio sigue el dedicado a la arquitectura religiosa, que desarrollan con el mismo rigor, conocimientos y exposición que nos ofrecen en la arquitectura civil. Estudian la evolución estética del templo en el siglo XVIII, su expresión religiosa, su adaptación al trazado urbano, las normas constructivas, los elementos exteriores e interiores y otros aspectos. Y finalizan con una clara exposición y estudio de la arquitectura monacal.

Muy sugestivas son las páginas dedicadas a la Arquitectura militar. Para ella han revisado con detalle los oportunos tratados y sobre ellos, exponen sus conclusiones de forma erudita a la vez que aleccionadora. Estudian detenidamente las fortalezas, las ciudadelas y los castillos, deteniéndose en sus murallas, baluartes, revellines, fosos y otros géneros de fortificaciones.

De igual manera exponen las teorías, con el análisis y comparación de las teorías de los tratadistas, citando a los autores que escribieron de esta materia, tanto en sus ideas como en las realizaciones.

Terminan su obra los autores con un largo estudio sobre Urbanismo, que lo inician con el estructurado en la antigüedad para adentrarse en las variadas orientaciones y complejas metodologías posteriores. Disertan con acierto sobre la diferencia entre los núcleos urbanos creados espontáneamente a lo largo del tiempo con los trazados programados en las ciudades hispanoamericanas o en algunos núcleos españoles.

Advierten con agudeza la tendencia de los tratadistas de la Ilustración por su oposición a los trazados medievales. Reseña la planimetría de ciudades y sus perspectivas.

Analizan las ideas urbanísticas en el siglo XVIII, y en los virreinos americanos. Reflexionan León Tello y Sanz sobre la importancia de las Plazas Mayores progra-

madas en el siglo XVIII, dentro de un irregular trazado urbano, citando ejemplos aleccionadores surgidos en España y en nuestros virreinos.

También se ocupan de los parques, jardines y del suministro de aguas y evacuación de las sucias en las urbanizaciones.

Todos los estudios desarrollados en los trece capítulos de que consta el libro están perfectamente estructurados, con revisión y análisis de las teorías de los tratadistas que se ocupan de cada uno de ellos.

La bibliografía consultada es abrumadora, sin duda resultado de un trabajo metódico y continuado. Y las ilustraciones son las que mejor explican los textos que exponen sus autores.

En esta reseña solamente mencionamos someramente los temas estudiados por León Tello y Sanz, de los cuales, por sus numerosos datos y conclusiones resulta imposible extenderse.

Los autores que comentamos ilustran cada uno de los temas de su magnífico libro con numerosas ilustraciones, representativas de planos, proyectos arquitectónicos, portadas de libros y otros detalles. Y finalizan su obra con la extensísima bibliografía manejada acerca de los temas que han desarrollado, que es importante por recoger minuciosamente trabajos referentes al siglo XVIII e incluso anteriores y posteriores, muchos de ellos difíciles de consultar, lo cual constituye una valiosa ayuda para los estudiosos de la arquitectura del siglo XVIII.

En resumen, esta importante obra ilustra con rigor, profundidad y deliciosa lectura de aquello que conforma todos los aspectos de la arquitectura española y virreinal en el siglo XVIII. Es, por tanto, un libro de obligada consulta para quienes pretendan conocer las teorías y la estética de nuestra arquitectura en la época que estudian los autores.

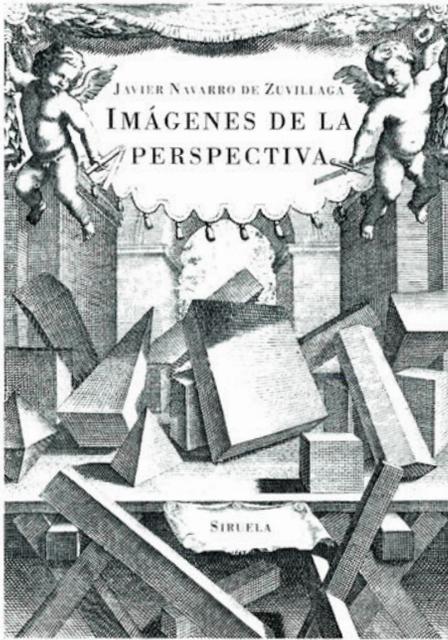
LUIS CERVERA VERA

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, *Imágenes de la perspectiva*, Ediciones Siruela, Madrid 1996, 544 páginas, 340 ilustraciones.

La bibliografía sobre perspectiva en España es muy escasa y se debe fundamentalmente a las traducciones que se realizan de autores extranjeros, ya que la producción nacional es prácticamente nula. De ahí que debamos felicitarnos por la aparición de este libro, máxime por tratarse de un trabajo que nos ofrece un panorama muy amplio sobre esta materia.

En él se analiza la temática de los tratados de perspectiva, desde los primeros que se publican hasta los que aparecen a finales

del siglo XVIII, momento en el que, como dice el autor, la perspectiva pasa a formar parte de la ciencia. La temática analizada abarca las portadas en su carácter alegórico y emblemático, las máquinas de ver y de dibujar, la representación de los poliedros regulares, el cánón y los escorzos de la figura humana, así como el carácter protagonista de la misma en la construcción perspectiva, la estrecha relación entre ésta y la arquitectura, la aplicación de la perspectiva a las artes plásticas y a la escenografía



teatral, la catóptrica y la dióptrica, las sombras, incluida su aplicación a la arquitectura, y, finalmente, la cartografía, la topografía y la gnomónica. Estos temas dan nombre a los capítulos del libro.

El autor, arquitecto, escenógrafo y profesor de perspectiva en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, ha hecho una inteligente selección de láminas que ilustran estos temas, las ha comentado con gran conocimiento de los mismos y ha realizado una introducción a cada uno de ellos que sitúa al lector en el asunto y le hace ver su evolución a lo largo de la historia; todo ello

con un lenguaje sencillo y claro que no excluye el rigor que la materia requiere.

El autor plantea algunas cuestiones que merecen especial atención. Explica que la perspectiva se ha desarrollado a la par de mano de los artistas y de los científicos, jugando en ello un importante papel la figura del arquitecto, por comprender su campo de actuación parte de unos y otros. Por otra parte expone que la perspectiva ha supuesto una determinada forma de ver que ha ido evolucionando, dentro de su carácter de proyección geométrica, incluso a costa de sí misma, ya que los artistas han modificado sus reglas a su conveniencia, cuando no se las han saltado a su antojo. En todo caso, concluye el autor, la perspectiva ha sido el vehículo gracias al cual han progresado tanto el arte como la ciencia.

