

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1984

NUM. 58

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.

” ” ” JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE.

” ” ” LUIS CERVERA VERA
(Secretario).

Publicación semestral

SECRETARÍA:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Alcalá, 13 - Teléfs. 232 15 46 y 232 15 49

28014 MADRID

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1984

NUM. 58

S U M A R I O

	PÁGINAS
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. JUAN ANTONIO MORALES RUIZ	5
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: <i>El maestro imaginero Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo</i>	25
LUIS CERVERA VERA: <i>Privilegio concedido por Gregorio XIII a Juan de Herrera para imprimir y vender sus estampas de El Escorial</i>	77
JOSÉ A. DOMÍNGUEZ SALAZAR: <i>La arquitectura de la Banca en su evolución histórica</i>	101
JUAN BASSEGODA NONELL: <i>El sepulcro de Santa Eulalia de Barcelona. Estudio histórico y técnico de su restauración</i>	123
EMILIO BRUGALLA TURMO: <i>El cosido de los pliegos y la magnitud del libro.</i>	159
RAMÓN GUTIÉRREZ: <i>La «Perspectiva» de Vignola, su difusión en Hispanoamérica y el manuscrito de Carduchi</i>	179
JOSÉ LUIS BARRIO MOYA: <i>Noticias y documentos sobre el arquitecto madrileño D. Teodoro Ardemans</i>	193
ANGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS: <i>«Las Meninas»: El color de la limpieza y sus espejismos</i>	223
ACADEMICORUM CURRICULA:	
<i>Excmo. Sr. D. Hipólito Hidalgo de Caviedes</i>	237
<i>Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz</i>	241
<i>Excmo. Sr. D. Carlos Fernández Casado</i>	255
<i>Excmo. Sr. D. Antonio Fernández-Cid de Temes</i>	281
<i>Excmo. Sr. D. Pablo Serrano Aguilar</i>	285

NECROLOGIA

DEL

EXCMO. SR. D. JUAN ANTONIO MORALES RUIZ

DON JUAN ANTONIO MORALES

CUANDO a lo largo de numerosas sesiones plenarias informaba a los señores Académicos del grave estado de salud en que se encontraba nuestro querido compañero D. Juan Antonio Morales, venía encubriendo, más o menos veladamente, el sombrío diagnóstico de un proceso irreversible. Sólo un milagro —según la expresión usual en estos casos— podía detener el avance inexorable de un mal sin remedio, que tuvo su previsible desenlace en la noche del domingo 29 de enero último, dejando de existir serenamente en plena lucidez, a los setenta y cuatro años. Dos días después recibía cristiana sepultura en el camposanto de la Sacramental de San Lorenzo y San José.

El profundo dolor que su desaparición entraña es, a lo que entiendo, compartido por todos. Fácil sería acudir a los consabidos resortes de un emocionado panegírico para subrayar tanto su personalidad como la tristeza de su pérdida. “¡Es la hora de las alabanzas!”, dirían algunos. “¡Es la hora de las verdades!”, apuntarían otros. Por ventura, en este caso, el elogio y la verdad se funden gozosamente en una afirmación consoladora, destacando no solamente su auténtica bondad, sino también su sencillez, su cumplida fidelidad a la palabra dada y aquella mesurada contención en los juicios que, a lo más, le llevaría a transparentar su discrepancia, sin mengua de lo cierto y sin menoscabo de la cortesía. Dentro ya de un plano artístico en el que su notorio prestigio se apoyaba en una reputación profesional bien consolidada, resulta inexcusable resaltar, en primer término, por efecto de su gran sensibilidad, un toque de distinción característico junto a una expresiva sobriedad, reflejando en los retratos, con aguda penetración y levedad de trazo, los rasgos esenciales que una y otra vez atestiguaban su reconocida maestría. A todo lo cual, en esta hora triste de la despedida y desde este

mismo salón en que su presencia ágil, menuda y modesta parecía refugiarse entre sus compañeros de Sección, no cabe silenciar en modo alguno su acendrado amor a la Academia, con ejemplar espíritu de servicio y del que como testimonio revelador valga el detalle bien significativo de que, postrado ya en el lecho de muerte, poco antes del óbito y consciente de la proximidad del irremediable desenlace, no quiso dejar de participar en una elección, mandando su voto por escrito.

No puede faltar en estas líneas un somero bosquejo de su biografía que se inicia el 23 de febrero de 1909 en un pueblecito de Valladolid, Villavaquerín de Cerrato, del que con el tiempo sería nombrado Hijo Predilecto. Estudió bachillerato en la ciudad del Pisuerga y posteriormente en La Habana, adonde se traslada su familia. Un episodio inesperado habría de ejercer una importancia decisiva. Era su participación en un concurso de carteles anunciadores de los Juegos Olímpicos Centroamericanos, ganando el primer premio y algo más trascendente: su dedicación resuelta a la pintura. Ingresa primero en la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro de la capital cubana y ya de regreso a España en la de Bellas Artes de San Fernando. Vázquez Díaz, que se interesa por él, le lleva a su estudio Y a partir de entonces concurre frecuentemente a numerosas exposiciones individuales y colectivas dentro y fuera de España —entre las más significativas la de la Joven Escuela Madrileña y la de Bodegones del Museo del Prado—, consolidando su creciente nombradía, obteniendo, entre otras, Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1954, siendo acogido muy favorablemente por la crítica.

De obligada mención cabe registrar ahora su paso por la Academia. Con un denso curriculum de merecimientos, el 2 de enero de 1964 era propuesto para cubrir la vacante de D. Manuel Benedito por el Duque de Alba, D. José Camón Aznar y D. Antonio José Cubiles. Cubiertos los trámites de rigor, fue elegido en sesión extraordinaria de 2 de marzo siguiente. Al acusar recibo al Secretario Perpetuo, D. José Francés, de la oportuna comunicación expresando la gratitud que sentía por el honor conferido, manifestaba que ello le obligaba “en lo sucesivo a una devota lealtad y adhesión a todo cuanto representaba la Academia”, afirmación que los hechos habrían de

corroborar cumplidamente. Pasado algún tiempo desde la elección, leyó el discurso en 23 de enero de 1966, recibiendo en tal solemnidad, de manos del Director entonces, el Infante D. José Eugenio de Baviera, el diploma correspondiente junto con la medalla número 3, que ostentaran, entre otros, los pintores Francisco Sans y Alejo Vera.

En el precioso discurso de ingreso que leyó con tal motivo, sobre "Whistler a la sombra de Velázquez", después de recordar emocionadamente la memoria de su antecesor—de quien citaría una lúcida sentencia de perenne validez: "Ahí está el Prado; una vuelta por sus salas y toda presunción se apaga"—declaraba que su descubrimiento del gran pintor norteamericano se produjo con ocasión de uno de sus viajes a Estados Unidos, atrayéndole para siempre con rango de verdadera admiración. Camón Aznar en su contestación subrayaría cómo en la pintura de Juan Antonio Morales se acusaba un claro predominio de la figura humana, siendo "su tratamiento de atuendos y rostros, lo que daba una mayor personalidad a su arte", para resumir en certera síntesis que "técnica y espíritu, elegancia y poesía, buen hacer y originalidad, tradición y modernidad", constituían precisamente notas comunes a Whistler y al propio Juan Antonio Morales.

Incorporado activamente a las tareas académicas D. Enrique Pérez Comendador, al cesar en la dirección de la Academia Española de Bellas Artes de Roma cumplido el tiempo de su mandato, Juan Antonio Morales fue propuesto en terna reglamentaria para cubrir la vacante, siendo nombrado para dicho cargo por el Ministro de Asuntos Exteriores en 19 de diciembre de 1973, tomando posesión en 27 de abril del año siguiente, según carta de esa fecha enviada al Marqués de Lozoya y que he podido ver en su expediente personal, bien limitado por cierto, respecto de su permanencia en la Academia de San Pietro in Montorio, aunque supongo que Monseñor Sopena podrá suplir con ventaja la carencia de más cumplidas referencias de tal período, al que corresponde, según creo, como logro de singular importancia la restauración del *tempietto* de Bramante.

Cumplido el trienio de su mandato, Juan Antonio Morales, se reincorporaba a las tareas de nuestra Academia, participando activamente en los trabajos de las distintas Comisiones a que perteneciera, singularmente de la

Academia de Roma, de la que fue Secretario, como también lo fuera —lo ha sido hasta su fallecimiento— de la Sección de Pintura.

Con la pérdida de Juan Antonio Morales creo de verdad que la Academia se ve privada de un artista de señera condición y de un excelente compañero de gran categoría humana.

Descanse en paz.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.

JUAN ANTONIO MORALES

AL recibir la noticia del fallecimiento de mi buen amigo, muy apreciado en nuestra Academia, vinieron a mi memoria recuerdos de toda nuestra dilatada amistad, desde los años en que estábamos entregados con afán a las nobles tareas artísticas, sobre todo en las exposiciones nacionales y en las Bienales.

Aunque él nos ha dejado, su obra permanecerá como guía de una pintura honrada, plena de sensibilidad, con una pincelada etérea y suelta, de grandes matices y rico colorido, no exenta de poesía.

De entre toda su obra, para mí, sobresalen sus bellos retratos femeninos. Recuerdo uno en particular, el de la señora de Chicheri, retrato de figura entera, con una gama de tonos verdes muy sutiles, adornada con una mantilla blanca cubriendo delicadamente parte de la cabeza, dándole esa gracia que tanto cultivaba en sus retratos femeninos. También viene a mi memoria un retrato de la Duquesa de Alba, colocada casi de espalda, con un vestido vaporoso en tonos rosas, de gran belleza; así como otro de la misma dama enviado a la Academia.

Hay que tener también en cuenta sus magníficos bodegones, de gran riqueza cromática y de tonos muy delicados.

Coincidíamos en las visitas a exposiciones y recuerdo la última del Greco celebrada en el Museo del Prado. En ella comentábamos las extraordinarias calidades que observábamos de este gran pintor que supo adelantarse a su época.

Fue nombrado Director de la Real Academia de Bellas Artes en Roma. Desconozco su labor allí con detalle, pero según tengo entendido realizó

grandes modificaciones esenciales en la estructura de este organismo dentro de la escasez de medios con que cuenta la Administración con destino a esta Academia. A pesar de todo se celebraron exposiciones, actos académicos y demás manifestaciones culturales. Pienso que hizo todo lo posible por salir airoso de este difícil cargo.

Los últimos meses de su vida han sido muy tristes arrastrando su penosa enfermedad no dejando de asistir a las sesiones en la Academia, pero siempre con gran entereza de ánimo y su risa que adornaba sus comentarios de gran sutileza.

Hemos perdido un gran pintor, que se ha ido sin gran ruido, casi de puntillas, pidiendo perdón por las molestias ocasionadas, pero con esa clarividencia que da la obra si tiene la consistencia de la pintura honrada, permaneciendo ante todos los cambios de las modas, porque estoy seguro que lo auténtico siempre estará presente en este mundo tan diverso de tendencias en el arte actual.

ENRIQUE SEGURA.

JUAN ANTONIO MORALES: RECUERDO VIVO

MI encuentro personal con nuestro llorado compañero Juan Antonio Morales data solamente desde mi regreso a España tras veinticinco años de ausencia en América.

Ni en La Habana, ni en Nueva York, ni en San Francisco, lugares en los que él y yo vivimos, coincidimos nunca.

Fue más recientemente, en sus catorce años de vida académica, cuando se consolidó una estrecha amistad.

Pero nuestro conocimiento mutuo y mi gran admiración por su obra le siguieron siempre y así lo atestiguan mi archivo y el suyo, del cual en varias ocasiones me hizo partícipe.

Extraordinario artista, pocos pintores fueron tan superdotados como él para poner una exquisita sensibilidad al servicio de una mano maestra.

La aventura de su vida y de su arte no fueron tampoco insensibles para registrar sabiamente las diferentes influencias que se sucedieron a lo largo de su existencia. Espíritu ágil, él fue recibiendo de ellas lo mejor y así se consolidó su inconfundible estilo elegante y sereno, rico en calidades.

Experiencia, talento y gusto combinados, aplicados en sus últimos fecundos años al retrato, lo situaron entre los mejores retratistas de su época.

Compañero entrañable y académico ejemplar, su ausencia se hace tan dolorosa como vivo está su recuerdo entre los que lo trataron.

Descanse en paz.

HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES.

NOTA DE HOMENAJE PARA EL AMIGO Y COMPAÑERO
EN ARTE JUAN ANTONIO MORALES

CONFIESO ingenuamente mi desolación cuando desaparece un compañero de esta Corporación como el que acabamos de perder. Son muchos años de amistad y admiración por Juan Antonio Morales, pues no era sólo ese gran pintor que por muchos méritos llegó a la Academia, que creó un mundo de fantasías y realidades con fuerte personalidad, rico de gamas infinitas de colores, donde lo feo no existía, el tamiz de su espíritu fino y generoso les inundaba de bondadosa belleza, ternura y simpatía, la que él llevaba en su alma, fue un gran Señor en la vida y en el ejercicio del Arte. Su luchas y desengaños no habían empañado su espíritu creador con rencores o resentimientos, siempre olvidó y perdonó.

El dijo a su esposa en los postreros días “que había sido muy feliz en la vida” y añadido a pesar de que ésta le fustigó no había quedado en él huellas tenebrosas que enturbiaran su alma. Este es el gran Señor que me prendó por sus transparentes actitudes ganando mi incondicional amistad. Esto es lo que reflejó en su gran obra, donde si queréis los demasiado exigentes fue siempre amable y generosa, aun con quienes no merecieron esa atención haciéndoles pasar a la posteridad en los retratos con una humanidad, encanto y belleza extraordinarios.

Su apretada relación de méritos es sabida por todos y a ella viene a enriquecerla su extraordinario valor de hombre de bien, con espíritu de superación y servicio, sin lo cual no hubiese sido posible esa vida y obra ejemplar y eterna que logró plenamente nuestro amigo querido y admirado compañero el Excelentísimo Señor Don Juan Antonio Morales, a quien Dios dé gloria y eterno descanso.

JUAN DE AVALOS.

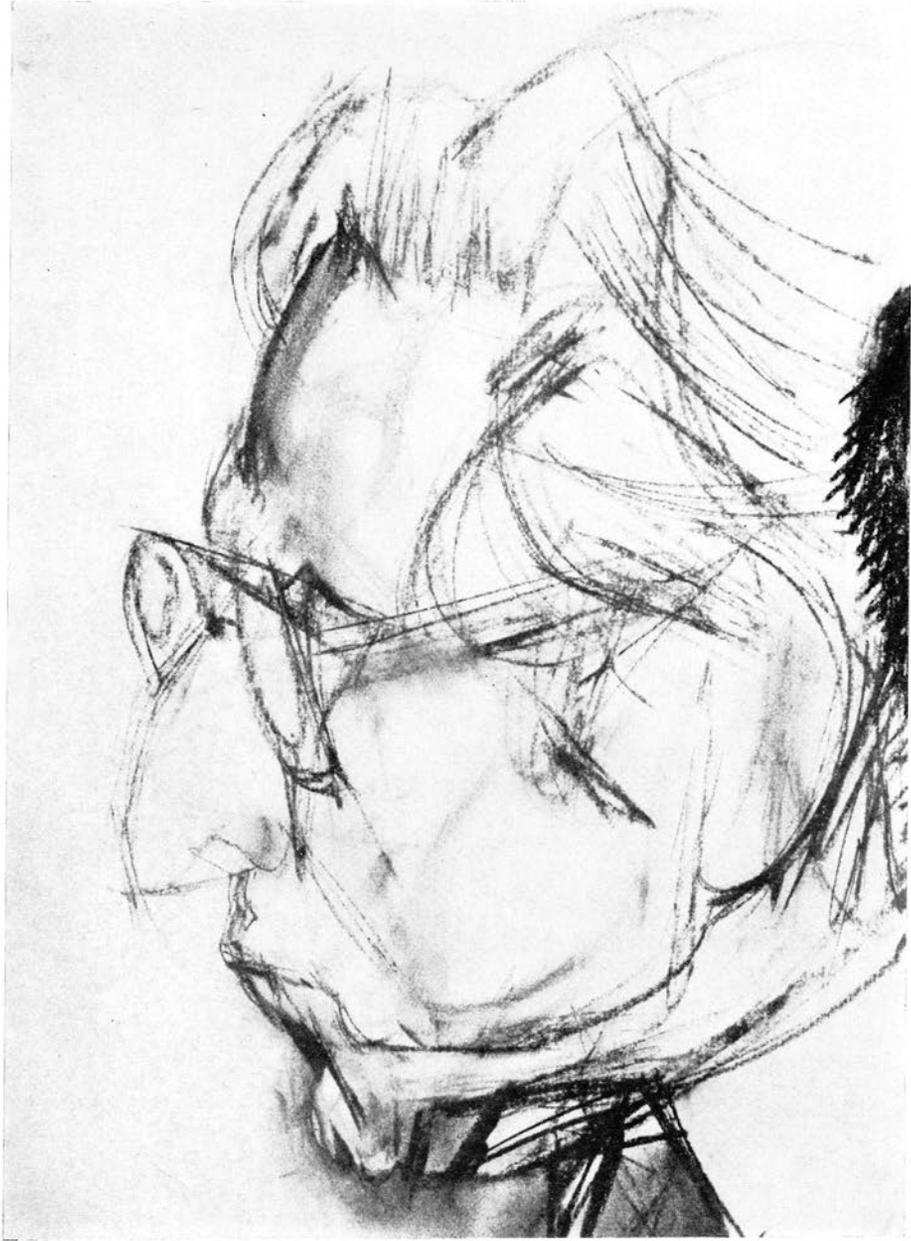
LOS ENCUENTROS CON JUAN ANTONIO MORALES

A quien oí por vez primera hablar de Juan Antonio Morales fue a Vázquez Díaz y sería en aquella sala del último piso de la Biblioteca Nacional donde nos daba clases. Después apareció aquel estupendo cartel que llenó las paredes de Madrid, que nos entusiasmó a todos y nos hizo afirmar que era el mejor de cuantos cubrían de imágenes con consignas las esquinas de la ciudad sórdida y heroica de aquellos momentos. Don Daniel nos había hablado de un fresco pintado en colaboración con Pepe Caballero y sobre todo de sus bodegones. “¡Ah, aquellos bodegones, tan buenos como los de Sánchez Cotán...!”, nos dijo con calor ceceante. Más tarde fue Faraldo. Pero Faraldo era menos creíble por demasiado convincente y la verdad es que uno nunca sabía hasta donde llegaba la referencia objetiva, la amistad o el bagaje literario —y tenía un buen bagaje por cierto— que le nacía recrear al personaje y convertirlo en lo que era, pero distinto. El tema seguía siendo Juan Antonio. Otra vez, una mañana en que acompañaba a Benjamín Palencia por el Museo del Prado, en la Gran Galería nos encontramos con el maestro onubense. La conversación nos llevó a hablar de la pintura joven y el nombre volvió a aparecer nuevamente junto al de Pepe Caballero. Benjamín le recordaba. Habían coincidido en La Barraca, aquel grupo de teatro creado por Federico García Lorca. Sabía que había nacido en Villavaquerín, que era hijo de médico vallisoletano, que se había formado en la Habana, donde su padre fue a establecerse y coincidió con Vázquez Díaz en estimar la excelencia de su dibujo. Pero en aquellos momentos no se conocía nada de su paradero y, claro está, tampoco lo que hacía.

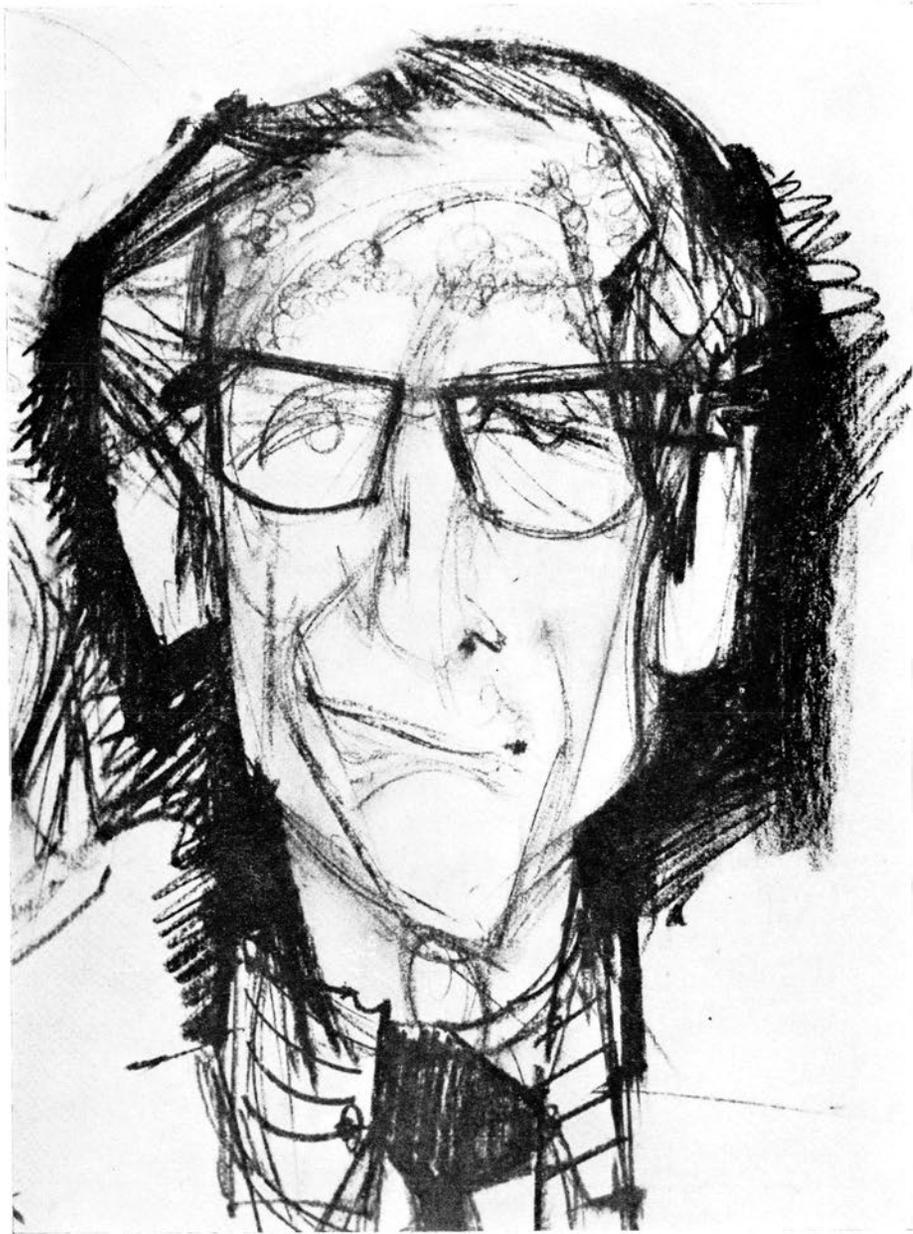
Pocos años después, paseando con Faraldo por la calle de Alcalá una tarde de primavera, al llegar a las proximidades de la Cibeles, junto al

Ministerio de la Guerra, lo encontramos bajo el único pino que hay o había entre aquella fila de árboles que separa la acera de la calzada, curioso expectante del relevo de la guardia que se sucedía en aquel momento. Hubo abrazos de saludo, palmetazos en la espalda y una presentación, la mía. Y hablamos. Recuerdo aquellos momentos como momentos de conversaciones interminables. Se hablaba constantemente. Teníamos mucho que decirnos. Se podía empezar a charlar después de comer y continuar haciéndolo hasta las dos o tres de la madrugada. A veces incluso hasta más tarde. Eran charlas austeras y peripatéticas. Teníamos dinero para beber un café o un vaso de vino y para nada más. La conversación comenzada en el bar se continuaba paseando. Hacíamos un itinerario frecuente: era desde la Cibeles hasta los Nuevos Ministerios, que cubríamos varias veces en la misma jornada. Y esto ocurría aquella tarde. Morales tenía experiencias importantes. Había sido amigo de Lorca y de Rafael Alberti. Conoció bien a Neruda, a quien visitaba en su domicilio de la Casa de las Flores, del barrio de Argüelles, aquella de la que el escritor habla en *La tercera residencia*, y una tarde en que iba a verle tuvo que ayudar a Miguel Hernández a bajarse de un árbol cuando el poeta, entusiasmado por los pájaros y queriendo competir con ellos en un gesto de alegría lírica y ornitológica, trepó a la copa de una acacia en pleno barrio de Rosales.

Y había más. Había todo aquello que nos ocurrió a los de entonces. Todo el lío de la guerra, las trincheras, el campo de concentración, la cárcel... Todo ello contado con alegría, sin rencor, como si en lugar de una tragedia hubiese sido una fiesta donde lo que valía eran los amigos, las experiencias nuevas, distintas, extremas, lo que se aprende a superar en situaciones difíciles y sirve para conocer mejor a aquellos que han compartido con nosotros un aula, un abrazo, una ilusión generacional. Elena, su mujer, me diría no hace mucho que nunca conoció a nadie con menos capacidad de odio. Tampoco más leal al recuerdo. Esta verdad se señalaba en aquella tarde, en aquel paseo, con aquella conversación. La nostalgia del taller de Vázquez Díaz, su afecto por el maestro, la amistad con Pepe Caballero—el nombre de Pepe estuvo apareciendo constantemente—, la Residencia de Estudiantes, el entusiasmo por Picasso y por Dalí..., todo







se mezclaba, recuerdos, esperanzas, nombres y también comentarios sobre lo que pasaba en la calle, en aquellos momentos, a nuestro alrededor.

Dije que hablamos y no fue así. Quienes hablaron fueron ellos. Yo era más joven, aún aprendiz, mis recuerdos no eran tantos y tampoco eran aquellos. Parte de los nombres no me eran familiares. Escuchaba y miraba. Nunca hasta ese momento había visto a Juan Antonio Morales y me preguntaba cómo era y quería explicármelo. No conocía a nadie que se pareciera más a sí mismo. Se correspondía con cuanto contaba. Era él y el “rastros de su vivir”. Todo ello muy claro, muy inmediato. Y todo encajaba. Desde la delgadez de su rostro, de un ascetismo sin función, hasta el nudo de la elegante corbata que montaba sobre el alfiler que unía las puntas del alto cuello de la camisa. Vestía con personal distinción, con elegancia de “antes de la guerra”. Creo recordar que llevaba un pequeño bigote. Sonreía mucho y subrayaba con nerviosos movimientos de mano cuanto decía.

Y sobre todo su perfil. Eso es. El era un particular perfil. Un perfil del trescientos italiano. Lo había visto en la reproducción de un fresco de Rafael de Urbino pintado para las logias vaticanas. Entre el grupo de Santos, Sabios y Doctores de la Iglesia que asisten a la Disputación del Santísimo Sacramento se asoma el Dante. A este perfil del gran Poeta es a quien me recordaba nuestro pintor. No debía de estar de acuerdo Morales con esta comparación porque he visto en su estudio de la avenida de América la réplica que hizo del retrato pintado por Piero de la Francesca a Federico de Montefeltro y Juan Antonio ha suplantado el contorno del rostro del Duque por el suyo. En todo caso, aun cuando la coincidencia no era plena, sí estábamos de acuerdo en que su perfil tenía la calidad sofisticada del de un personaje del pre-renacimiento italiano.

Poco antes de despedirnos, en una de aquellas vueltas para recomenzar el repetido paseo, con aquella extraversion que me extrañaba y que le llevó hasta contarnos que su nombre familiar era *Catoño*—con el que figuró en el equipo de fútbol del colegio—, nos expuso el amigo reciente

sus preocupaciones de trabajo y también las económicas. Buscaba un estudio para trabajar. Lo estaba haciendo en el de un arquitecto, en la calle de Génova, pero no tenía luz suficiente. Vivía en General Pardiñas, en una pensión, junto a Caballero (otra vez apareció el nombre de Pepe en la conversación), y en la pequeña habitación a veces también pintaba. Pero aquello le resultaba incómodo. Quería más espacio y más independencia. Faraldo ofreció una solución posible. Sabía que en la misma casa en que trabajaba la pintora Menchu Gal uno de los estudios estaba desalquilado. Era una casa nueva, no muy grande, pero sí confortable y tenía buena luz. Podría ser lo que buscaba. Que fuese un poco cara le hizo dudar a Juan, pues no tenía la seguridad de poder pagar la mensualidad.

Cuando cansados de pasear, cayendo la noche y quizá los temas de conversación gastados, nos dijimos adiós con los convencionales “Me alegro de haberte conocido...” y “Hemos de vernos pronto...”, no presumimos que ese adiós se daba en una situación de demarcación, que lo hacíamos en vísperas de algo nuevo e importante en el quehacer pictórico y en el afianzamiento social de Morales.

El siguiente encuentro iba a sucederse en aquel estudio cuyas señas para alquilar acababa de dar Faraldo y que nuestro amigo ocupó inmediatamente. Allí donde le visité con cierta frecuencia, ocurriría el comienzo de su rápida carrera como retratista social. Una carrera brillante que le alejó de otras simpatías artísticas. Su éxito fue fulgurante. El secreto estaba en haber incorporado al retrato tradicional ideas originales para hacerlo más atractivo. Lo facilitó su buen gusto y su destreza pictórica. Tampoco fue extraño a ello su gran simpatía personal, que hacía a sus modelos o a sus clientes transformarse en amigos incondicionales y, desde luego, en contertulios encantados a quienes se encontraba a la hora del aperitivo o a última hora de la tarde entusiasmados con aquello que Juan tenía en aquel momento en el caballete. Lo discutían y entraban en competencia de admiración.

Por el apartamento número 8, en el último piso de Don Ramón de la Cruz, 94, pasó la gente que más contaba socialmente en aquel tiempo:

políticos, escritores, directores de cine, actores de moda, periodistas... y sus mujeres. Nuestro amigo entusiasmaba a las mujeres (me refiero como pintor). Encontró una manera de retratarlas que se correspondía con la estética a la que aspiraba aquella sociedad que empezaba a estructurarse y que rechazaba el gusto artístico precedente. Allí bebíamos, hablábamos, opinábamos... sobre temas diferentes y todo se apoyaba girando sobre el talante cordial y acogedor de Juan y Elena. Esta se había convertido en la mujer del pintor y timonel de la situación que ocurría en aquel recinto claro, con un fondo de terraza donde las flores y los pájaros ponían un contrapunto de color en contraste con los pardos y grises de los cuadros que nos rodeaban.

Morales nervioso, vivo, preocupado, siendo aún más que nunca su propio perfil, iba afianzándose como uno de los retratistas más calificados del momento. No sé si llegó a tener conciencia él, tan “cabalmente humano”, del grado en que conmovía a aquellos amigos. Estos le habían elegido como modelo, perfecta encarnación del buen gusto, de la cordialidad, de la habilidad social. E incluso pienso que si hubiese tenido aspiraciones políticas hubiera decidido el voto de aquella gente, tan entregada.

Algo más tarde cambió de domicilio. Dejamos de vernos durante algún tiempo. Madrid crecía, convirtiéndose en una ciudad grande e incómoda, donde encontrarse no era fácil, y aun cuando teníamos amigos comunes y los dos estábamos comprometidos en situaciones parecidas e incluso participábamos en las mismas exposiciones colectivas, las ocasiones de vernos eran pocas. Vinieron las medallas de las Nacionales, los premios en las diferentes Bienales Hispano-Americanas, los encargos oficiales, el viaje a Estados Unidos, la importante amistad con el doctor Castroviejo... De todo ello tuve noticias a través de amigos comunes o de la Prensa. Y siempre los retratos. Excepcionalmente aparecían telas con otros motivos: *La conversión de San Pablo*, *Santa Teresa en tierras abulenses*, *Vista de Nueva York*, bodegones con diferentes títulos...

El último encuentro sucedió en esta Academia. Llegué al sillón bastante después que él. Y aun cuando los años son implacables a Juan le

habían marcado poco. En el reencuentro me pareció el mismo. Su corrección en el vestir, su simpatía, su nerviosismo..., incluso aquella corbata recordaba la que llevaba el día que Faraldo nos presentó. Su pelo era abundante y muy cepillado. Es verdad que tenía alguna arruga y también alguna cana y que sus manos eran más delgadas y nervudas, pero el cambio era pequeño. No hubo tiempo para hablar mucho ya que no tardaría en marchar a Roma donde iba a ocupar la Dirección del Colegio Español. Vendría de cuando en cuando por motivos del cargo y siempre con prisas. No era fácil verle. Y cuando concluido el tiempo obligado de estancia en la capital de Italia se incorporó a las tareas académicas, la amistad estaba convertida en relación académica. Era una afectuosa amistad de lunes, con temas muy concretos: los referentes a los problemas de esta Corporación. Excepcionalmente aparecían referencias al pasado y con más frecuencia comentarios a alguna exposición, a temas de Arte...

Un día, siempre sonriente, me habló de que su salud no era buena. Más tarde me dijo que tendrían que intervenirle quirúrgicamente, y después, no mucho después, el día treinta de enero, supe, con mucha tristeza, que nunca más sería posible un nuevo encuentro con Juan Antonio Morales.

ALVARO DELGADO.

JUAN ANTONIO MORALES, EN EL RECUERDO

MI recuerdo y la inmediata amistad que me unió a Juan Antonio Morales tiene un ya muy lejano punto de partida. Conocí en casa de Jesús García Leoz, el inolvidable músico pamplonica, el cuadro que le había pintado Juan Antonio: un retrato en el que no sabíamos qué admirar más, si el enorme parecido, que penetraba en la personalidad por encima del rasgo físico y si trazo fiel, o la calidad simple, objetiva, de la pintura, ponderada, exquisita, lejos de cualquier dureza o exabrupto, amable y tersa como su autor, cuyo trato sucesivo no hizo sino corroborar esas cualidades.

En torno a Leoz se reunían grandes artistas plásticos de muy distinta filiación: Eduardo Vicente, Pedro Bueno, José Caballero, Mozos, Viudes, el escultor Carlos Arévalo, amén de artistas como Alfredo Mayo, los directores cinematográficos Arturo Ruiz Castillo y Mur Oti, músicos de la calidad de Ataúlfo Argenta, Consuelo Rubio, Pilar Lorengar... Se cantaban las melodías con las que Leoz engalanó versos de Alberti, Lorca, Paredes y Gerardo Diego. Juan Antonio, muchas veces —y a pesar de su modestia innata—, era centro de comentarios y felicitaciones sobre la obra reciente.

Fue amigo, después en la Academia, de todos, absolutamente todos los componentes de la Sección Musical y en su etapa rectora de la Academia Española en Roma, el hermoso rincón del Gianicolo conoció bien la hermandad de nuestras artes y se abrió a sesiones presididas por músicos de España.

Hay, en fin, algo que nos acerca de forma permanente al hombre y la obra —el recuerdo— de Juan Antonio Morales a todos los que vivimos el acontecer musical madrileño: ese gran telón de boca metálico del Teatro

Real que, desde su recuperación en 1966 y junto con las pinturas de Vaquero Palacios y Vaquero Turcios, tan sugerentes y personalísimas, que engalanan los vestíbulos, sirvió poético fondo a las sesiones de cámara y recitales —centenares ya— celebradas desde entonces. Porque en toda su extensión se ennoblece con una bellísima pintura alegórica de Juan Antonio, que desde ahora gustaremos con admiración redoblada y con la nostalgia de saber que hemos perdido para siempre al gran amigo y el artista excepcional.

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID.

EL MAESTRO IMAGINERO JUAN DE MESA
Y LA ESCULTURA ANDALUZA
DE SU TIEMPO

POR

JOSE HERNANDEZ DIAZ

EL 26 de junio de 1583 era bautizado, en la parroquia cordobesa de San Pedro, un recién nacido, a quien pusieron por nombre Juan, y era hijo de Juan de Mesa y de Catalina de Velasco.

En 1606 entraba en el taller sevillano del escultor Juan Martínez Montañés por plazo de cuatro años y medio, formalizándose la escritura notarial correspondiente la siguiente anualidad, por parte de su curador, Luis de Figueroa, ensamblador, al ser huérfano de padres. En el documento se menciona que dicho aprendiz “quiere acabar de aprender el oficio de escultor”, lo que puede hacer referencia o a completar sus conocimientos, iniciados ya con el maestro alcalaíno un año y cinco meses antes, o a la perfección de lo aprendido en su tierra nativa, con sus familiares, artistas del propio apellido —algunos homónimos—, o de cierto escultor cordobés llamado Uceda.

Desde entonces, y hasta 1627 en que fallece a los cuarenta y cuatro años de edad, permanece en Sevilla, laborando ininterrumpidamente numerosas y magistrales imágenes, retablos y otras obras. No constan ausencias de la Ciudad de la Giralda, aunque verosíblemente se trasladaría con cierta frecuencia a la Ciudad de la Mezquita, por razones afectivas y encargos profesionales.

Su tarea, conocida y estudiada en estos últimos lustros, ha merecido el elogio de los eruditos y la profunda y sagrada admiración popular, antaño y hogaño; de ahí el homenaje que de consuno se le tributa en este año de 1983, al cumplirse el cuarto centenario de su venida al mundo.

* * *

Como apostilla, he de referirme al apellido materno *Velasco*, que suele unirse al del padre en algunas publicaciones y en cierto monumento. Ello obedece a criterios muy discutibles que aplican al respecto la legalidad de nuestros días a aquellos tiempos, donde el asunto era anárquico a su modo y de gran versatilidad. Pero esto no sólo afecta al cordobés, pues, encontramos que a Juan de Oviedo, el mayor, se le enlaza el de *Hernández*; a su hijo y homónimo, el mozo, se le añade *el de la Bandera*; a su pariente Miguel Adán, también el de *Hernández*; a Jerónimo Hernández, el *de Estrada*; a Francisco Pacheco, el *de los Ríos*; a Alonso Cano, el *de Almansa*; adiciones que no consta documentalmente que utilizaran. Ello no es ajeno a los trabajos de mi maestro, D. Celestino López Martínez, a quien tanto debe la investigación artística hispalense.

Pero todo esto no puede referirse a otros artistas que en ocasiones —a veces muy contadas— utilizaban el apellido materno u otro de familia y aun distinto, cuales Francisco de Herrera y *Aguilar* (el viejo); Francisco de Ocampo y *Felguera*; Francisco de Zurbarán *Salazar*; Felipe *Hernández* de Ribas; Bernardo Simón de Pineda y *Páramo*; Francisco Antonio Gijón o *Ruiz Gijón*, etc., etc., con las consiguientes dificultades de procedimiento.

* * *

Con motivo de la efemérides, el Ministerio de Cultura, con la coordinación del Museo Hispalense de Bellas Artes, han organizado unas jornadas de estudio en torno al citado artista (en las que participaron varios especialistas y estudiosos de dicha época) y como fruto de todo ello es juicioso esperar que sea mejor conocida su personalidad, quizás acrecida su producción y, sin duda, valorada en su contemporaneidad.

Al efecto, me ha sido encargada una ponencia con la siguiente tesis: *Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo*, aceptada con agradecimiento y alacridad, que me propongo desarrollar en tiempo y modo. Expuesta en Córdoba —cuna del maestro—, es un motivo más de acierto en la organización y gozo por mi parte, reconocido a tantas atenciones reci-

bidas de los círculos eruditos locales, precisamente por investigaciones artísticas propias.

Basado en la correspondiente bibliografía, que se inserta en el último Capítulo, el esquema de la disertación es el siguiente:

PRIMERO: LA GENERACIÓN DE 1575-80: PREMISAS HISTÓRICO-ARTÍSTICAS Y METAS PROPUESTAS.

SEGUNDO: LA IMAGINERÍA PROCESIONAL DE JUAN DE MESA: SU VALORACIÓN RELIGIOSA, ESTÉTICA Y ARTÍSTICA, RELACIONADA CON SUS FUENTES Y CON LA OBRA DE SUS MAESTROS Y CONTEMPORÁNEOS.

TERCERO: BIBLIOGRAFÍA.

PRIMERO: LA GENERACIÓN DE 1575-80: PREMISAS HISTÓRICO-ARTÍSTICAS Y METAS PROPUESTAS.

A) *El medio ambiente*.—El estudio socio-cultural de los Siglos de Oro muestra fundamentalmente la existencia de diversas categorías que ahorman sus orígenes, fisonomía y personalidad. Son las que representan los postulados propios enunciados bajo los epígrafes de Renacimiento-Manierismo-Barroquismo, con sus aspectos y formularios de Belleza y Expresión; y, de otra, la Reforma-Trento-la Contrareforma, con sus matices, o bien de la espiritualidad cristiana autóctona y tradicional, o de la Mística, o de la Ascética y las correspondientes consecuencias éticas y convivenciales católicas.

B) *Las premisas*.—Como hipótesis de trabajo, y siempre en función de la escultura —asunto específico de las Jornadas—, encuentro en los aludidos Siglos de Oro una primera generación (transitiva entre los valores naturalistas tardo-góticos y los renacentistas de sentido clásico) que ocupa y llena el primer tercio del siglo XVI; otra, la de 1530, que vive, reacciona y evoluciona con la gran conmoción que divide a la Cristiandad; la de 1555-60, que recoge directamente y expresa las primeras tesis y postulados tridentinos; la de 1575-80 —también transitiva—, inmersa ya en la inicial etapa (de sentido protobarroquista) de la Contrareforma; la de 1600, que protagoniza plenamente los valores barrocos de este trascendental proceso; y las que le siguen, desarrollando las mil facetas del acervo naturalista y realista, a través del segundo y tercer tercios del siglo XVII y primera mitad de la siguiente centuria.

Limitándonos al tema, puede afirmarse que la citada generación de 1555-60, al recibir y aceptar las bases doctrinales, morales y culturales, derivadas de Trento, incide básicamente en *el cultivo extenso y profundo de la imagería sagrada, con su sentido pedagógico*, en función de la litud

gia de la palabra, propia del supremo magisterio de la Iglesia. Sus fuentes habría que hallarlas en varios estamentos: por supuesto, y en primerísimo lugar, en la Teología fundamental del Catolicismo, es decir, los Dogmas y los Evangelios; después, y como valiosa adición, en los escritos Apócrifos y en la exégesis que representan las Epístolas paulinas; en varios matices de la Teodicea, cuales la mente de la Compañía de Jesús, formulada en los Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola (1491-1556)—con sus conocidas doctrinas de la composición de lugar y la propia de imaginar—; y en las aseveraciones de San Francisco de Borja (en 1572) al afirmar que “... el oficio que hace la imagen es como dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo...”; en la estética de la Descalcez Carmelitana, con las prédicas de Santa Teresa de Jesús (1515-72) acerca de la búsqueda y hallazgo de lo sobrenatural entre las cosas reales y materiales; o en los textos de San Juan de la Cruz (1542-91), tanto en el *Cántico espiritual*, cuando exclama:

“Descubre tu presencia
y máteme tu vista y hermosura
mira que la dolencia
de amor que no se cura
sino por la presencia y la figura’ ,

como en la *Subida al Monte Carmelo*, al decir “que así por experiencia se ve que si Dios hace algunas mercedes y obra milagros, ordinariamente lo hace por medio de algunas imágenes, no muy bien talladas ni curiosamente pintadas o figuradas; porque los fieles no atribuyan algo de esto a la figura o la pintura”, expresión de lo que él mismo ejecutaba, ya que se le asignan dibujos sacros como áulicos ejemplarios.

Así mismo, debe citarse, como fuente de gran valor, el soneto a Cristo Crucificado, de profundísima unción sagrada y garra espiritual.

En todo ello se constata la conveniencia del apoyo en cosas concretas (referido en este caso a la imagería), como auxiliares vicarias de la ora-

ción mental y vocal, en estricto sentido ascético; pero, eso sí, consideradas las figuraciones sacras como *imágenes-símbolo*, es decir, únicamente encauzadoras en el intento de sobrenaturalizar las vivencias sacrales, conducidas por los carismas de los escultores-imagineros, hombres de cultura y formación humanística (como se comprueba en los inventarios de bienes y de las librerías de varios de ellos, y con los repertorios de “estampas” —grabados o dibujos— que acrecían los elementos de consulta); y, al propio tiempo, de fe conocida, vivida y practicada, fácilmente reconocible en las singulares producciones.

C) *Las metas*. — Deteniéndonos más en la susodicha generación de 1575-80 a la que pertenece Juan de Mesa, hallaremos como muy válidas y de continua consulta las mismas fuentes religiosas ya referidas —puestas en relación con la anterior generación—, acrecidas por otras (más idóneas del ascetismo cristiano y de algún mayor sentido realista, acordes con un protobarroquismo todavía con sugerencias clasicistas), cuales las obras de Fray Luis de Granada (*Guía de pecadores, Tratado de la oración y meditación, Introducción al símbolo de la fe* y el *Memorial de la vida cristiana*); los escritos de los Padres Arias, Lapuente y San Alonso Rodríguez; los *Flos Sanctorum*; las traducciones castellanas de la *Imitación de Cristo*, del venerable P. Tomás de Kempis; el tratado de la *Hermosura corporal de la Virgen Nuestra Señora*, escrito por Fray Juan de las Roelas; la oratoria sagrada —los sermonarios—, de tanto impacto en el barroco; el teatro —Lope, Calderón, Tirso, Vergara—, con sus aspectos morales, políticos y religiosos; la novela —Cervantes—, cargada de ejemplares motivaciones, etcétera, etcétera.

En este período pasamos de la *imagen-símbolo* a la *imagen-objeto*, propia del tiempo y de su singular pedagogía. En efecto, la estatuaria sagrada, venerada permanentemente en el interior del templo, sale a la calle en itinerancia viaria de carácter ascético para convivir con el pueblo y participar de sus gozos e inquietudes; pero convivir en el más puro sentido socio-histórico. Por ello, se acentúa el realismo de las representaciones, se valora cuidadosamente lo visual plástico, en aras de una mayor adecuación al

ambiente, con afanes de lograr retratos del natural, sin perder, no obstante, su mensaje divino, su unción sagrada y el fin sobrenatural que le debe ser propio.

Esta generación *protagoniza el desarrollo de la imaginería procesional*. No es que ahora se inicie la referida itinerancia pública, pues la procesión ha formado siempre parte de la liturgia, inserta en alguna de las horas canónicas; pero en este tiempo lo procesional se desenvuelve, madura y como que se institucionaliza de modo permanente, mentalizada en la propia sociología de la época protobarroca y, por supuesto, en la barroca. Son figuraciones singularizadas o agrupadas en historias escenificadas, formando auténticos “pasos” de temas sacros, ordinariamente pasionistas, aunque no falten los letíficos; y unas y otras, patéticas o dramáticas. Estas imágenes o historias eran portadas en andas —más o menos austeras o ricas— por gentes del pueblo, en silencio o con el fragor de la multitud y de trompetas, tambores o músicas. Cada región o lugar vuelca su propia idiosincrasia en estas manifestaciones de fe —a veces espectaculares—, aunque todas son respetables, sugeridoras unas del profundo valor de la pura contrición, con su mística garra teológica, y otras, de una simple atrición, con evidente sentido del ascetismo popular.

El artista ahonda su formación sagrada en aras de la autenticidad expresiva, sin descuidar la necesaria y veraz información, para hacerse comprender en las metas propuestas. Sus carismas les otorgan aptitud para esta inefable tarea paralitúrgica, cultivando su devoción y piedad a través de la vida en las Cofradías y Hermandades, a las que muchos pertenecían.

* * *

La figura más destacada de esta generación es la de *Gregorio Fernández* (nace en Sarria —Lugo— en 1576), artista representativo del pensar y sentir de la vieja Castilla, quien en el primer decenio del siglo XVII inicia “pasos” procesionales, famosos en el mundo entero, con evidente sentido patético.

Francisco de Ocampo (giennense de Villacarrillo—Jaén—, nacido en 1579, discípulo de Juan de Oviedo, junior, y de su tío Andrés de Ocampo), colabora con Martínez Montañés y ejecuta cristos procesionales sevillanos cuales el *Nazareno* de la iglesia de San Bartolomé de Carmona (Sevilla), fechado en 1607, y más importante aún el *Crucificado del Calvario* (1611-12), como obras bien fechadas; más el de la *Carretería* y el *Jesús del Silencio* (estos tres en Sevilla), que le están atribuidos; en todas ellas hallamos un discreto realismo, son profundas de concepto y acertada morfología. Entroncan directamente con la obra del *Dios de la madera*.

JUAN DE MESA (nace en Córdoba en 1583, según es sabido) es la personalidad señera de la imaginería procesional, en el protobarroquismo de Andalucía Occidental; ésta es su definitiva valoración, como demostraremos en el capítulo siguiente de esta ponencia. Por ello no se insiste más ahora y aquí.

Alonso de Mena y Escalante (nace en Granada en 1587, discípulo de Andrés de Ocampo desde 1604), es el artista más destacado en Andalucía Oriental, como imaginero procesional, en este período. Díganlo si no su famoso *Crucificado de los Desamparados*, que se venera en el templo madrileño de San José (1635), el de Santa María de la Alhambra (1634), sus *Inmaculadas*, el *Santiago ecuestre* de la Catedral granadina (1640) y muchas más de varias titulaciones. Su arte se liga al de Pablo de Rojas (nacido en 1560) y fue maestro de su hijo Pedro de Mena y Medrano, del sevillano Pedro Roldán y de Bernardo de Mora, excelsos escultores todos ellos.

Manuel Pereira (nacido en Oporto en 1588) es el principal imaginero protobarroco de carácter procesional en Castilla la Nueva, donde trabajó intensamente. Obra suya es el *Crucificado de Lozoya* (1646) de la Catedral segoviana, el del madrileño Oratorio del Olivar (1647) el de la parroquia sevillana del Sagrario (1641-44) y de numerosas e importantes imágenes



FIG. 1. Granada. Iglesia de San Jerónimo. Retablo Mayor. 1570-1605. Trazas de Pesquera, Velasco y Orea. Imaginería de Bautista Vázquez junior. P. de Rojas. Bernabé de Gaviria, Rodrigo Moreno. Melchor Turín.
(Foto Torres Molina)

FIG. 2. Jerez de la Frontera (Cádiz). Iglesia de S. Miguel. Retablo Mayor. Trazas de J. Martínez Montañés (1617). Imaginería de éste y de José de Arce. (Foto Más)

FIG. 3. Sevilla. Iglesia de Santa Isabel. 1624-27. Diseño y ejecución por Juan de Mesa. Acabado por Antonio de Santa Cruz.
(Foto González)

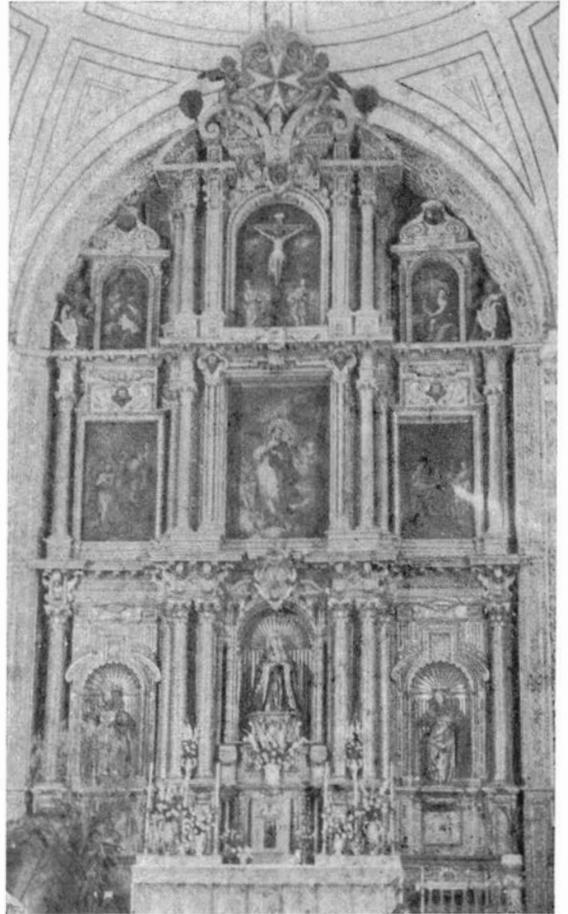
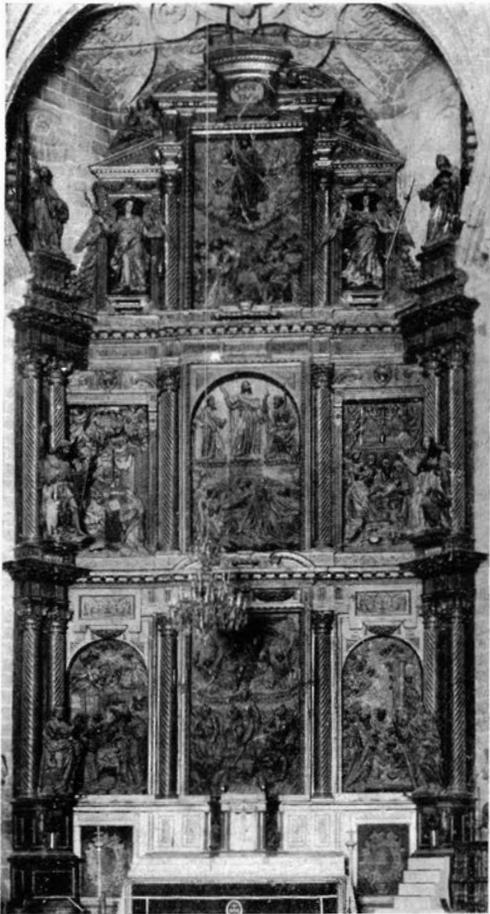




FIG. 4. Sevilla. Catedral 1603-6. Juan Martínez Montañés. Crucificado de la Clemencia o de Vázquez de Leca. (Foto Más)



FIG. 8. Huelva. Catedral. Juan Martínez Montañés. Virgen de la Cinta. H. 1615. (Foto Lab. de Arte)



FIG. 7. Sevilla. Catedral. 1603-6. Juan Martínez Montañés. Crucificado de la Clemencia o de Vázquez de Leca. (Pormenor). (Foto Más)



FIG. 5. Sevilla. Iglesia del Salvador. 1618. Juan de Mesa. Crucificado del Amor. (Foto Más)



FIG. 10. Sevilla. Museo de Bellas Artes. 1623. Juan de Mesa. San Juan Bautista. (Pormenor). (Foto Lab. de Arte)



FIG. 6. Sevilla. Iglesia del Salvador. 1618. Juan de Mesa. Crucificado del Amor. (Pormenor). (Foto Lab. de Arte)



FIG. 9. Sevilla. Museo de Bellas Artes. 1623. Juan de Mesa. Virgen de las Cuevas. (Foto Lab. de Arte)



FIG. 11. Sevilla. Iglesia de Jesús del Gran Poder. 1620. Juan de Mesa. San Juan Evangelista. (Pormenor). (Foto Albarrán)



FIG. 12. Sevilla. Iglesia de Jesús del Gran Poder. 1620. Juan de Mesa. N. P. Jesús del Gran Poder. (Pormenor).



FIG. 15. Sevilla. Catedral. 1625. Juan de Mesa. Cabeza de San Juan Bautista. (Foto Lab. de Arte)



FIG. 16. Madrid. Iglesia de Jesús de Medinaceli. Luis de la Peña? 1623?



FIG. 13. La Rambla (Córdoba). Iglesia del Espíritu Santo. 1620-21. Juan de Mesa. Nazareno. (Pormenor).

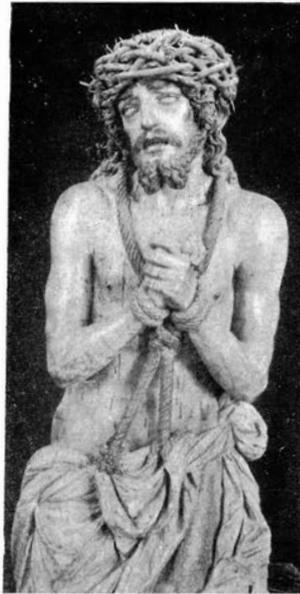


FIG. 17. Granada. Cartuja. Hermanos García. Ecce Homo. (Foto Zerkowitz)



FIG. 14. Sevilla. Iglesia del Salvador. 1613? Juan Martínez Montañés. Jesús Nazareno de Pasión. (Pormenor). (Foto Lab. de Arte)



FIG. 18. Sevilla. Iglesia de San Gregorio. 1620? Juan de Mesa. Cristo del Santo Entierro.

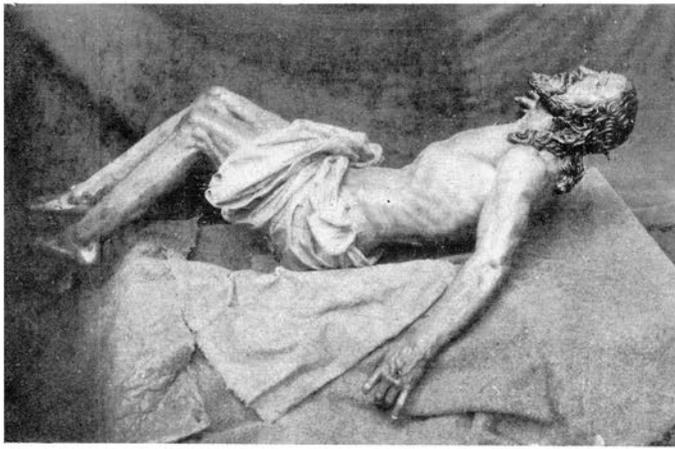


FIG. 19. Córdoba. Iglesia de San Pablo. 1627. Juan de Mesa. Cristo descendido del grupo de la Virgen de las Angustias. (Pormenor).
(Foto León)



FIG. 21. Fuentes de Andalucía (Sevilla). 1615. Juan de Mesa. S. José. Iglesia de los Mercedarios. (Pormenor).
(Foto Lab. de Arte)



FIG. 25. Juan de Mesa. Niño Jesús. Facultad de Bellas Artes. (Sevilla).



FIG. 22. Córdoba. Iglesia de San Pablo. 1627. Juan de Mesa. Virgen de las Angustias. (Pormenor).
(Foto Goymol)



FIG. 20. Fuentes de Andalucía (Sevilla). 1615. Juan de Mesa. Iglesia de los Mercedarios, S. José. (Pormenor). (Foto Lab. de Arte)



FIG. 24. El Puerto de Santa María. (Cádiz). 1622. Juan de Mesa. San Ignacio de Loyola.

de diversas advocaciones y materiales. Su obra acusa sugerencias del arte de Alonso Cano y de Martínez Montañés.

* * *

También pertenecen a esta generación los pintores sevillanos Juan de Jáuregui (nacido en 1583) y el manierista Juan del Castillo (en 1584), maestro éste de Murillo y de Pedro de Moya.

Aunque de la generación de 1555-60, debo citar aquí a Andrés de Ocampo (nacido en Villacarrillo —Jaén— hacia 1550-1555), autor del retablo del *Descendimiento* (1603), de la parroquial sevillana de San Vicente, y del *Cristo de la Fundación* (1622), de la Cofradía de los Negritos, de estética y morfología puramente trentinas, aunque sugestionado muy levemente por el ambiente protobarroquista de los años en que dichas obras se labran.

* * *

Referido someramente (y cual entiendo que corresponde al carácter de esta ponencia) el aspecto artístico de las precitadas generaciones, pasemos al estudio del capítulo siguiente, que se enuncia así:

SEGUNDO: LA IMAGINERÍA PROCESIONAL DE JUAN DE MESA: SU VALORACIÓN RELIGIOSA, ESTÉTICA Y ARTÍSTICA, RELACIONADA CON SUS FUENTES Y CON LA OBRA DE SUS MAESTROS Y CONTEMPORÁNEOS.

Antes de definir, y como paso previo a la expresión del todo, es imprescindible delinear firmemente las partes que lo integran para obtener resultados lógicos. Por ello seguimos con rigor esta metodología:

A) *Lo cordobés*.—Como se ha expuesto y es bien sabido, Juan de Mesa vino al mundo en Córdoba (capital de la Bética romanizada y del

Califato musulmán), emporio de historia y de arte y al par encrucijada de culturas.

Perteneciente a una familia de artistas, debió iniciarse prontamente en los primeros pasos del dibujo y en el quehacer artesano y artístico, específicos del oficio. Quizás pudo laborar en el taller del escultor Francisco de Uceda, aunque hasta ahora no se ha documentado.

Pero con ser todo ello valioso e interesante, es mucho más formativo al respecto el ambiente cultural en que se desenvuelve, que imprime carácter, singularmente a los vocacionados para tareas del espíritu. Singularmente destacables son los círculos humanísticos, integrados por hombres doctos de diversos estamentos, pudiendo centrar este aspecto en la excelsa figura de D. Luis de Góngora y Argote (nacido en Córdoba en 1560), que enlaza su destacado andalucismo, con indudable universalidad y relacionado con eruditos tan brillantes como Ambrosio de Morales, Ginés de Sepúlveda, el escritor y pintor Pablo de Céspedes (nacido en Córdoba en 1548, muerto en 1608), y varios más. La mezquita —Catedral— estaba dotada de numerosos retablos especialmente pictóricos que mostraban con elocuencia diversas facetas manierísticas; en el templo conventual de Santa Marta, Andrés de Ocampo labró su importante retablo mayor (1592-99) y estuvo vecindado y laborante en la ciudad durante cuatro años, precisamente en el del nacimiento de Mesa; la obra de los tres arquitectos homónimos Hernán Ruiz, pesaba fuertemente no sólo en la Ciudad de los Califas, sino en toda la Andalucía Occidental; notable la tarea de Juan de Ochoa (1607) en el coro catedralicio, etc., etc.

B) *Lo sevillano*.—Cuando en 1606 Juan de Mesa entra en el taller sevillano de Juan Martínez Montañés (figura destacadísima de la referida generación de 1555-60, como nacido en 1568, en Alcalá la Real —Jaén—), debía estar al menos iniciado en el arte escultórico y su espíritu estaría cargado de vivencias artísticas y categorías estéticas, en las cuales bullían de consuno bellezas clasicistas y cierto sentido de la expresión barroquizante, aprendida en el mundo cordobés.

Si rico era el ambiente de la vecina ciudad, no digamos nada del pro-

pio de Sevilla, con fuerte cultura romanizada, patente en numerosos e importantes monumentos; los restos musulmanes —singularmente los almohades, simbolizados en la Giralda—; el mudejarismo; los artistas y las obras renacentistas (italianas, norteañas e hispanas) agrupadas en importante cantidad y calidad, surgidas, muchas de ellas, al calor del comercio con las Indias; las exportaciones a Ultramar, canalizadas en la casa de la Contratación, etc., etc.

El humanismo sobresale en la zona, encauzado especialmente en las diversas academias, frecuentadas algunas de ellas por artistas plásticos. Los nombres de los Pacheco —tío y sobrino—, Arias Montano, Arguijo, Herrera, Mallara, Jáuregui, Argote, Juan de la Cueva, Lope de Rueda, el maestro Medina, Medrano, Mosquera de Figueroa, Rodrigo Caro, Francisco de Rioja, etc., prueban el aserto. No podemos olvidar el humanismo musical, en la tradición de Morales, Guerrero y Mudarra, continuado por los maestros Lobo, Cotes y Correa de Araujo.

En todo este mundo de la Andalucía Occidental el pensamiento y la cultura estaban fecundados por categorías filosóficas enraizadas o en la ideología platonizante, con sus profundas lucubraciones metafísicas, o en la trayectoria, de mayor sentido realista, que significó la obra aristotélica a través de los escolásticos.

En lo artístico, sobre lo imantado por la obra del magno retablo catedralicio, fulgura la gran escuela escultórica (fundada y derivada de Villoldo y Bautista Vázquez el Viejo), que llenó los templos de retablos e imaginería, a cargo de ambos maestros, de Oviedo senior, de Vázquez junior, Hernández, Ocampo, Adán, Aguila, Núñez Delgado y otros. La producción pictórica no le iba a la zaga, protagonizada por hombres de varias generaciones cuales los Fernández, Campaña, Esturmio, Vargas, Villegas, Ruelas, Pereira, Pacheco, etc., etc. En la Arquitectura, además de Hernán Ruiz II y otros manieristas, descuella el viñolismo de Juan de Herrera, en la famosa Casa Lonja sevillana. ¡Roma triunfante en ánimo y alteza!

C) *La granadino*.—En el propio taller del maestro tendría, sin duda, referencias de la importancia del arte en la zona Oriental de la región andaluza (tan afecta al artista de Alcalá la Real), si es que no llegó a conocerlo directamente. La obra del colosal retablo jeronimiano de la Ciudad de los Cármenes y las de Torines, Rojas, Aranda, Gaviria, Moreno, los García y varios ingenios más, enjarjados en la opulenta cultura humanística de su propia geografía —Barahona de Soto, Pedro de Espinosa, Espinel...—, causaría impacto en el ánimo del cordobés por pertenecer a una pequeña parcela proclive a lo granadino. Su producción lo acredita verazmente.

* * *

Me conviene recordar ahora y aquí que en el decenio 1606-1616 (tiempo de la formación y primeros pasos independientes de Mesa) están aprendiendo o comienzan su aprendizaje en talleres sevillanos, Alonso de Mena (con Andrés de Ocampo desde 1604 al 8); Velázquez (con Pacheco a partir de 1610); Zurbarán (con Pedro Díaz de Villanueva desde 1614) y Cano (con el referido Francisco Pacheco, iniciado en 1616); pertenecientes el primero a la generación de 1575-80 y los tres últimos a la de 1600. Es una curiosa sincronía de indudable valoración.

* * *

D) *Análisis de la imagineria de Juan de Mesa*.—Insistiendo sobre su formación, he de repetir, a modo de tesis, que se forja en la cultura cordobesa y muy especialmente en la sevillana; y en lo artístico, encauzada por Juan Martínez Montañés; pero esta de modo auténtico, es decir, orientándole, enseñándole lealmente y procurando potenciar en todo momento la personalidad del discípulo hasta quedar plasmada primero en potencia y después en acto; y, desde luego, con espíritu abierto para seguir aprendiendo y captando cuanto de interés se produjese a su alrededor. Esto es característico del verdadero artista y de un humanista como sin duda fue

el cordobés, según lo acredita su producción. No sabemos de su asistencia a algunas de las Academias y tertulias doctas, cordobesas o sevillanas, aunque probablemente acudiría a algunas de ellas; tampoco hay noticias de su librería, que posiblemente poseyó, o, al menos, se serviría de la de algún colega.

Dedicado a la imaginería, fue hombre de fe conocida y vivida —no sólo informado al respecto— como lo prueba todo su quehacer. Su catolicismo arrancaría desde su infancia, lo consolidó al contacto con su maestro (llamado el *Dios de la Madera*) y maduró en el ambiente cofradiero hispalense, pues consta que en 1625 pertenecía a la Hermandad del Silencio (madre y maestra de las sevillanas) y siendo miembro de su Junta de gobierno, abona porque militaría en ella desde años atrás. Sería también de la Cofradía de San Lucas, integrada por artistas, que a su vez formaban en la referida Hermandad. Todo ello quilata la acrisolada espiritualidad del maestro, cimiento fundamental para ejecutar su portentosa tarea.

* * *

Al ingresar el cordobés como aprendiz en el taller montañésino el alcaíno acababa de terminar el *Crucificado de la Clemencia* para el Canónigo Vázquez de Leca (1603-6), una de sus obras más perfectas, y durante su estancia en el mismo se labraron magistrales piezas —retablos e imaginería— para el convento de Portacoeli (1605-9); el inefable *Niño Jesús* de la Sacramental catedralicia (1606-7); los retablos de El Pedroso (1606-8); Huelva (1606); Lima (1607); iglesia de San Ildefonso (1609); convento de Santa María del Socorro (1610); el sensacional de San Isidoro del Campo —Santiponce— (1609-13), en el que seguramente colaboró; el *Jesús de la Pasión* (antes de 1619), tan en el círculo iconográfico y estético del retablo jeronimiano; el *San Ignacio de la Profesa* (1610); numerosos Sagrarios para las Indias, etc. ¡Maravilloso aprendizaje entre la creación y ejecución de tantas y tan importantes obras, capaces de deslumbrar y formar a un joven vocacionado para esta noble profesión!

Estimo que el famoso *San Cristóbal* (1597) —una de las obras cumbres

montañesinas—debió apasionarle profundamente, pues acusa su huella en algunas de sus esculturas, como más adelante se expondrá.

Terminada su estancia, como tal aprendiz, junto a Montañés, se examinaría ante los alcaldes veedores del Arte, según era preceptivo, aunque no conocemos el documento correspondiente; el hecho de su quehacer personal lo acredita sobradamente.

Luego seguiría colaborando con su maestro, en calidad de oficial, hasta 1615, en que se independiza. Sus compañeros de labor fueron Francisco de Villegas, Francisco de Ocampo, Juan de Oviedo y otros.

* * *

Mas en su haber formativo no podemos limitarnos a lo aprendido en el taller de Montañés, indudablemente estaría atento al maravilloso acervo artístico local, provincial y aun regional, “mirando” escrutadoramente cuanto se había producido y se ejecutaba y “viendo” con los ojos del alma para recibir sin pausas fecundas enseñanzas.

Limitándonos tan sólo a lo escultórico, quedaría impresionado con la estatuaria romana, que fecundó ampliamente nuestra escultura lignaria y pétreo, imbuyéndole su carácter clasicista. Y en esta misma línea y categoría estética, contribuyó también poderosamente lo que Fancelli, Torrigiano, Florentino y otros, habían dejado en la Ciudad del Betis.

Pero al propio tiempo era el naturalismo tardo-gótico representado por Mercadante de Bretaña y Pedro Millán, presentes en estas tierras—Catedral—con obras magistrales; o la tarea de Jorge Fernández Alemán y varios más en el retablo catedralicio; o la rica producción decorativa y procesional de Roque de Balduque, apellidado con acierto *el Imaginero de la Teotocos*.

Cátedra suprema de saberes eran los retablos levantados desde la iniciación de la escuela sevillana: el de la Cartuja de las Cuevas, labrado por Isidro de Villoldo y Juan Bautista Vázquez, senior (1553-61); el de Santa María de Carmona (Sevilla), obra muy notable de este último artista (1563-64); el del convento sevillano de San Leandro, que ejecutaron Diego de

Velasco y Jerónimo Hernández 1582); el del templo de San Pablo (1577), obra de Vázquez y de Adán; el de la parroquial de Santa María Magdalena (1564-65), del susodicho Vázquez; el del Monasterio Jerónimo de Santa Paula (1592-94) y el de los Ponce de León en la parroquial de San Vicente (1603-6), originales de Andrés de Ocampo; el de San Martín (1606), en el que este maestro colaboró con Diego López Bueno y el pintor italiano Gerolamo Lucente da Correggio; el del *Bautista* en San Clemente (1606), tallado por Núñez Delgado; los de Alonso Matías en la Profesa sevillana (1606) y en la Catedral cordobesa (1616); el de la Colegial del Salvador, realizado por Juan de Oviedo (1609-21), y tantos más.

También pudo conocer los de *San Mateo*, en Lucena (Córdoba), de Vázquez el viejo y Hernández (1573-84); Medina Sidonia (Cádiz), del referido Vázquez y Melchor Turín (1575); *Santa María*, de Arcos de la Frontera (Cádiz), realizado en varias etapas por Hernández, el joven Vázquez, Ocampo, Adán y otros (1585-1607); el granadino de *San Jerónimo* (1576), por Vázquez junior, Turín, Moreno, Rojas, García y otros; los de Constantina y Cazalla de la Sierra (Sevilla), debidos ambos al citado maestro Oviedo (1592) y no poco más.

El conjunto pétreo catedralicio —relieves y figuras— creado y producido por Vázquez, Velasco, Pesquera y Cabrera, es de excepcional valor iconográfico y artístico.

Y la imaginería procesional —pasionista y letífica—, cuales los *Crucificados de la Veracruz* (h. 1545); de la *Expiración*, obra de Marcos de Cabrera en 1575; de la *Fundación*, de Andrés de Ocampo (1622); los de Pablo de Rojas (1592); hermanos García; el *Resucitado* y el *Niño Jesús* (1582); el *Cristo de la Oración del Huerto* (1578) y de las *Penas* (¿1578?), obras estas cuatro de Jerónimo Hernández; la serie de figuras marianas originales de Torrigiano, Balduque, Vázquez (senior y junior), Adán, Aguila, Hernández, Oviedo, Meléndez, Núñez Delgado, Ocampo, Uceda, Villegas, Peña, etc., etc., existentes unas, desaparecidas otras, que enjocaban los templos andaluces.