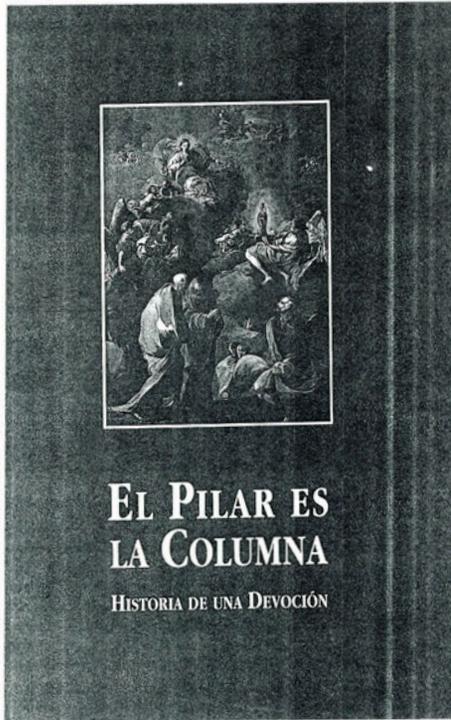
Este libro tiene cierto carácter enciclopédico, no sólo por abarcar la práctica totalidad de los temas incluidos en los tratados de perspectiva, sino por la minuciosidad con que han sido desarrollados. Resulta, por tanto, inestimable para quien esté interesado en conocer la evolución tanto de la perspectiva en sí como del concepto de representación en el periodo abarcado.

Las dos posibles lecturas del libro (sólo las láminas con sus pies, en ocasiones muy extensos, o lo mismo precedido de la introducción a cada tema o capítulo) facilitan su manejo como libro de consulta.

En cuanto a la edición es de una gran calidad en todos sus aspectos, desde las reproducciones de las láminas hasta el papel y tipo de letra, incluido su color y la maquetación.

LUIS CERVERA VERA

El Pilar es la columna. Historia de una devoción. Exposición celebrada del 7 de octubre de 1995 al 7 de enero de 1996. Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza, 1995, 239 páginas, numerosas ilustraciones en blanco y negro y en color.



Cuando se toma la obra entre las manos, se obtiene la impresión de que se trata de un libro. Así, es, pero un libro que ha tenido por generador una exposición en torno a la Virgen del Pilar.

Por eso es conveniente comenzar por el final, por el artículo firmado por Juan Carlos Lozano López, titulado "Así se hizo la exposición". Ya no hay duda acerca de lo que se ha procurado. Sabrosa explicación. Las exposiciones se han multiplicado. La cultura se ha democratizado. Las grandes exposiciones internacionales comienzan

en el siglo XIX, pero se han generalizado como fenómenos de masas. Un nuevo hecho se produce desde 1980. El hecho pionero de las Exposiciones de las Edades del Hombre. El arte ya no es patrimonio de unos pocos: Valladolid, Burgos, León, Salamanca, Amberes y ahora Burgo de Osma, el espectáculo ha cundido a Cataluña, Galicia, Granada, Oviedo, y la propia Zaragoza. El brío que las exposiciones sobre el patrimonio de su Iglesia y la basílica del Pilar han cobrado en esta población, ha motivado este último esfuerzo.

Una exposición del tipo de las actuales, con un fondo cultural especial, supone que la obra abandona su emplazamiento habitual, para sumergirse en un relato artístico atrayente, pero en el fondo dotado de obras de la máxima significación.

Fue tema principal de la exposición franco-española de 1808. En 1970 se organizó una exposición dedicada a mantos de la Virgen del Pilar y otra en 1972. El tema de ésta es *El Pilar es la Columna*. Para ello se ha buscado un lugar determinado: que por su espaciosidad permite formar diversos ámbitos. El propósito es hacer la Santa Capilla como era en la época gótica. Se han constituido diversos ámbitos; el último de tipo audiovisual.

Muy de agradecer es el otro capítulo complementario. "Así es la Exposición", firmado por Domingo J. Buesa Conde.

Se tenía la ventaja de contar con toda la experiencia de la Exposición *El Espejo de nuestra historia*, de la que Bueno fue nombrado comisario. Vendría a ser un "paseo devocional" por un templo repleto de recuerdos y tradiciones de toda España. Pero

se buscaba un título menos convencional y más sugeridor. Al fin y al cabo el templo del Pilar había nacido con la intención de custodiar la columna de la venida. Y así se tuvo ocasión de hallar este título empalmado con la tradición: el dicho: "El Pilar es la columna; la Columna es el Pilar". Algo con respecto de juego léxico se convertía en título para la muestra. Se contaba con una gran afluencia de público y con aportación de obra cultural privada y pública.

Todas las exposiciones presentan un itinerario. Era lógico buscar el camino natural, el de la ciudad, el que explica su historia: el Ebro. Pero en Zaragoza surgió una importante ciudad romana; hay restos y debían ser incorporados. Pero el Cristianismo se introduce. Es el Viaje de la Virgen en carne mortal a Zaragoza, el año 40 de la Era; la tradición le autoriza con un manuscrito del siglo XIII, que se introduce en esta sala. La iglesia florece y tiene nombradía bajo el arzobispo San Braulio. Se emplean restos arqueológicos para dar fuerza crítica al estudio arquitectónico que conlleva el proyecto. Y es un templo gótico de mediados del siglo XV. Se ofrece el claustro en el que se halla la Capilla del Pilar.

No puede faltar el milagro, que es el famoso de Calanda. El portento no podía resultar más sorprendente. Pues se trataba de que la persona que se beneficia del milagro es un pobre sin pierna, Miguel Juan Pellicer de Calanda, que se hallaba siempre a la puerta del templo y que en el año 1640 el rey Felipe IV se acercó a besar la ennegrecida pierna, ya que la otra cortada estaba enterrada desde hacía mucho tiempo. El grabado contó todos los pormenores de esta prodigiosa historia.

Y era llegado el momento de abordar el lugar donde se hallaba la prodigiosa columna. El artificio de Ventura Rodríguez,

con una capilla arbitrada en el tramo central, a los pies del templo, completándose la ambientación con la maqueta y el retrato de Zacarías González Velázquez.

Templo de significación nacional se enriqueció con cúpula de Bayeu, González Velázquez y Goya; de todos ellos había muestra en la exposición. En la Santa Capilla se mantiene el camarín, con la columna sin mover de su emplazamiento. Todavía hay una sala sexta situada en uno de los lados de la Santa Capilla. Para concluir el visitante tiene ocasión de contemplar una colección de carteles referentes a las fiestas del Pilar y una sala de proyección para audiovisuales.

Y conocido el proyecto y el itinerario, conviene reparar en el contenido, pues de poco habría servido tan espléndido marco sin contar con los elementos que apoyan la narración.

Pero previamente hay que decir que como este catálogo adopta forma de libro se enriquece con consideraciones a la arqueología, la devoción, el templo, los "enigmas" de la Santa Capilla, el poder de la imagen, la música, pero donde el denominador común es la devoción.

La exposición se compone de 123 números, de objetos que han sido desplazados para que ocupen su sitio en la narración. El pilar es lo único que no ha cambiado de sitio. Pero en el texto se introducen numerosas ilustraciones. Un somero resumen de lo más llamativo procuraremos hacerlo en este final.