Inmerso en tan excepcional elenco (sagrado, estético y artístico), nada puede extrañar que un escultor inteligente, trabajador y de clara

autenticidad vocacional, adquiriera los elementos necesarios para comprender la mentalidad eclesial y la demanda del pueblo cristiano andaluz, a través de sus cofradías; y acertó tan plenamente que sus obras tienen categorías universales y mantienen su garra y valoración a través de los siglos.

* * *

Doce años (1615-27) abarca la actividad profesional del cordobés Juan de Mesa y en tan breve temporalidad conocemos documentación referente a cuarenta y cinco obras, de las cuales, salvo una, todas son de tema sacro. Cuatro intervenciones en retablos, un Sagrario y el resto imaginería. Ciertamente su producción es mayor, pues hay esculturas que la erudición se las atribuye iconográfica y estilísticamente, aunque falte el testimonio escrito fehaciente o fidedigno.

Era el tiempo en que las Cofradías y Hermandades llamadas “de luz” se transforman en Corporaciones penitenciales o de “sangre”, a tenor con la mente tridentina y de la Contrarreforma; y, al propio tiempo, se crean otras con análoga intencionalidad, siendo uno de sus fines pastorales la procesión pública, convirtiendo así a la calle en prolongación del templo, para culto de las figuraciones sacras y adoctrinamiento del pueblo. Era uno de los aspectos pedagógicos de la ascesis del catolicismo.

Los temas cultivados en mayor proporción fueron los pasionistas, crucíferos y marianos, para orientación de lo penitencial y exacto encauzamiento de la moralidad individual y social.

A tenor de todo ello, la Crucifixión del Hijo de Dios debía ocupar lugar preferente de las representaciones, como inefable y sublime símbolo de la obra Redentora; pero era tema de difícil ejecución, pues había que aunar el tremendo dramatismo realista de las cruencias martiriales, con esa especie de “quid divinum” que debe sobrenaturalizar dicha iconografía. O sea había que saber mucho en lo profesional y conocer a fondo la doctrina católica al respecto. No todos estaban preparados para ello, ya que era meta complicada de alcanzar para un imaginero sagrado.

Como caso verdaderamente excepcional, Juan de Mesa se compromete

a ejecutar *Once Crucificados*, tan sólo en nueve años de labor (1618-27), lo que prueba el acierto en las interpretaciones, que calaron hondo en élites eclesiales y en el pueblo fiel. No conozco ningún otro caso semejante a través de la historia del arte cristiano; y, además, sin repetirse, antes al contrario, mostrando en cada uno de ellos singular originalidad no sólo en función del mensaje salvífico de sus propias advocaciones (Agonía, Amor, Buena Muerte, Conversión del Buen Ladrón, Misericordia, etc.), sino en su composición, sudario, anatomía y fórmulas morfológicas.

Del referido *Crucificado de la Clemencia* (1603-6), obra cumbre de Montañés (de conseguido sentido místico, belleza apolínea, *Cristo-Símbolo*, quintaesencia del pensamiento tridentino), pasamos al del *Amor*, labrado por el cordobés (1618-20), y, aunque derivado de aquél, posee mayor fuerza dramática, garra realista y sentido del Dolor, cual un Laocoonte cristiano, como antes de ahora lo he adjetivado, y con énfasis monumental, grandilocuente, versión “mutatis mutandi” del San Cristóbal montañésino. Indudable obra que encaja en el protobarroquismo hispalense.

Es ya *Cristo-objeto*, sublime aspecto de la pastoral de la Contrarreforma. Entiendo que es la expresión plástica del profundo contenido doctrinal del segundo cuarteto del Soneto a Cristo Crucificado, cuando reza:

“Tú me mueves, Señor, muéveme el verte
clavado en una cruz y escarnecido;
muéveme el ver tu cuerpo tan herido;
muévenme tus afrentas y tu muerte”¹.

En esta imagen figuran ya los caracteres iconográficos y artísticos que van a singularizar su producción, previa consulta del natural. Estos son los siguientes, con los matices propios de cada caso: Cruz Arbórea, clavado Jesús por tres clavos, corona de espinas tallada en el bloque craneano, circular, punzando la oreja, el arco superciliar, los parietales, frontal y occipital; sudario, movido, colocado al desgaire sobre una cuerda que desuella las caderas. Los rasgos anatómicos son: facies hipocrática, ojos exostálmicos, abertura palpebral en “ese” itálica, cejas convergentes, pómu-

los prominentes, prognatismo, músculos esternocleidomarytoideos muy acusados, profundas oquedades axilares, caja torácica amplia, mamilas bajas, relieves costales muy dibujados, ángulo condral bastante abierto, epigastrio y músculos abdominales con destacado relieve, los gemelos con notorio volumen, rugosidad en el tendón de aquiles, volúmenes óseos en las extremidades, correctamente dibujados, así como los homóplatos y clavículas, manos y pies contraídos por la perforación de clavos, esternón y apéndice xifoides, corporeizados, etc., etc.

Y a renglón seguido el de la *Conversión del Buen Ladrón* (1619-20), en que intenta y consigue mayor originalidad apartándose del modelo montañésino, manteniendo el sentido de la monumentalidad del Cristo del Amor, pero en otra vertiente, es decir, alargando el canon y las dimensiones, acentuando el dramatismo, dinamizando el sudario, endureciendo la anatomía, todo ello en un claro ejemplo de la estética de la expresión; este desvío marca ya su propia iconografía crucífera que repetirá en otras obras. Por otra parte, el carisma del imaginero acierta a dar fuerza plástica con toda justeza a la segunda Palabra de Cristo en la Cruz: “Hoy estarás conmigo en el Paraíso”, que introduce en la Gloria, con primacía incluso a los Santos Padres, a San Dimas, un malhechor arrepentido².

El propio año de 1620 (trascendental en su labor), la Compañía de Jesús le encarga otro *Crucificado para la Hermandad de Sacerdotes de la Buena Muerte*, establecida canónicamente en la iglesia sevillana de la Casa Profesa. No es un Cristo de Cofradía, es imagen de Oratorio, para recibir culto de teólogos, y ello obligó a Mesa a cambiar de rumbo estético e iconográfico. Ahora —sin perder su originalidad y características anatómicas y morfológicas, ya expuestas, que se comprueban con evidencia— busca una figura apacible, serena, de dulce y amorosa expresión, en la que interpretó la Teología del referido Soneto a Cristo Crucificado, en la totalidad de sus valencias y categorías, con su dicotomía, sufrimiento y amor. Para ello, en una palabra, el cordobés se sugestionó más intensamente con la obra de Montañés, consiguiendo una imagen de singular y excepcional valoración³.



FIG. 26. Sevilla. Iglesia de Santa Isabel. 1622. Juan de Mesa. Cristo de la Misericordia. (Foto Lab. de Arte)



FIG. 27. Las Cabezas de San Juan (Sevilla). 1624. Juan de Mesa. Iglesia de San Juan. Crucificado de la Vera Cruz. (Pormenor). (Foto Arquillo)



FIG. 23. Sevilla. Iglesia de la Anunciación. Juan de Mesa? Virgen del Valle. (Pormenor).



FIG. 28. Las Cabezas de San Juan. (Sevilla). 1624. Juan de Mesa. Iglesia de San Juan. Crucificado de la Vera Cruz. (Pormenor). (Foto Arquillo)



FIG. 29. Sevilla. Iglesia de la Universidad. 1620. Juan de Mesa. Crucificado de la Buena Muerte. (Pormenor). (Foto Lab. de Arte)



FIG. 30. Sevilla. Iglesia de la Universidad. Juan de Mesa. 1620. Crucificado de la Buena Muerte. (Pormenor).



FIG. 32. Sevilla. Iglesia de la Magdalena. 1619. Juan de Mesa. La Asunción. (Foto Lab. de Arte)



FIG. 31. Sevilla. Iglesia del Salvador. Juan de Mesa? Simón Cirineo. Cofradía de N. P. Jesús de la Pasión. (Pormenor).



FIG. 33. Sevilla. Iglesia del Seminario de S. Telmo. 1600. Juan de Oviedo El Mozo. Santa María del Buen Aire. (Pormenor).
(Foto G. Nandín)



FIG. 35. Granada. Iglesia de Santa María de la Alhambra. 1634. Alonso de Mena. Crucificado.
(Foto Torres Molina)



FIG. 34. Sevilla. Iglesia de la Magdalena. 1611-12. Francisco de Ocampo. Crucificado del Calvario.
(Foto Lab. de Arte)



FIG. 38. Sevilla. Museo de Bellas Artes. 1626. Juan de Mesa. San Ramón Nonnato.
(Foto Lab. de Arte)



FIG. 36. Sevilla. Iglesia de Monserrat. 1619. Juan de Mesa. Crucificado de la Conversión del Buen Ladrón en sus andas («paso» procesionales).
(Foto Albarrán)



FIG. 37. Vergara. (Guipúzcoa). Iglesia de S. Pedro. 1622. Juan de Mesa. Crucificado de la Agonía.
(Foto Moreno)



FIG. 39. Granada. Catedral. Crucificado. 1592. Pablo de Rojas.
(Foto Más)

Muy satisfechos debieron quedar los Jesuitas de esta imagen y gran impacto ejercería entre los sacerdotes de la citada Congregación de la Buena Muerte, cuando al año siguiente Mesa pacta con el pintor Jerónimo Ramírez la hechura de otro *Crucificado*, “Conforme al que está hecho en la Compañía de Jesús de la Casa Profesa de esta ciudad”. No está identificado, mas mi admirada condiscípula la profesora D.^a María Elena Gómez Moreno, cree muy acertadamente que pueda referirse al que recibe culto en la *Catedral madrileña de San Isidro*. Como es muy sabido, fue un templo jesuítico, aparte de que iconográfica, artística y morfológicamente, posee indudable y profundas analogías con el sevillano ⁴.

Al finalizar 1621, Mesa declaraba que había conmenzado otro *Cristo Crucificado* por encargo de Fray Domingo de los Santos, para el convento de San José, que, actualmente y con título de la *Misericordia*, recibe culto en la *iglesia sevillana de Santa Isabel*. Está interpretado con los estertores del moribundo, en plena disnea premortal, y posiblemente su mensaje sea la conocida Palabra “Tengo Sed”. Magnífica imagen del Redentor, de profunda unción sagrada, con las características propias de las figuraciones análogas del escultor cordobés, aunque mostrando cierto sentido ecléctico entre su singular iconografía y la correspondiente montañesina ⁵.

Un año después, Juan de Mesa concertaba con Juan Pérez de Irazábal la hechura de un *Crucificado*—el sexto en un cuatrienio— que en 1626 donaba a la *parroquia de San Pedro, en Vergara* (Guipúzcoa). Se venera con la advocación de la *Agonía* y a mi juicio es la pieza cumbre del escultor cordobés. Iconográficamente es la versión perfeccionada del Cristo de la Conversión, en el que decíamos que el artista buscaba su propia “visión” del Redentor, en la Cruz; y por ello podemos asignarle los formulismos allí expresados, aunque más conseguidos. La agigantada figura se retuerce, clavada al madero arbóreo con dinamismo convulsivo, al exclamar: “Padre mío, ¿por qué me has abandonado?” divina Palabra, síntesis de su tremenda aflicción y desamparo y veracísima representación de la agonía del Verbo Encarnado. Para Martín González es de las obras maestras de la escultura española y por ende universal, inspirada en el

Laocoonte, al afirmar “que es uno de los más claros influjos del gran mármol helenístico”⁶.

Finalizaba 1623 y se comprometía a ejecutar otra figura de *Jesús en la Cruz*, que con el título de la *Misericordia* recibe culto en la *ex iglesia Colegial de Osuna (Sevilla)*. Participa de las características generales y específicas de análogas esculturas del Salvador⁷.

Desde 1615 hasta el 23 había ejecutado treinta y siete obras (siete Crucificados entre ellas) y el artista debía estar cansado, posiblemente agotado, quizás enfermo. Su actividad sigue, pero no al ritmo verdaderamente trepidante de los años pasados.

Hay un período de casi dos años de escaso quehacer, a juzgar por la documentación conocida; sin embargo, en torno a 1624 se fechan otras dos imágenes de *Crucificados*: la de la (¿Buena Muerte?), que se venera en la Capilla del Colegio limeño de la Compañía de Jesús, obra del cordobés, iconográfica y estilísticamente analizado⁸, y el de la Vera Cruz de la parroquia de Las Cabezas de San Juan (Sevilla)⁹.

Mas o recuperó la salud o sacó fuerzas de flaquezas, pues, es lo cierto que aún contrató *otras dos esculturas de Crucificados* (1626 y 1627), aún sin identificar; la última de ellas “del tamaño y forma del Cristo que está en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en esta ciudad”, es decir, del Cristo de los estudiantes, que también sirvió de modelo a otra figuración de 1621, creada por el propio artista, según se expuso.

¿Terminó con ellos la serie de Crucificados ejecutados por Mesa? Creo que no y confío en que aún se puedan hallar otros ejemplares por la investigación histórica. Entre los que le he atribuido, hace ya cincuenta años, figura el que con el título del *Buen Fin* se halla en el templo hispalense de San Antonio de Padua; mas éste se documentó del escultor Sebastián Rodríguez, aunque muy influenciado por los del cordobés¹⁰.

Recientemente encontré dos pequeñas imágenes del Redentor en la Cruz, posibles bocetos de esculturas mayores, que poseen las características de Mesa¹¹.

Por analogía iconográfica y artística, incluí en su producción hace ya diez lustros, el *Jesús yacente de la iglesia sevillana de San Gregorio*. En

posición de decúbito supino, facies hipocrática, manchas hipostáticas, rasgos anatómicos ya expuestos, disposición del sudario, etc., además se relaciona con el Crucificado de los Estudiantes, incluyéndolo en el que he titulado “el lustro magistral” en la tarea artística, es decir de 1618 al 23 ¹².

Otro aspecto de la imaginería cristífera pasionista en la producción de Mesa es el del Señor con la Cruz al hombro caminando por la Vía Dolorosa, representación conocida generalmente con la advocación de *Jesús Nazareno*. Son figuras de vestir, a tono con la ideología barroca y la teatralidad del tiempo (realismo inquietante, intenso jadear en su andadura y ésta algo inestable).

Dos imágenes del tema ejecutó el cordobés: el Gran Poder sevillano y el de la Rambla (Córdoba)—1620-21—.

Una de las grandes devociones del catolicismo hispalense es el *Nazareno del Gran Poder*, impresionante y hermosa talla, de logradísima unción sagrada, cuya iconografía y rasgos morfológicos responden a los propios de la creación personal del artista; relacionado, por tanto, muy directamente con los Crucificados de la Conversión y de la Agonía, ya analizados. Interpreta al Varón de Dolores de Isaías y es de lacerante expresión e intensa garra emocional, en su agobiante caminar por la calle de la Amargura, con peculiarísima zancada, de gran abertura, que recuerda fórmulas análogas en modelos clásicos y sugerencias manieristas. Precisamente ante este Icono, se inicia la oración personal con el Santo Dios, Santo Fuerte, Santo Inmortal ¹³.

De gran semejanza es el adorado en la *iglesia rambleña del Espíritu Santo*, un año posterior al sevillano, de mayor perfección técnica y completamente anatomizado e incluso tallado el sudario, lo que acrece su interés. Imagen de hondo mensaje expresivo y gran religiosidad ¹⁴.

Relacionada con ellas, y por tanto atribuible, es otra figura de *Nazareno* existente en la *iglesia conventual sevillana de Santa María de Jesús*, con la singularidad de estar totalmente tallada ¹⁵.

Para cerrar el ciclo cristífero, mencionaré el *Resucitado de la parroquia de Tocina (Sevilla)*, importante y labrado el precitado año de 1620, quizás el más brillante de la producción del cordobés ¹⁶. Declaró en su

testamento (1627) que tenía a medio hacer otro Resucitado para la Marquesa de Ayamonte ¹⁷, todavía no conocido por mí.

* * *

Quien así sintió y expresó la Pasión del Hijo de Dios, ciertamente sentiría también los Dolores de su Madre, Corredentora del género humano, y sabría interpretarlos.

En efecto, ello se comprueba con las imágenes documentadas de estas advocaciones pasionistas. En 1618, al concertar la figura del Cristo del Amor, contrataba también una imagen de Nuestra Señora, “la cual ha de ser de tristeza”, firmándose carta de pago dos años después. Parece ser que dicha documentación se refiere a la Virgen de la Victoria, que desfila procesionalmente bajo palio en la Semana Santa hispalense, palio o baldaquino que pudo llevar desde el principio, pues ya se usaba en Sevilla al inicio del siglo XVII. Posee las características de la época, pero las manipulaciones y restauraciones comprobables, dificultan la identificación y, como es muy sabido, este tipo de imágenes sólo tienen tallados y encarnados rostros y manos, al ser dispuestas para vestir sobre el armazón o candelero.

Pocas horas antes de su óbito, el 26 de noviembre de 1627, Mesa otorgaba testamento declarando que tenía a su cargo la hechura de una Virgen de la Soledad o Angustias, de Córdoba, que le confió Fray Pedro de Góngora, conventual de San Agustín, “a la cual no le faltan tres días de trabajo”, lo que indica que estaba prácticamente terminada; ahora recibe culto en la iglesia de San Pablo de dicha ciudad. Pensada para lucir con toca y manto, tiene tallados y encarnados, además de la mascarilla, mechones frontales de cabellera, el seno, la parte baja de la túnica (anterior y posterior), con manos y pies. Estando sedente recibe el cuerpo inerte de Jesús, que se colocaría en diagonal ante su pecho y falda. Magnífico el rostro de la Señora, profundamente dramático, y la magistral figura de Cristo, muy relacionada iconográfica y estilísticamente con los sevillanos

de la Buena Muerte y Santo Entierro. El grupo es de profunda unción sagrada y aguda versión dolorida e interpreta muy verazmente las frases de la liturgia: “¡Oh, todos vosotros que pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor como el dolor mío!” Además, varias veces he recordado ante esta imagen las bellas y taladradoras estrofas de Lope de Vega (incluidas en su *Romancero espiritual para recrearse el alma con Dios*, impreso en Pamplona en 1624), que pudo conocer el maestro e inspirarle:

“Sin esposo porque estaba
José de la muerte preso;
sin Padre, porque se esconde;
sin Hijo, porque está muerto;
sin luz, porque llora el sol;
sin voz, porque muere el Verbo;
sin alma, ausente la suya;
... son la mayor soledad
que humanos pechos se vieron”¹⁹.

Por muy claras analogías con esta imagen de Dolorosa cordobesa (incluso posible identidad de modelo) le he atribuido la maravillosa Virgen del Valle, una de las más sentidas de la Semana Santa sevillana. Al contemplarla, acompañándola en su aflicción, se evocan los versos del *Stabat mater*, del franciscano Jacopone de Todi (siglo XIV):

“Estaba la Madre de Dolores
junto a la cruz llorando
mientras su Hijo de ella pendía”²⁰.

La erudición local afirmó que en la Virgen de Montserrat laboraron Montañés, Mesa y Cuevas, correspondiendo sus caracteres a los del siglo XVII²¹.

Por cuanto queda expuesto se comprueba que con justicia ha sido apellidado Juan de Mesa el “*Imaginerio del Dolor*”, por las verídicas y sapientes

versiones del Drama de la Pasión del Señor y de los Dolores de su Madre.

María Elena Gómez Moreno lo califica como “el más dramático de los escultores sevillanos”²². Indudablemente lo fue en el protobarroquismo de Andalucía Occidental.

* * *

Aunque, en conjunto, la tarea más importante del imaginero cordobés es la referente a temas pasionistas, no se limitó únicamente a ellos, pues también cultivó la hagiografía propia del culto eclesial según la mente tridentina y el espíritu de la Contrarreforma. Veamos algunas de las obras documentadas que han sido conocidas e identificadas.

El año 1619, muy al comienzo del que he llamado “el lustro magistral”, compone un espléndido relieve de la *Asunción de la Virgen*, existente en el *templo parroquial sevillano de Santa Maria Magdalena*, cargado de sugerencias del propio asunto, que su maestro Montañés dejó en el retablo de Santiponce (Sevilla), aunque se aprecia su preocupación por independizarse²³.

Cuatro años después contrató la imagen de la *Virgen de las Cuevas*, procedente de la Cartuja de esta advocación, que hoy se admira en el Museo Hispalense de Bellas Artes. Es ya de momento de madurez del artista y por ello crea el grupo de la Madre con Jesús en brazos, perfecta de dibujo modelado y talla, amplio ropaje muy bien compuesto y con iconografía a tono con el espíritu ascético del tiempo. Inspirará obras análogas, cual la Virgen de la Oliva, que Alonso Cano legó a la parroquial lebrijana²⁴. Otras figuraciones marianas contrató el artista, que aún no están identificadas²⁵.

El culto al *Patriarca San José*, estaba entonces muy extendido, promovido principalmente por la Descalcez carmelitana y la Compañía de Jesús. Varias imágenes del Santo concertó Mesa; es más, *una de éstas* fue el primer encargo, documentado hasta ahora, que le hicieron en 1615 para los *Mercedarios de Fuentes de Andalucía (Sevilla)*. Figura como itinerante, llevando a Jesús de la mano, y es obra pesada, con sugerencias de lo mon-

tañesino, especialmente del famoso San Cristóbal, pretendiendo emular su monumentalidad ²⁶. Dos veces más contrató esculturas josefinas, que no se conocen; mas en la revolución de 1936 se destruyó en *Guadalcanal (Sevilla)* una *figura del padre putativo de Jesús* llevando a Este en los brazos (muy relacionado con la referida Virgen de las Cuevas), fechable hacia 1625, que fue atribuido con acierto a Juan de Mesa y era obra de gran interés ²⁷.

Durante la Contrarreforma, se multiplicó la devoción y consiguiente culto de los Santos Juanes, Bautista y Evangelista, especialmente entre las Ordenes religiosas, rivalizando en dedicarle retablos e imágenes; Mesa ejecutó varias de ellas.

Del *Evangelista* conocemos la de la *cofradía hispalense del Gran Poder*, ejecutada el mismo año (1620) en que labró el Señor. Es figura de vestir, de tamaño natural y procesiona junto a la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso en su "paso" de la Semana Santa ²⁸. Hace años le atribuí la escultura sedente del Santo, escribiendo el Apocalipsis, de la Colección Lafita ²⁹.

Magníficas "sus versiones" del *Precursor*. En el *Museo Hispalense de Bellas Artes* se admira una bellísima imagen, procedente de la Cartuja covitana, cuya hermosa cabeza tiene toda la fuerza expresiva de un Donatello (1623). Está representado como adolescente, de finísimo rostro, mirada escrutadora, cabellera leonina y manto de piel de camello color buriel. Pudo inspirar al *Bautista niño*, delicadísima talla de Montañés de la Catedral sevillana, unos años posterior ³⁰. Espléndida la figura que poseen en su *convento de Bormujos (Sevilla)*, las monjas dominicas de Santa María la Real, interpretada como adulto, su cabeza tiene enorme garra expresiva, con su cabellera también leonina y poblada barba y bigote; la atribución es acertada ³¹. Maravillosa la *cabeza degollada del Santo* que se admira en el *tesoro catedralicio*, procedente de las Clarisas sevillanas. No está documentada, mas la he asignado al cordobés por su acusado dramatismo, además de los rasgos estilísticos e iconográficos propios del maestro. Se puede fechar hacia 1625 ³². Poseo en mi colección, un *pequeño maniquí del Bautista*, adquirido hace años en el comercio sevillano, utilizado como estudio y modelo de taller; cabeza magnífica, manos y pies.

Representaciones de otros temas sacros, bien conocidos, son: *San Blas* (1617), revestido de pontifical, de las Clarisas de Santa Inés³³; *San Carlos Borromeo* (1619), de la iglesia de Nuestra Señora de la Paz, con roquete y muceta cardenalicia³⁴; los *Santos Francisco Javier e Ignacio de Loyola*, venerados en la iglesia de la Compañía en el Puerto de Santa María (Cádiz)³⁵; el *San Ramón Nonnato*, de hermosa apostura y bien plantado (1626), del Museo de Bellas Artes, muy conseguido de expresión, dibujo, modelado, talla y policromía³⁶.

Otras imágenes de diversas advocaciones están documentadas, pero no identificadas, tanto en tierra hispánica como en diversos lugares de ultramar.

E) *Otras atribuciones*.—La investigación y la crítica han formulado diversas atribuciones al maestro, además de las ya consignadas: *Una cabeza* (probablemente de un San Agustín) adaptada a la figura de *Simón Cirineo*, que utilizó durante varios años, a partir de 1950, la *Cofradía de Jesús de la Pasión*³⁷; los *Santos Jesuitas Juan de Foto, Diego Kisai y Pablo Miki*, de vestir, del Museo hispalense, fechables hacia 1627³⁸; *Inmaculada carmelitana* y *San José*, venerados en la iglesia conventual de las Teresas³⁹; *Niño Jesús* de la Facultad de Bellas Artes⁴⁰; *Santos y Santas* en la antigua iglesia de San Hermenegildo, y *San Ramón Nonnato*, imagen de vestir, de la capilla de la Expiración, junto al Museo⁴¹.

F) *Retablos*.—Aunque su tarea fundamental fue la imaginería, también concertó y se ocupó de algunos retablos. No se conservan ni el principal de la Capilla de San Bernardo o de los viejos (1618); ni el Sagrario con Santos (1619) para el mayor del convento de San Antonio de Padua; ni los de los Santos Juanes del convento de las Vírgenes (1623).

En cambio podría identificarse el *mayor del convento de Santa Isabel* (1624) (suntuosa composición que llena el amplio presbiterio; sotabanco, banco, dos cuerpos, divididos en tres calles, con sus respectivos áticos; columnas corintias y compuestas, octástilas en el bajo y exástilas en el superior, con fustes acanalados en espiral; de su imaginería es mejor la figura de Santa Isabel que la de Zacarías, sin que se puedan atribuir al

maestro), del que hizo diseño y en el que trabajaba con su cuñado el escultor Antonio de Santa Cruz, quien se ocupaba de terminarlo tres años después ⁴². Es lástima que no se hayan conocido los relieves y figuras destinados a algunas de dichas obras, para conocer sus normas de composición y talla en este tipo de labor.

G) *Obra profana*.—Una curiosa noticia nos ha ofrecido la investigación en fecha reciente y es *¿un frasco de pólvora?, ¿tallado en madera?*, que un Juan de Mesa cobró en 1619 como ofrenda del Duque de Medina Sidonia al Rey Felipe III, en su visita al Coto de Doñana, cacería que no llegó a celebrarse, demorándose cinco años, época en que ya reinaba su hijo, el cuarto de los Felipe. No se ha identificado hasta ahora, quedando al presente como la única obra no religiosa documentada del escultor cordobés ⁴³.

La policromía.—A través de los siglos estas obras de gran culto y devoción han sido repetidamente restauradas, repintadas y, en fin, maltratadas. Algunas conservan la encarnación y el estofado original; pero desconocemos el pintor que colaborase con el maestro imaginero en este importantísimo y fundamental quehacer. Quiero, sin embargo, referir que los pintores Juan de Uceda Castroverde, Jerónimo Ramírez y Antonio Pérez, entre otros, le encargaban la obra escultórica de contratos celebrados por éstos, pensando en que la policromía podía estar a cargo de ellos mismos, ya que ordinariamente conocían esta faceta artística y además había muchos ejemplos que consultar e imitar a cargo de Pacheco, Gaspar Ragis, Baltasar Quintero y varios más que operaban con Martínez Montañés.

H) *Colaboradores y discípulos*.—Dos oficiales de escultura laboraron con él: Miguel de Descurra, durante un año a partir de 1618, y Manuel de Morales, a quien en su testamento (1627), ordenó liquidarle las deudas pendientes.

Poseemos noticias documentales de los siguientes aprendices: Juan Vélez, vecino de Laredo, Lázaro Cano, Juan de Vargas y Francisco de la Puerta.

Mención especial, por su interés, debe hacerse del cordobés Felipe Hernández (de Ribas, el famoso arquitecto de retablos y escultor *Felipe de Ribas*), quien con doce años (1621), entró en el taller de su paisano y ya famoso imaginero, durante siete anualidades, no pudiendo completar el plazo previsto por óbito de su padre en 1626. Tras su inicial formación, continuó laborando con encargos propios y otros procedentes de Cano, Montañés y varios más, todos de gran responsabilidad⁴⁴.

Su influjo fue muy grande entre los contemporáneos y posteriores, imantados por la garra expresiva, la espiritualidad del mensaje de sus obras y la aceptación popular.

I) *Epílogo*.—Y termino. He pretendido modestamente cumplir con el encargo recibido de situar a Juan de Mesa en el ambiente artístico andaluz de su tiempo, estudiando su obra y valorándola con los rigores de la moderna metodología. Y el resultado es francamente positivo, pese a la contemporaneidad en su tarea con su maestro Montañés, con Andrés y Francisco de Ocampo, Gaspar Núñez Delgado, Juan de Oviedo el Mozo, Juan Gómez, Luis de Figueroa y las primeras actuaciones de Alonso Cano, todos ellos en Sevilla; en Granada, con Alonso de Mena, Pablo de Rojas, Bernabé de Gaviria y los García; en Córdoba, con Pedro Freyle de Guevara y Felipe Vázquez Ureta; en Jaén, con Sebastián y Francisco de Solís; y otros artistas, que integran la sinopsis del primer cuarto de siglo.

Su obra es de gran calidad; labora con fecunda rapidez y en condiciones económicas más asequibles que las exigidas por el llamado *Dios de la Madera*, quien posiblemente desviaría encargos para el discípulo seguro del acierto final. De ahí que cofradías, comunidades eclesiales, artistas y personalidades varias, imantadas por su arte, multiplicaran las repetidas demandas.

Juan de Mesa —en sólo doce años de labor, y esta etapa frustrada en plena juventud, a los cuarenta y cuatro años de vida— ocupa un puesto bien ganado en la escuela escultórica sevillana y figura con todo honor en la historia del arte español; en la imaginería procesional hispalense sobresale como Astro de indudable magnitud.

En él no hay distinción entre la *creación* (pensar la idea) y la *ejecución* (realización), pues, ambas se funden espontáneamente y entra en función la una de la otra, como lógico corolario a su filosofía carismática de pleno sentido escolástico-aristotélico, propio del tiempo de su quehacer, y plenamente fecundado por ella (*).

(*) El presente estudio constituyó una ponencia encargada para las Jornadas de estudio sobre Juan de Mesa, celebradas con motivo del cuarto centenario de su nacimiento. Sevilla-Córdoba, noviembre de 1983.

TERCERO: BIBLIOGRAFÍA.

- ALCOLEA, SANTIAGO, *Guías artísticas de España. Córdoba*. Barcelona, 1957.
Granada. Barcelona, 1951.
- ALVAREZ MÁRQUEZ, M.^a DEL CARMEN, *Un documento inédito sobre Juan Martínez Montañés*. Libro homenaje al profesor Hernández Díaz. Sevilla, 1982.
- ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO, *Capítulos referentes al arte español en la obra de H. Stegmann "La escultura de Occidente"*, 1936.
Historia del Arte Hispano Americano, III vols., 1945-56.
La escultura en Andalucía, III vols.
Martínez Montañés y su escuela en Honduras y Guatemala, "Archivo Español de Arte", XX, 1947.
- Andrés y Francisco de Ocampo en la catedral de Comayagua, Honduras*, "Arte de América y Filipinas". Sevilla, 1952.
- ARQUILLO TORRES, F., *Analogía formal estilística y técnica entre dos imágenes de Crucificado: El de la Buena Muerte, obra autógrafa de J. de M., y el de Las Cabezas de S. Juan, atribuida al mismo artista* (Comunicación inédita en las Jornadas de J. de Mesa), 1983.
- ARTEAGA Y FALGUERA, SOR CRISTINA DE, *El altar de San Juan Evangelista de Alonso Cano y una maqueta del Santo que está reclamando su paternidad*. Coloquios sobre Alonso Cano. Granada, 1969.

- AYARRA JARNÉ, JOSÉ ENRIQUE, *La música en la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1976.
- Sevilla en la vida y la obra del organista Francisco Correa de Arauxo*, "Boletín de Bellas Artes", IX. Sevilla, 1981.
- AZCÁRATE RISTORI, JOSÉ M.^a, *Escultura del siglo XVI*, "Ars Hispaniae", XIII. Madrid, 1958.
- BAGO QUINTANILLA, MIGUEL, *Aportaciones documentales*, "Documentos para la historia del Arte en Andalucía", I, 1927.
- BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA, *El Crucificado en la Semana Santa sevillana*, "Archivo Hispalense", 1964.
- BERNALES BALLESTEROS, JORGE, *Juan de Mesa en Lima*, "Archivo Hispalense", 1972.
- Esculturas montañesinas en el Virreinato del Perú*, "Archivo Hispalense", 1974.
- Alonso Cano en Sevilla*. Sevilla, 1976.
- BONET CORREA, ANTONIO, *Retablos del siglo XVII en Puebla*, "Archivo Español de Arte", XXXVI, 1963.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.^a, *Comentarios sobre la personalidad humana y artística de Alonso Cano*. "Centenario de A. C.". Granada, 1969.
- CAMÓN AZNAR, JOSÉ, *La estética de Martínez Montañés*, "Revista de Ideas Estéticas", 1950.
- La escultura y la rejería española del siglo XVI*, "Summa Artis", XVIII. Madrid, 1967.
- Los estilos de Alonso Cano*, "Coloquios de Alonso Cano y el barroco español". Granada, 1969.
- Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo (1568-1649)*, "Goya", 1969.
- Idem, *íd.*, Madrid, 1971.

- CANO NAVAS, M.^a L., *El convento de San José del Carmen, las Teresas. Estudio histórico-artístico*. Sevilla, 1984.
- CATÁLOGO de la *Exposición de Arte Antiguo de la Exposición Ibero-Americana*, Sevilla, 1929-30.
- CATÁLOGO de la *Exposición "Sevilla en el siglo XVII"*. Sevilla, 1983.
- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.
- Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, 1804.
- COLOQUIOS sobre *Alonso Cano y el barroco español*. Granada, 1969.
- COLLADO, FRANCISCO JERÓNIMO, *Descripción del túmulo y relación de exequias que hizo la ciudad de Sevilla a la muerte del Rey D. Felipe II*. Sevilla, 1869.
- COLLANTES DE TERÁN, J., *Literatura sevillana en la época de Juan de Mesa*, "Boletín de Bellas Artes". Sevilla, 1984.
- CONTRERAS, JUAN DE, Marqués de Lozoya, *Montañés en Indias*. Madrid, 1971.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO, *Proto barroco andaluz: interpretación y síntesis*, "Archivo Español de Arte, XLII, 1969.
- DABRÍO GONZÁLEZ, TERESA, *Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro*. Sevilla, 1975.
- El Crucificado de la Hermandad del Buen Fin*. Córdoba, 1978.
- Los Ribas, una familia de artistas del siglo XVII* (Tesis doctoral inédita), 1983.
- La huella de Mesa en Felipe de Ribas* (Comunicación inédita en las Jornadas de J. de Mesa, 1983).
- DALMASES, CÁNDIDO DE, *San Francisco de Borja. Tratados espirituales. Estudio y edición*.

- DELGADO ROIG, JUAN, *Los signos de la muerte en los Crucificados de Sevilla*. Sevilla, 1951.
- DÍAZ HIERRO, DIEGO, *Historia de la Merced de Huelva, hoy Catedral de la Diócesis*. Huelva, 1975.
- DÍAZ JIMÉNEZ Y MOLLEDA, ELOY, *El escultor Alonso Cano (1601-1667)*. Madrid, 1963.
- DIEULAFOY, M., *La Statuaire polychrome dans l'Espagne*. Paris, 1908.
- DOCUMENTOS para la historia del arte en Andalucía, X vols. Sevilla, 1927-1946.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, ANTONIO, *Orto y ocaso de Sevilla*. Sevilla, 1974, 2.^a edición.
- Introducción histórica. Andalucía de 1492 al siglo XX*, "Las Tierras de España. Andalucía", II. Barcelona, 1981.
- DOMÍNGUEZ-RODIÑO, E., *Aspecto humano de Juan de Mesa* (Ponencia inédita en las Jornadas de J. de M., 1983).
- ESTELLA, MARGARITA, *Introducción a la escultura del siglo XVII en Madrid. Catálogo de Escultura*, en "El Arte en la época de Calderón", 1981.
- ESTEVE GUERRERO, MANUEL, *San Miguel, joya jerezana*, "Revista del Ateneo". Jerez, 1937.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, JOSÉ M.^a, *Las iglesias de Antequera*. Antequera, 1970.
- FLORISOONE, MICHEL, *Esthétique et Mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*. Paris, 1957.
- GÁLVEZ, CARLOS, *Dos esculturas de Juan de Mesa en el Colegio de San Luis Gonzaga del Puerto de Santa María*, "Documentos para la historia del arte en Andalucía", I, 1927.
- GALLEGO BURÍN, ANTONIO, *Pablo de Rojas el maestro de Martínez Montañés*, "Boletín de Bellas Artes". Sevilla, 1939.

- Un contemporáneo de Montañés: el escultor Alonso de Mena y Escalante.* Sevilla, 1952.
- El barroco granadino.* Madrid, 1956.
- Granada. Guía artística e histórica de la ciudad.* Madrid, 1961.
- GARCÍA DE LA CONCHA Y DELGADO, FEDERICO, *En el IV centenario de nuestro hermano Juan de Mesa y Velasco*, "Boletín de la Archicofradía de Jesús Nazareno", 1983.
- GARRAMIOLA PRIETO, E., *Montilla. Guía histórica, artística y cultural.* Córdoba, 1982.
- GESTOSO Y PÉREZ, JOSÉ, *Sevilla monumental y artística.* Sevilla, 1889-92, III vols.
- Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, 1899-1908, III vols.
- GILMAN PROSKE, BEATRIZ, *Juan Martínez Montañés a commission for St.º Domingo*, "Gazette des Beaux Arts", 1960.
- Relieve de un retablo de Juan de Oviedo*, "Archivo Español de Arte", XXIV, 1961.
- Juan Martínez Montañés Svillian sculptor.* Nueva York, 1967.
- The Immaculate Conception by Juan Martínez Montañés*, "National Sculpture Review", 1973-74.
- GÓMEZ MORENO, MANUEL, *Alonso Cano, escultor*, "Archivo Español de Arte y Arqueología", II, 1926.
- La Inmaculada en la escultura española*, "Miscelánea Comillas", XXIII.
- GÓMEZ MORENO, M.^a ELENA, *La policromía en la escultura española.* Madrid, 1943.
- Juan Martínez Montañés.* Madrid, 1942.
- Belleza y realismo en Montañés*, "Revista de Ideas Estéticas", 1950.
- Breve historia de la escultura española.* Madrid, 1951.
- Escultura del siglo XVII*, "Ars Hispaniae", XVI. Madrid, 1963.

- La scultura spagnuola*. Milan, 1968.
- Montañés entre Juan de Mesa y Alonso Cano*. Madrid, 1972.
- Los Crucifijos de Juan de Mesa y el Cristo del Colegio Imperial* (Ponencia inédita en las Jornadas de Juan de Mesa, 1983).
- GÓMEZ PIÑOL, E., *Proyección de la imaginería sevillana en Hispanoamérica* (Ponencia inédita en las Jornadas de J. de M. Sevilla, 1983).
- GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL-CARRASCO TERRIZA, MANUEL, *Escultura mariana onubense*. Huelva, 1982.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, FÉLIX, *Noticia artística de la Ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1844, 2.^a edición 1973.
- GONZÁLEZ SANDINO, RAFAEL, *El tiempo de Martínez Montañés* (Tesis de licenciatura inédita). 1958.
- GÜELL, CONDE DE, *La sculpture polychrome religieuse espagnole*. Paris, 1925.
- GUERRERO LOVILLO, JOSÉ, *Los ángeles de Martínez Montañés*, "Revista de Ideas Estéticas", 1950.
- Guías Artísticas de España*. Sevilla. 1952.
- La Catedral de Sevilla*, 1981.
- HAENDCKE, H. BERTHOLD, *Studien zur geschichte der spanischen plastik* (*Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena, Salcillo*). Estrasburgo, 1900.
- HART TERRE, E., *La obra de los escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, 1956.
- Una escultura de Martínez Montañés en Lima*, "Cuadernos Hispano Americanos", 1962.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ, *El retablo sevillano en el siglo XVII*. Sevilla, 1931.
- Una escultura sevillana en Santiago de Chile*, "Arte en América y Filipinas", 1936.
- Juan de Mesa, escultor*, "Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras", 1941.

- La Universidad hispalense y sus obras de Arte*. Sevilla, 1942.
- San Alberto de Sicilia, penitente, interpretado por Martínez Montañés*, "Archivo Hispalense", 1949.
- Juan Martínez Montañés*, Madrid, 1949.
- Juan Martínez Montañés y el ambiente ideológico de su época*, "Revista de Ideas Estéticas", 1950.
- Juan Martínez Montañés y la ideología de su tiempo*, "Boletín de Bellas Artes". Sevilla, 1950.
- Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Madrid, 1951.
- Aportaciones al estudio de la imaginería barroca andaluza*, "Archivo Hispalense", XIX, 1953.
- La imagen del Cristo de Medinaceli*, "Archivo Hispalense", 1953.
- Estudios de imaginería andaluza*, "Archivo Hispalense", 1954.
- Novedades en torno a Montañés*, 1961-62.
- Martínez Montañés en Lima*, "Anales de la Universidad Hispalense", 1965.
- La imagen de Jesús del Gran Poder venerada en la iglesia de San Francisco de Quito (Ecuador)*, "Anales de la Universidad Hispalense", 1965.
- Nuevos datos de arte sacro*, "Anales de la Universidad Hispalense", 1967.
- Estudios de iconografía sagrada*, "Anales de la Universidad Hispalense", 1967.
- Guía del Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Madrid, 1967.
- El maestro imaginero Juan Martínez Montañés a los cuatrocientos años*. Santander, 1968.
- Juan Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, "Catálogo de la Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento". Madrid, 1969.
- Martínez Montañés y la estética del manierismo*, "Cuadernos Hispano-americanos". Madrid, 1969.

- Juan de Mesa, escultor de imaginería (1583-1627)*. Sevilla, 1972, 2.ª edición 1983.
- Juan de Mesa, imaginero andaluz. Interpretaciones iconográficas, "Goya"*, 1972.
- Martínez Montañés y el manierismo*. Madrid, 1972.
- Miscelánea montañesina*. Sevilla, 1973.
- De nuevo con Martínez Montañés*, "Estudios de Arte Español". Sevilla, 1974.
- Arte jerezano. El templo de San Miguel*. Jerez, 1974.
- Juan Martínez Montañés, el Lisipo andaluz (1568-1649)*. Sevilla, 1976.
- Memoración de un centenario teresiano*, "Boletín de Bellas Artes", IV. Sevilla, 1976.
- Los Ocampo imagineros giennenses del Siglo de Oro*, "Boletín de Estudios Giennenses". Jaén, 1981.
- Arte del Renacimiento al siglo XX*, "Las Tierras de España. Volumen II de Andalucía", 1981.
- La escultura andaluza del siglo XVII*, "Summa Artis", XXVI, 1982.
- El patrimonio litúrgico-artístico de la Cofradía del Museo*, "Boletín de Bellas Artes", XI. Sevilla, 1983.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ-SANCHO CORBACHO, ANTONIO, *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1937.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J.-SANCHO CORBACHO, A.-COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, IV vols. 1939-55.
- HIGUERAS, J., *Martínez Montañés y la imaginería religiosa*. Madrid, 1944.
- HOMENAJE a Martínez Montañés, "Boletín de Bellas Artes". Sevilla, 1937.
- HORNEDO, R. M., *Martínez Montañés y los jesuitas (1568-1968)*.

- A propósito de Montañés y de los escultores andaluces de su tiempo*, "Razón y Fé", 1968-69.
- JIMÉNEZ PLACER, FERNANDO, *Montañés y Arce en el retablo de San Miguel de Jerez*.
- La labor de Montañés en el retablo de San Miguel de Jerez*, "Archivo Español de Arte", XIV, 1940-41.
- JUAN LOVERA, CARMEN DE, *El realismo estético en la escultura religiosa de Martínez Montañés*, "Paisaje", 1962.
- Aportaciones documentales alcalaínas sobre Juan Martínez Montañés*, "Libro homenaje al profesor Hernández Díaz". Sevilla, 1982.
- La casa donde nació Juan Martínez Montañés y la calle*, "Boletín de Bellas Artes", X. Sevilla, 1982.
- JUSTI, KARL, *La estatua ecuestre de Felipe IV*, "Estudios de Arte Español", II.
- KUBLER, G.-SORIA, M., *Art and architecture in Spain and Portugal*, "Historia del Arte Pelicán", 1959.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE, *Esculturas de marfil de Gaspar Núñez Delgado*, "Arte Español", 1950.
- Un nuevo crucifijo de marfil de Gaspar Núñez Delgado*, "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", 1953.
- LARA GARRIDO, JOSÉ, *La cultura andaluza. La poesía renacentista. La transición al barroco. Góngora y gongorismo*, vol. V de la "Historia de Andalucía". Barcelona, 1981.
- LARRAÑAGA, VICTORIANO, *La espiritualidad de San Ignacio de Loyola. Estudio comparativo con la de Santa Teresa de Jesús*. Madrid, 1944.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Notas sobre la espiritualidad española de los Siglos de Oro*.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, CELESTINO, *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla, 1928.

- Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928.
- Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*. Sevilla, 1929.
- Nuevos testimonios para la biografía de Martínez Montañés*, "Boletín de la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras". Sevilla, 1930.
- La hermandad y la imagen del Cristo del Amor y Juan de Mesa. Disertación documental*. Sevilla, 1931.
- Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*. Sevilla, 1932.
- El escultor y arquitecto Diego López Bueno*, "Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras". Sevilla, 1933.
- Elogio del escultor Juan de Mesa y Velasco (1583-1627)*. Sevilla, 1939.
- La Hermandad y la imagen de Jesús de la Pasión*. Sevilla, 1939.
- El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625)*. Sevilla, 1943.
- Hermandades y Cofradías de la gente de mar sevillana de los siglos XVI y XVII*, Revista "Calvario", 1947.
- San Jerónimo penitente magnífica escultura de Juan Martínez Montañés*, Revista "Calvario", 1948.
- Homenaje al maestro escultor Juan Martínez Montañés al cumplirse el tricentenario de su muerte*, "Archivo Hispalense", 1949.
- La hermandad y la imagen del Cristo del Calvario*. Sevilla, 1943.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, CELESTINO-MANCEBO, A., *Un crimen ignorado del escultor Martínez Montañés*, "Revista de Tribunales". Sevilla, 1929.
- LLORDEN, ANDRÉS, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV y XIX)*. Avila, 1960.
- MARAVALL, JOSÉ A., *La cultura del barroco*. Barcelona, 1975.
- MARCO DORTA, ENRIQUE, *Arte en América y Filipinas*, "Ars Hispaniae", XXI, 1973.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ, *Cabezas de santos degollados en la escultura española*, "Goya", 1957.

- La influencia de Montañés en Tenerife*, "Archivo Español de Arte", 1959.
- Comentarios en torno al tema de la Inmaculada en Alonso Cano*, "Coloquio sobre Alonso Cano". Granada, 1969.
- Escultura barroca en España. 1600-1770*. Madrid, 1983.
- Mesa "versus" Montañés* (Comunicación inédita en las Jornadas de J. de Mesa, 1983).
- MARTÍN MACÍAS, ANTONIO, *Andrés de Ocampo, maestro escultor*, "Archivo Hispalense", 1972.
- Francisco de Ocampo, maestro escultor (1579-1639)*. Sevilla, 1983.
- MARTÍN MORENO, ANTONIO, *La cultura andaluza. La Música*, vol. V de la "Historia de Andalucía". Barcelona, 1981.
- MARTÍNEZ CHUMILLAS, MANUEL, *Alonso Cano*. Madrid, 1948.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, DOMINGO, *El escultor Martín de Andújar Cantos*, "Archivo Español de Arte", 1961.
- MAYER, AUGUST L., *Spanische barock plastik*, 1923.
- MESA, JOSÉ DE-GISBERT, TERESA, *Una obra de Montañés en Bolivia*, "Archivo Hispalense", 1959.
- MONTOTO, SANTIAGO, *Sevilla en el Imperio*. Sevilla, 1940.
- Martínez Montañés en el Archivo de Indias*, "Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras", 1941.
- MORALES, A.-SANZ, M.^a JESÚS-SERRERA, J. M.-VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981.
- MURO OREJÓN, ANTONIO, *Juan Martínez Montañés, arquitecto de retablos*, "Boletín de Bellas Artes", 1939.
- Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*, "Documentos para la historia del arte en Andalucía", IV, 1932.
- NAVARRO, JOSÉ GABRIEL, *El retablo de San Juan Bautista en la iglesia de la Concepción de Lima*, "Turismo". Lima, 1945.

- OLID MAYSSONNAUE, F., *El Cristo de la Misericordia de la Colegiata de Osuna*, "El Paleta". Osuna, 1928.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO, *Los hermanos García*. Granada, 1936.
La escultura en barro en Granada, "Cuadernos de Arte". Granada, 1939.
Guía del Museo de Bellas Artes de Granada. Madrid, 1965.
La conjunción de barroquismo y manierismo como fundamento de la psicología y el arte de Alonso Cano, "Coloquios sobre Alonso Cano". Granada, 1969.
Propósito y conclusión. Madrid, 1972.
El Museo de Bellas Artes de Granada. I (Escultura). Granada, 1976.
Introducción literaria. La literatura en Andalucía del siglo XVI al XIX, "Las Tierras de España", vol. II de "Andalucía". Barcelona, 1981.
- ORTIZ JUÁREZ, D., y otros, *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba. I*. Córdoba, 1981.
- ORTIZ MUÑOZ, LUIS, *Sevilla eterna*. Barcelona, 1973.
La Semana Santa en Sevilla. Madrid, 1947.
- OTERO TÚÑEZ, RAMÓN, *El Barroco y el Rococó. La escultura*, "Historia del Arte Hispánico", IV. Madrid, 1980.
- PACHECO, FRANCISCO, *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza. 1649*. Sevilla, 1966.
Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones. 1599. Sevilla, 1870; Madrid, 1983.
- PALOMERO PÁRAMO, JESÚS MIGUEL, *El manierismo romanista en la escultura sevillana*, "Actas del 3.º Congreso de Historia de Arte". Sevilla, 1980.
La imaginería procesional sevillana. Misterios, Nazarenos y Cristos. Sevilla, 1981.
Las Vírgenes de la Semana Santa sevillana. Sevilla, 1983.

- La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés*, "Libro homenaje al profesor Hernández Díaz". Sevilla, 1982.
- El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y Evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983.
- PALOMINO, A., *El Museo pictórico y escala óptica. 1715-24*. Madrid, 1947.
- PANTORBA, BERNARDINO DE, *Imagineros españoles. Estudio histórico y crítico*. Madrid, 1952.
- PEMÁN MEDINA, MARÍA, *Una obra maestra de la escultura española recuperada para el arte en Cádiz*, "Revista de Arte Sevillano", II. Sevilla, 1982.
- PEMÁN PEMARTÍN, CÉSAR, *La bataille des Anges de Juan Martínez Montañés*. Bonn, 1964.
- PÉREZ EMBID, FLORENTINO, *El retablo mayor de Santa María de Aracena y otras obras de arte desaparecidas*, "Archivo Hispalense", 1975.
- PÉREZ ESCOLANO, VÍCTOR, *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, arquitecto e imaginero*. Sevilla, 1977.
- PILLEMENT, G., *L'esculture baroque espagnole*. Paris, 1945.
- PONZ, A., *Viaje de España (1772-92)*. Madrid, 1947.
- PRIETO, ANTONIO, *El teatro en el Siglo de Oro*, vol. V de la "Historia de Andalucía". Barcelona, 1981.
- PROSKE, B. G., *Relieve de un retablo de Juan de Oviedo*, "Archivo Español de Arte", 1961.
- Juan Martínez Montañés, Svillian sculptor*. Nueva York, 1967.
- PULIDO RUBIO, JOSÉ, *Estudio documental de algunos Sagrarios tallados por Juan Martínez Montañés con destino a diversos conventos de América*, "Anales de la Universidad Hispalense", 1943.

- RALLO GRUSS, ASUNCIÓN, *La Cultura Andaluza. La prosa humanista y la Oratoria. La creación picaresca*, vol. V de la "Historia de Andalucía". Barcelona, 1981.
- RAYA RAYA, M.^a ANGELES, *La Córdoba artística de Juan de Mesa* (Comunicación inédita en las Jornadas de J. de M., 1983).
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *Alonso Matías, precursor de Cano*, "Archivo Español de Arte", 1949.
- RODRÍGUEZ JURADO, ADOLFO, *Suum cuique tribuere*, "La Pasión", 1919.
Juan Martínez Montañés, "Quien no vio Sevilla...", 1920.
- ROMERO MUÑOZ, VICENTE, *Martínez Montañés y las leyes sociales*, "Archivo Hispalense", 1949.
- ROMERO DE TORRES, ENRIQUE, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz*, II vols. Madrid, 1934.
- SAINZ RODRÍGUEZ, P., *Antología de la literatura espiritual española*.
- SALAS BOSCH, JAVIER DE, *Noticias de Granadas reunidas por Ceán Bermúdez* (notas de D. Sánchez-Mesa). Granada, 1966.
Un barro cocido de Martínez Montañés, "Revista de la Universidad Complutense". Madrid, 1972.
- SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO J., *Fuentes literarias para la historia del Arte español*. Madrid, 1926-41.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, DOMINGO, *La policromía en las esculturas de Cano*, "Centenario de Cano". Granada, 1969.
Técnica de la escultura policromada granadina. Granada, 1971.
- La Cultura Andaluza. El Arte*, vol. V de la "Historia de Andalucía". Barcelona, 1981.
- SANCHO CORBACHO, HELIODORO, *Imágenes de Jesús Nazareno y San Juan Evangelista de la Cofradía del Gran Poder. Aportaciones al estudio de su escultor Juan de Mesa*, "Revista Universitaria", 1930.

- Noticias sobre la antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús y sobre la imagen de su Crucificado*, "Revista Universitaria", 1931.
- Artífices sevillanos del siglo XVII*, "Libro homenaje al profesor Hernández Díaz". Sevilla, 1982.
- Contribución documental al estudio del arte sevillano*, "Documentos para la historia del Arte en Andalucía", II, 1928, p. 261.
- SERRERA CONTRERAS, J. M., *Juan de Mesa. Miscelánea con motivo del IV centenario de su nacimiento*, "Revista de Arte Sevillano", II, 1982.
- STEGMANN, HANS, *La escultura de Occidente*, 1936 (los capítulos referentes a España redactados por Diego Angulo Iñiguez).
- STRADLING, R. A., *Europa y el declive de la estructura imperial española. 1580-1720*. Madrid, 1983.
- TAPIE, VÍCTOR L., *Barroco y clasicismo*. Madrid, 1978.
- TARQUIS, M.-VIZCAYA, A., *Documentos para la historia del Arte en las Islas Canarias. I. La Laguna, Santa Cruz de Tenerife*, 1959.
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, A., *El retablo barroco en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1977.
- VALDIVIESO, ENRIQUE-MORALES MARTÍNEZ, ALFREDO, *Sevilla oculta*. Sevilla, 1980.
- VALVERDE MADRID, JOSÉ, *Artistas giennenses en el barroco cordobés*, "Boletín del Instituto de Estudios Giennenses", n.º 33.
- Centenarios cordobeses en 1983, Juan de Mesa*, "Boletín de la Real Academia". Córdoba, 1983.
- VARGAS UGARTE, R., *Los jesuitas del Perú y el Arte*. Lima, 1963.
- El Monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes. Un retablo de Martínez Montañés*, "Revista de Indias", 1948.

- VILLACAMPA, CARLOS G., *Recuerdos franciscanos de la Ciudad de Ayamonte. Una maravillosa escultura de San Diego de Alcalá*, "La Voz de San Antonio", 1937.
- VILLAR MOVELLÁN, ALBERTO, *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977.
Juan de Mesa. Incógnitas juveniles y consideraciones estilísticas (Comunicación inédita en las Jornadas de J. de M., 1983).
- VIÑAZA, CONDE DE LA, *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez*. Madrid, 1889-94.
- WEISE, G., *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*. Tubinga, 1925-39.
- WETHEY, H. E., *Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect*. Princeton, 1955.
Alonso Cano. Pintor, Escultor, Arquitecto. Madrid, 1983.
Alonso Cano, pintor. Madrid, 1958.
Colonial architecture and sculpture in Perú. Cambridge - Massachussets, 1949.
- ZAYAS, R. DE, *La Catedral de Sevilla y la didáctica musical evangelizadora de Nueva España*, "Boletín de Bellas Artes". Sevilla, 1984.

N O T A S

¹ Se venera en la parroquia sevillana del Divino Salvador y es titular de una cofradía de penitencia. Mide 1,81 metros. La identificación documental en C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, 1928, pp. 62 y 64. Idem, *La Hermandad del Cristo del Amor y Juan de Mesa. Disertación documental*, Sevilla, 1931, p. 17. Restaurada en 1983 por J. Rodríguez Rivero Carreras, actuando yo como asesor.

² Titular de una cofradía de penitencia, se venera en capilla propia sevillana. Mide 1,92 metros. Restaurada en 1851 por Gabriel Astorga y en 1983 por J. Rodríguez-Rivero Carreras, actuando yo como asesor. Tiene ojos de cristal y pestañas. La documentación en A. RODRÍGUEZ JURADO, *Suum cuique tribuere*, Revista «La Pasión», 1919.—J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Materiales para la historia del Arte español*, «Documentos para la historia del Arte en Andalucía», II, Sevilla, 1928, p. 131.

³ Es titular de una cofradía penitencial, la de los Universitarios. Mide 1,76 metros. La documentación en HELIODORO SANCHO CORBACHO, *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*, «Documentos para la historia del Arte en Andalucía», III, 1931, p. 69. En 1983, en un traslado procesional, recibió la imagen un fuerte golpe, desprendiéndose la mascarilla y sufriendo algunos otros desperfectos de menor importancia; fue restaurada el mismo año por la Cátedra de Restauración de la Facultad de Bellas Artes, a cargo de D. Francisco Arquillo, actuando yo en la Comisión Asesora. Apareció en el interior de la cabeza un documento autógrafo que dice: «Ego Joannes de Mesa Feci. Anno 1620».

⁴ Mide 1,75 metros. La documentación se halla en C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 76 y 244. M.^a ELENA GÓMEZ MORENO, *Escultura del siglo XVII*, «Ars Hispaniae», XVI, 1963, p. 173, y en la ponencia de las Jornadas de J. de M. citada en la bibliografía.

⁵ Mide 1,66 metros. Publica la documentación C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Desde Martínez Montañés...*, p. 77.

⁶ Mide 2,18 metros. La documentación en J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Documentos varios*, «Documentos para la historia del Arte en Andalucía», I, 1927, p. 157. Idem, *Catálogo de la Exposición de Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Madrid, 1969. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La escultura barroca española. 1600-1770*, Madrid, 1983, p. 160. La escultura fue restaurada en el siglo XIX.

⁷ Mide 1,35 metros. La documentación en A. MURO OREJÓN, *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*, «Documentos para la historia del Arte en Andalucía», IV, Sevilla, 1932, p. 87.

⁸ Mayor que el natural, J. BERNALES BALLESTEROS, *Juan de Mesa en Lima*, «Archivo Hispalense», 1972.

⁹ Tamaño natural. Titular de una cofradía de penitencia, atribuido por J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Comentarios en torno a la figura del escultor Juan de Mesa*, Sevilla, 1933, p. 54. Documentado en 1983 por el restaurador F. Arquillo Torres, Catedrático de la Facultad Hispalense de Bellas Artes, al restaurar la figura. En la comunicación presentada (ob. cit.) se incluye el siguiente documento: «*Reynando en las españas Don felipe quarto deste nombre y estando a la saçon en sevilla—en sede bacante por muerte de don Rodrigo de castro y quiñones y siendo asistente don fernando rramires farinas—se acabó esta hechura de christo en ocho de março del año de mil y seiscientos y veinte quatro por el maestro Juan de mesa natural de Córdoba y vecino desta ciudad de sevilla por orden de los mayordomos de la cofradía de la veracruz de la villa de las cabeças de San Joan pagolo el capitan francisco de gamez por cuya solicitud se hizo Para honra y gloria de dios nuestro señor.*»

¹⁰ Tamaño natural. Titular de una cofradía de penitencia. J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Comentarios...*, p. 56. M.^a TERESA DABRÍO, *El Crucificado de la Hermandad del Buen Fin*, Córdoba, 1978.

¹¹ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Juan de Mesa, escultor de imaginería (1583-1627)*, Sevilla (2.^a edición), 1983, p. 83.

¹² Mide 1,75 metros. Es titular de una cofradía de penitencia. J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Comentarios...*, p. 57.

¹³ Mide 1,81 metros. Es titular de una cofradía de penitencia. La documentación en H. SANCHO CORBACHO, *Contribución documental al estudio del arte sevillano*, «Documentos para la historia del Arte de Andalucía», II, Sevilla, 1928, p. 261. Restaurado en 1775, 1977 y 1983 por Blas Molner, F. Peláez del Espino y Joaquín Cruz Solís, respectivamente. Presidí en 1983 la Comisión asesora.

Recientemente se ha supuesto (basado en un texto del Beato Diego José de Cádiz), que el Señor llevó en algún momento el madero Santo con la cruceta hacia atrás, tema curioso que precisa estudiarse detenidamente.

¹⁴ Mide 1,93 metros. Es titular de una cofradía de penitencia. La documentación en A. MURO OREJÓN, *Artífices sevillanos...*, «Documentos...», IV, Sevilla, 1932, p. 81. Porta cruz de plata y desfila bajo palio, circunstancia poco frecuente en imágenes de esta advocación. La encarnación del rostro es posterior.

¹⁵ Mide 1,40 metros. J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Juan de Mesa...*, p. 81.

¹⁶ Mide 1,26 metros. La documentación en A. MURO OREJÓN, *Artífices sevillanos...*, «Documentos...», IV, 1932, p. 79.

¹⁷ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Juan de Mesa...*, p. 77.

¹⁸ Mide 1,68 metros. Es cotitular de la Cofradía de Jesús atado a la columna. La documentación en C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Retablos...*, pp. 62 y 64.

¹⁹ Mide la Virgen 1,65 metros y el Cristo 1,75 metros. Es titular de una cofradía de penitencia. La documentación en A. MURO OREJÓN, *Artífices...*, «Documentos...», IV, 1932, p. 94. Ha sido restaurada en 1981 por el señor Peláez del Espino; niega la identificación de esta imagen con la referencia testamentaria, el erudito académico cordobés D. José Valverde Madrid, quien en su artículo *Centenarios cordobeses en 1983* («Boletín de la Real Academia», n.º 104, Córdoba, 1983, p. 8) dice que dicha imagen es obra de Pedro de Paz, fechándola en 1668, época estilísticamente inadmisibles, pues los caracteres que ofrece el grupo de la iglesia de San Pablo corresponden al primer cuarto del siglo XVII y coinciden con los de Mesa. Las obras del sexto decenio son mucho más barrocas y de distinta iconografía.

²⁰ Mide 1,70 metros. Es cotitular de una cofradía sevillana establecida canónicamente en la iglesia de la Anunciación. La atribución en J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Aportaciones al estudio de la imaginería barroca andaluza*, «Archivo Hispalense», XIX, 1953, p. 11.

²¹ Mide 1,64 metros. Es cotitular de la Cofradía de la Conversión del Buen Ladrón.

²² *Montañés entre Mesa y Alonso Cano*, «M. Montañés y la escultura andaluza de su tiempo», Madrid, 1972.

²³ Mide 2,10 × 1,20 metros. La documentación en C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Desde Montañés a Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 48 y 76.

²⁴ Mide 1,37 metros. La documentación en M. BAGO QUINTANILLA, *Aportaciones documentales*, «Documentos...», I, 1927, p. 191.

²⁵ J. M. SERRERAS (*Juan de Mesa. Miscelánea con motivo del IV centenario de su nacimiento*, «Revista de Arte Sevillano», n.º 2, p. 68) identifica como obra de Mesa la Inmaculada que, procedente de Lepe (Huelva), se halla en el Museo Diocesano de Santa Clara de Moguer, contratada por Juan de Uceda Castroverde en 1620, con carta de pago cuatro años más tarde. Entiendo que la figura —muy deteriorada— es francamente canesca, en iconografía, composición, dibujo, modelado y talla, (Véanse: GONZÁLEZ GÓMEZ, M., y CARRASCO TERRIZA, M., *Escultura mariana onubense. Historia - Arte - Iconografía*, Huelva, 1981, p. 60. BERNALES BALLESTEROS, J., *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla, 1976, p. 117).

²⁶ Mide el Santo 1,55 metros y el Niño 0,85 metros. La documentación en A. MURO OREJÓN, *Artífices...*, «Documentos...», 1932, p. 74.

²⁷ Atribuido a Mesa en el *Catálogo de Arte Antiguo de la Exposición Ibero-Americana*, 1929-30, n.º 1216. J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Comentarios...*, p. 47. Reproducido por J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Juan de Mesa, imaginero andaluz. Interpretaciones iconográficas*, «Goya», 1972, fig. 15.

²⁸ La documentación en H. SANCHO CORBACHO, *Contribución documental...*, «Documentos...», II, 1928, p. 261.

²⁹ Mide 1,27 metros. J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Aportaciones...*, «Archivo Hispalense», XIX, 1953.

³⁰ Mide 1,36 metros. La documentación en M. BAGO QUINTANILLA, *Aportaciones...*, «Documentos...», I, 1927, p. 191.

³¹ Mide 1,34 metros. Atribuida en el *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo de la Exposición Ibero-Americana, 1929-30*, n.º 410. Se reproduce en J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Juan de Mesa...*, «Goya», 1972.

³² Mide 0,30 metros. J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Comentarios...*, 1933, p. 56.

³³ Mide 1,40 metros. La documentación en C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Desde M. Montañés*, p. 75.

³⁴ Mide 1,30 metros. La documentación en C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Arquitectos...*, p. 226.

³⁵ La documentación en G. GÁLVEZ, *Dos esculturas de Juan de Mesa en el Colegio de San Luis Gonzaga de El Puerto de Santa María*, «Documentos...», I, 1927, p. 75.

³⁶ Mide 1,78 metros. La documentación en C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Desde M. Montañés...*, p. 79.

³⁷ Procede del convento cordobés de San Agustín, para donde talló Juan de Mesa la Virgen de las Angustias. J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Aportaciones...*, «Archivo Hspalense», XIX, 1953, p. 10.

³⁸ Miden 1,66, 1,73 y 1,62 metros, respectivamente. J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Estudios de iconografía sagrada*, «Anales de la Universidad Hispalense», n.º 29, 1967.

³⁹ Mide la Virgen 1,37 metros. J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Juan de Mesa...*, Sevilla, 1983, pp. 81 y 82.

⁴⁰ Mide 0,63 metros. J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Juan de Mesa...*, Sevilla, 1983, p. 81.

⁴¹ Mide 1,61 metros. J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *El patrimonio litúrgico-artístico de la Cofradía del Museo*, «Boletín de Bellas Artes», Sevilla, 1983, n.º XI, p. 81.

⁴² MORALES, A.; SANZ, M.ª JESÚS; SERRERA, J. M., y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, p. 196.

⁴³ J. M. SERRERA CONTRERAS, *Juan de Mesa. Miscelánea...*, p. 68.

⁴⁴ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Juan de Mesa...*, 1983. M.ª TERESA DABRÍO GONZÁLEZ, *Los Ribas una familia de artistas del siglo XVII* (tesis doctoral inédita), 1983.

PRIVILEGIO CONCEDIDO POR GREGORIO XIII A JUAN
DE HERRERA PARA IMPRIMIR Y VENDER SUS ESTAMPAS
DE EL ESCORIAL

POR

LUIS CERVERA VERA

I

NOTICIA DE LOS PRIVILEGIOS

*Juan de Herrera idea las Estampas del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial **

CORRÍA el año 1582, y la fábrica de la Iglesia *hauia crecido tanto, que ya a este punto estauan cerrando la copula del çimborio*¹. Por el interior de la iglesia *ponía admiración* ver trabajar intensamente sobre los andamios a los maestros de cantería con sus cuadrillas, rodeados de grúas, cimbras y tablados, para dar pronto remate a la obra. Y todos los esfuerzos se vieron coronados aquel mismo año, pues el día 23 de junio, víspera de San Juan Bautista, a las seis de la tarde, quedaba terminado *todo el cuerpo de la fábrica de la Iglesia, colocándose la Cruz en la aguja del cimborio*². Para celebrar este acontecimiento *hízose vna procesio muy solenne, cantando Te Deum laudamus, en hazimiento de gracias*, y regocijándose los laborantes con danzas y otras fiestas llenas de devoción y piedad, *quales conuienen a religiosos, y a fabricas tan santas*³. Se había levantado toda la fábrica de la iglesia, *en lo principal de su cuerpo y forma, en seys años y medio cabales*⁴.

* Reproducimos, para mayor comprensión, LUIS CERVERA VERA, *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, Editorial Tecnos, 1954, pp. 33-36.

Juan de Herrera se hallaría presente en estas horas de general regocijo, y al contemplar ya realidades los diseños y modelos que empezó a trazar y a idear, en el año 1563, al lado de su maestro Juan Bautista de Toledo, debió sentir la necesidad de plasmar gráficamente, y de una manera total, aquella magna fábrica.

Muchos dibujos había ejecutado Herrera. La mayoría habían sido entregados a los maestros canteros, para realizar sus trabajos, y habían desaparecido con su uso diario en los tajos. Otros eran conservados por Felipe II, que gozaba coleccionando copias de las trazas de sus obras reales, y las guardaba en una lujosa y cuidada pieza de su alcázar madrileño⁵; y los más de ellos los tenía nuestro Arquitecto en su aposento de la villa de El Escorial, al lado de los que realizó su maestro⁶ y de las trazas que mandaron de Italia para la iglesia del Monasterio⁷.

Todas estas trazas las había realizado Juan de Herrera lentamente, a lo largo de los veinte años transcurridos al servicio de Felipe II en la obra de este Monasterio. Y eran dibujos de las diferentes partes que componían tan ingente fábrica, ejecutados después de muchos tanteos y consultas.

Pero las trazas definitivas, aquellas trazas que debían representar el conjunto total de la fábrica, no habían sido diseñadas.

La obra se iba construyendo, después de comenzado el plan general de Juan Bautista de Toledo, siguiendo las trazas parciales que, a la vista de la obra, se creían más acertadas. Estas trazas parciales, después de ser aprobadas por Felipe II y por los monjes jerónimos, eran estudiadas cuidadosamente por Juan de Herrera, y después de ser dibujadas con mayor detalle, servían para *concertar* con los maestros canteros la construcción proyectada. Más tarde, los aparejadores y sobrestantes, valiéndose de ellas, ejecutaban los despiezos y monteas, que entregaban, la mayoría de las veces, resueltos a los *destajeros*.

Al mismo páso con que creció, y se vió el remate felicísimo de la copula principal, fueron creciendo las dos torres que tiene en el frontispicio este templo, que tambien se rrematan con sus cimborios, y agujas de piedra, volas y Cruces de la mismo forma⁸.