Naturalmente las copias de la Virgen del Pilar deben marchar en cabeza. Tal ocurre con las asignadas a Juan de la Huerta (1435) y a la escuela de Malinas (1500). Pero hay episodios de la historia de la Virgen recogidos en la sillería de coro. Numerosos restos arqueológicos

identificados como cristianos sirven para ambientar la exposición.

De la pintura antigua hay muestra de Pedro Díaz de Oviedo (siglo XV) y el Maestro de Luesia (1490), con el viaje de Santiago a España, Los Milagros de Santa María y la Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza. Virgen del Pilar, de Palomino; de Luzán Martínez (1760); esa preciosa Virgen de Paret y Alcázar; las de Pietro van Lint y Vicente Verdusán (aparición a Santiago y los Siete Convertidos) La Vista de Zaragoza de Martínez del Mazo, con la Virgen del Pilar sobre el cielo; las obras de Bayeu y Subías (Virgen del Pilar, bocetos semiesféricos de la cúpula, la Virgen del Pilar ante Santiago). El conjunto de Francisco de Goya: Construcción del templo del Pilar por los Ángeles, la Virgen del Pilar ante los discípulos y los siete convertidos, la Virgen del Pilar en Gloria. Numerosa serie de documentos y de grabados. Así la historia completa del milagro de Calanda, en relato grabado

por José Lamarca, y el milagro de la reposición de la pierna pintado por Merklein. Presencia del plano de la Santa Capilla, con los grabados y la maqueta de Ventura Rodríguez, y el retrato de éste por Zacarías González Velázquez.

Un recuerdo al mundo de la música y de la Cinematografía (Nobleza Baturra, La Dolorosa y Agustina de Aragón). Carteles y anuncios de prensa, como el cartel que recuerda el bombardeo de Zaragoza sin causar daños en el Pilar. Elementos de propaganda, como sellos de cera...

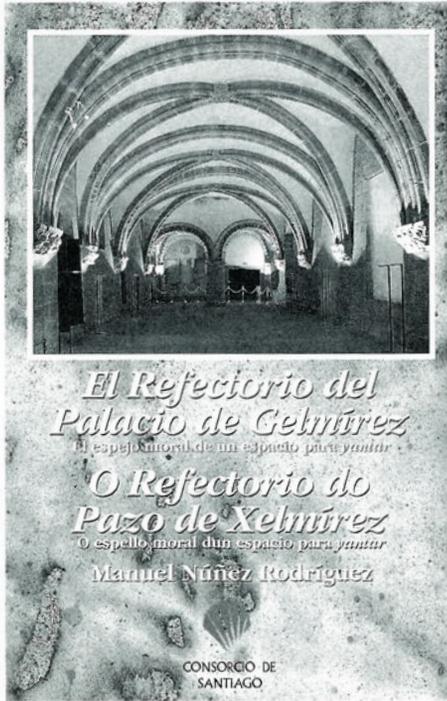
El Pilar es la Columna; ciertamente es uno de los cimientos de la historia de España, en su literatura, sus tradiciones, su historia (la Guerra de la Independencia). Es un libro compendioso, dotado de un material cultural de primera clase. Los Organismos que han potenciado esta publicación, el Cabildo de la Catedral y el complejo equipo artístico y científico bien merecen nuestra enhorabuena. La pulcra edición contribuirá a afirmar con mayor ahínco el recuerdo.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *El Refectorio del Palacio de Gelmírez. El espejo moral de un espacio para yantar*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1996, 138 páginas, fig. 23. Versión conjunta en castellano y gallego.

El Palacio de Gelmírez goza desde antiguo de fama acreditada. Pero a mucha distancia del Pórtico de la Gloria, del que se halla a un paso. La publicación en 1988 de una gran monografía sobre el Pórtico, dejaba en mayor oscuridad al Palacio de Gelmírez, en el que se deseaba mostrar una imagen lúdica, de un banquete como correspondiente a una de las habituales llega-

das de ilustres viajeros a Santiago de Compostela. En esta obra se hace una meritísima trabazón de elementos históricos, literarios, de la moda, y por supuesto del arte, para convenir en la existencia de un más allá de esta iconografía, que aparentemente basta por su aspecto divertido para un salón que no tendría otra finalidad que alegrar el ambiente.



Pero la verdad es que nos encontramos en ruta hacia una interpretación de lo visual; hay algo más allá y trascendente de lo que meramente aprecian los ojos.

El salón es medio siglo posterior al Pórtico de la Gloria y encaja en el periodo del arzobispo de Santiago Don Juan Arias (1238-1266), que mantuvo relaciones muy amistosas con el Rey Alfonso X el Sabio. Nadie como él conocía el pensamiento político y humano del Monarca, por lo que la interpretación de las ménsulas, que forman el conjunto iconográfico, tiene que hacerse en función de esta relación.

Todos los que se han parado a interpretar las ménsulas lo ven como un espectáculo anecdótico, muy conforme con el

empleo festivo del local. Sin embargo el autor se ha esforzado con todo éxito para hallar un significado más allá del mero yantar, como placer. Se emplean abundantes citas de *Las Partidas* para presentar alusivamente a un rey castellano-leonés, concretamente Alfonso X el Sabio, como espejo de una conducta, la suya, empeñada en el cumplimiento de la justicia divina, pero al mismo tiempo expresando el peso que tiene la catedral compostelana en el poderío regio. Alfonso X viene a ser “un nuevo David”, el rey que encarnaba la alianza permanente entre el poder temporal y el de Dios. Recogiendo una cita de Nieto Soria, Alfonso X el Sabio vendría a continuar la tradición de Jesucristo de protector de los derechos de las personas y de los reyes.

El salón contiene esculturas aisladas y ménsulas descriptivas. El ágape o banquete constituye una parte de la iconografía, la suficiente para aparentar que no es sino un acto solemne de recepción. Hay episodios alusivos al político y otros al moral. Lo esencial es el puente entre ambos elementos.

Si precisamente el salón se halla sobre el salón de armas y al lado del templo metropolitano, hay razón suficiente para hacer congregarse en este espacio a muchos personajes foráneos, que banquetearían rodeados de una escenografía que forma parte de la arquitectura. Era ocasión única para hacer ver a los circunstantes que las autoridades políticas seguían fielmente las doctrinas fijadas por la Iglesia. Se trata de un pensamiento teológico-político, una especie temprana de “reloj de príncipes”. Los que representan la autoridad civil toman buena nota del yantar del rey, pero como ocasión para que imiten del mismo las leyes morales más que un buen

comportamiento ante la comida. Hay una alusión a vislumbrar las virtudes más allá del placer. Y es el Rey, el matrimonio regio, el centro del modelo.