El Rey

Yo el Rey por parte de Juan de Herrera m. f. u. d. m. e. h. a. r. i. d. o. m. e. h. a. r. i. d. o. s. u. p. p. l. i. c. a. d. o. Teniendo consideracion a lo que me haueis servido y servir asi en la fabrica de e. l. m. o. n. a. s. t. e. r. i. o. de san lorenzo e. l. R. e. a. l. como enotra cõrra / fue referido dedaros Licencia para que por tiempo de Treinta años. vos. o la persona o personas a v. r. o. p. o. d. e. r. s. u. s. c. i. e. r. e. n. y no otra alguna p. u. e. d. i. e. r. e. n. e. s. t. a. m. p. a. r. y. v. e. n. d. e. r. e. n. e. n. l. a. I. n. d. i. a. s. p. l. a. s. y. T. i. e. r. r. a. s. f. i. r. m. e. d. e. l. m. a. r. o. c. e. a. n. o. La fabrica del dicho Monasterio, de san Lorenzo el Real. en esta manera quatro designios, que representan los quatro lienzos del dicha fabrica, contodo lo que ruben las corras y Capilla, de ella. Una seccion. o perfil, de toda la dicha fabrica que representa la entrada de ella al templo, y todo lo de dentro del dicho Templo y perfil de la carrera por dentro real, otra seccion. o perfil que representa el Altar mayor y el vn lado del claustro grande con el perfil. o seccion del quarto de Mediodia y el jardin y lo mismo de e. l. c. l. a. u. s. t. r. o. d. e. l. c. i. e. r. c. o. y. s. u. q. u. a. t. r. o. v. n. a. d. e. l. a. n. t. e. r. a. p. r. i. n. c. i. p. a. l. d. e. l. t. e. m. p. l. o. con las secciones y perfiles de e. l. o. r. d. e. n. e. s. de los quatro, de e. l. d. e. l. c. i. e. r. c. o. h. a. c. i. a. e. l. d. e. e. l. m. e. d. i. o. T. e. n. i. e. n. d. o. c. o. n. l. a. s. f. r. e. n. t. e. s. d. e. l. o. r. P. a. t. i. o. s. p. e. q. u. e. n. o. s. y. T. r. e. s. d. e. l. a. s. C. a. m. p. a. n. a. s. / o. t. r. o. d. e. l. t. e. m. p. l. o. p. u. e. s. t. o. e. n. p. r. e. s. e. p. t. i. u. a. q. u. a. t. r. o. d. e. s. i. g. n. o. s. d. e. t. o. d. a. l. a. f. a. b. r. i. c. a. q. u. e. e. s. t. a. e. m. p. o. r. e. s. p. e. t. i. u. a. m. i. r. a. d. a. d. e. q. u. a. t. r. o. l. a. d. o. s. d. e. e. l. l. a. v. n. d. e. s. i. g. n. o. d. e. e. l. R. e. t. a. b. l. o. p. r. i. n. c. i. p. a. l. a. s. i. d. e. s. u. o. r. n. a. t. o. c. o. m. o. d. e. s. u. s. p. e. r. i. e. s. T. r. e. e. d. e. s. i. g. n. o. s. d. e. e. l. T. a. b. e. r. n. a. c. u. l. o. g. r. a. n. d. e. q. u. e. s. o. d. i. a. v. n. o. d. e. l. a. p. a. r. t. e. d. e. f. u. e. r. a. / o. t. r. o. d. e. l. a. p. a. r. t. e. d. e. l. o. n. a. l. y. v. n. a. P. l. a. n. t. a. d. e. l. d. i. c. h. o. T. a. b. e. r. n. a. c. u. l. o. v. n. d. e. s. i. g. n. o. d. e. l. a. C. a. r. t. o. d. i. a. p. e. q. u. a. n. a. q. u. e. e. n. t. r. a. e. n. e. l. d. i. c. h. o. T. a. b. e. r. n. a. c. u. l. o. S. e. e. s. t. a. n. t. a. s. d. e. t. o. d. a. l. a. f. a. b. r. i. c. a. a. s. i. e. l. T. e. m. p. l. o. c. o. m. o. e. l. d. o. m. o. e. d. i. f. i. c. i. o. v. n. a. d. e. l. a. b. o. u. e. d. a. e. / o. t. r. a. d. e. e. p. r. i. m. e. r. s. u. e. l. o. / o. p. a. u. i. m. e. n. t. o. d. e. l. a. d. i. c. h. a. C. a. s. a. a. l. A. n. d. a. r. d. e. e. l. T. e. m. p. l. o. y. c. l. a. u. s. t. r. o. / o. t. r. o. q. u. a. r. t. o. d. e. l. o. r. d. e. m. a. r. s. u. e. l. o. s. y. A. l. o. r. d. e. e. l. l. a. S. a. s. t. a. T. o. d. e. s. o. b. a. n. e. s. d. e. l. o. r. T. e. s. t. a. d. o. s. y. t. o. d. a. s. l. a. s. d. e. m. a. s. c. o. r. r. a. s. q. u. e. p. a. r. e. c. i. e. s. e. n. s. e. r. d. e. l. a. d. i. c. h. a. f. a. b. r. i. c. a. d. e. s. a. n. l. o. r. e. n. c. o. e. l. R. e. a. l. p. o. c. o. m. o. l. a. m. e. r. e. d. f. u. e. r. e. / y. s. i. v. i. e. n. d. o. s. e. v. u. s. t. o. p. o. r. l. o. r. d. e. l. m. i. s. m. o. s. e. s. d. e. l. a. b. i. n. d. i. a. s. l. a. s. d. i. c. h. a. s. e. s. t. a. m. p. a. s. y. d. e. s. i. g. n. o. s. Teniendo consideracion a lo que me haueis servido y servir en lo tocante a la dicha fabrica y su edificio por bien. de ordar Licencia y facultad. como por la presente / os. Lado y para vos. o la persona o personas a v. r. o. p. o. d. e. r. p. a. r. a. e. l. l. o. h. a. c. i. e. r. e. n. y. n. o. o. t. r. a. s. a. l. g. u. n. o. s. p. u. e. d. a. n. e. s. t. a. m. p. a. r. y. i. m. p. r. i. m. i. r. y. v. e. n. d. e. r. l. a. d. i. c. h. a. f. a. b. r. i. c. a. y. q. u. a. l. q. u. i. e. r. a. c. o. r. r. a. d. e. e. l. l. a. p. o. r. t. i. e. m. p. o. d. e. p. u. n. t. a. s. a. n. o. s. c. o. n. t. a. d. o. s. d. e. e. l. d. i. a. d. e. l. a. f. e. c. h. a. d. e. e. l. t. a. m. i. e. d. u. l. a. e. n. a. d. e. l. a. n. t. e. s. s. o. p. e. n. a. q. u. e. q. u. a. l. e. s. q. u. i. e. r. p. e. r. s. o. n. a. s. q. u. e. s. i. n. t. e. n. e. a. v. r. o. p. o. d. e. r. e. s. t. a. m. p. a. r. a. s. i. m. p. r. i. m. i. e. r. e. n. a. l. g. o. d. e. e. l. l. o. s. o. l. o. h. u. i. e. r. e. n. e. s. t. a. m. p. a. r. / o. i. m. p. r. i. m. i. r. y. e. v. e. n. d. e. r. e. n. e. n. l. a. s. d. i. c. h. a. s. I. n. d. i. a. s. o. l. o. T. i. e. r. r. a. s. f. i. r. m. e. d. e. l. m. a. r. o. c. e. a. n. o. q. u. e. r. e. d. a. n. t. o. d. e. l. a. i. m. p. r. e. n. s. i. m. q. u. e. h. i. z. i. e. r. e. n. o. v. e. n. d. i. e. r. e. n. y. l. o. r. m. o. d. e. l. a. s. y. p. a. r. a. e. l. l. o. s. y. m. a. r. c. a. n. e. n. p. o. r. c. a. d. a. d. e. l. l. o. S. o. p. e. n. a. d. e. e. l. r. e. q. u. e. n. t. a. q. u. e. n. e. e. m. a. r. c. a. d. e. l. l. o. T. a. q. u. a. l. l. a. P. r. i. n. c. i. p. a. l. e. s. q. u. e. p. a. r. a. m. i. a. m. a. r. a. y. f. i. c. o. y. h. i. z. i. e. r. e. n.

LÁM. I. Cédula original de Felipe II concedida a Juan de Herrera (recto) para que pueda imprimir, estampar y vender en las Indias «la fábrica del monasterio de San Lorenzo el Real». (Fotografía cedida y autorizada por el Patrimonio Nacional).

Despues de lo qual se dio traslado de lo contenido en esta Real Cedula a los dichos señores Presidentes, Oidores de la Audiencia de Mexico de las Indias, Islas y Tierras firmes de las Indias Occidentales, para que los dichos señores Presidentes y Oidores guarden y cumplan, y hagan guardar y cumplir esta Real Cedula y lo en ella contenido, fecha en Madrid a diez y seis dias del mes de Mayo de noventa y quatro años.

Jos. de Herrera

Por mandado de Su Mag^d

Antonio de Crasso

Se acuerda que se permita a Juan de Herrera Ciudadano de esta Real Ciudad de Mexico, que pueda imprimir, estampar y vender en las Indias la fábrica del Monasterio de San Lorenzo el Real.

LÁM. II. Cédula original de Felipe II concedida a Juan de Herrera (verso) para que pueda imprimir, estampar y vender en las Indias «la fábrica del monasterio de San Lorenzo el Real». (Fotografía cedida y autorizada por el Patrimonio Nacional).

El resto de la obra también *crecía* y adelantaba, pues en 1583 se terminó el *claustro grande del aposento Real, y todos aquellos quartos y oficinas que están dentro*⁹.

La *excelente fábrica* del pórtico principal *también se acabó de todo punto*, y el día 25 de marzo de 1583 se colocó en él la imagen en piedra de San Lorenzo¹⁰.

Herrera pensaba que, al igual de Lafreri, Rossi, Cock y otros artistas, que habían grabado muchas fábricas excelsas de la antigüedad y aun algunas modernas, que representadas en magníficas estampas eran admiradas por los Arquitectos y artistas, podía representarse este monasterio, pues *de una tan insigne fábrica era justo se diese muestra por todo el mundo*¹¹ para admiración de todos aquellos que tenían noticia de su construcción y para conocimiento de la posteridad.

Aunque la tarea de dibujar las estampas era laboriosa, él tenía los dibujos a que hemos aludido, y con relativa facilidad podía diseñarlas y lograr unas bellas láminas que representaran con toda perfección la magnífica fábrica escurialense.

El privilegio concedido por Felipe II a Juan de Herrera para imprimir y vender sus Estampas en las Indias.

A principios del año 1583 había madurado Herrera la idea sobre la impresión de las estampas que representaran el Monasterio.

Su entusiasmo y esfuerzo, puesto al servicio de este Real Monasterio, deseaba recogerlo en unos claros *disegnos, traças y perfiles*, que le recordaran como su Arquitecto. Y no quería que, *algunas perçonas inconsideradamente*, se pudieran *hazer señores y llevar el premio de su trauajo*, dando a conocer las bellezas y características de una obra en la que había trabajado con tan felices resultados¹².

A través de esta idea de Herrera, vemos el pensamiento del hombre renacentista que valora su propia personalidad¹³. Se iban alejando los años en los cuales la labor del Arquitecto quedaba difundida entre la

masa general de todos aquellos que habían contribuido, con sus cerebros o sus manos, a la creación del edificio, perdiéndose muchas veces su nombre en el anonimato.

Y ante el conocimiento de que algunas personas habían pretendido *estampar la fábrica de Sant Lorenço el Real y sacar priuilegio para ello*, con lo que hubiera recibido *notorio agravio* ¹⁴, antes de terminarse el edificio y con el temor de perder para la posteridad el honor de estampar su propia obra, envió un *Memorial* a la Cámara de Castilla, suplicando el Real privilegio, por treinta años, para poder imprimir y vender las estampas del Monasterio en todos los *Reynos y Señoríos* de Felipe II en las Indias ¹⁵. En esta petición precipitada, para ganar tiempo, no determinaba Herrera las estampas que pensaba imprimir.

Recibido este *Memorial* en la Cámara de Castilla, fue informado por ésta, como *Consulta de Gracia*, el día 14 de agosto de 1583. A la Cámara de Castilla le pareció *justo* que se concediese a Herrera la merced solicitada, pero solamente por diez años, que era el tiempo que solían conceder a estas impresiones. Mas *por ser cosa de Sant Lorenço*, no se atrevieron los de la Cámara a resolver, *hasta dar quenta dello al Rey*.

Y Felipe II, mostrando el aprecio que tenía por su Arquitecto, puso de su mano, en el Informe enviado por la Cámara, la escueta resolución de: *Por quinze años*, rubricando esta decisión para su cumplimiento, y siendo devuelto a la Cámara de Castilla, donde fue recibido el día 3 de septiembre del mismo año ¹⁶.

La cédula por la que el rey concedía el privilegio solicitado, fue otorgada por su majestad en Madrid, el día 12 de marzo de 1584 (Documento III), cumpliéndose en este año su cuatrocientos aniversario.

Con este Privilegio tenía Herrera asegurado que, en todos los Reinos y señoríos de Felipe II en las Indias, ninguna otra persona podría imprimir y vender las estampas del Monasterio.

Solicitud y concesión de otros privilegios.

Sabemos, porque así lo hizo constar Juan Gallo de Andrada¹⁷, escribano de cámara real, en el *Sumario y breve declaració̄ de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorenzo el Real del Escorial*, escrito por Juan de Herrera e impreso por la viuda de Alonso Gómez el año 1589 en Madrid, que:

El dicho Iuā d̄ Herrera tiene priuilegios del Rey don Philippe nuestro señor, para que en todos sus Reynos y señoríos, ninguna persona pueda estampar, ni hazer estampar, ni veder los dichos diseños, sino el, o quien su poder tuuiere, Y lo mesmo tiene del summo Pontifice. Y del Emperador: y Rey de Francia: y señoría de Venecia.

Fueron, por tanto, cinco los privilegios que consiguió Juan de Herrera, con los cuales, únicamente él, podía explotar la confección y venta de sus *Estampas* prácticamente en todo el mundo occidental y en las Indias de la corona española.

Es de suponer que Juan de Herrera solicitara simultáneamente, o con escasa diferencia de tiempo, los anteriores privilegios.

Primeramente debió solicitar a Felipe II el privilegio para imprimir sus *Estampas* en los *Reynos y señoríos* españoles. Este se le debió conceder, pues, aunque no tenemos noticia documental del mismo, Juan Gallo de Andrada hizo constar que Juan de Herrera tenía del monarca *privilegios*—no sólo *privilegio*—, para que en *todos sus Reynos y señoríos, ninguna persona pueda estampar* sus láminas.

Concedida la licencia para España sin duda solicitó y obtuvo la anteriormente reseñada para las *Indias*. Con ésta logró poseer el privilegio para *todos los Reynos y señoríos* de Felipe II, según menciona Gallo de Andrada, quien añade y especifica que *lo mesmo tiene* del Papa, del emperador, del rey de Francia y de la señoría de Venecia, lo cual indica que son distintos a *los privilegios* de Felipe II.

Por otra parte, basamos esta suposición en el hecho de que la concepción para las *Indias* la otorgó Felipe II el día 12 de marzo de 1584, nueve meses después de que recibiera el privilegio *del summo Pontífice*, que reseñamos seguidamente.

En cuanto a los privilegios concedidos por el *Emperador: y Rey de Francia: y señorío de Venecia*, no los hemos encontrado hasta el presente.

Es de señalar que en el *Inventario* de los bienes de Juan de Herrera, redactado por sus testamentarios después de su muerte, no figuran los privilegios para su *Estampas*¹⁸.

Aunque estas se terminaron de estampar después de 1587¹⁹, sin duda, en el mes de septiembre de 1584 ya disponía de algunas, pues las ofreció al Nuncio para entregárselas a Su Santidad²⁰.

II

EL PRIVILEGIO DE GREGORIO XIII

En el año 1970, guiados por el “Catálogo” de Olarra²¹, nos fue posible localizar en Roma la copia del breve —privilegio— (Documentos IV y V, Láms. III y IV) concedido por el Papa Gregorio XIII a Juan de Herrera para que éste, “y sus herederos y sucesores, y a todos que son o hayan de ser sus causahabientes”, pudieran “imprimir o vender” en los “dominios eclesiásticos” de Su Santidad, durante quince años, las *Estampas* que representaban el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial.

En virtud de este privilegio Su Santidad prohibía la reproducción de las *Estampas* “a todos y a cada uno de los impresores de libros y libreros a cualesquiera otros, en todo lugar, mediata o inmediatamente sometido a la jurisdicción de la Santa Iglesia Romana, bajo pena de excomunión *latae sententiae* y el pago *ipso facto*, por los contraventores, de quinientos ducados de oro a la Cámara, en dos mitades, una para la Cámara apostólica y otra al referido Juan” de Herrera²².

Para la aplicación de las anteriores penas el privilegio disponía no

ser necesaria “ninguna declaración ni decreto judicial tantas cuantas veces se faltare a esto, incurriendo irremisiblemente en estas penas, que se han de imponer durante quince años a cuantos se atrevan o intenten imprimir por sí, o por otros, los referidos diseños y estampas o Arquitectura, o parte de ello, sin expresa licencia del antedicho Juan, fuera de aquel o aquellos a quien, o a quienes, el mismo Juan concediere o permitiere vender impresos o tener o proponer como venales, o de otra manera, los referidos diseños y estampas o Arquitectura”²³.

En su virtud, Gregorio XIII ordenaba “a todos los venerables hermanos Arzobispos, obispos y a sus vicarios u oficiales que cuidan de las cosas espirituales, así como en dicha jurisdicción eclesiástica nuestra a los legados, vicedegados, gobernadores, jueces, magistrados, baricelos y a todos los demás a quienes de alguna forma atañe y corresponde, que siempre y cuando en favor del dicho Juan tengan una causa por él, los reclamados por la parte, si alguno de ellos fuera reclamado, le atiendan al mismo Juan y a sus peticiones precedentes con la ayuda de una defensa eficaz (y ayuden al bien) del mismo Juan y de los suyos”, añadiendo que “si fuera necesario para ello” se recurriera a “la ayuda del brazo secular”²⁴.

No obstante, y a pesar de las concisas disposiciones anteriores, el Papa, mediante “estas letras apostólicas”, las confirmaba “aunque hubiera otras cosas concedidas de cualquier modo que fuere”²⁵.

Así concedió su privilegio a Juan de Herrera el Papa Gregorio XIII, firmándolo en Túsculo, “bajo el anillo del Pescador”, el día 25 de junio de 1583, en el “undécimo año” de su pontificado.

El Papa Gregorio XIII²⁶ fue amigo y conoció personalmente a Felipe II. Antes de ser elegido pontífice, y comisionado por Paulo IV, visitó a nuestro monarca en Flandes, y, como Cardenal Buoncompagni, fue enviado a España en 1563, por San Pío V²⁷, cuando se comenzaba la fábrica del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. También envió, siendo Papa y para este monasterio, una reliquia de San Lorenzo²⁸. Nada tiene de extraño que generosamente concediera el privilegio solicitado por el arquitecto de Felipe II.

La transcripción y versión del privilegio de Gregorio XIII.

Luego de encontrar y fotografiar en Roma el año 1970 la copia del documento, nuestro buen amigo, el P. José López de Toro, numerario de la Real Academia de la Historia y gran latinista, procedió a la transcripción del privilegio y a realizar su versión al castellano.

A su muerte quedaron sin terminar ambos trabajos, y su recuerdo nos impidió intentar que otros latinistas remataran la labor iniciada.

Recientemente, el profesor Jesús Yáñez Rodríguez amablemente ha revisado la transcripción y finalizado la versión castellana. Estos dos trabajos son los Documentos IV y V que acompañamos a este nuestro.

NOTAS

¹ FRAY IOSEPH DE SIGÜENÇA, *Tercera parte / de la Histo / ria de la Orden / de San Geronimo / Doctor de la Iglesia. / Dirigida, / Al Rey nuestro Señor, / Don Philippe III. / Por ... de la misma Orden. / Madrid. / En la Imprenta Real. / Año M.DC.V.*, Libro Tercero, Discurso XII, p. 606.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ Dice VINCENCIO CARDUCHO en sus *Dialogos / de la pintura / sv defensa, origen, essencia, definición, modos / y diferencias...* Madrid, 1633, fol. 153 v.º, refiriéndose a la pieza del Alcázar madrileño: «... es su forma, vn medio circulo con ventana al Parque, este pintado al fresco por el famoso Bezerra. En lo alto de la boueda estan pintadas las Artes Liberales, y en sus paredes varios grutescos, y subientes en lo baxo á la redonda del, estan puestos estantes de madera de nogal tallados de medio relieue, y dorados sus perfiles, en que estan las traças, y papeles tocâtes al oficio de Traçador, q̄ se dedicó desde sus principios por el inclito y esclarecido Rei don Felipe II, para este efeto, y en el se demuestran las traças de la gran fabrica de S. Lorêço el Real».

⁶ En el testamento autógrafo, otorgado por Juan de Herrera el día 20 de febrero de 1579, se lee al folio 10 vuelto: «todos los papeles q̄ se hallaren de los estudios y trauajos de juº bap^{ta} de toledo se bueluan y entreguen a su mag^t por quien yo los he tenido y tengo».

Sobre el aposento de Juan de Herrera en El Escorial, véase LUIS CERVERA VERA, «Juan de Herrera y su aposento en la villa de El Escorial», *La Ciudad de Dios*, El Escorial, vol. CLXI, 1949, 311-330.

⁷ En el testamento, citado en la nota anterior, se dice al folio 10 vuelto: «... ay en mi poder todas las plantas y monteas q̄ se ybiaron de Italia para la yglesia de sanct lorenzo el real de el escurial q̄ tambien se an de dar a su mag^t. porq̄ son suyos».

Estas trazas ya estaban en su poder desde antes del 22 de febrero de 1573. Véase EUGENIO LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, t. II, Madrid, 1829, p. 310.

⁸ SIGÜENZA, *Tercera parte de Historia de la Orden de San Gerónimo*, Libro Tercero, Discvrsio XIII, p. 609.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ AGUSTÍN RUIZ DE ARCAUTE, *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*, Madrid, 1936.

¹² Documento II de este trabajo.

¹³ Véase LUIS CERVERA VERA, «El arquitecto humanista ideal concebido por León Battista Alberti», *Revista de Ideas Estéticas*, XXXVII, n. 146, Madrid, 1979, 119-145. Reproducido en *Homenaje a Camón Aznar*, Publicación del Museo e Instituto «Camón Aznar», Zaragoza, 1980, 45-59.

¹⁴ Documento citado en la anterior nota 12. No creemos que la pretensión de «algunos» a publicar las láminas, diera lugar a los «asomos de litigio» que creyó F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, tomo I, Madrid, 1923, p. XXVI.

¹⁵ Documento I de este trabajo.

¹⁶ Documento II de este trabajo.

¹⁷ *SVMARIO / Y / BREVE DECLARACION de los diseños y estam- / pas de la Fabrica de san Lo- / renco el Real del Es- / curial. / SACADO A LVZ / Por Iuan de Herrera Architecto Gene- / ral de su Magestad, y Aposentador / de su Real Pala- / cio. / CON PRIVILEGIO. / EN MADRID / Por la viuda de Alonso Gomez / Impresor del Rey nuestro se- / ñor, año de 1589, 32 v.º*

¹⁸ LUIS CERVERA VERA, *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977.

¹⁹ CERVERA, *Las Estampas y el Sumario*, p. 43 sq.

²⁰ Documento VI de este trabajo.

²¹ JOSÉ DE OLARRA Y GARMENDÍA, «Catálogo de los códices 418-498 de la Biblioteca de la Embajada de España cerca de la Santa Sede», *Anthologica Annua*, n. 2, Roma, 1954, 457.

²² Documento V de este trabajo.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Sobre Gregorio XIII (1572-1585) véase LUDOVICO PASTOR, *Historia de los Papas en la época de la Reforma y restauración católica*, vols. XIX y XX, Barcelona, Gili, 1935.

²⁷ WILLIAM THOMAS WALSCH, *Felipe II*. Traducción del inglés por Belén Marañón Moya, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 585.

²⁸ BALTHASAR PORREÑO, *Dichos y hechos del Señor Rey Don Philipe Segundo, el prudente: Potentissimo y glorioso Monarca de las Españas, y de las Indias*, Cuenca, 1628, fol. 61: «Pidio al Papa Gregorio XIII con grande instancia alguna parte del glorioso Martyr san Lorenço, y señalando su Santidad en la espalda buena parte del para cortar, subitamente se diuidio la espalda quedando mayor porción a la parte señalada: y viendo esto el Pontifice dixo. El santo quiere yr a su España, y casa, vaya en buena hora que tiene mucha razón».

Noticia de esta reliquia en ARCHIVO DEL INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, MADRID, *Envío 61, II*, fol. 144 (15 de julio de 1584).

DOCUMENTO I

MEMORIAL DE JUAN DE HERRERA SUPLICANDO A FELIPE II EL PRIVILEGIO POR TREINTA AÑOS PARA IMPRIMIR Y VENDER LAS ESTAMPAS DEL MONASTERIO EN LAS INDIAS.

1583.

(CRISTÓBAL PÉREZ PASTOR, *Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*, tomo II, p. 44, en el tomo XI de las *Memorias de la Real Academia Española*. Madrid, 1914).

S. C. R. M.: Joan de Herrera, criado de Vuestra Magestad, y vuestro architecto y aposentador mayor de palacio, supplica a Vuestra Magestad le haga merced de su Real privilegio para que por tiempo y espacio de treinta años ningunas personas puedan imprimir ni vender ningunas estampas ni disegnos ni traças de S. L^o el Real del Scorial de los contenidos en la memoria que con este memorial presenta, ni otra alguna cosa (Pág. 45) tocante a la dicha fabrica en todos los Reynos y señoríos del Perú y nueva España, y de las demas indias e indias occidentales y philipinas y otras cualesquier provincias tocantes a vuestra Real corona sin licencia y poder del dicho Joan de Herrera que en ello recibirá señalada merced.

Los papeles y traças que se an de imprimir de la fábrica de S. L^o el Real del Scorial.

Quatro disegnos que representan los quatro lienços de la dicha fábrica con todo lo que suben las torres y cúpula de ella.

Una sección o perfil de toda la fábrica, que representa la entrada de la dicha fábrica al templo y todo lo de dentro del templo y perfil de la casa, y aposento Real.

Una sección o perfil que representa el alta mayor y nave principal del templo y las dos colaterales en los testeros que acompañan al altar mayor y en un lado del claustro grande, con el perfil de sección del quarto del medio día y del jardín y lo mesmo del claustro del cierzo y sus quartos.

Una delantera principal del templo con las secciones y perfiles de todos los quartos desde el cierço al medio dia con las frentes de los patios pequeños y torres de las campanas.

El templo puesto en prespetiva por la parte de dentro con la planta del dicho templo, otro sí puesta en prespetiva.

Quatro disegnos de toda la fabrica uesta en prespetiva murada de quatro lados de ella.

Un disegno de el retablo prencipal ansi de ornato como de sus historias.

Tres disegnos del tabernáculo grande o custodia, uno de la parte de afuera, otro de la parte de dentro y una planta del dicho tabernáculo.

Un disegno de la custodia pequeña que entra en el dicho tabernáculo.

Seis plantas de toda la fábrica ansi el templo como el demas edificio. Una de las bóvedas, otra del primer suelo o pavimento de la dicha casa al andar del templo y claustros, otras quatro (pág. 46) de los demas suelos y altos de ella hasta los caramanchones de los tejados.

Y todas las demas cosas que parecieron ser de la dicha fábrica de sant Lorenço el Real, que no las pueda imprimir ni vender nadie sin licencia del dicho Joan de Herrera.

DOCUMENTO II

INFORME DE LA CAMARA DE CASTILLA SOBRE EL MEMORIAL DE JUAN DE HERRERA SUPLICANDO EL PRIVILEGIO POR TREINTA AÑOS PARA ESTAMPAR Y VENDER LAS LAMINAS DEL MONASTERIO, Y CONTESTACION DE FELIPE II.

Madrid, 14 de agosto de 1583.

(ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, MADRID, *Cámara de Castilla. Consultas de Gracia*, Leg. 4409, núm. 118).

Juan de Herrera aposentador de Palacio sobre q supp.^{ca} a V. M.^d le mande dar preuj.^o por 30 años para que él, o quien su poder huuje.^e solamente puedan estampar la fabrica de Sant Lorenço el Real.

†

S. C. R. M.

En la Camara se ha visto un memorial de Juan de Herrera, aposentador de Palacio, en que dize a entendido que algunas personas inconsideradamente an pretendido y pretenden estampar la fabrica de Sant Lorenço el Real y sacar priuilegio para ello de que él rescibiría notorio agrauio, por quererse otros hazer señores y llevar el premio de su trauajo | y suppli^{ca} a V.M.^d mande *que* esto no se haga y *que* a el se le de priuilegio para *que* en todos los Reynos y Señorios de V. M.^d ninguna persona por treynta años pueda estampar ní vender ni hazer estampar cosa ninguna de la fabrica del dicho Sant Lorenço sino el o quien su poder huujer.^o, y aunque ha pareçido justo *que* se haga esta merced al dicho Juan de Herrera a lo menos por diez años, *que* es el tiempo porque de ordinario se suelen dar estas ympresiones, todauia, por ser cosa de Sant Lorenço, no se a querido hazer hasta dar *quenta* dello a V. M.^d para que vea y mande lo que sera esruido | En Madrid, a 14 de agosto 1583 (rúbrica).

(Al dorso): Contestación de S. M. recibida en 3 de septiembre siguiente: «*Por quinze años*» (Su rúbrica).

DOCUMENTO III

CEDULA ORIGINAL DE FELIPE II CONCEDIENDO A JUAN DE HERRERA LA LICENCIA PARA QUE POR QUINCE AÑOS PUEDA IMPRIMIR, ESTAMPAR Y VENDER EN LAS INDIAS, ISLAS Y TIERRA FIRME DEL MAR OCEANO LAS ESTAMPAS DE LA FABRICA DEL MONASTERIO.

Madrid, 12 de marzo de 1584.

(ARCHIVO GENERAL DEL PALACIO REAL, MADRID, *San Lorenzo, Patrimonio, Legajo 1*).

†

El Rey

Por quanto por parte de vos, Juan de Herrera, mi criado, me ha sido supplicado *que* teniendo consideración a lo que me haueis seruido. Asi en la fábrica del Monasterio de Sant Lorenzo el Real, como en otras cossas, fuese seruido de daros licencia para que por tiempo de treinta Años, vos, o la persona o personas *que* *vuestro* poder huiesen, y no otras algunas, pudiesen estampar y vender en las Indias, Islas y Tierra firme del mar océano, la fábrica del dicho Monasterio de Sant Lorenzo el Real, en esta manera; quatro disignos que representan los quatro lienços de la dicha fábrica, con todo lo que suben las torres y capilla de ella; vna section o perfil de toda la dicha fábrica que rrepresenta la entrada de ella al templo, y todo lo de dentro del dicho Templo y perfil de la cassa y aposento real; otra section, o perfil, que rrepresenta el Altar mayor y el vn lado del claustro grande con el perfil o section del quarto de Mediodía y el jardín y lo mesmo del claustro del cierço y sus quartos; vna delantera principal del templo, con las sectiones y perfiles de todos los quartos, desde el de el gierço hasta el medio Día con las frentes de los Patios pequeños y torres de las campanas; otro del templo, puesto en prespetiua; quatro designos de toda la fábrica, que está em prespetiua, mirada de quatro lados della; vn disigno

del Retablo principal , asi de su ornato, como de sus Istorias. Tres designos del Tabernáculo grande, o custodia, vno de la parte de fuera, otro de la parte de dentro y vna Planta del dicho tabernáculo; vn disigno de la custodia pequeña que entra en el dicho tauernáculo; seis plantas de toda la fábrica, así el Templo como el demás ediffiçio, vna de las bouedas, otra del primer suelo, o pauimento de la dicha cassa, al Andar del Templo y claustros, otro quarto de los demás suelos y Altos della hasta los debanes de los Tejados y todas las demás cossas que pareciesen ser de la dicha fábrica de Sant Lorenço el Real o como la mi merced fuese, y haviéndose visto por los de mi Consejo de las Indias las dichas estampas y disignios, teniendo consideraçión al trauajo y ocupaçión que en ello haueis puesto, y al particular cuydado con que me haueis seruido y siruis en lo tocante a la dicha fábrica, he ttenido por bien de os dar licencia y facultad, como por la presente os la doy, para *que vos*, o la persona o personas *que vuestro* poder para ello huuieren, y no otros algunos, puedan estampar, ympprimir y bender la dicha fábrica, y qualquiera cossa della, por tiempo de quinze Años contados desde el día de la fecha desta mi cédula en adelante, so pena que cualesquier personas que sin tener *vuestro* poder, estamparen, o Imprimieren algo dello, o lo hizieren estampar o imprimir y vender en las dichas Indias, Islas y Tierra firme del Mar oçéano, pierdan toda la impresión que hizieren o vendieren y los moldes y aparejos, y más incurran por cada vez en pena de çinquenta mill maravedís, de la qual, la terçia parte, sea para mi camara y fisco y las otras (fol. v.º) Dos por mitad, para el Juez que lo sentençiare y el denunciador, y mando a los mis virreyes, presidentes e oydores de las mis Audiencias Reales de las dichas Indias, Islas y Tierra firme del Mar océano, y a otros cualesquier mis Gouernadores, Iuezes y justiçias dellas, que guarden y cumplan, y hagan guardar y cumplir, esta mi cédula y lo en ella contenido, fecha en Madrid — A doze — de março — de Mill y quinientos y ochenta y quatro años.

Yo el Rey(*autógrafo*)

Por mandado de Su Mag^d

Antonio de Erasso (rubricado)

Licencia a Juan de Herrera, criado de V. m.^d, para que por tiempo de quinze Años pueda Imprimir, estampar y bender, en las Indias la fábrica del Monast.^o de San.^t Lorenço el Real.

DOCUMENTO IV

PRO JOANNE DE HERRERA ARCHITECTO REGIO FACULTA IMPRIMENDI
EDIFICIA STI. LAURENTII EL REAL. 23 JUNII 1583.

Frascati, 23 de junio de 1583.

(ARCHIVO DE LA EMBAJADA DE ESPAÑA CERCA DE LA SANTA SEDE, ROMA, *Mss.* 425.
Bulas y Breves, t. I, 1581-1585, fol. 64).

GREGORIUS PAPA XIII

Ad futuram rei memoriam: Cum sicut accepimus dilectus filius Joannes de Herrera, charissimi in Christo filii Philippi Hispaniarum Regis Catholici architectus, magnis suis labore et diligentia modos atque formas sive Architecturam aedificiorum, plantarum et ornamentorum Monasterii et ecclesiae Sancti Laurenti del Escorial, toletanae dioecesis, in lucem protulerit dictusque Philippus Rex volens ei rem gratam facere et cum in aliqua parte vigiliarum suarum compensare illi quod intra quindecim annos proximos modi et formae suae Architecturae proedictae ab aliis in Regnis Hispaniarum imprimi seu impressa teneri vel proponi sine eius licentia non possint indulserit. Idemque Joannes intendant etiam modos et formas sive Architecturam huiusmodi in Italia proponere vereatur tamen ne postquam id fecerit alii eius exemplo edocti illis utantur ipso irrequisito in eius damnum et praeiudicium. Nos volentes etiam eius indemnitati in praemissis consulere et ipsum specialis gratiae favore prosequi et a quibusvis excommunicationis, suspensionis et interdicti aliisque ecclesiasticis sententiis censuris et poenis a iure vel ab homine quavis occasione vel causa latis si quibus quomodolibet innodatus existit ad effectum praesentium dumtaxat consequendum harum serie absolventes et absolutum fore consentes supplicationibus ipsius Joannis nobis super hoc humiliter porrectis inclinati eidem Joanni pro se suisque haeredibus et succesoribus ac jus et causam ab eo habentibus seu habituris quod in statu nostro ecclesiastico intra quindecim annos a data proe-

sentium computandos modi et formae sive Architectura huiusmodi a quoquam absque ipsius Joannis consensu imprimi aut vendi seu venale teneri vel proponi praeterquam ab eo cui ipse Joannes id etiam licentia in scriptis data commiserit ullo modo possit praesentium tenore concedimus et indulgemus, inhibentes propterea omnibus et singulis librorum impressoribus et bibliopolis ac quibusvis aliis ubicumque locorum S^{ae}. R^{ae}. ecclesiae mediate vel immediate subiectorum sub excommunicatione latae sententiae ac quingentorum ducatorum auri de Camera pro una videlicet Camerae apostolicae et altera medietatibus dicto Joanni applicandorum et por contravenientes absque aliqua declaratione judiciaria seu decreto ipso facto toties quoties contravenitum fuerit incurrendis et irremissibiliter exigendis poenis ne intra quindecim huiusmodi annos modos formas et architecturam praedictos seu eorum aliquid absque licentia expressa dicti Joannis imprimere aut ab aliis praeterquam ab ipso Joanne aut ab eo vel eis cui seu quibus modos formas et architecturam praedictos dederit aut commiserit impressos vendere seu venales tenere vel proponere aut aliter habere audeant vel praesumant. Ac mandantes universis venerabilibus fratribus Archiepiscopis, episcopis eorumque Vicariis seu officialibus in spiritualibus curantibus ac in dicto statu nostro ecclesiastico legalis vicelialis Gubernatorius, Judicibus, potestatibus, Barisellis caeterisque aliis ad quos quomodolibet spectat et pertinet ut quoties et quando pro dicti Joannis aut causam ab ipso habentis parte requisiti seu eorum aliquis requisitus fuerit eidem Joanni et suis praedictis in praemissis efficacis defensionis praesidio assistentes praedicta ad omnem ipsius Joannis et suorum etiam simplicem requisitionem contra inobedientes et rebelles quoscumque etiam per censuras ecclesiasticas aliaque opportuna iuris et facti remedia apponi postposita auctoritate apostolica exequantur et observari faciant invocato etiam ad hoc si opus fuerit brachii secularis auxilio.

Non obstantibus constitutionibus et ordinibus apostolicis ac statutis et consuetudinibus etiam juramentis confirmatis apostolica vel quavis firmitate alia roboratis statutis privilegiis etiam Motu proprio et alias in contrarium quomodolibet concessis, confirmatis et innovatis.

Quibus omnibus etiam si de aliis eorumque solis tenoribus especialis, specifica et ad verbum expressa mentio habenda esset illius alias in suo robore permesuris hac vice dumtaxat specialiter et expresse derogamus caeterisque contrariis quibuscumque. Volumus autem ut praesentium transumptis et copiis plena et indubitata fides ubique adhibeatur.

Datum Tusculi sub annulo Piscatoris die XXIII Junii MDLXXXIII Pontificatus nostri anno undecimo.

CAESAR GLORIORIUS.

DOCUMENTO V

VERSION AL CASTELLANO DEL PRIVILEGIO CONCEDIDO POR GREGORIO XIII A JUAN DE HERRERA PARA IMPRIMIR SUS ESTAMPAS DE EL ESCORIAL.

GREGORIO PAPA XIII

Para futuro recuerdo del asunto: Informados de que nuestro hijo querido Juan de Herrera, arquitecto de nuestro hijo carísimo en Cristo Felipe, rey católico de las Españas, tras gran esfuerzo y diligencia ha publicado los diseños y estampas, o bien la Arquitectura de los edificios, plantas y adornos del Monasterio e iglesia de San Lorenzo del Escorial, de la diócesis de Toledo, y enterado también de que el mencionado Rey, queriendo tener un gesto agradable para él y compensarle en algo sus desvelos, ha tenido a bien conceder el que durante los quince años próximos, los diseños y estampas de su mencionada Arquitectura no puedan imprimirse ni tenerse por impresos, o proponerse para ello por otros en los reinos de España sin licencia suya; así como también que Juan intente presentar en Italia esos mismos diseños y estampas o Arquitectura, pero estando sobre aviso no sea que después que lo hiciere, otros aleccionados con su ejemplo, sin consultarlo, lo empleen en su daño y perjuicio.

Por estas razones, queriendo también mirar por su seguridad en lo dicho anteriormente y distinguirlo con el favor de una gracia especial, movidos por la súplicas a Nos humildemente elevadas por Juan sobre esta materia, para conseguir el resultado de las presentes letras, lo absolvemos y consideramos absuelto en el futuro clase de excomunión, suspensión, entredicho y cualesquiera otras sentencias, censuras o penas eclesiásticas, promulgadas por cualquier hombre o persona, en cualquier ocasión o causa, si de alguna manera hubiese incurrido en ellas; e igualmente a tenor de las mismas, con intención de favorecer al mismo Juan, gustosos le concedemos y otorgamos a él y a sus herederos y sucesores, y a todos que son o hayan de ser sus causahabientes (o representantes), que en nuestros dominios eclesiásticos, durante quince años a contar de la fecha de las presentes, nadie en modo alguno, sin el consentimiento del mismo Juan, pueda imprimir o vender o tener o proponer por venales los diseños y estampas o Arquitectura, fuera de la persona a quien el mismo Juan se lo hubiera encomendado con licencia por escrito. En consecuencia

prohibimos a todos y a cada uno de los impresores de libros y libreros y a cualesquiera otros, en todo lugar, mediata o inmediatamente, sometido a la jurisdicción de la Santa Iglesia Romana, bajo pena de excomunión *latae sententiae* y el pago *ipso facto*, por los contraventores, de quinientos ducados de oro a la Cámara, en dos mitades, una para la Cámara apostólica y otra al referido Juan, sin ninguna declaración ni decreto judicial, tantas cuantas veces se faltare a esto, incurriendo irremisiblemente en estas penas, que se han de imponer durante quince años, a cuantos se atrevan o intenten imprimir por sí, o por otros, los referidos diseños y estampas o Arquitectura, o parte de ello, sin expresa licencia del antedicho Juan, fuera de aquel o aquellos a quien, o a quienes, el mismo Juan concediere o permitiere vender impresos o tener o proponer como venales, o de otra manera, los referidos diseños y estampas o Arquitectura: y mandando a todos los venerables hermanos Arzobispos, obispos y a sus vicarios u oficiales que cuidan de las cosas espirituales, así como en dicha jurisdicción eclesiástica nuestra a los legados, vicelegados, gobernadores, jueces, magistrados, baricelos y a todos los demás, a quienes de alguna forma atañe y corresponde, que siempre y cuando en favor de dicho Juan tengan una causa por él, los reclamados por la parte, si alguno de ellos fuera reclamado, le atiendan al mismo Juan y a sus peticiones precedentes con la ayuda de una defensa eficaz (y ayuden al bien) del mismo Juan y de los suyos, si formulado un simple requerimiento contra los inobedientes y rebeldes cualesquiera a través de las censuras eclesiásticas y otros procedimientos oportunos del derecho, no se hubiera hecho caso de hecho, cúmplase con la aplicación de la autoridad y hágase observar requiriendo si fuera necesario para ello la ayuda del brazo secular.

Sin que obsten constituciones y mandatos apostólicos y estatutos y costumbres y juramentos confirmados por la Sede Apostólica y otros privilegios corroborados con cualquier firmeza e incluso indultos, confirmamos e innovamos con estas letras apostólicas bajo cualquier marcha de los acontecimientos y de las configuraciones y por *Motu proprio*, aunque hubiera otras cosas concedidas de cualquier modo que fuere.

A todos ellos, incluso a los que reivindicán privilegios propios, y a aquellos que quisieran hacer mantener en toda su vigencia otros privilegios, les hacemos una advertencia especial, específica y expresa sobre el asunto, y por lo menos esta vez los derogamos especial y expresamente, sea lo que quiera que hubiera en contra. Queremos, pues, que en todas partes se preste fe plena e indudable a las exigencias y facultades de las presentes.

Dado en Túsculo bajo el anillo del Pescador a 23 de Junio de 1583, undécimo año de nuestro Pontificado.

CAESAR GLORIORIUS.

DOCUMENTO VI

CARTA DEL NUNCIO MONSEÑOR GRASSI AL CARDENAL MONTALTO,
SECRETARIO DE ESTADO DE SU SANTIDAD.

Madrid, 16 de septiembre de 1584.

(ARCHIVIO VATICANO, ROMA, *Correspondencia de la Nunciatura de España*,
vol. 49, fol. 161).

S. Maestá me disse que avendo quel Maestro Architetto de la fabrica de S. Lorenzo dell Escuarial fatto un disegno di quella chiesa et di tutta la fabrica et di ciascuna parte di essa da per se, in varii foglii, le era parso, poiché si cominció la fabrica con la licentia et autoritá della Sede Apostolica di mandare a S. Santitá le primitie di questo disegno, et che a questo fine l'havea mandato a me, perche io l'enviassi a S. Bue, sperando que ne dovesse restare sodisfatto, et cosi io lo tengo in mano per mandarlo a la prima occasione, che, per stare in una cassetta un poco grande, non puó capere nelle Bolze de Corrieri Ordinarii.

LA ARQUITECTURA DE LA BANCA EN SU EVOLUCION
HISTORICA

POR

JOSE A. DOMINGUEZ SALAZAR

LA importancia y calidad, tanto por su destino como por su arquitectura, de los edificios que se construyeron en Europa y América durante la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX, período que en arquitectura corresponde al “Eclecticismo”, contribuyeron de manera decisiva a dar forma y crear la imagen de sus grandes ciudades y dentro de estos edificios destacan por su fuerza expresiva y calidad los correspondientes a las instituciones políticas —muchas de ellas de nueva creación—, a las culturales, a las bancarias —que se definen con fuerza como organismos fundamentales en el desarrollo y progreso de los pueblos— y a las administrativas en general.

Análogamente dentro del período comprendido entre los años 1950 y 1975, período que en arquitectura corresponde a los años que pudieran considerarse como de consolidación de la “Arquitectura Moderna” (nacida en el período anterior), han sido también los edificios bancarios y administrativos en general, sedes de las grandes compañías que facilitaron e hicieron posible el desarrollo socio-económico en esos años alcanzado, los que de forma complementaria a los del período anterior han dado el carácter y creado la imagen de nuestras ciudades tal como hoy día las conocemos. Estos dos períodos son hitos importantes en la vida de los pueblos y comprende el primero a la llamada “Revolución Industrial” y el segundo a la superación de ésta por la llamada “Revolución Tecnológica”, y ambos son períodos de prosperidad entre dos de profunda crisis, en la última de las cuales aún estamos inmersos desde que en 1970 se dieron los primeros síntomas.

Pudiera ser, en consecuencia, de interés el pararnos a considerar como

ha sido y como ha evolucionado a través del tiempo la arquitectura que vamos a llamar “bancaria”, que tan importantes y decisivos frutos ha dado durante esos dos períodos, arquitectura que como hecho cultural está unida a la historia de los pueblos y evoluciona y adapta tanto a ésta como a la propia función bancaria.

En relación con ésta, es evidente que hasta los años finales del siglo XVIII, o más bien hasta los de mediados del XIX, no se puede hablar de la definición de un organismo bancario propiamente dicho que fuera resultado de unas normas, leyes y exigencias funcionales que lo determinaran, porque hasta esos años la función “bancaria”, aunque importante, era elemental (los banqueros, en general, eran meros “cambiadores”, nombre con el que se les conocía en los años del medievo, o eran simples receptores de objetos de valor en depósito) y podía ejercerse con un mínimo de personas en cualquier local, sin más exigencias que las derivadas de la seguridad de sus depósitos, seguridad que como lógica constante es obligada en todo tiempo.

En consecuencia, tras una somera panorámica a través de las diversas épocas de su historia edilicia, en las que la banca se adapta para sus instalaciones a los más diversos edificios, llegaremos a esos años de finales del siglo XVIII primero, y al siglo XIX después, en los que la nueva realidad vital creada por la “Revolución Industrial” exige a la corporación bancaria hasta entonces establecida su transformación en un organismo con claridad definido como institución al servicio de la misma.

No es objeto de esta exposición el estudio detallado de la función bancaria en su evolución a través del tiempo, sino tan sólo el significar la expresión “arquitectónica bancaria” como resultante de su propia evolución y de la realidad del hecho cultural de cada momento.

La banca nació con la moneda, y ésta como instrumento de permuta de productos, que hasta ese momento se hacía con el simple cambio de los mismos, y si bien Grecia no la inventó, sí tuvo la iniciativa de su uso y expansión, por lo que se la considera, en lo que a este breve ensayo atañe, como punto de partida, como punto cero de la exposición del tema que nos ocupa.

Los banqueros griegos (el padre de Demóstenes fue uno de ellos) eran personas de distinguida consideración social que tenían en sus oficinas o despachos llamados "Trapezas" la instalación precisa para el mejor ejercicio de su profesión, que se reducía al simple cambio de monedas y a la concesión de préstamos con garantía hipotecaria. En paralelo con esta mera función comercial privada y dado el que las casas griegas en general, aunque parecidas en su disposición a los palacios, no reunían las condiciones precisas, los templos principales de Grecia funcionaron como verdaderos "bancos de depósito", donde los griegos guardaban sus joyas y objetos de valor y donde se realizaban, de acuerdo con la época, toda suerte de operaciones bancarias. Son ejemplos que pueden citarse el templo de Hera en Samos y el de Artemisa en Efeso (356 a. J.C.).

En el Partenón, por otro lado, se guardaba el tesoro formado por los bienes sagrados y sacerdotales con el que los gobernantes negociaban en tiempos de paz o financiaban en tiempos de guerra las necesidades que las circunstancias bélicas exigían. Este tesoro se conservaba bajo la custodia de un jefe y diez cajeros que, a su vez, eran recaudadores de los tributos públicos y jueces de primera instancia. En esta misma línea financiera la estatua "Atenea Partenos", de Fidias, de oro y marfil, colocada al fondo del "naos", era un respaldo económico importante, ya que el oro podía reemplazarse a voluntad en cualquier momento con lo que se lograba movilizar cuando fuese necesario el capital que representaba.

Los "Argentarios" fueron los banqueros romanos y las "Tabernas argentarias" sus locales de trabajo, que, agrupadas en el lado norte de la "Via Sacra" de los Foros (lugares de reunión, mercados y asambleas políticas), formaban el centro de negocios de Roma, concepto de centro urbano de negocios que de una u otra forma perdura hasta nuestros días.

Estas "Tabernas" las construía el Estado, que las alquilaba a los "Argentarios" para que instalaran en ellas sus despachos, siempre caracterizados por su calidad, cuidado y discreción, como expresión obligada de la confianza que la función exigía.

El *Diccionario de antigüedades griegas y romanas*, de Daremberg y Daglio, reproduce un bajorrelieve que representa un "argentario" en un

mostrador y detrás de un enrejado que ponía el dinero y a él mismo al abrigo del público. Este mostrador y este enrejado han sido no sólo expresión y símbolo de la seguridad de los depósitos bancarios hasta nuestros días en que nuevos materiales y sofisticadas instalaciones electrónicas han hecho posible superar el uso de este medio de protección, sino la matizada diferencia entre las instalaciones bancarias y las de cualquier otra instalación comercial o mercantil.

En el período comprendido entre los siglos IV y XI, conforme con lo dicho sobre la elemental "función bancaria" que podía ejercerse en cualquier local sin más exigencias que las derivadas de la seguridad de los depósitos, nada especial se puede señalar, con independencia de que fueran años significativos tanto para la Historia en general como para la Historia de la Arquitectura en particular, ya que en este período se desarrollaron en Europa, de modo sucesivo, la Arquitectura Romana y la Cristiana Primitiva, la Bizantina (con su influencia en Occidente: Rávena) y la Románica. Pudiera, sin embargo, ser de interés señalar que la nueva ciudad de Constantinopla, emplazada dentro del recinto fortificado, respondía en su trazado al típico romano, con la avenida central cruzando los diversos foros, uno de los cuales, el de Constantino (324) con su columna de pórfido, fue el centro comercial o mercantil de la ciudad y, a no dudar, como en la Via Sacra de Roma, los banqueros instalarían en sus proximidades sus locales de trabajo.

Abarca o comprende este largo período histórico los años del esplendor, decadencia, división y ocaso (457) del Imperio Romano de Occidente y los años de vida del Sacro Imperio Romano (Carlomagno, 799-814); fueron los años de las luchas de los reinos cristianos contra los godos y los hunos, por un lado, y contra los musulmanes, por otro, de las luchas intestinas entre ellos y, finalmente, de las Cruzadas, principal motivo del nacimiento de la "Orden del Templo" o de "Los Pobres Caballeros Cristianos" (1118) (los cruzados conquistaron Jerusalén en 1099), cuya finalidad era el defender y proteger a los peregrinos que de todos los países latinos se desplazaban a los "Santos Lugares" y, en general, como ayuda a los reinos cristianos en sus luchas contra los musulmanes.

Con estos fines gran número de castillos se construyeron en Europa, que por su carácter de fortaleza y por la seguridad que suponía su planteamiento edilicio se transformaron muchas veces en verdaderas sucursales bancarias que recibían fondos cerrados en una hucha, una de cuyas llaves la conservaba el depositario y la otra el receptor, según la práctica aún usada por el servicio de las cajas de seguridad de alquiler de los bancos actuales. La arquitectura de estos castillos con “funciones bancarias” correspondía a la militar de los siglos XII y XIII, en que se edificaron y durante los cuales ejercieron su función, hasta que en 1312 se disolvió la Orden como tal por la Bula de Clemente V “Vos in excelso”.

Los “Hermanos Hospitalarios de San Juan de Jerusalén”, los “Lombardos” y los “Caballeros Teutónicos” en Alemania cumplieron con sus organizaciones respectivas funciones semejantes a las de los “Templarios”.

También funcionaron como verdaderos “bancos”, con la función específica de facilitar a la agricultura el apoyo que precisara, multitud de conventos y monasterios medievales, por la confianza que inspiraban y por el respaldo que suponía las riquezas en ellos atesoradas. Asimismo, y por analogía con los “bancos” de la “Orden de los Templarios”, surgieron verdaderas “sucursales bancarias” a lo largo del “Camino de Santiago”, que, instaladas en templos, conventos y fortalezas o locales adecuados, facilitaban a los peregrinos “jacobeos” el pago de los gastos necesarios para su peregrinar.

Con la banca nació la usura, principalmente judía, para cuyo contrarresto nacieron en Alemania los Montes de Piedad, como institución dependiente del municipio.

Durante estos años del “medievo” la función de la banca se extiende en general de manera importante y los bancos establecidos en oficinas públicas aparecen agrupados en barrios de comercio en los que sólo por los nombres de sus calles se descubría su carácter, pero no por lo que representaran o expresaran sus edificios, aunque en sus logias, galerías o soportales, a diferencia de los de otros gremios, se reunieran los banqueros para tratar de negocios. En estos años surgen los “cambiadores”, como profesión que se reconoce como tal, cuyo papel se reducía a cambiar unas

piezas por otras, aunque algunos admitieran depósitos; éstos “cambiadores” asimismo se agrupaban en calles determinadas de los núcleos urbanos, a los que daban carácter. En Burgos los “cambiadores” tenían sus preferencias por la calle de ¿Tenebregosa?, en cuyos edificios instalaban sus locales de trabajo; en Castilla, por otro lado, los banqueros en general se establecían en la Corte o en las ferias importantes de pueblos o ciudades —“banqueros de feria”—, donde mediante el pago de un impuesto municipal realizaban sus operaciones en tiendas desmontables de madera y en donde muchas veces se instalaban de manera definitiva. Es ejemplo que destaca por su importancia, aunque ya en los siglos XIV-XVI, el de Medina del Campo, donde en la calle de la Rúa surgió el centro bancario de la comarca.

En Florencia, la más ilustre y poderosa de las repúblicas italianas, existían en el siglo XIII ochenta casas de banca y la importancia de su función era tal que, al igual que en Génova o en Venecia, los banqueros, en su doble función de mercaderes y banqueros, llegaron a tener, con el paso del tiempo, representantes en la corporación de aquéllas, de la que a su vez salía la más alta magistratura de la República. Los nombres de Doria, Spínola, etc., en Génova; los de Cornaro, Zeno, etc., en Venecia, y los de Corsini, Strozzi, Bardi, Médicis, etc., en Florencia, son no sólo nombres cimerfos en el mundo de la política, del comercio y de la banca, sino que son, ya que por sí mismo o porque lo hicieron posible al crear el clima preciso para ello, expresión de las más altas cotas que en el mundo del arte y en el de la arquitectura en particular se pueden alcanzar. En el edificio Orsanmichele, próximo a la “Plaza de la Signoria”, que fue en sus orígenes una “loggia” para el mercado del grano, se concentró la “Florencia bancaria”. Por otro lado, Florencia tuvo en sus diversas “loggias” los centros de reunión de mercaderes y comerciantes, como la “Loggia de la Signoria” en la plaza de su nombre, obra de B. de Ciones y S. Talenti (1376-1382), cuya arquitectura es expresión de un tardío goticismo prerrenacentista, o como la “Loggia del Mercado Nuevo”, obra renacentista del arquitecto G. de Tasso (1547), donde desde antiguo existía un centro de banqueros y comerciantes (mercado del oro). La actividad de los



Parlamento de Londres, obra del arquitecto Sir Charles Barry (1795-1860), tendencia neogótica.



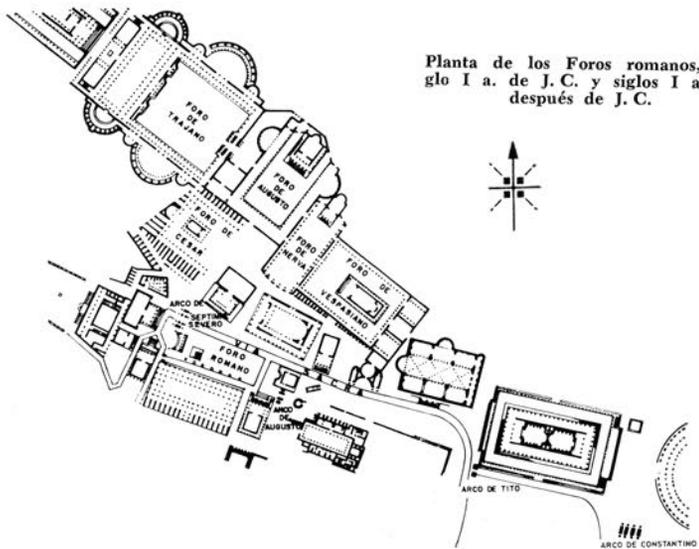
Banco Español de Crédito en Madrid (1882-1891), obra del arquitecto José Grases Riera, reformado en 1921 por el arquitecto Joaquín Saldaña y en 1942 por el arquitecto Secundino Zuazo, edificio que sigue la tendencia neoclásica-historicista de la época.



Chase Manhattan Bank (Nueva York) (1957-61), obra del Estudio de Arquitectura "Skidmore, Owings and Merrill".



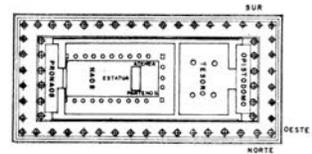
Castillo de Pulpis (Castellón) ("Los castillos templarios arruinados en el Sur de la Corona de Aragón", por J. L. Gordillo).



Planta de los Foros romanos, siglo I a. de J. C. y siglos I a III después de J. C.



Monumento conmemorativo de la actividad bancaria de los siglos XV y XVI en la Plaza Mayor de Medina del Campo.



Planta del Partenón (454-438 a. de J. C.), obra de los arquitectos Ictimo y Calicrates y del escultor Fidias.



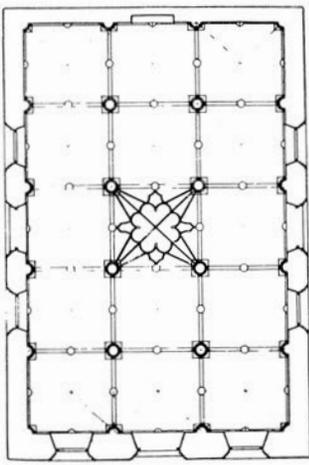
"El Cambista", detalle de una pintura de J. de Cione y A. Orcagna (1367).



Palacio de Médicis, Riccardi, obra de Michelozzo, estilo renacimiento florentino, residencia y sede de los Médicis, en su última época.



Nave de la Lonja de Barcelona.



Lonja de Zaragoza. Planta (F. Iñiguez, Arquitecto).



La Lonja de Valencia: Interior y exterior.



Lonja de Zaragoza. Exterior. Interior: Gran salón cubierto con bóvedas de crucería estrellada, apoyadas en esbeltas columnas.



Fachada de la "Lonja" de Sevilla.



Palacio del Congreso de los Diputados. Madrid. Obra del arquitecto Pascual y Colomer, construido en 1843-1850, con su gran pórtico clásico de Orden Corintio, como entrada principal al mismo.



La Biblioteca Nacional. Madrid. Obra del arquitecto Francisco Jareño, continuada por el arquitecto Antonio Ruiz de Salces, dentro de una tendencia neoclásica-historicista (1866-1892).



"Banco di S. Spirito".



Palacio de Sástago antes de su demolición.



Banco de Inglaterra en la actualidad. Edificio en el que a través del tiempo intervinieron los arquitectos Sampson, R. Taylor y John Soane (1795-1827), y finalmente ampliado por el arquitecto Hebert Baker (1925-1939).



Edificio de la calle de la Montera, 22.



Edificio de la Dirección General de la Deuda.



Banco de Barcelona (facilitado por el "Archivo de la Casa de l'Ardiaca").



Banco Central, sede en Madrid, calle de Alcalá con vuelta a la de Barquillo, construido en 1910-1918, según proyecto de los arquitectos A. Palacios y J. Otamendi. Arquitectura solemne y monumental con el empleo de un orden gigante. Ampliado por la calle de Barquillo, según proyecto del arquitecto M. Cabanyes en 1962.



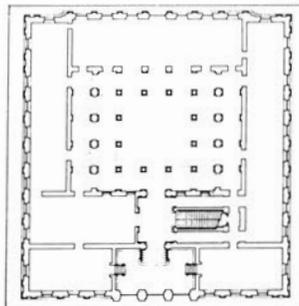
Dibujo de Wall Street de 1850.



Banco de Bilbao (Madrid), calle de Alcalá con vuelta a la de Sevilla. Ejemplo de "arquitectura bancaria" monumental y solemne, conseguida con el empleo de un cuerpo basamental de dos plantas, sobre el que un orden jónico de columnas gigantes que comprende tres plantas, se remata con un ático con dos torreones en los que las cuádrigas de bronce dorado, en ellos colocadas, junto con las esculturas de mármol blanco dispuestas en fachada, acentúan la monumentalidad de la composición del conjunto (aquellas son obra del escultor Higinio Basterra y éstas de Quintín de la Torre). Este edificio fue construido en 1923 por el arquitecto R. Bastida, y ampliado por la calle de Sevilla, en 1982, por el arquitecto Luis Angoloti. Diversas reformas interiores y de fachada por la calle de Arlabán, son obra del arquitecto Pedro Bigador.



Banco Hipotecario, paseo de Recoletos (Madrid). Inaugurado en 1858 y construido por el arquitecto Narciso Pascual y Colomer, ampliado en 1905 por el arquitecto Valentín Roca y reformado en 1919 por el arquitecto Luis Gutiérrez Soto; proyecto dentro de una tendencia romántica-neoclásica con influencias renacentistas.



Planta del Banco Hipotecario (dos plantas). Paseo de Recoletos. Madrid.



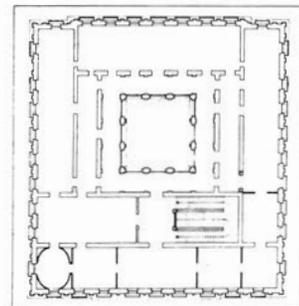
Banco Hispano Americano (Madrid), plaza de Canalejas, edificio construido en 1902-1905 por el arquitecto Eduardo Adaro en colaboración con el arquitecto José López Salavarrí. Proyecto "eclectico-historicista" en el que se apuntan rasgos del Art-Nouveau exponente de la época.



Banco Bilbao, calle de San Nicolás, edificio construido en 1890 por el arquitecto francés Jamaine, dentro de las tendencias neoclásicas de la tradición francesa; edificio señorial y palaciego, como expresión válida de que éstos se adaptaban perfectamente a la ya más compleja función bancaria.

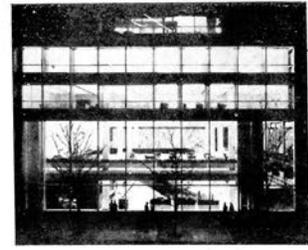


Banco de España. Madrid.





Banco Popular Milán, edificio construido, en 1930, por el arquitecto G. Greppi, dentro de una tendencia clásica.

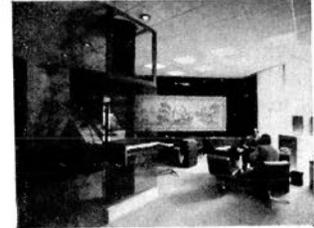


Agencia Urbana del Manufacturers Hanover Trust Company, en la V.^a Avenida neoyorkina, construida en 1953-54 por la firma de arquitectura "Skidmore-Owings and Merril".

Banco Vizcaya, 1930-33, calle de Alcalá, 45 (Madrid), edificio construido por los arquitectos Manuel Galíndez y Arzadun, según las tendencias clasicistas de transición a la arquitectura "Moderna".



Banco Vizcaya, Gran Vía (Bilbao), construido en 1976 por los arquitectos M. Chapa Galíndez, E. Casanueva y J. Torres Martínez.



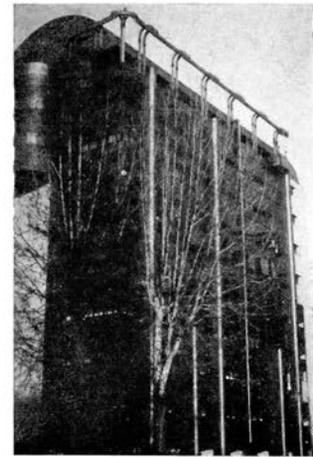
Agencia Urbana del Banco Urquijo Unión, construida en 1982 según proyecto de los arquitectos José A. Domínguez Salazar, José Antonio y Manuel Domínguez Urquijo.



Alzado de proyecto y fachada del edificio del Banco de España en Granada. Edificio proyectado en 1933 por el arquitecto Secundino Zuazo.



First National City Bank, Houston (Texas), construido en 1951 por la firma de arquitectos "Skidmore, Owings Merrill".



Banco Urquijo Unión, paseo de la Castellana (Madrid), construido por los arquitectos J. A. Corrales y R. Vázquez Molezún; responde a la tendencia "posmoderna".



Banco Español de Crédito, paseo de la Castellana, 7 (Madrid), construido en 1958 según proyecto del arquitecto A. Perpián.



Panorámica actual de la prolongación del paseo de la Castellana.



Banco Urquijo antes de su fusión con Banco Unión (Grupo (B. H. A.)), hoy Ministerio de Cultura, plaza del Rey, 1 (Madrid), construido según proyecto de 1979 por los arquitectos José A. Domínguez Salazar, José Antonio y Manuel Domínguez Urquijo.

Médicis como banqueros, que se extendía por todos los Estados europeos, terminó en 1494, después de haber tenido en sus manos la mayoría del negocio bancario de la Florencia de los siglos XIII-XV, época del Renacimiento florentino, al que con tanto empeño engrandecieron.

En Flandes los banqueros se establecieron en Brujas, Bruselas, etc., y en otras ciudades similares a éstas en las diversas regiones de Europa.

Jacques Le Goff, en su libro *Marchands et Banquiers du Moyen Age*, explica que en el siglo XIV los comerciantes-banqueros trabajaban en los locales de sus viviendas-fortalezas dispuestos para ello, que con las adecuadas medidas de seguridad construían con este fin, como continuación quizás de los castillos o fortalezas de los siglos precedentes. Esto ocurre principalmente en Italia, pero también en Alemania y otros países.

Con el período renacentista llega la expansión mercantil, que obliga a los concejos municipales a disponer edificios y espacios aptos para que los mercaderes hagan sus operaciones. En estos edificios públicos, en España llamados "Lonjas", los banqueros desarrollaron también sus propias actividades, por lo que citaremos las de Barcelona y Zaragoza, Valencia, Sevilla y Palma de Mallorca como muestra "edilicia bancaria" de esa época.

En 1401 nace en Barcelona la institución llamada "Taula de Canvi", como departamento del municipio y como caja de depósitos de dinero y joyas garantizados contra toda clase de percances; esta institución estuvo instalada hasta 1587 en el edificio de la "Lonja" o "Llotja", singular edificio gótico "con un salón de tres altas y espaciosas naves" en las que hacía sus operaciones.

En la actualidad estas naves, únicos elementos que de lo antiguo se conservan, se utilizan como sala de operaciones de la Bolsa de Barcelona, y en cuanto al resto del edificio, totalmente reformado, es una construcción neoclásica que alberga a la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Barcelona.

En "La Lonja" de Zaragoza tuvo su sede la institución llamada "Tabla de los comunes depósitos" y es "La Lonja", por otro lado, el edificio "tipo" del Renacimiento aragonés que, como dice J. Camón Aznar, "de los dos

elementos que forman el Renacimiento florentino, la ornamentación clásica y la proporción y el sentido de equilibrio, nace de éste el Renacimiento aragonés como un brote típicamente español”, en contraste con el Renacimiento en Castilla, en el que el sentido ornamental aparece desmedido y efectista.

“La Lonja” fue construida en 1541 y terminada en 1551, bajo la dirección del arquitecto Juan de Sariñena, con la colaboración del cantero Juan de Segura y el escultor Gil Morlanes.

En el siglo XVIII y en sus comienzos se dedicó el edificio a teatro, en 1735 —por orden de Felipe V— reinició su actividad comercial y en la actualidad es soberbio escenario de actos culturales.

De la “Lonja de Valencia” dice D. Elías Tormo en su *Guía de Levante*: “Dejando de subsistir otra del siglo XIV, decidió la ciudad edificar la nueva en 1483, por los maestros Pere Compte y J. Iborra, terminándose la obra del cuerpo principal (el inmenso salón columnario) y la torre en 1498, imitando, sin duda alguna, la soberbia Lonja de Palma de Mallorca, obra de Guillén Sagrera (1426-48).

La riqueza y gentileza de los elementos decorativos del gótico más bien flamígero, a pesar de la época, subrayan el efecto grandioso de las masas y perspectivas. El ala del edificio del Consulado, comenzado en 1498 por el mismo Pere Compte, recibió fuerte impulso en 1506, se cubrió en 1533 y en 1548 se terminaban las grandes ventanas del piso principal y la galería alta con bustos y detalles del Renacimiento”.

Por último la “Lonja” o “Universidad de los Mercaderes” de Sevilla, situada entre la Catedral y el Alcázar, es obra de Juan de Herrera, construida según la inscripción que se lee sobre la puerta principal en 14 de agosto de 1598. Es un magnífico edificio construido de piedra y ladrillo, de planta cuadrangular y dos alturas; sus fachadas son iguales y constan de dos cuerpos de pilastras sencillas, expresión de los dos pisos de altura; la composición en planta se resuelve con un patio central “cercado de galerías alta y baja muy espaciosas como convenía para el trato de los comerciantes”. Las columnas de la planta baja son de orden dórico y de orden jónico las de la segunda. Una noble y espaciosa escalera une las dos plantas.

La arquitectura, dentro del estilo "herreriano", quedó primero desvirtuada en su pureza por no haber sido Juan de Herrera el que dirigió las obras y después en el siglo XVIII por las variaciones y reformas que se introdujeron para la adaptación del edificio al nuevo uso para el que fue destinado (Archivo de Indias desde 1783).

En este período renacentista de los siglos XV y XVI se multiplican las casas de banca, período que viene a coincidir en España con la llegada de metales preciosos de las Indias, y son las "Lonjas", como antes se ha dicho, los edificios donde los banqueros desarrollaban sus actividades, y dentro de esta línea pudiera señalarse el intento o ensayo de convertir la citada "Lonja" de Sevilla en Banco Comercial y Caja de la Deuda Pública de la Monarquía hispánica (CARANDE, *Carlos V y sus banqueros*).

En Toledo la llamada "Casa de Cambios" estuvo instalada en "Las cuatro calles" (*Ceca y Banca en Toledo, 1515-1581*), en cuyos alledaños los banqueros y mercaderes ejercieron sus quehaceres de acuerdo con sus saberes; una vez más aparece en las agrupaciones urbanas el embrión de una "City" de los negocios.

En el siglo XVII, hacia 1650, el "Banco di S. Spirito", en Roma, se instaló en el edificio que Antonio Sangallo el "joven" construyó en 1521-1523 para fábrica de moneda o "Zeca". Vassari menciona que Sangallo puso en la fachada el escudo y las armas del Papa Clemente VII (1523-1534), hoy desaparecidos.

El edificio que hoy existe y funciona como tal banco tiene el carácter barroco de la arquitectura del "cinquecento", con un chaflán en esquina, como tantos romanos, en cuya planta baja tiene la portada de acceso, pero sin huecos en las plantas noble y segunda, como lugar reservado y adecuado para la colocación de relieves o inscripciones conmemorativas; la composición de la fachada está formada por un cuerpo basamental almohadado, de una altura, sobre el que se apoya un orden gigante de pilastras corintias con pedestal que comprende las plantas noble y segunda. Dos esculturas, representación de la Caridad y del Ahorro, y el escudo papal de Pablo V Borghese rematan la composición. Se cita con más detalle este edificio como ejemplo de que la banca estuvo siempre instalada en edificios

dignos y no diferenciados de los otros de su entorno urbano pero contruidos para otros fines diferentes de la actividad bancaria propiamente dicha, pues los bancos se acoplaban para el ejercicio de su función en cualquier local, como antes se ha significado, que reuniera un mínimo de condiciones generales.