El gesto y la música son medios utilizados para lograr esta moralización. Sobre todo la última. La música había sido usada en el Pórtico de la Gloria como una manifestación sublime en el ambiente celestial. Pudiera parecer solamente un medio diversional en medio de un ágape. Pero la consideración se dirige hacia una finalidad teológica. Por poner un ejemplo, en una ménsula dos reyes coronados ponen las manos sobre el "organistrum", como tratando de afinarlo, lo que equivaldría a establecer entre ambos el equilibrio entre la ley nueva y la antigua.

Se hace la descripción iconográfica, analizando puntualmente los elementos que la integran, situando debidamente en el plano los elementos. Sólo después y como resumen se eleva el plano iconográfico al iconológico.

Hay dos escenarios distintos. Pero existe un presentador oficial: el capellán. Con su gesto sacerdotal bendice el yantar, que es la señal del comienzo. Se hace la observación de que esta bendición proviene de lo alto, gesto enjuiciado con un sentido eucarístico. Próximas al capellán hay varias ménsulas con escenas que están tomadas de la vida ordinaria; así la comprobación de los alimentos por el jefe de comedor, donde se aprecia la importancia del gesto: unos están sentados a la mesa degustando y los criados se hallan

de rodillas. Aparecen bufones, pero sus gracias se mantienen lejos del histrionismo, dándose un sentido noble a la juglaría. Se enjuicia como cabeza satánica una que mira hacia las escenas de comida, para indicar con su gesto una reprobación contra cualquier exceso.

Y queda luego un segundo espacio, destinado al matrimonio regio, al que se pone como ejemplo de buen cumplidor de los mandatos divinos. Son escenas donde se acude ya a lo imaginario. Ante el espectador se despliega el espejo moral. Nada tienen que ver con el comer los dos reyes, rey y reina, es decir, el matrimonio regio, que portan no un cuchillo de mesa, sino el cuchillo espiritual y el cuchillo temporal. Algunas de las escenas se refieren a la nueva alianza entre los reyes de la Biblia y el Nuevo David (el monarca castellano). Y el mismo Dios que establece su autoridad en el antiguo y el nuevo Testamento. Precisamente el hecho de que las ménsulas tengan espacio central para el personaje o la escena exaltada, cuenta a los lados con figuras secundarias que aclaran el significado.

Este mensaje expresa un equilibrio ético-moral, en el momento en que el Rey tenía autoridad suficiente para que fuera considerado un modelo. El banquete había empezado como una realidad en el extremo de la sala; en el otro, predominaba ya la superación de esta realidad para localizar en la autoridad monárquica el ejercicio de la misión divina, que según los escritos el propio Alfonso el Sabio encarnaba.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

VALLECILLO TEODORO, MIGUEL ÁNGEL: *Retablística alto alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII, XVIII*. Universidad Nacional a Distancia, Centro Regional de Extremadura, Mérida, 390 páginas, numerosos dibujos de retablos, fotografías en color y blanco y negro.



Pondera Víctor Nieto que con frecuencia los territorios fronterizos han sido considerados tierra de nadie y eso ha motivado que no se les haya prestado la debida atención. Esto ha ocurrido con Olivenza, territorio portugués incorporado a la monarquía española. Pero existía una unidad artística, que ahora confiere a Portugal y a España: Olivenza (Alto Alentejo), Elvas y Villaviciosa. Olivenza se incorporó a España en 1801.

Pero en rigor se basa en la diferencia entre España y Portugal; el hecho cierto es que existió un gran trasvase entre los dos

países. Martín González juzga que la relación entre España y Portugal es especialmente considerable. Estima que mientras que Portugal tiene tendencia a perfeccionar un tipo determinado, la diversidad distingue a España. Vallecillo pondera especialmente lo que el estudio del retablo debe a Robert C. Smith y Germain Bazin.

Se trata de un trabajo de profunda investigación, como lo muestra el cúmulo de fuentes bibliográficas y documentales consultadas.

Considera el arte de las órdenes religiosas. Los franciscanos impulsaron la devoción a María Inmaculada. Los Jesuítas configuran un tipo funcional de retablo. se separan el sagrario o tabernáculo para contener las Formas, y el expositor para manifestarlas en adoración.

En cuanto a los materiales se empleó mucho el borme de Flandes. La madera de castaño era peninsular. En el siglo XVIII sobresalió el mármol en los retablos lujosos típicamente portugueses. Portugal tiene excelentes canteras de colores (Extremos y Villaviciosa) y el marqués de Pombal lo impone en las obras cortesanas, tanto por lo que exige el gobierno como por evitar riesgos de incendios. Era la réplica a la "talha dourada" del estilo nacional.

Los retablos evolucionan en cuanto a tipo y formas, en plantas y alzados. El estilo "barroco", está definido por la columna de esta forma, que aparece más tardíamente que en España, en el último cuarto del siglo XVII. Analiza una larga lista de periodos, entre los que destacaremos el barroco (1680-1740) y el rococó (1737-1780).

Aborda las relaciones entre el retablo barroco lusitano y el español. Entre 1580 y 1668, periodo de la unión, se trabaja en los dos países, con grandes vínculos. Es característico del retablo barroco portugués el que se disponga en forma de portada, cerrándose con arquivolta la parte superior, a modo de arco triunfal cerrado. Pero la gran peculiaridad es la extensión de la azulejería por los lados, y el que el retablo se resuelva en forma de hornacina.

Antes de proceder a las características de los tres centros, analiza los artistas que para ejecutar estas obras han cruzado la frontera, siendo mayor el éxodo hacia España. Creo que en este sentido sería bueno obtener una estadística de artistas españoles y portugueses, con demarcación geográfica y cronológica. También tiene pensado el poderosísimo influjo francés —la época de Juan V—, con figura tan destacada con Laprade. Al valorar los centros, destaca la importancia de las trazas, pues son las que marcan puntos alejados de los centros. Y al valorar estos centros, pondera los de Coimbra, Lisboa y el próximo de Badajoz.

El Capítulo III está consagrado al Catálogo de los retablos de los XVII y XVIII.

Pero con anterioridad ha considerado la importancia de los centros artísticos, que lo son de producción y de consumo. No podría desconocerse la fuerza económica que mueve una producción de obras tan importante.

Clasifica primeramente los retablos de Elvas. Comprende los siglos XVII y XVIII. Muchos de los tipos obedecen al tipo que ha llama Germain Bazin “roman à voussures”, es decir, una portada románica con columnas a los lados, una faja de capiteles y la arquivolta de tantas vueltas como columnas. A veces la portada se dispone en profundidad. En el interior se contienen el

sagrario para las Formas, la torre escalonada para la exposición y encima la imagen, dentro de la hornacina o camarín.

Pero en todos los centros tiene desarrollo el “Estilo Nacional”, caracterizado por el éxtasis de la “talha dourada”. A diferencia de España, en que prepondera un programa iconográfico, aquí son las mil evoluciones de la talla dorada.