A finales de este mismo siglo XVII, y en Inglaterra, el escocés W. Willian Paterson funda en 1694 el “Banco de Inglaterra”, que nace como una sencilla casa de comercio con cincuenta y cuatro empleados que trabajaban en una misma sala; durante muchos años y hasta el Rey Carlos I (1625), Inglaterra fue tributaria de los banqueros continentales y sus reyes tenían el derecho exclusivo del cambio de moneda.

En años sucesivos, ya dentro del siglo XVIII, nacen, entre otros, el Banco de Francia, el de Viena, el de Rusia, etc. El Banco de San Carlos, antecesor del Banco de España, se funda en 1782.

Como el negocio bancario iba con frecuencia unido al tráfico de mercancías, metales preciosos y tabaco principalmente, estos menesteres exigían la construcción de importantes almacenes donde los banqueros tenían instalados sus despachos e incluso sus viviendas; son ejemplos de estas instalaciones los almacenes del puerto de Amsterdam (siglos XVII y XVIII) y los de algunas ciudades del norte de Alemania.

Llegados a este punto, entramos en los siglos XIX y XX y es de significar que, por un lado, en la segunda mitad del primero y, por otro, a partir de los años 40 del actual, ocurren hechos tan relevantes que condicionan de manera decisiva la vida de los pueblos, condicionantes socio-económicos y culturales que plantean, facilitan y originan nuevos puntos de partida para todas sus manifestaciones.

En función de estos hechos pudieran señalarse dos grandes períodos con claridad definidos: el primero comprende desde los años 50 del pasado siglo hasta los años 40 del actual y el segundo comprende desde el final de la II.^a Gran Guerra Mundial hasta nuestros días.

Dentro del primer período, es decir a partir de los años 50 del pasado siglo, llega la “revolución industrial”, que plantea una nueva realidad vital, que es causa y origen de la “Arquitectura Moderna” orgánica, fun-

cional o racional, que se impondría en el segundo período, mientras en el “mundo” de la arquitectura, y quizás por la inseguridad que suponen los cambios de todo orden planteados, se vivían los años del llamado “eclecticismo”.

Esta nueva realidad vital exige la creación y desarrollo de nuevas instituciones, tanto políticas como económicas y culturales, cuya respuesta arquitectónica fueron los magníficos edificios construidos durante esos años en las grandes ciudades europeas y americanas, como el Parlamento de Londres, obra del arquitecto Sir Charles Barry (1795-1860), dentro de una línea “neo-gótica”, o como en Madrid, entre otros, el Palacio del Congreso de los Diputados, el edificio del Banco de España, o el de la Biblioteca Nacional, etc., estupendos edificios todos que, como al principio se ha señalado, fueron jalones decisivos para definir y crear la imagen urbana, aún vigente, de las grandes capitales del mundo moderno.

Hasta este momento histórico a la función más o menos elemental del servicio bancario, para cuyo cumplimiento eran necesarias muy pocas personas, se unía el hecho de que la banca sólo era utilizada por un reducido porcentaje de los miembros de la sociedad de aquellos tiempos (el dinero se guardaba según un dicho popular debajo de un ladrillo de la casa), lo que ayudaba a su más fácil acomodo en locales no más grandes ni diferenciados de los destinados a otros fines comerciales, aunque siempre se distinguieran por las exigencias derivadas de la seguridad de sus depósitos, por su calidad y dentro de su sencillez por el esmerado cuidado de sus instalaciones.

Así vemos como en España, y en el Madrid de esta época, el Banco de España o sus antecesores se ubicaron en los más diversos edificios. Primero fue el Banco de San Carlos, que en 1785 arrendó al Conde de Sástago su palacio de la calle de la Luna, n.º 17 (hoy desgraciadamente desaparecido)¹.

Al Banco de San Carlos le sucedió el Banco de San Fernando, que después de su acomodo, en 1823, en la calle de Montera, n.º 22 (edificio sin ninguna personalidad e igualmente derribado), y de su fusión con el Banco de Isabel II se instaló en 1847, aunque ya en edificio más importante y

mejor, con el nombre de Banco Español de San Fernando, en el que el de Isabel II tenía en la calle de Atocha, por compra que éste había hecho en 1844 a la “Compañía de los Cinco Gremios Mayores”. Este edificio, con fachadas a las calles de Atocha y de la Bolsa (antes de La Leña) y plaza actual de Benavente, fue proyectado y construido bajo la dirección del arquitecto José Ballina en 1794, pero no como sede de un Banco, sino como sede de la citada compañía mercantil. Su portada recuerda a la que Diego de Villanueva diseñó para la fachada del edificio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la actualidad este edificio está ocupado por la “Dirección General de la Deuda” y es un magnífico ejemplo de la arquitectura neo-clásica madrileña, a pesar de que una reforma recientemente realizada fuera en demérito de sus bellas proporciones originales (añadido de una planta de ático sobre la gran cornisa general y desaparición del piso de buhardillas de su cubierta).

Otro ejemplo, y en España, de la versatilidad edilicia de la banca la tenemos en Barcelona, donde en el edificio construido en el siglo XVIII de cara al mar, en la Rambla de Santa Mónica, como dependencia militar para talleres de fundición de cañones, que se utilizaron después para la fundición de campanas, se instaló en 1844 el Banco de Barcelona. En la actualidad, y después de la ocupación del mismo por el citado Banco, es, otra vez, una dependencia militar (Farmacia Militar).

Este ejemplo con el antes citado “Banco del S. Spirito” de Roma y el Banco de España en Madrid son una ratificación de que hasta los años finales del siglo XVIII los bancos, instalados siempre con dignidad en locales construidos para otros fines, sólo requerían para los mismos la seguridad imprescindible para los depósitos a ellos encomendados, que como función importante cumplían, y para lo que no necesitaban expresión arquitectónica específica. (Casi en nuestros días, en 1920, el Banco Español de Crédito instaló su sede central de la calle de Alcalá, con vuelta a la de Sevilla, en el edificio construido en 1882 para “La Equitativa”, sociedad americana de seguros).

Pero las necesidades creadas por el mundo que nace con la revolución industrial impone conceptos vitales diferentes, la complejidad o diversidad

de las nuevas circunstancias y situaciones creadas tienen su reflejo en todas las manifestaciones del “nuevo vivir”, que para su conocimiento y divulgación necesita de la “propaganda”, concepto nuevo que nace con fuerza como factor esencial y obligado para “todo” como consecuencia de aquélla.

La banca, o mejor dicho los individuos que formaban la corporación bancaria, se ve sometida a los avatares de este nuevo mundo en el que debe moverse, que exige su transformación en un “organismo” con claridad definido, como institución al servicio de la nueva sociedad naciente, y así en esta encrucijada los bancos transformados ya en “organismos” vivos pueden y deben expresar en sus edificios su propia filosofía y su propio carácter; su arquitectura debe contar con la “propaganda” necesaria para popularizar los servicios que ofrece y que la realidad profesional y social exige, debe reflejar solidez y seriedad y para ello se considera adecuado, dentro del “sentir ecléctico” de la época, el empleo de arquitecturas nobles y hasta cierto punto solemnes como muestra externa de la realidad económica de las instituciones que cobijan y representan.

El nacimiento como tal y su consiguiente evolución tanto funcional como expresiva del “organismo bancario”, es común y paralelo en todo el mundo, es consecuencia de la realidad de su función y del momento cultural arquitectónico (expresivo) y por ello los ejemplos gráficos que se citan sólo comprenden edificios de los Estados Unidos de América y de España.

La necesidad de la expresión arquitectónica como exigencia para el mejor desarrollo institucional era y es tan evidente que, como observa el historiador Jean Bouvier en su libro *Les Rothschild*, cuando, a la inversa, la masa de clientes no interesa, como es el caso de la llamada “Alta Banca” que trabaja o trabajaba fundamentalmente con los gobiernos de las diferentes naciones a las que hacía préstamos o ayudaba a colocar sus empréstitos, los locales para el ejercicio de su función se eligen o elegían en edificios dignos, pero no diferenciados, de los del conjunto urbano en general en el que se situaban o instalaban, dado que no necesitaban de estímulos propagandísticos para la captación de clientes, pues eran o son éstos los que en este caso buscan o buscaban a aquélla.

Con la obligada transformación de la corporación bancaria en “orga-

nismo bancario” propiamente dicho, según los tiempos exigían, los bancos estatales o privados se transforman en piezas fundamentales de la vida económica de los pueblos y en consecuencia los edificios que los albergan responden a las exigencias de un organismo vivo, de trabajo, con claridad definido por un complejo programa de necesidades que tiene su respuesta arquitectónica correspondiente, respuesta que, por otro lado, contribuye de manera importante, desde el punto de vista urbanístico, a consolidar y definir los conjuntos urbanos llamados “centros de negocios” como pudieran citarse entre muchos la “City” londinense, “Wall Street” neoyorkina, etc., etcétera, y con menos precisión quizás la madrileña calle de Alcalá entre la Puerta del Sol y la plaza de Cibeles, en los que los edificios en ellos construidos expresan —aun cuando, en Londres por las destrucciones de la última guerra mundial y en Nueva York por circunstancias o criterios diferentes, no sea ya del todo patente—, en el idioma arquitectónico de la época, es decir, en el llamado “eclecticismo” primero, con todos los “neos” posibles, y después dentro de las tendencias del “Art Nouveau” y del “Modernismo” —nacidos como reacción a aquél y como balbuceos de un movimiento de renovación del arte—, la importancia creciente de la función bancaria que exigía y exige el mayor prestigio para las instituciones que encarnan, prestigio que requería una expresión formal, casi reconocible aún en nuestros días en los ambientes más tradicionales de los centros de negocios, que comprende y alcanza o alcanzaba desde el vestir del empleado y del cliente —que cuidaba su imagen para su contactos personales bancarios— hasta el carácter de las fachadas e interiores de sus edificios.

La disposición en planta de la función bancaria, bien por la adaptación a su uso específico de los antiguos edificios palaciegos en los que muchas veces se instalaron o porque la disposición de éstos se adaptaban perfectamente a su más compleja función, se caracteriza o caracterizaba por el “patio de operaciones” —antiguo patio central de la casa—, que facilita al cliente, en una o varias alturas, la clara y ordenada disposición de los servicios que ofrece y que ha sido y es todavía el punto céntrico o foco funcional de la entidad e incluso símbolo de su importancia.

El lenguaje arquitectónico utilizado en la composición de las fachadas

fue, como antes se ha dicho, diverso y evolutivo desde el romántico neo-clásico hasta los diversos “neos” del eclecticismo historicista, aunque en los últimos años del período que ahora se contempla (es decir, el que termina con la II.^a Gran Guerra Mundial) fuera la tendencia clásica o neo-clásica la más utilizada.

Es modélico, dentro de los años 1850-1920 de este primer período, el edificio del Banco de España en Madrid —nuevo nombre del Banco Español de San Fernando—, proyectado y construido bajo la dirección del arquitecto Eduardo Adaro en colaboración con el también arquitecto Severiano Saenz de la Lastra, que fue inaugurado en 1891. Este magnífico edificio fue proyectado para alojar los servicios más complejos y específicos de la Banca estatal y al que se trasladó ésta desde su emplazamiento de la calle de Atocha antes mencionado.

Su estilo, congruente con el “eclecticismo” de la época, está dentro de la tendencia “neo-renacentista” veneciana del cuatrocientos, que por su módulo de composición menudo es idóneo para un edificio administrativo, sin pérdida en este caso de su expresión general representativa, de acuerdo con el sentir de esos años.

En 1930-1934 el edificio se amplió por la calle de Alcalá, según proyecto del arquitecto José Yáñez Larrosa, que lo redactó de acuerdo en un todo con el edificio existente; años después, en 1969-1975, se amplió de nuevo el edificio por las calles de los Madrazo y Marqués de Cubas, según proyecto del arquitecto Javier Yáñez Orcoyen, hasta la casi total ocupación de la manzana (ocupación que es de desear sea pronto realidad en beneficio del conjunto de la misma y de la importante zona urbana en la que está enclavado).

La “Arquitectura Moderna”, que nació en este período, se introduce con lentitud en el lenguaje expresivo de la edificación bancaria o administrativa en general (aunque ya se presentía su total aceptación) y así el carácter de los grandes edificios bancarios o administrativos que en las grandes ciudades americanas y europeas se construyeron en los años 1920-1940 de este primer período siempre o en su mayoría responden a las tendencias clásica, neo-clásica o neo-barroca. Estas tendencias llegaron vivas

en el mundo de la arquitectura en general hasta la II.^a Gran Guerra Mundial y es muestra de ello que en la Exposición de París de 1937 el “Palacio de la Exposición”, proyectado por Carlu, Boileau y Azema, era, porque sin duda alguna así lo sentía o requería el ambiente cultural de la sociedad, de carácter tradicional. Esta tendencia está patente, asimismo en París, en la obra del arquitecto Perret (edificio del Ministerio de Obras Públicas), o en España, donde este ambiente encontró eco en el sentir tradicional nacionalista, que como resultado de nuestra guerra civil exaltaba los valores históricos, y así el “herreriano” y el neo-clásico “vilanovino”, a los que se sumaba la personalidad de la obra del arquitecto Secundino Zuazo con el castizo “neo-barroco” de su hacer, fueron los caminos elegidos o seguidos hasta los años 1955-60.

Entretanto, en 1939, llega la segunda “Gran Guerra Mundial” de nuestro siglo y años después la paz, con la que entramos en el considerado segundo período antes consignado o señalado, son los años de la II.^a Revolución Industrial, llamada “Revolución Tecnológica”, que con fuerza incide en la vida de los pueblos, en la cultura en general y, por tanto, en la arquitectura. El ejercicio de la banca se hace aún más complejo, al abarcar y comprender las múltiples facetas del mundo económico actual que, por otro lado, dispone para su mayor eficacia de la aplicación de los nuevos medios que las computadoras y la electrónica, la informática y los ordenadores facilitan, a la vez que en el campo de la construcción nuevos materiales y tecnologías específicas nuevas abren caminos hasta entonces insospechados, y todo ello dentro de un entorno social diferente, amplio, renovador y abierto que asume plenamente la “Arquitectura Moderna” como idioma expresivo de su época.

No parece que en la actualidad un edificio bancario pueda ser un monumento áulico, excluyente y de uso reservado, pues representa y comprende un servicio fundamental de la vida moderna en la que es necesaria la banca tanto como ésta necesita del cliente que forma la sociedad a la que facilita sus servicios y cuyos miembros en gran proporción, al contrario de los de aún hace pocos años, los utilizan y en consecuencia se popularizan al comprender a grandes parcelas de aquélla. Este hecho social de

la masificación del cliente, unido a la ya citada y necesaria “propaganda”, ha transformado el carácter antiguo (superado en parte en el siglo XIX) de la discreción y del recato de las instalaciones bancarias que desde el exterior podían pasar desapercibidas, pero que ahora para atracción del cliente, como antes se ha significado, la banca necesita de la propaganda que le supone la arquitectura de su propio edificio, necesita la expresión edilicia de la filosofía de su función, refrendada en buena lógica con la eficacia de sus más complejos servicios.

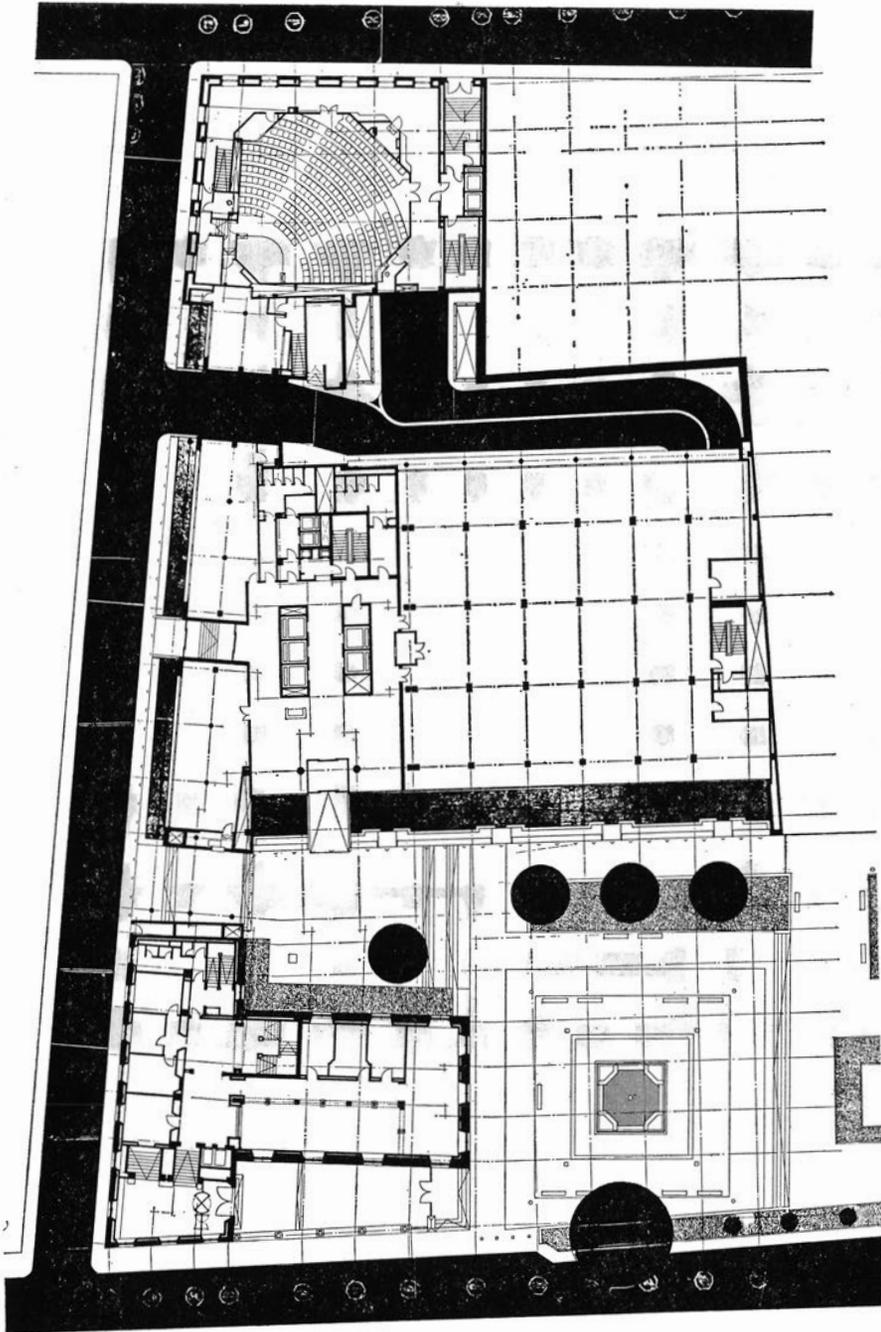
Un edificio bancario hoy como siempre debe respirar seguridad, debe ser la imagen cuidada y ordenada que precisa la institución en él alojada, pero ésta además, y con la mira siempre en la atracción del ahorro, debe ofrecer al cliente mil servicios técnicamente eficientes en un ambiente cordial y directo en el que sólo los imprescindibles mostradores de caja, aunque ya sin rejas de hierro, pero sí con acristalamientos de alta seguridad que las sustituyen con ventaja, “separan” al empleado bancario de su cliente.

El gran “patio de operaciones”, o espacio público, ha evolucionado hacia formas más libres, y si quizás no ha dejado de ser la disposición idónea para los servicios que ofrecen, que en parte y de alguna forma puede en la actualidad ser superada por la existencia de técnicas nuevas que facilitan la interconexión de dichos servicios y de éstos con el público, sí ha dejado de ser símbolo de la importancia de una entidad, ya que el crecimiento de las ciudades, las dificultades del tráfico urbano, la escasez de aparcamientos, la falta de tiempo que el ritmo de la vida actual impone, etcétera, han traído como consecuencia la multiplicación de sucursales y agencias urbanas que, repartidas por las tramas urbanas de pueblos y ciudades, facilitan con mayor comodidad los servicios bancarios precisos, aun a costa, quizás, del aumento de sus gastos de estructura; esta realidad ha hecho que la medida simbólica de la importancia de una entidad bancaria pudiera estar representada hoy día por el número de sus agencias urbanas y sucursales, con sus múltiples pero más reducidos “espacios públicos” de contacto con sus clientes.

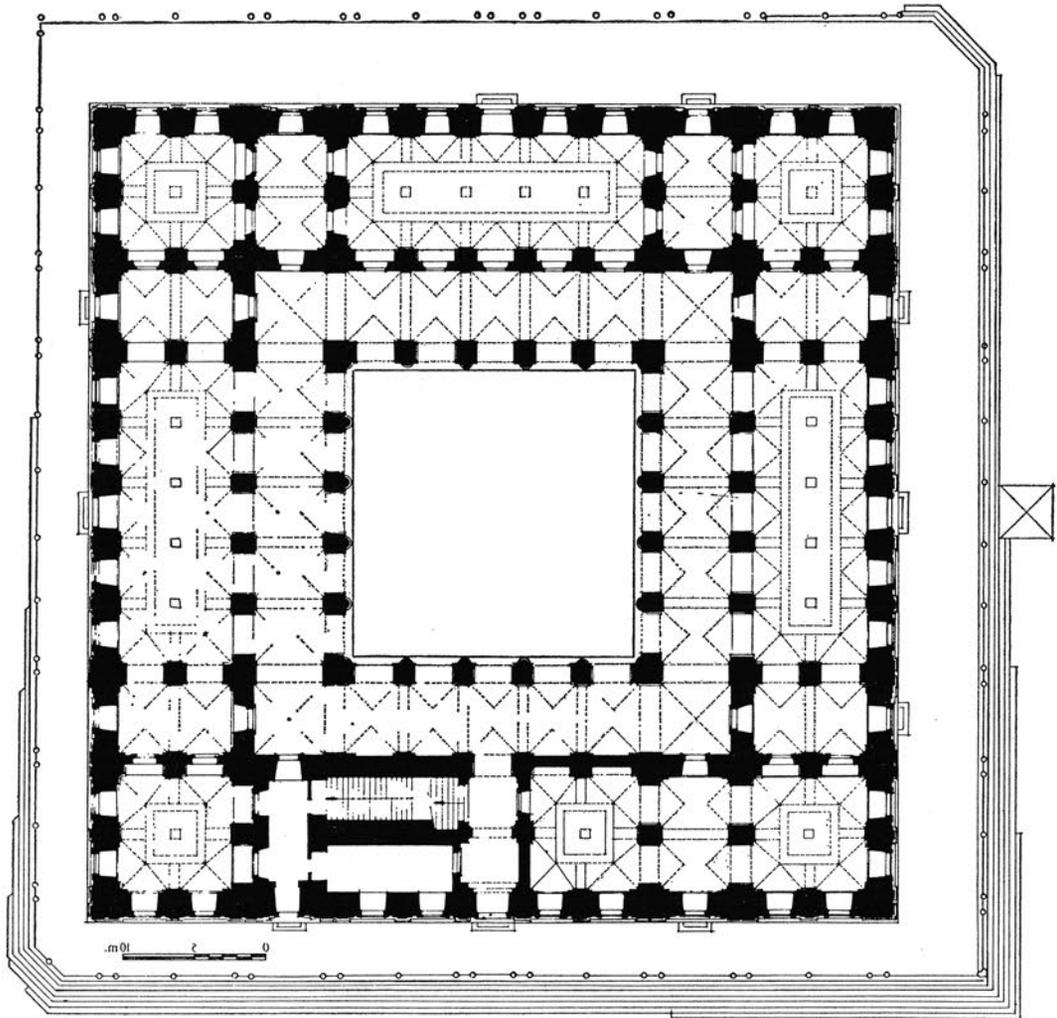
De los resultados que se pueden alcanzar con la puesta en práctica de

nuevas tecnologías en el proyectar edificios bancarios, pudieran citarse, entre muchos, el cambio de imagen que de la seguridad edilicia se tenía, que simbolizada y conseguida hasta ahora por las sólidas rejas de hierro forjado que en puertas y ventanas se colocaban, pero que hoy día, en absoluto contraste, esa seguridad pudiera estar simbolizada y lograda por la diafanidad y transparencia de las fachadas, al poder emplear como cerramiento de sus edificios, junto con las medidas de protección que los medios electrónicos facilitan, los acristalamientos de seguridad que la industria auxiliar de la construcción pone en el mercado, que con su tradicional transparencia permite hasta a los viandantes que circulan por la calle “vigilar” las posibles anomalías que pudieran producirse en el interior del establecimiento; nada más que con este logro puede quedar superada la imagen de “fortaleza medieval” que las tradicionales rejas expresaban no sólo en relación con la seguridad edilicia propiamente dicha, sino en relación con la imagen de respetuoso aislamiento que creaban, contrario hoy día por contraste con la imagen receptiva, exponente de la filosofía del servicios que abierto a toda la sociedad se ofrece. Es muestra expresiva también del posible mejor planteamiento y resolución del programa de necesidades dado, y que las nuevas tecnologías pueden facilitar (informática, aire acondicionado, T.V., sistemas de seguridad, etc.), el disponer debidamente articulado, dentro de un conjunto edilicio desarrollado en altura que siempre exige una disposición estructural específica, un volumen bajo y exento, de una o dos plantas de altura como expresión del “patio de operaciones”, con su disposición estructural idónea, siempre diferente a la del volumen desarrollado en altura.

Como epílogo a este su discurrir en el tiempo, la arquitectura bancaria en el momento actual, con las tendencias “posmoderna” y “tardo moderna”² respuestas a un mundo condicionado en todos sus aspectos por las nuevas situaciones creadas por la “revolución tecnológica”, debe respirar como siempre seguridad y calidad, como expresión fundamental de su función, aunque no necesite para ello el empleo de rejas de hierro forjado ni sillares de piedra, sino los materiales que las nuevas tecnologías desarrolladas ponen al alcance de la industria de la construcción —pero no



Banco Urquijo antes de su fusión con Banco Unión (Grupo B. H. A.). Rehabilitación, ampliación y acoplamiento funcional de la casa de las 7 chimeneas, de una casa romántica y un edificio moderno (Arquitectos: José A. Domínguez Salazar, José A. y Manuel Domínguez Urquijo).



La Lonja de Sevilla. Planta (Luis Cervera Vera, Arquitecto).

monumentalidad ni lujo, ni menos aún ostentación— debe emanar tranquilidad y confianza, todo impregnado del máximo empeño estético, en su más amplio sentido, que facilite alcanzar o crear el clima de colaboración necesario entre cliente y “banco” que posibilite la adecuada y óptima utilización de los más completos servicios que se ofrecen, tanto como si de una importante sede social fuera el caso, como si de una simple agencia urbana se tratara, no sólo para facilitar el mejor cumplimiento de su función propiamente dicha, sino porque así como los edificios singulares que se construyeron a finales del siglo pasado y a principios del actual ayudaron a crear y a definir la imagen urbana moderna de nuestras grandes ciudades, ahora, en nuestros días, el gran número de los edificios bancarios y administrativos en general que se han construido o se construyen aún, y su fuerza expresiva, dan forma, carácter y definición urbana a nuestras ciudades, complementaria de la de aquellos años, como natural respuesta a la importancia que la función bancaria, dentro del contexto económico-financiero, juega en la creación de la riqueza precisa a los pueblos para su mayor desarrollo y consiguiente bienestar, dentro de un mundo en constante evolución y progreso, inmerso quizás en las circunstancias vitales de una “tercera revolución industrial” que con claridad se configura.

N O T A S

¹ El proyecto de la reforma edilicia del palacio para su nuevo uso fue redactado por el arquitecto Juan de Villanueva, quien, al parecer, por no actuar con la debida diligencia fue destituido por la Junta de Gobierno del Banco, que encargó al arquitecto Pedro Arnal la redacción de un nuevo proyecto, en el que se respetaba el sabor de los tradicionales caserones madrileños que en el edificio se daba, sin ninguna concesión al neclasicismo dominante.

² Posmoderna o movimiento «posmoderno», deriva de la arquitectura «moderna» e intenta superarla con un eclecticismo radical heterogéneo que alcanza desde formas historicistas y vernáculas hasta formas metafóricas y simbólicas de significado diverso (ROMPCHAMP, *Le Corbusier*; PHILIP JOHNSON, *Edificio ATT en N. Y.*).

Tardomoderna: Toma sus ideas del movimiento moderno, pero lleva hasta el extremo la imagen estructural y tecnológica del edificio (R. ROGERS y R. PIANO, *Centro Pompidou*).

EL SEPULCRO DE SANTA EULALIA DE BARCELONA
ESTUDIO HISTORICO Y TECNICO DE SU RESTAURACION

POR

JUAN BASSEGODA NONELL

EL sepulcro de mármol de Santa Eulalia de Barcelona está en la cripta de la catedral oficialmente desde 1339, aunque el sarcófago se acabó mucho antes. De todo esto se hablará más adelante.

A finales del mes de junio de 1982 el Canónigo "Fabriquer" y Archivero de la S. I. Catedral de Barcelona, Doctor Angel Fàbrega Grau, observó una cierta inclinación en una de las columnas que soportan el sepulcro de la santa y lo puso en conocimiento rápidamente al autor de este trabajo en calidad de arquitecto de la catedral.

Inmediatamente se procedió a un reconocimiento detenido del sepulcro y se redactó el siguiente dictamen, firmado el 12 de julio de 1982.

Las actuaciones precisas en la reparación del sepulcro tenían que hacerse con celeridad, puesto que ya estaba anunciada la visita del Papa a la catedral para la primera semana de noviembre.

DICTAMEN TÉCNICO-HISTÓRICO SOBRE EL SEPULCRO DE SANTA
EULALIA EN LA CRIPTA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA

El que suscribe, Arquitecto de la S. I. Catedral Basílica de Barcelona, a requerimiento del Canónigo "Fabriquer", Dr. Angel Fàbrega Grau, tiene el honor de informar sobre los daños apreciados en el sepulcro de Santa Eulalia en la cripta de la Seo.

Para poder dictaminar con pleno conocimiento de causa, días atrás, se iniciaron dos trabajos paralelos. El primero consistió en reunir todos

los datos bibliográficos referidos al sepulcro, así como la obtención de una copia fotostática del único documento medieval que habla del escultor que hizo el sarcófago.

En segundo lugar, se procedió a fotografiar y medir la tumba para comprender la causa de los daños y proponer actuaciones adecuadas para asegurar la perfecta estabilidad y conservación de tan valioso monumento.

El equipo que ha trabajado en las acciones descritas estuvo formado por el arquitecto que suscribe y los señores Agustín Portales, arquitecto, y Francisco Cuchí, aparejador, en lo referente a las mediciones, fotografías y cálculos para la determinación de las cargas y esfuerzos que inciden en la estructura de la tumba, mientras que la búsqueda de datos bibliográficos la hizo la señorita Elena Orteu, estudiante de arquitectura, en la Cátedra Gaudí, Archivo Capitular e Instituto Municipal de Historia de la Ciudad.

Bibliografía referida al sepulcro de Santa Eulalia

- J. AINAUD, J. GUDIOL y F. P. VERRIÉ, *Catálogo Monumental de Cataluña. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, pp. 45, 50-53.
- A. ALEGRET, «Los sepulcros artísticos de Cataluña», en *La Vanguardia*, sep. y oct. 1905, Barcelona, 1905.
- INSTITUTO MUNICIPAL DE HISTORIA DE LA CIUDAD, *Llibre del Consell. 1326-1327*, fols. 58, verso, y 59. Barcelona.
- Manual de Novells Ardits, II. Llibre de solemnitats, I*, Barcelona, 1893, p. 189.
- J. MAS, *Guía de la catedral de Barcelona*, Barcelona, 1916, pp. 29-33.
- J. MAS, *Notes històriques del Bisbat de Barcelona, VIII*, Barcelona, 1911, p. 34.
- J. MÚNERA, «Eulalianas», en *Revista Eclesiàstica i Paraula Cristiana*, Barcelona, 1929-1931.
- J. MÚNERA, *Santa Eulalia de Barcelona, virgen y mártir*, Barcelona, 1945.
- A. A. PI Y ARIMÓN, *Barcelona antigua y moderna, I*, Barcelona, 1854, pp. 439-445.
- P. PIFERRER, *España, sus monumentos y artes - Su naturaleza e historia, Cataluña*, vol. I, Barcelona, 1884, pp. 302-304 y 328-331.
- R. DE PONSICH, *Vida, martirios y grandezas de Santa Eulalia*, Madrid, 1770, pp. 446-474.

- B. RIBAS, *Fitxes bibliogràfiques i arxivístiques de la catedral de Sta. Eulàlia*. Barcelona, Archivo Capitular.
- J. ROCA, *Barcelona en la mano*, Barcelona, 1895, pp. 94-95.
- F. ROGENT y C. SOLER, *Catedral de Barcelona*, Barcelona, 1898, pp. 49-51.
- B. BASSEGODA AMIGÓ, *Santa María de la Mar*, Barcelona, vol. I (1925), pp. 302-303 y 402; vol. II (1927), pp. 517-519 y 540-542.
- J. BASSEGODA NONELL, *La catedral de Barcelona. Su restauración, 1968-1972*, Barcelona, 1973, pp. 69-71, 81-95, 109, 115, 123-126, 129-130, 190, 197-198.
- J. BASSEGODA NONELL, «Historias barcelonesas», en *El Noticiero Universal*, Barcelona, 2 de febrero de 1974.
- A. DE BOFARULL, *Guía Cicerone de Barcelona*, Barcelona, 1847, pp. 70-72.
- F. CARRERAS CANDI, *Geografía General de Catalunya. La Ciutat de Barcelona*, Barcelona, s. a. (1916), pp. 409-411.
- F. CARRERAS CANDI, «Las obras de la catedral de Barcelona», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, VII, Barcelona, 1913, p. 29 (nota).
- A. DURAN SANPERE, *Barcelona i la seva històrica*, vol. I, Barcelona, 1975, p. 218.
- A. DURAN SANPERE, *La Catedral de Barcelona*, Barcelona, 1973, p. 217.
- A. DURAN SANPERE, *La Catedral de Barcelona*, Barcelona, 1952, pp. 47-50.
- F. ELIAS, *La Catedral de Barcelona*, Barcelona, 1926, pp. 52-54.
- A. FÀBREGA, *Guía de la Catedral*, Barcelona, 1975, pp. 26-27.
- A. FÀBREGA, *Santa Eulàlia de Barcelona*, Roma, 1958.
- E. FLÓREZ, *España Sagrada. Barcelona*, Madrid, 1859, vol. XXIX, pp. 287-321 y 371-390.
- M. SAURÍ y J. MATA, *Guía general de Barcelona*, Barcelona, 1849, p. 111.
- A. SOLER I MARCH, «El sepulcro de Santa Eulàlia», en *Arquitectura i Urbanisme*, 2.ª época, n.º 3, Barcelona, setembre de 1934, pp. 7-15.
- R. SORIANO, *Monografía de la catedral de Barcelona*, Barcelona, 1892, pp. 20-23.
- G. E. STREET, *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926, pp. 318-320.
- E. TÁMARO, *Guía de la catedral de Barcelona*, Barcelona, 1882, pp. 37-39.
- J. VILLANUEVA, *Viaje literario a las iglesias de España*, XVIII, Madrid, 1851.
- A. FONT, *La catedral de Barcelona*, Barcelona, 1891.

Otros textos consultados durante las obras de restauración y una vez terminadas las mismas:

Manual de Novells Ardits, vol. VII, pp. 236-237.

- J. MAS, *Relato histórico de la traslación de las reliquias de Santa Eulalia*. Barcelona, Imprenta Altés, 1906.
- J. MAS, «Nota histórica. Inventarios de la cripta de Santa Eulalia», en *El Correo Catalán*, Suplemento, Barcelona, sábado 11 de febrero de 1922.
- M. VERGÉS I TRIAS, *La Seu romànica de Barcelona. Manuscrito inédito*. Premio de L'Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, s. a. (1980).
- E. TÁMARO, «La solemnisima traslación de las reliquias de Santa Eulalia», en *La Renaixensa*, Barcelona, 1872.
- J. BASSEGODA NONELL, «El nuevo altar de la catedral», en *La Prensa*, Barcelona, 14 de septiembre de 1971.
- Boletín de la Sociedad de Atracción de Forasteros*, año IV, n.º 13, Barcelona, 1.er trimestre de 1913.
- J. BASSEGODA NONELL, «Una restauración necesaria», en *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de septiembre de 1982.