Pero también en el primer cuarto del siglo XV florece el estilo juanino. Todas las cortes están imponiendo el gusto oficial. La catedral de Elvas experimentó en el siglo XVIII una profunda remodelación. Este gusto oficial tiene sus consecuencias en el mármol de colores, el cuerpo único, el refinamiento y las formas movidas. Pero conocemos de donde venía: de la basílica de Mafra y del ábside de la catedral de Evora, obras dirigidas por el maestro Ludwig.

Diversos tipos de retablos se advierten en Villaviciosa. El de Nuestra Señora de la Concepción, como observa Vallecino, se distingue del español porque siendo plano, se corona con ático semicircular. Pero en éste se coloca un “óculo” a manera de los rosetones medievales. Pero Villaviciosa es región preponderante en retablos de grandes bloques de mármol, generalmente destinados a la exposición del Santísimo. El sagrario queda en la parte inferior y el Santísimo en lo alto de la torre (retablos de los Agustinos). Abundan asimismo los retablos “roman à voussures”.

Y queda finalmente Olivenza, el distrito portugués que fue entregado a España. Ha sido la cabeza de puente para el estudio del foco portugués.

El retablo de la Misericordia de Olivenza se dispone a manera de gran portada, con el trono o pirámide escalonada en el centro, de suerte que es un retablo tradicional.

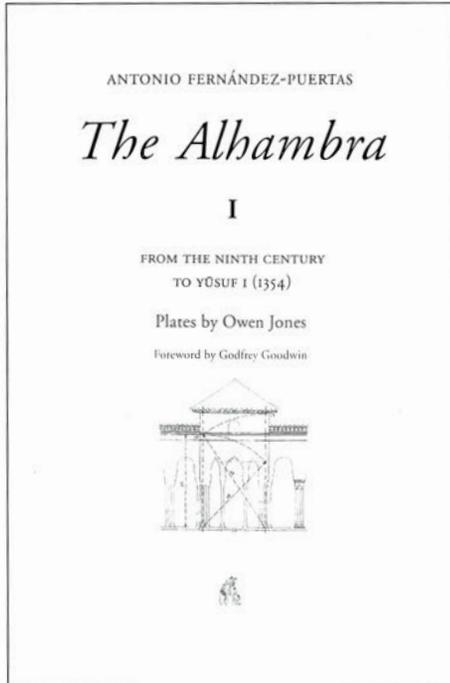
El retablo mayor de la iglesia de María Magdalena de Olivencia es un retablo camarín, del tipo roman à voussures. Pero la obra que más fama a dado a Olivencia es el retablo arbóreo de Santa María del Castillo. Se pretendía con ello la genealogía de una familia religiosa. El árbol cubre todo el espacio. Arranca de la figura de Jessé, padre de David. En las ramas se acomodan los doce reyes de Israel, rematándose con la figura de Jesús, como indicio de su origen, que fue siendo substituído por las es-

culturas de la Virgen con el Niño. Los retablos de la Sé de Lamego y de la matriz de Camiña son sus antecedentes. Es un retablo tradicional, pero es bueno que se acuda a estas evocaciones del pasado. Portugal siempre tiene en cuenta su pasado.

Queda por decir que estamos ante un retablo que ha de inspirar otros, en las zonas vecinas de los dos países. Hay demasiada pasión política, y esto hace olvidar, que las ideas, las canciones, el arte, viajan pese a todas las dificultades.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio. *The Alhambra I, from the ninth century to Yūsuf I (1354)*. Plates by Owen Jones. Foreword by Godfrey Goodwin. Saqi Books, London, 1997, 473 páginas, numerosas ilustraciones en blanco y negro y color y dibujos.



La Alhambra de Granada es uno de los monumentos de arquitectura mundialmente más conocidos y estudiados. Desde el siglo XVIII hasta nuestros días, no ha cesado la aparición de importantes libros y trabajos de investigación acerca de su historia, estructura y decoración. El grueso volumen, ampliamente ilustrado y en lengua inglesa, que el catedrático de arte musulmán de la Universidad de Granada Antonio Fernández-Puertas acaba de publicar en Londres, es prueba de nuestro aserto. Primer tomo de una obra que constará de otros dos volúmenes constituye por su apretada erudición y rigurosa metodología una aportación bibliográfica de primerísimo orden.

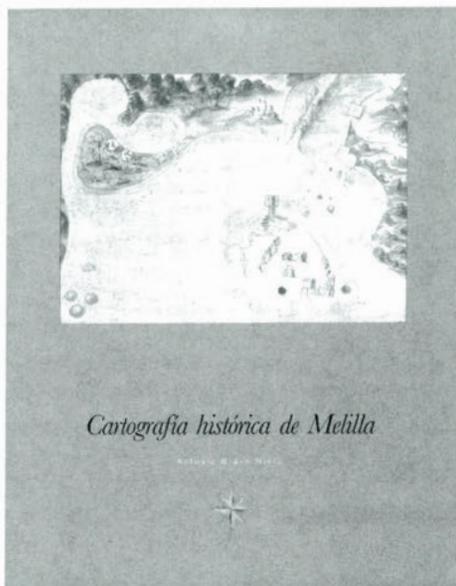
Producto de una larga y sostenida investigación iniciada en 1968, es el resultado feliz y el fruto sazornado del conocedor, capaz de analizar un edificio con el cual ha

sostenido un permanente diálogo, del que no se le escapa ningún pormenor o secreto. Dedicado este primer tomo a la Alhambra desde sus orígenes, en el siglo IX, hasta Yūsuf I en 1354, tras una introducción general a la arquitectura y al arte nazaríes, en 22 capítulos que ocupan 471 páginas explica por medio de 200 dibujos analíticos y las 36 láminas de Owen Jones (1842-1845) el sistema de proporción arquitectónico y decorativo de la Alhambra. Las plantas, las elevaciones, el decorado y la epigrafía son analizadas e interpretadas a fondo y en todas sus posibles interpretaciones. La Alcazaba, las puertas monumentales, los prime-

ros palacios y su evolución, el Salón de Comares son objeto de la crítica histórica y de la perspicaz mirada del autor. Simbolismo y formas componen un entramado que Fernández-Puertas descifra para goce del sabio y del aficionado a los estudios arqueológico-artísticos. Importante es señalar la identificación que hace del Scriptorium y de la organización artística de la Corte nazarí. En una palabra este primer tomo, espléndidamente editado, es obra de indispensable lectura, estudio y consulta para todo aquél que quiera conocer en profundidad un monumento esencial como es la Alhambra granadina.

ANTONIO BONET CORREA

BRAVO NIETO, Antonio: *Cartografía histórica de Melilla. 1497 - Melilla - 1997*. Melilla, Ciudad Autónoma-Quinto Centenario, 1996; 214 págs.; 118 il., la mayor parte de ellas mapas y planos en color; 32 x 25'5 cm.



Monografía sólida sobre la evolución de la ciudad de Melilla, especialmente desde la fecha de su incorporación a España, apoyada en el estudio de los mapas, planos, dibujos y grabados referidos a ella, obra en su mayor parte de los ingenieros militares por imperativos de la defensa.

El autor, que omite discretamente sus credenciales, es doctor en Historia del Arte y profesor en Melilla; enamorado de la ciudad le ha dedicado una atención preferente, desde su participación en las Jornadas anuales sobre la presencia de España en África hasta un número apreciable de publicaciones monográficas.

Esta *Cartografía histórica* es el punto de encuentro de dos líneas específicas de su investigación: de una parte la ciudad de Melilla, a la que dedicó su tesis doctoral (*La*

construcción de una ciudad europea en el contexto norteafricano); de otra la obra concreta de los ingenieros militares, con aspectos diversos como la racionalización del espacio defensivo en el Renacimiento o las fortificaciones en el siglo XVIII; incluso hace ya diez años publicó una “Aproximación a la cartografía sobre Melilla”.

La obra que comentamos tiene su núcleo en el tema y las fechas que su título indica; sin embargo los desborda, pues a la estricta cartografía militar suma el estudio del desarrollo urbano de Melilla, cada vez menos ligado a las exigencias castrenses, y en la introducción amplia repasa la historia de la antigua Rusaddir, a la vez que estudia la cartografía y la evolución histórica del Mediterráneo y el Norte de África. Por otra parte, a modo de colofón, bajo el título de “La otra España Africana”, BRAVO NIETO dedica también su atención a los peñones de Vélez de la Gomera y de Alhucemas y a las islas Chafarinas. Precede al texto una presentación del presidente de la Ciudad Autónoma Ignacio Velázquez Rivera.

Dos dibujos del siglo XVI, del Archivo General de Simancas, abren la serie de ilustraciones al hilo del estudio de la Melilla situada entre el Medioevo y el Renacimiento; el primero, realizado “por manos poco expertas”, iba unido a una carta del gobernador Francisco de Medina fechada el 1 de febrero de 1552 como parte de *La traça de los torreones de Melilla*; el segundo, obra del prestigioso ingeniero italiano El Fratín, era una propuesta de fortificación de la Laguna de Melilla mediante una torre talusada de planta cuadrada, que no llegó a realizarse, pensada como defensa contra la armada turca, aunque podría servir también para el dominio del territorio en torno a la ciudad.

El gran peso que los ingenieros italianos tuvieron en el diseño de la ciudad durante el siglo XVI es destacado por BRAVO NIETO, especialmente los proyectos de Gabriel Tadino de Martinengo; junto a ellos no desmerece el trabajo de Juan Vallejo, Miguel de Perea y Sancho de Escalante. Los planos de Marcos de Ayala (1692) y de Alfonso Díez de Anes (1699) coronan el análisis de este período.

La Mar Chica y la Costa de Melilla dan lugar a un estudio monográfico ante la importancia que, por lo menos desde el siglo XVI, se reconoció a aquel accidente geográfico como posible fondeadero de la escuadra, por su interés estratégico tanto para interceptar posibles incursiones de argelinos o turcos en las costas peninsulares cuanto como posible cabeza de puente de una eventual acción española hacia el sultanato de Fez. Empalmado con el estudio de páginas anteriores sobre la Laguna, se va avanzando hacia otras zonas costeras: Cabo del Agua, punta de Quebdana, cabo de Tres Forcas... El “Surgidero” o abrigo de Melilla da pie al autor para recordar la gran diversidad de embarcaciones que formaban parte de la imagen náutica de Melilla en tiempos pasados: goletas, barcos largos, pasacavallos, chambequines, cárabos, etc.

Un aspecto diferente centra otro de los capítulos de la obra: la construcción de una ciudad subterránea como reacción ante los frecuentes asedios y, por otra parte, la guerra de minas y contraminas. Hasta el año 1666 Melilla pudo mantenerse bien defendida por tierra gracias a las murallas renacentistas y, sobre todo, por la posesión de una serie de fuertes exteriores en las alturas cercanas, que dominaban la vega y los posibles puntos de ataque. Al llegar al poder la dinastía alauita en aquella fecha los sul-

tanés se propusieron conquistar las ciudades españolas en el Norte de África y pronto cayeron en manos xerifianas los fuertes exteriores de Melilla. Ante la carencia de una artillería de potencia suficiente para dismantelar las defensas de la ciudad, la estrategia aconsejaba una guerra de minas, que dió lugar a las contraminas de los españoles. Varias ilustraciones de máximo interés, que reproducen planos de los años 1695 al 1791, permiten conocer los resultados de la nueva táctica; a la par, el texto explica las vicisitudes de la época, en especial los ataques graves de 1715 y 1774. Éste, el peor sufrido por Melilla hasta entonces, terminó con la victoria de las armas de Carlos III contra las de Muley Mohammed gracias, sobre todo, a la eficaz guerra de contraminas desde la plaza.

Se expulsa BRAVO NIETO en el estudio del “siglo de oro” melillense (primera mitad del siglo XVIII) y la consolidación del Cuarto Recinto (segunda mitad de ese mismo siglo), manejando una documentación amplia y reproduciendo planos de la ciudad que, aunque dedicados en el fondo a los problemas de las fortificaciones, van dando luz también sobre el trazado urbano.

La arquitectura y las obras públicas durante el reinado de los Borbones hasta finales del siglo XVIII, el territorio en torno a Melilla antes de 1862 (con una visión retrospectiva hasta la ciudad púnica y la colonia romana) y los planes, no sólo de defensa sino también de urbanismo, del siglo XIX, permiten al investigador ofrecernos un panorama de la evolución de la población melillense y su vivienda, con planos de edificios y de las calles, como también alguna vista panorámica de la ciudad y sus alrededores.

El Río de Oro o Uad Medduar (el de las curvas o los meandros) justifica una consi-

deración especial por los problemas que creaba a Melilla en cuanto a defensa y salubridad; de ahí la necesidad de desviar su curso. Los proyectos de Herrera (1834), Roldán y Vizcayno (1865-1868) y Arajol y de Solá (1863) dejaron paso en 1871 al comienzo de las obras; su realización fue rápida, pero el nuevo cauce no llegó a impedir desbordamientos importantes en años posteriores.

Interés singular ofrece el estudio de lo que BRAVO NIETO llama “los pilares de la ciudad moderna”, pues en él se entrecruzan el esfuerzo por el desarrollo urbano, la utilización del campo exterior y el problema gravísimo que supuso para Melilla la denominada “guerra de Margallo” (porque murió en ella el general García Margallo) que, aunque sólo duró tres meses —octubre a diciembre de 1893— como también tres meses las negociaciones de paz —enero a marzo de 1894—, puso en riesgo la supervivencia de la ciudad por la violencia de los ataques de las cabilas circundantes, desobedientes incluso a la autoridad del Sultán. Es en este capítulo donde aparecen como una novedad los mapas y planos que la prensa nacional publicó para ilustrar a sus lectores sobre la situación.

En fin, el análisis de la evolución de Melilla en los últimos cien años refleja con precisión y documentación adecuada el crecimiento de la ciudad moderna, con el interés que tuvieron en la configuración de los edificios la arquitectura modernista catalana y el *art déco*, junto a otras corrientes de la arquitectura francesa y vienesa.

Además de la exposición general, concreta y amena, cada una de las ilustraciones del libro lleva aneja, fuera de texto, una explicación de su contenido, a veces con notas críticas, y la cita precisa de sus datos técnicos y del archivo de procedencia: Simancas, Servicio Geográfico del Ejército,

Museo Naval, Servicio Histórico Militar, Comandancia de Obras de Melilla y algún archivo particular, incluido el del autor.

Entre esas ilustraciones hay algunas en las que pesa y hasta se impone el valor estético sobre el topográfico: así el plano levantado por Gregorio Sevilla durante el gran asedio de 1774 (il. 39). Llama la atención en unas su belleza espontánea (il., p.e., 13, 34, 38, 63, 102 y 110); en otras la precisión del dibujo técnico (il. 16, 18, 22 y muchas más); en algunas el valor dramático unido a la exactitud de la topografía, como las que se refieren al monte Gurugú (il. 80 y 101). De los planos más ligados a la vida de la ciudad podemos destacar el conjunto urbano en 1604 (il. 4), el de los aljibes de 1722 (il. 3), el del hospital de 1849 (il. 51) y el urbanístico de 1921 (il. 109).

Se puede deducir de lo expuesto el valor de esta obra editada con calidad cuidada y gran formato para conmemorar el quinto centenario de la Melilla española. El texto claro y preciso rico en ilustraciones sirve

perfectamente al propósito. Precisamente por esa calidad es más fácil de disculpar alguna leve falta de precisión que no entorpece su lectura; así la referencia, desviada a Algeciras, del tratado que se firmó en Madrid el 27 de noviembre de 1912 (pág. 179).

En otro sentido cabe señalar que la vista general de Melilla, unida a otros dos grabados, sobre fotografías de Álvarez Cabrera (pág. 180-181) había sido publicada por *La Ilustración Española y Americana* en el número XXVIII de 1890, correspondiente al 30 de julio (pág. 57). Cuando la reproduce en 1893 junto a varios tipos rifeños (número XXXVII, de 8 de octubre, pág. 209), omite la cita del autor. Por cierto, *La Ilustración* volvió a publicarla el 22 de julio de 1909 con motivo de los nuevos sucesos, indicando esta vez que se trataba de una fotografía de Rittwagen. También la *Illustrirte Zeitung* la reprodujo en las dos ocasiones bélicas (11 de noviembre de 1893 y 5 de agosto de 1909). Alguna errata incómoda (pág. 68, línea 6) casi no merece ser mencionada.

MANUEL UTANDE IGUALADA

BÁEZ MEZQUITA, Juan Manuel, *La Memoria de la Arquitectura. Dibujos de viajes a Italia*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1997, 137 páginas, 161 dibujos en color y blanco y negro.

El presente libro se presenta como un bloc de apuntes de un arquitecto en viaje por Italia. Magníficamente editado, reúne un gran número de dibujos, acuarelas, aguadas y bocetos realizados por el arquitecto Juan Manuel Báez Mezquita en sus viajes de estudio por este país.

Por la condición del autor, profesor titular de Expresión Gráfica en la Escuela de

Arquitectura de Valladolid, el texto y la selección de dibujos se presenta con una clara finalidad didáctica: despertar entre los estudiantes de arquitectura, y en los mismos arquitectos, el interés y la pasión por el dibujo de viaje. Una finalidad que el libro consigue plenamente, pues a la vista de los apuntes arquitectónicos —unos más detallados y otros tan sólo esbozados— sur-



ge de inmediato el deseo de emular la experiencia gráfica que se vislumbra en el conjunto de este libro.

Como es sabido, la tradición del dibujo de viaje del arquitecto tiene su comienzo en el siglo XV, cuando el dibujo de las antigüedades en Roma y en Italia se convierte en el único cauce para investigar y aprender los recursos de la arquitectura clásica. Ya entrados en el siglo XVIII esta tradición se afianza con las Academias, que envían a Roma a sus mejores alumnos con la tarea de aprender los grandes modelos de la arquitectura a través de su exacta reproducción planimétrica. El viaje a Italia se convierte desde entonces en un requisito indispensable en la formación del artista y, en general, de toda persona que quisiera cultivar su sensibilidad y enriquecer su cultura artística visitando la cuna de la civilización occidental.

A partir del siglo XIX es fácil de detectar dos tipos de dibujos de viaje realizados por los arquitectos y estudiosos de la arquitectura. Por influencia de los principales libros de John Ruskin —*Las piedras de Venecia*, *Las siete lámparas de la arquitectura*, o *Las mañanas en Florencia*— se populariza un tipo de dibujo detenido y

minucioso, atento a captar los pequeños detalles ornamentales, las apariencias fugaces del color y el claroscuro sobre la piedra, el mármol o el mosaico, o a reflejar el instante mágico de un ambiente, una plaza, un paisaje o un pequeño núcleo urbano. Con sus libros, acuarelas y dibujos, Ruskin contribuyó a formar una estética muy particular, forjando unos peculiares esquemas perceptivos, prejuicios o maneras de ver, en los que se valoraba especialmente la arquitectura tardomedieval y del primer renacimiento, con un claro desprecio hacia la gran arquitectura del manierismo y del barroco.

Se trata, en definitiva, de un dibujo de viaje que pretende fomentar la emoción y la sensibilidad ante la obra de arte visitada, a partir de un examen muy pormenorizado y la interiorización del motivo a partir de su exacta reproducción gráfica; todo ello destinado a acumular un conjunto de experiencias que posteriormente deberán emerger de forma natural en el futuro trabajo de creatividad artística.

Pero existe otro tipo de dibujo que se va imponiendo a partir del cambio de siglo. Esto se debe, en parte, al recurso de la fotografía, que hace perder interés por un dibujo de las apariencias, ya que ésta permite recoger la emoción de un motivo con una mayor exactitud. Tan sólo el estudio del color, a través de la acuarela, mantiene su vigencia. De ahí que el dibujo de viaje del arquitecto se concrete progresivamente en técnicas y recursos claramente distanciados de los de épocas anteriores.

Es fácil apreciar en los apuntes de viaje de los arquitectos de nuestro siglo —pensemos en Asplund, Aalto, Kahn o Le Corbusier, todos ellos magníficos dibujantes— cómo su dibujo es más suelto y abocetado, más libre y espontáneo, más

abstracto; como queriendo captar con pequeños rasgos la esencia del motivo arquitectónico, o los valores más abstractos o universales que subyacen en toda obra valiosa de arquitectura, o en un entorno urbano de especial significación. Nos encontramos así con esquemas de plantas, secciones y alzados con anotación de medidas y proporciones; croquis volumétricos y espaciales resueltos con el recurso de la axonometría; apuntes analíticos que estudian la situación del edificio en su lugar o algún aspecto destacado de su configuración; esquemas taquigráficos, trazados con extrema rapidez, destinados a acumular ideas y formas en la memoria.

Algo de todo esto se percibe en el álbum de dibujos del profesor Báez Mezquita. En él se recogen impresionantes panorámicas de Florencia, Roma o Pisa; esquemas analíticos que pretenden entender los sistemas estructurales y la organización de volúmenes de los grandes edificios del renacimiento; apuntes de arquitecturas o conjuntos urbanos; bocetos rápidos que intentan captar la vivencia de un instante. La técnica habitual es la del lápiz o la plumilla a línea, evitando entrar en la ambigüedad de la entonación y el sombreado, como queriendo mostrar lo más permanente de la fábrica arquitectónica que se grafía. Con todo, no se renuncia a ofrecer la necesaria información sobre las texturas y los elementos que es-

tructuraran las fachadas y paramentos. No es extraño que en muchos de ellos se acuda al uso de la aguada y del color, intentando alegrar el dibujo con una aproximación personal y subjetiva de lo observado.

El soporte varía desde el pequeño cuaderno de bolsillo, a los dibujos de panorámicas –que cabría situar dentro de la tradición del *vedutismo*– recogidas en láminas de papel que se acercan al metro y medio de longitud. En cuanto a las ciudades, el autor se detiene especialmente en las de Florencia y Roma, ya que sus dibujos derivan de dos estancias más prolongadas destinadas a la investigación y al dibujo. De otros itinerarios, con ocasiones de congresos o reuniones científicas, son sus apuntes de Bolonia, Fiésole, Lericci, Mantua, Ostia, Pisa, Pistoia, Prato, San Gimignano, Siena, Tívoli, Urbino, Vicenza y Venecia.

El autor ha querido titular su libro de dibujos como "la memoria de la arquitectura", dando a entender que a través de ellos le cabe recordar con precisión muchos momentos pasados en las calles y plazas de distintos lugares de Italia; pero también queriendo indicar que el dibujo es el mejor vehículo –tal vez el único– del que dispone el arquitecto para interiorizar y memorizar las arquitecturas un día visitadas y estudiadas con la finalidad de enriquecerse con los valores permanentes de toda gran obra de arte.

CARLOS MONTES SERRANO

BASSEGODA MUSTÉ, BUENAVENTURA: *La Bóveda Catalana*. Prólogo de Juan Bassegoda Nonell. Edición facsímil de la de 1947. Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena". Institución "Fernando el Católico", C.S.I.C. Zaragoza, 1997. 116 páginas con ilustraciones y dibujos en blanco y negro.



La difusión de los sistemas constructivos en trance de desaparición es una tarea cada vez más necesaria en nuestro tiempo. El gusto por la práctica del oficio de construir, velado por la incorporación de técnicas de fabricación indiferenciada, representa en nuestros días el nexo de unión con las artes seculares que dieron lugar a los edificios más característicos de nuestra arquitectura. Por eso, y a pesar de que la destreza de los oficios que ponían en práctica esos sistemas se encuentra en franca decadencia, debemos apreciar el hecho de que todavía se conserven vestigios de su utilización en algunas

regiones de España. Eso es precisamente lo que ocurre con las bóvedas tabicadas, un sistema inestimable para la solución de la cobertura de casi todo género de espacios y para el trazado de la mayor parte de las losas de escalera. Una forma de hacer que, como es sabido, ha tenido y tiene en Cataluña su más acreditada raíz, hasta el punto de conocerse como *bóvedas a la catalana* ese tipo de labor constructiva.

Esos sistemas de cerramiento horizontal, definidos tan sólo por el hábil tendido de las piezas de rasilla, representan el entronque con una de las tradiciones más depuradas del arte de construir. Usos ancestrales, imposibles de regular mediante fórmulas que puedan determinar con certeza su comportamiento estático. Membranas cuya respuesta a las sollicitaciones de carga tan sólo proviene de la experiencia y de la diestra puesta en obra de los sencillos elementos que las componen. Casi un milagro de estabilidad, donde el contacto entre las piezas y el ángulo de encuentro apropiado, junto con el rápido fraguado del material de agarre, definen un resultado casi contrapuesto a la ineludible ley de la gravedad. Construir en horizontal, pieza a pieza, confiando al pulso del artesano la continuidad de la labor, muchas veces por asentimiento, sin apoyo alguno, y otras con la sola referencia de cimbras que sirven de guía a la curvatura.

Buenaventura Bassegoda, hijo y nieto de maestros de obras catalanes, heredó de ellos el oficio de construir y quiso hacer de las bóvedas tabicadas un argumento singular, aplicando criterios de cálculo que apo-

waran la geometría espontánea de los trazados que la costumbre había sancionado durante siglos. Profesor durante cincuenta años en su cátedra de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, decidió componer un sucinto texto explicativo de las formas y razones de esas bóvedas que él tantas veces había utilizado en su trayecto como tracista y constructor. Un texto infrecuente, tanto por su método didáctico como por su cualidad expresiva.

Sin embargo, la intención de Bassegoda fue sobre todo conseguir un encuentro con la pericia y la tradición constructiva, al margen casi de la justificación numérica del proceso. Fue la actitud de quien conoce la certeza de la manera de hacer, y al tiem-

po desea apoyar con hipótesis de cálculo lo que desde siempre había sido un resultado del oficio y la experiencia. Normas para la ejecución de las bóvedas, recursos que provienen del largo camino recorrido por el oficio, advertencias sobre los riesgos posibles motivados por el exceso de confianza en el sistema, descripciones de los diferentes tipos de membranas, ejemplos prácticos de soluciones concretas, pueden encontrarse en este breve manual, modelo de compendio de las cuestiones que atañen a un proceso constructivo ancestral. Un texto, compuesto hace ahora cincuenta años, que mantiene todavía su vigencia, imprescindible testimonio del casi irremediablemente perdido arte de construir.

JOSÉ LABORDA YNEVA

*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 9 a 14'30 horas.
Martes a viernes, de 9 a 19 horas.

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 531 90 53

Biblioteca y Archivo: abierta de lunes a viernes, de 10 a 14 horas.

CALCOGRAFÍA NACIONAL

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 532 15 43 - FAX: 522 44 19

Abierta de lunes a viernes de 10 a 14 horas y sábados de 10 a 13'30 horas.

TALLER DE VACIADOS

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 531 95 94

Lunes de 8 a 19 horas. Martes a viernes de 8 a 15 horas.
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 10 a 14 horas.