Noticias sobre la tumba de Santa Eulalia

La relación bibliográfica del apartado anterior puede reducirse a pocos títulos ya que las fuentes originales son muy escasas y los comentarios críticos, aparte de los de Soler y March y Duran Sanpere, son poco relevantes.

Mosén Mas, en el volumen VIII de las Notes Històriques, cita el único documento en el que se hace mención de la construcción del sepulcro. Se trata del Llibre del Consell o Llibre de Deliberacions de 1326 a 1327, conservado en el Instituto Municipal de Historia, en los folios 58 v. y 59 r., y Duran Sanpere, en el vol. III de Barcelona i la seva història, lo transcribe parcialmente, cosa que no hizo Mosén Mas, a partir de una nota del texto de Las obras de la catedral de Barcelona de Francisco Carreras Candi.

El fragmento referido a la tumba de la santa transcrito directamente del documento dice lo siguiente:

“... Sobre alló, Pare, que ens va escriure en la carta, del 110 florins d'or que teniem d'enviar per l'ara de l'altar major de l'església de Barce-

celona a acordar i treballar en la part de Pisa un bloc de marbre, em de fer saber a Vostra Paternitat que, havent deliberat entre nosaltres i amb el senyor Gerald de Gualba, Ardiaca de Barceona, Vicari i germà Vostre, per mitjà de qui devia ser-Vos enviada la quantitat de florins, li semblava millor a ell, a nosaltres i també a la majoria del Capítol de dita església, sempre salvant el Vostre millor criteri, donat que aquí tenim un mestre suficient de la part de Pisa, és a dir el mestre del sepulcre de Santa Eulàlia, i que podem fer dur de Montjuïc una pedra de jaspi o de la part de Girona una de marbre...”

Es una carta del 1 de septiembre de 1327 dirigida al Obispo de Barcelona Ponç de Gualba (1303-1334) ¹.

Así, pues, hay una fecha precisa en la que se trabajaba en los relieves del sepulcro y la certeza de que se trataba de un pisano el mencionado maestro del sepulcro de Santa Eulalia.

Sobre la identidad de este anónimo maestro pisano Duran Sanpere cita un estudio, sin hacer referencia precisa, del profesor Mario Salmi, que en 1927 era catedrático de Historia del Arte en la Univesidad de Pisa, sobre el sarcófago de Barcelona, comparándolo con otros contemporáneos de Italia, siendo partidario de atribuirlo a un discípulo de Giovanni Pisano, y precisa que debido al número de detalles arquitectónicos y florales en los relieves de la tumba de Santa Eulalia podría pensarse en algún sienés como Tino di Camaino (1285-1337), Goro di Gregorio († 1333) o Agnolo di Ventura († 1349).

Alejandro Soler March (1874-1949) en 1934, en un artículo en la revista Arquitectura i Urbanisme, piensa en la posibilidad de un discípulo de Tino di Camaino, ya que este maestro había trabajado en el convento de Santa Clara de Nápoles para la Reina Sancha, viuda de Roberto de Anjou e hija de los reyes de Mallorca. Soler March cree que en el sepulcro, además de Tino de Camaino, o de un discípulo, también trabajaron otros dos escultores.

La posible relación o la competencia entre Nápoles y Barcelona, entre la Reina Elisenda de Montcada, viuda de Jaime II, que hizo construir

su tumba al estilo italiano en el convento de Pedralbes fundado por su marido y ella misma, donde vivió muchos años y donde se encuentran las pinturas de Ferrer Bassa en la celda de San Miguel, y Sancha de Mallorca, hija del otro Jaime II, el de Mallorca, y de Esclaramunda de Foix, casada en 1304 con Renato de Anjou, cuya hermana María de Anjou desposó a su hermano Sancho, después Rey de Mallorca debido a las gestiones de Jaime II de Aragón, es muy sugerente. Sancha de Mallorca fundó los conventos de Santa Clara, Santa Magdalena, Santa María Egipcíaca y de la Santa Cruz en Nápoles y murió en el de Santa Clara, donde había pinturas del Giotto y la tumba de María de Valois de Tino di Camaino. Elisenda de Montcada asistió en 1339 al traslado de los restos de Santa Eulalia a la tumba de la catedral de Barcelona, cuando ya estaba retirada en el monasterio de Pedralbes, donde, además de su tumba, hay de estilo pisano la escultura de la Virgen María del presbiterio y un Nacimiento en la celda de San Miguel. En la catedral, además del sepulcro de Santa Eulalia en la segunda clave de bóveda, está la imagen de la Santa realizada también en alabastro en tiempos de Blanca de Anjou, primera mujer de Jaime II, y la coronación de la Santa en la clave de bóveda de la cripta.

Duran Sanpere señala también la existencia en Barcelona en 1326 de un escultor florentino de nombre Andrea de Chiesanova.

Así, pues, parece ser que entre 1320 y 1350 una corriente de arte italiano, pisano, florentino o napolitano, llegó con fuerza a Barcelona debido a las razones dinásticas de relación familiar entre las casas de Aragón y de Nápoles y por la actividad impulsora de las artes de las reinas viudas Elisenda de Montcada y Sancha de Mallorca, fundadoras de conventos de clarisas donde se retiraron y murieron.

Desdichadamente los dos extensos documentos de los traslados de los restos de Santa Eulalia, el de 1337 y el de 1339, conservados en el Archivo Capitular, no dicen nada del autor o autores del sepulcro.

Estado del sepulcro en el mes de julio de 1982

El conjunto de la tumba y las columnas presentaba, a simple vista, un desplome hacia la parte frontal de más de dos centímetros y una serie de grietas en los fustes de las columnas y en las bases que hicieron pensar en el riesgo de una pérdida de estabilidad de la tumba.

El jueves 1 de julio de 1982 se procedió a tomar las medidas del sepulcro, que son: 2,45 metros de longitud, 0,88 de altura y 0,80 de anchura. La tapadera tiene de altura 0,38 m. y las imágenes tienen unos 70 centímetros. Las columnas tienen una altura de 1,45 m.

El volumen total de la piedra de mármol y alabastro de las columnas y sarcófagos es de 2,68 m.³ y su peso es de 7,30 toneladas.

El peso del sarcófago, independientemente del de las columnas, es de 5,8 toneladas e incluyéndole los capiteles, que no presentan ninguna grieta, es de 6,55 toneladas. Dichos capiteles son de piedra caliza de Salou policromados.

Eso quiere decir que la carga sobre los fustes de las columnas calculada en kilogramos por centímetro cuadrado es solamente de 2,60 kg/cm.², cantidad insignificante teniendo en cuenta que el citado mármol estatuario se calcula que puede soportar tranquilamente 31 kg/cm.².

Por lo que respecta a la presión sobre el terreno, resulta de 0,58 kg/cm.²., también muy pequeña, pero cabe averiguar cuál es el tipo de cimentación que hay debajo para poder determinar si dicha cantidad es admisible.

Posibles causas de los daños

En primer lugar, podría pensarse en una cimentación insuficiente, ya que la cripta tiene numerosas tumbas en el suelo y esto podría dar lugar a puntos falsos. No parece muy probable ya que de ser así ya haría tiempo que el vuelco de la tumba ya se hubiera producido.

En segundo lugar, puede atribuirse el agrietamiento y el desplome del sepulcro a los movimientos sísmicos que a veces han sido muy acusados en Barcelona.

En el Llibre de les coses asanyaladas² se habla del terremoto que dejó sentir sus efectos entre marzo de 1427 y diciembre de 1428 con un seguido de fuertes sacudidas que fueron causa de la caída del rosetón de Santa María del Mar, causando la muerte a veinticinco personas. No consta que afectase al sepulcro de Santa Eulalia, antes se habla de la caída de pináculos y torres, es decir, de las partes altas de las edificaciones,; esto no excluye la posibilidad de la aparición de grietas. El autor del libro inicia la descripción del terremoto diciendo que ha sido causado por los pecados de los hombres y que solamente la intersección de la Madre de Dios y de la virgen mártir patrona y cuerpo santo de esta ciudad, nuestra señora Santa Eulalia, evitó daños mayores.

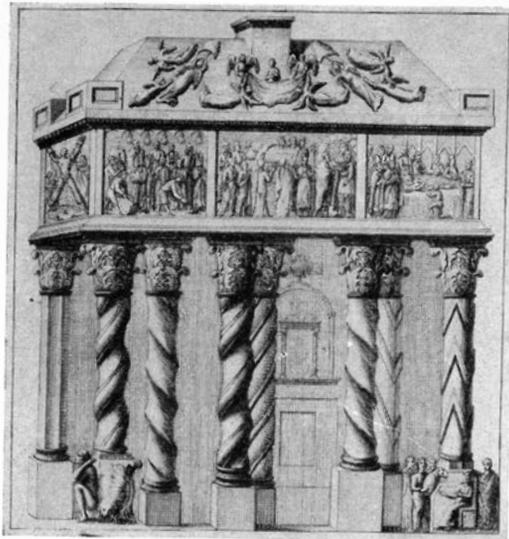
Las grietas de los fustes de algunas de las columnas fueron rejuntadas en épocas muy anteriores y por tanto no es imposible que la causa fuese sísmica, ya sea en 1427 o más tarde.

Es de remarcar que en ninguna de las descripciones del sepulcro se hace mención a la existencia de cuatro pasamanos de hierro situados entre el sepulcro y los capiteles. Los pasamanos parecen empotrados en rozas en la base del sarcófago y rejuntados con yeso.

La fecha de la colocación de estos elementos metálicos es hasta ahora desconocida, no parece del momento inicial de la construcción del sepulcro en 1339 y de ser así quiere decir que en un momento dado se removió la tumba para poner estos elementos de repartición para corregir el desplome del cuerpo superior.

Es muy dudoso que los pasamanos sirvieran para nada, antes al contrario, ya que la humedad del ambiente los oxidaba y la acción del óxido estropeaba al mármol.

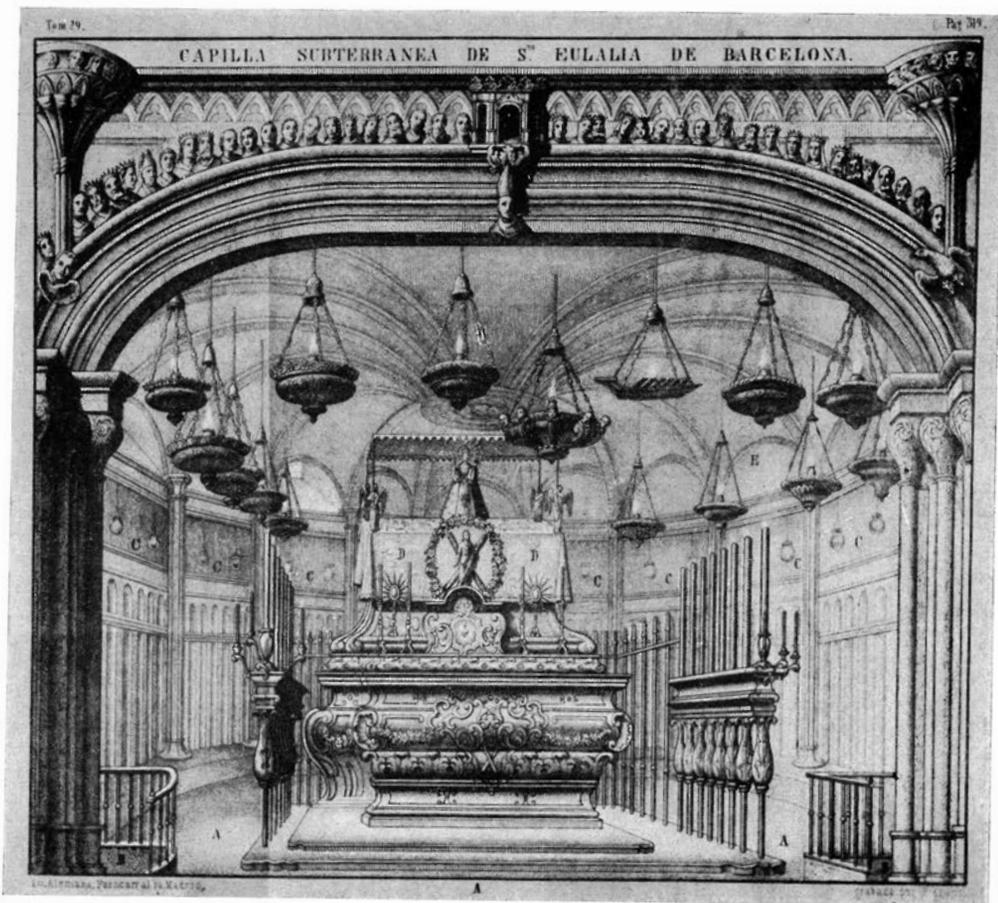
En tercer lugar, las grietas pueden ser debidas a la existencia de veteados de la piedra, líneas de mínima resistencia que se abren de manera natural y lenta debido a las cargas superpuestas. Estas grietas, e incluso fragmentos enteros de fuste que se desprendieron, fueron rehechos con yeso.



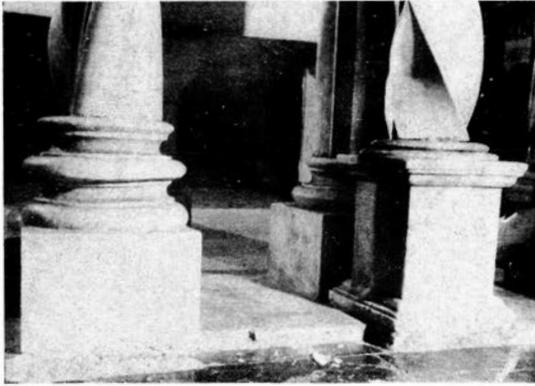
Grabado anónimo del siglo XIX.



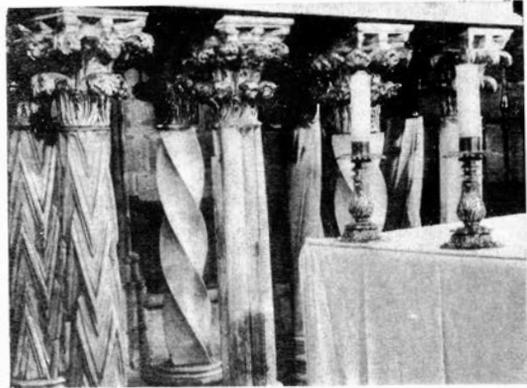
Grabado de la *España Sagrada* del P. Flórez



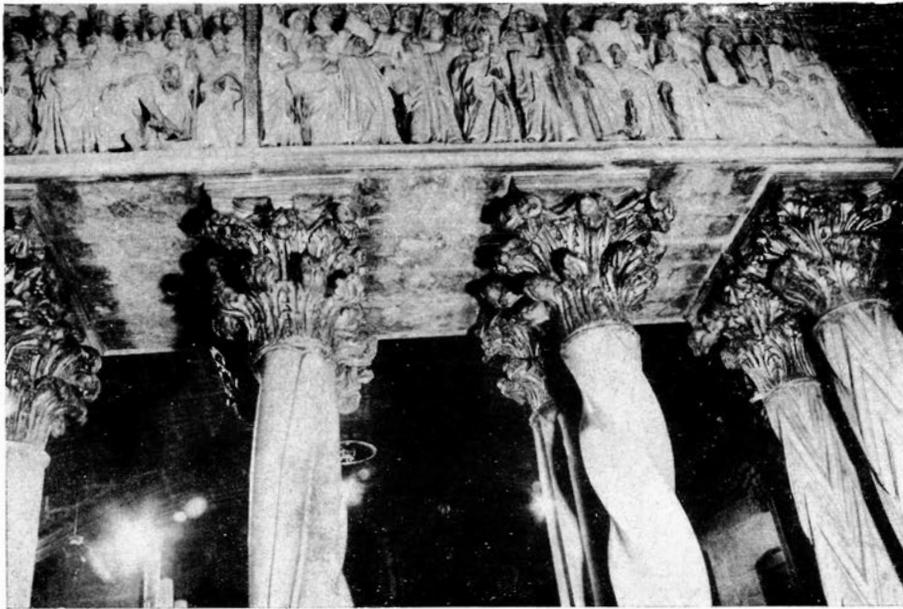
Grabado publicado en el libro del Padre Flórez *España Sagrada*, vol. XXIX, 2.^a edic. Madrid, 1859.



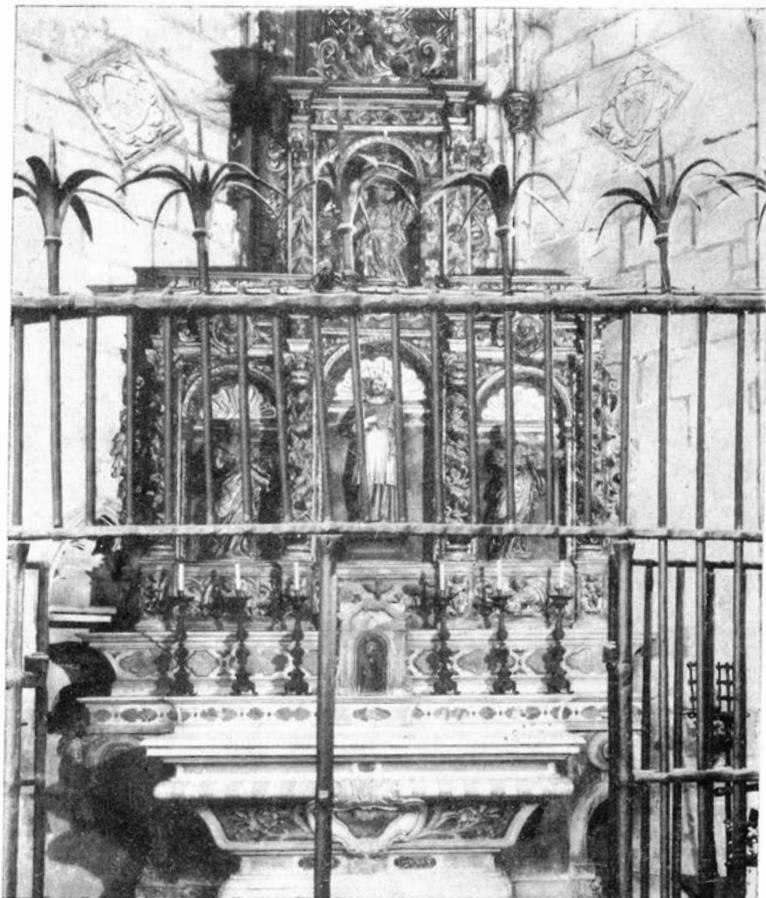
Basamento distinto en las columnas del sepulcro. 1972.



Estado de las columnas antes de la restauración.

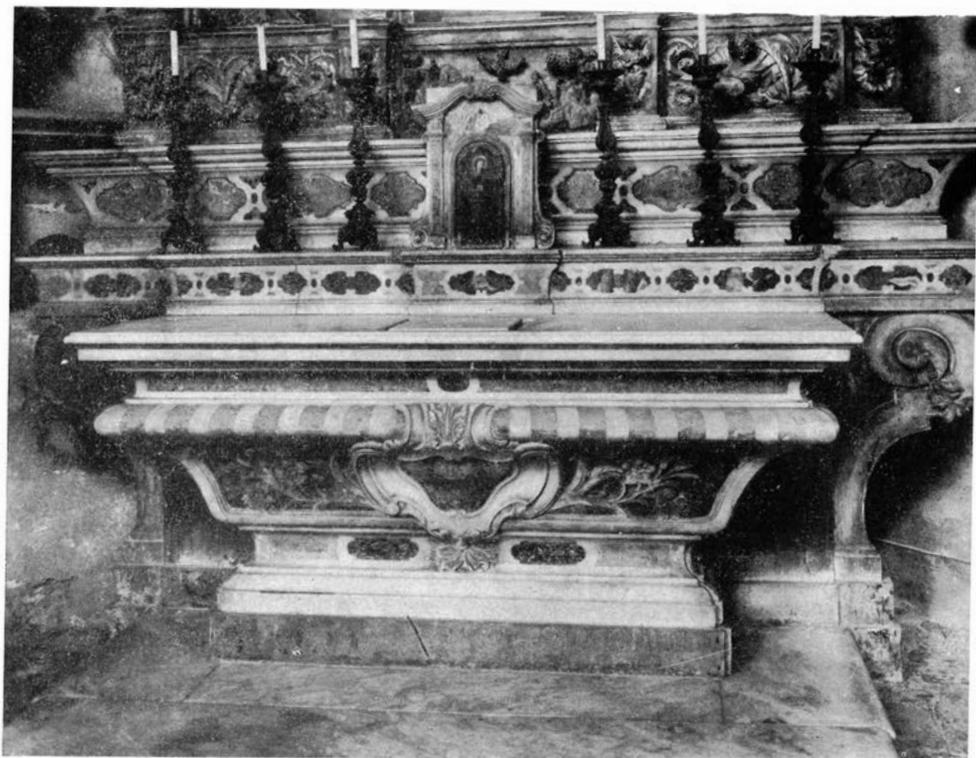


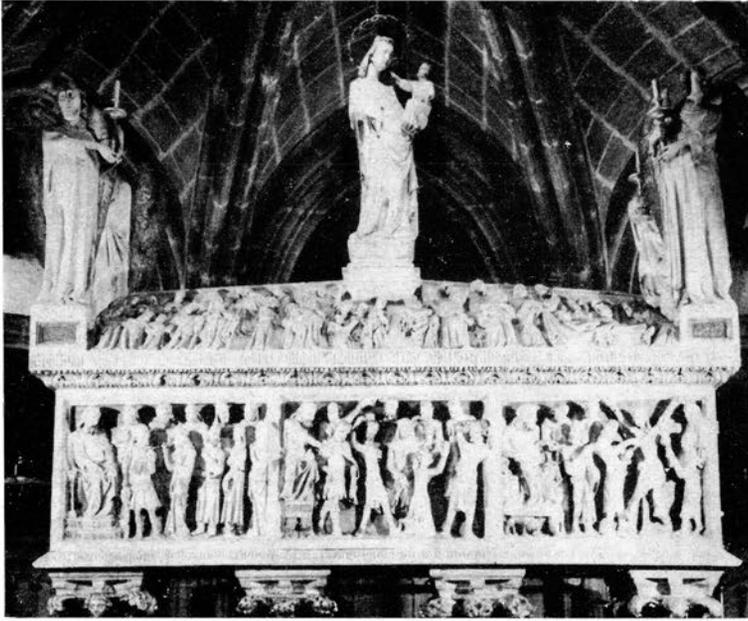
Vista del sepulcro mostrando los pasamanos que unían el sepulcro por su cara inferior.



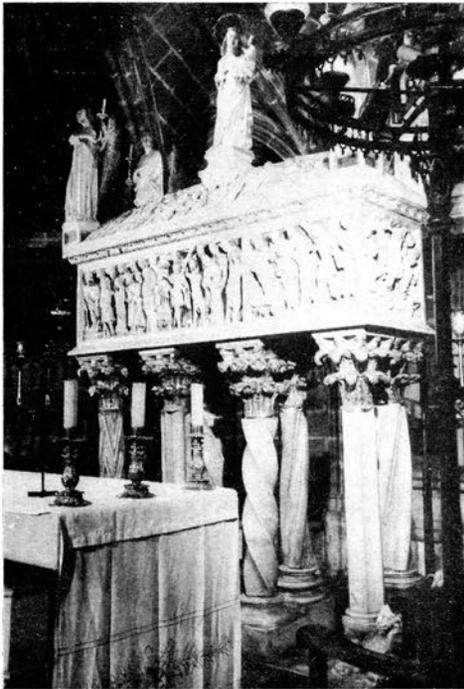
Altar barroco que estuvo en la cripta de Sant Eulalia, ahora en el claustro.

Mesa de altar barroco y antependio que estuvieron ante la tumba de Santa Eulalia entre 1798 y 1872.





El sepulcro de Santa Eulalia.



Conjunto del sepulcro antes de la restauración.



Basamento escultural. 1970.

Algunas de las grietas se han abierto nuevamente, lo que quiere decir que hacía falta actuar ya que al parecer se trata de un movimiento continuado.

Por otra parte, muchas de las juntas entre el sarcófago, los capiteles, los fustes y las bases y entre éstas y el suelo han perdido parte del yeso y pueden haber originado asentamientos desiguales, origen de grietas.

Resumiendo: puede decirse que se aprecian algunas grietas en las molduras de la parte baja del sepulcro, en los fustes y en las bases de las columnas atribuibles a asentamientos diferenciales del terreno, asentamientos de las juntas de yeso, defectos de la piedra o a los terremotos.

En opinión del abajo firmante, no hay peligro inmediato de vuelco de la tumba. Existe un cierto desequilibrio, que no quiere decir que tenga de ser causa de la caída del sarcófago, pero hay que tomar las medidas necesarias para evitar el incremento de la anchura de las grietas y el consiguiente peligro de un fallo en la estructura.

Soluciones que se proponen

En primer lugar, se ha de determinar exactamente el estado de los cimientos para saber si es la causa del desplome o no.

Para poder excavar por debajo de las losas de mármol sobre las que se apoya el sarcófago será necesario levantar el sepulcro por medio de gatos hidráulicos o andamios telescópicos.

En el caso de que el cimiento fuese insuficiente se habría de reforzar con hormigón de portland formando una caja de resistencia uniforme.

Después es imprescindible limpiar de yeso los pasamanos de hierro que hay debajo el sepulcro, dejándolos vistos completamente.

A continuación desprender las partes de los fustes rehechos con yeso y vaciar al máximo las juntas de yeso en todas las partes de la estructura así como en las uniones de los basamentos rellenos con yeso y de nuevo abiertos.

Inmediatamente se habrán de rejuntar todas las grietas, llenar los contornos de los pasamanos de hierro y las juntas con resinas epoxi mediante el sistema de inyección.

Con mortero de resinas epoxi sería necesario rehacer las partes desprendidas de los fustes de las columnas.

Una vez endurecidas las resinas y dejando un tiempo prudencial, se podrían desmontar los gatos hidráulicos o bien los andamios telescópicos que habrían apuntalado el sarcófago y dar por terminada la operación de restauración.

Las resinas debidamente endurecidas harían del sarcófago, los capiteles, los fustes y las bases un solo cuerpo, sólido y homogéneo, de tal manera que habría desaparecido todo peligro de vuelco.

Estas son las propuestas que, según su leal saber y entender, somete al Cabildo de la Catedral de Barcelona el abajo firmante arquitecto.

*Barcelona, 12 de julio de 1982.
Vigilia de San Enrique, Emperador.*

TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DEL DOCUMENTO SOBRE EL MAESTRO
DEL SEPULCRO DE SANTA EULALIA

Al reverendo en Cristo padre y señor Ponç [de Gualba], por la gracia de Dios obispo de Barcelona. Sus devotos Consellers y Prohoms de la misma ciudad de Barcelona. Se encomiendan con la debida reverencia, sujeción, servicio y honor. Recibimos de su paternidad una carta en la que, entre otras cosas, se contiene que V. con su familia, por la gracia de Dios, cruzó sano y salvo el mar hasta Mallorca y recaló en el puerto de [la ciudad de] Mallorca el martes después de la fiesta de San Lorenzo [11 de agosto], día en el que entró en dicha ciudad. De cuya salud e incolumidad nos alegramos muchísimo. Deseando y esperando en gran manera, si es posible, ser consolados con su presencia corporal. Sobre aquello, pues, padre, que en su carta nos escribió de que le enviáramos ciento diez florines de oro para la ara del altar mayor de la Iglesia barcelonesa que debe cortarse en un bloque de mármol y trabajarse en (territorio de) Pisa, debemos notificar a su paternidad que, habida deliberación entre nosotros y el señor Guerau de Gualba, arcediano de Barcelona, vicario [general] y hermano suyo —a quien aquí queríamos entregar la mencionada cantidad de florines para que él la remitiera a V.—, ha parecido mejor, a él, a nosotros, a los principales y al cabildo de la dicha ciudad —salvo siempre su mejor entender— que, dado que aquí tenemos (del territorio) de Pisa el maestro del sepulcro de Santa Eulalia, y que aquí podemos disponer de una piedra de jaspe de Montjuich o bien hacer traer (del territorio) de Gerona un bloque de mármol, de los que, según nuestro parecer, podría hacerse dicha ara, que no debe mandar hacerla en Pisa o bien traerla de allí o de cualquier parte, sobre todo para evitar el peligro que pueda correr el bloque, según su reverenda paternidad conoce bien ciertamente; y también por aquello que con menor gasto pueda hacerse aquí y procurarse que en (el referido territorio de) Pisa. Asimismo ha parecido mejor que aquello de que sería más bonita una ara traída de aquel territorio, que igualmente buena y bella puede ser una ara hecha aquí por el referido maestro, si se

tienen en cuenta otras obras de la misma Iglesia catedral. Por tanto, delibere su paternidad sobre lo dicho y nos escriba de nuevo cual sea su decisión. Padre, nosotros y la ciudad nos encomendamos a su gracia y amor, a la vez que nos ofrecemos estar siempre dispuestos y preparados para cumplir sus deseos y mandatos. Dado en Barcelona, el martes primer día del mes de setiembre [1327].

(*Llibre del Consell*, años 1326-1327, folios 58 verso y 59 recto. Instituto Municipal de Historia de la Ciudad, Casa del Arcediano, calle de Santa Lucía, 1, Barcelona. Transcripción del latín al castellano por Mn. José Baucells, Pbro. Beneficiado archivero de la S. I. Catedral Basílica de Barcelona en marzo de 1983. Primera transcripción completa del documento.)

COMENTARIOS AL DOCUMENTO DE 1327

Se trata de una carta de los consejeros del Consejo de Ciento de Barcelona en respuesta a una que el obispo Poncio de Gualba les había enviado desde Mallorca donde había llegado el día 11 de agosto de 1327.

En esta carta el obispo pedía al Consejo 110 florines de oro para hacer tallar una losa de mármol en Pisa para el altar mayor de la catedral.

Los consejeros deliberaron con el arcediano Geraldo de Gualba, hermano del obispo, y con los canónigos de la catedral y contestaron al obispo que no era necesario hacer el ara en Pisa ya que había en Barcelona el maestro pisano del Sepulcro de Santa Eulalia que podía hacerlo tan bien como en Pisa utilizando jaspe de Montjuïc o bien mármol de Gerona y que además no habría peligro en el transporte y el dispendio sería mucho menor.

Decían también que el maestro del Sepulcro de Santa Eulalia lo podía hacer igual o mejor que sus paisanos italianos viendo las otras obras que habían hecho en la catedral. Se referían al sepulcro de la santa y a la

posible obra suya de la imagen de Santa Eulalia de la segunda clave de bóveda de la nave mayor, mandada hacer por Blanca de Anjou, esposa de Jaime II, fallecida el 14 de octubre de 1310.

Las obras de la catedral, de la losa del altar y del sepulcro de Santa Eulalia marcharon lentamente ya que dicho altar no fue consagrado por el obispo Fray Ferrer de Abella hasta el 18 de febrero de 1337. La losa es de mármol y mide 3,05 m. × 1,63 m. y ha sido consagrada después otras veces. Una el 5 de septiembre de 1559 por el obispo de Pozzuoli, Leonardo Vayoro, después de que el obispo de Barcelona, Juan Dimas Loris, la hiciera pulimentar luego de la reforma y nuevo dorado del altar mayor o retablo arquitectónico de madera, trasladado hoy a la parroquia de San Jaime. Entonces la apoyaron encima de un pedestal formado por dos capiteles corintios de mármol procedentes de la primitiva basílica que fueron superpuestos. Así estuvieron hasta 1939 en que se llevaron al Museo de Arte de Cataluña, desde donde volvieron a la catedral para quedar en la sala capitular hasta septiembre de 1971 en que, reformándose el presbiterio de la catedral, fueron situados a manera de soporte del ara, separados de la misma y el suelo por unos cilindros de mármol verde. Este altar, hecho de acuerdo con las normas litúrgicas del Concilio Vaticano II, fue nuevamente consagrado por el arzobispo de Barcelona, Dr. Marcelo González Martín, el día 7 de enero de 1972.

Por lo que al sepulcro respecta, no quedó definitivamente instalado con el precioso contenido de las reliquias de la santa hasta finales de 1339.

Santa Eulalia de Barcelona

Siendo emperador de Roma Cayo Valerio Jonio Diocleciano (245-313), que reinó entre el 284 y el 305, una joven nacida en Sarrià, probablemente a finales del siglo IV, se convirtió al cristianismo y conociendo la venida a Barcelona del pretor Daciano, según algunos el 284 y según otras fuentes el 305, a la edad de trece o catorce años fue de Sarrià a Barcelona, saliendo al alba para llegar al mediodía a la ciudad. Declaró su cristianismo y se

negó a hacer acto de adoración a los dioses paganos delante de Daciano, quien ordenó su tormento, martirio y muerte en las afueras de Barcelona. Después de permanecer tres días en la cruz fue sepultada por Félix y otros cristianos en un lugar donde más tarde habría un monasterio de canónigos agustinos de Santa Eulalia del Campo, delante de la puerta medieval denominada "Porta Nova", donde ahora se encuentra más o menos el arco de triunfo de la Exposición Universal de 1888, obra del arquitecto José Vilaseca Casanovas (1848-1910).

El sepulcro inicial en el que fue enterrada no se conoce exactamente, pero se habla de dos de ellos. Uno lo vio Isidoro Bosarte a finales del siglo XVIII en el Hostal del Sable en la calle del Rec, concretamente el 1786, y de aquel lugar, donde ya en 1831 se hablaba de sacarlo, fue a la sede de la Academia de Buenas Letras y después al Museo Arqueológico de la Capilla de Santa Agueda al cuidado de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, donde constaba en 1888 con el número 871 del catálogo de Antonio Elías de Molíns. Al deshacerse en 1930 este museo fue a parar al Museo Arqueológico Provincial de Montjuïc.

El otro sepulcro, considerado como el primero, estaba en la iglesia de Santa María del Mar y se usaba como pila bautismal. Era del tipo paleocristiano de mármol y desde 1939 se encuentra también en el Museo Arqueológico Provincial.

El caso es que cuando la invasión sarracena, hacia el 715, el cuerpo de la santa fue escondido y después de liberada la ciudad por Luis el piadoso el año 801, se había perdido la memoria del lugar donde fueron depositadas las reliquias.

El 23 de octubre del 877 el obispo de Barcelona Frodoino hizo la ceremonia de la invención de las reliquias, que fueron encontradas detrás del altar de la pequeña iglesia de Santa María de las Arenas o de la "sorra del mar".

Entonces fueron trasladadas a la catedral de la Santa Cruz de Barcelona, donde Santa Eulalia permaneció en un sepulcro en el altar de Santa María y cuando se construyó la nueva catedral románica, según Martí Vergés, fue depositada en la cripta que tuvo el nombre de Santa Eulalia.

Según el citado autor, esta cripta de la iglesia románica debía de ser muy parecida a la de Olius o de San Vicente de Cardona. Otros autores piensan que el sepulcro permaneció detrás del altar mayor de la catedral, consagrada en 1058.

Es cierto que, según el libro de obra de la catedral, el 5 de agosto de 1326 se trabajaba en la tumba de "Madona Santa Eulàlia" en la cabecera de la nueva catedral gótica construida encima de la románica desde 1299. El 29 de junio de 1337 la cripta gótica estaba terminada, según dice el Documento 60 de las "Constitutionum" del Archivo Capitular y en la clave de bóveda pequeña de las dos que hay en la cripta figura el escudo del obispo Fray Ferrer de Abella (1335-1344).

El 30 de agosto de 1337 el sepulcro se sacó de la cripta y se depositó en el "thesaurum" o sacristía pequeña por tal de que no impidiese la terminación de la cripta. Por lo que dicen los documentos de 1337 el sepulcro estaba en la cripta levantado del piso, detrás del altar, y debajo había, en el suelo, una lápida con caracteres antiguos, tal como lo expresa el notario Marcos Mallol que redactó el acta del traslado y que, según Hübner, es del siglo ix.

Martí Vergés dice que, al estar concluida la cripta en junio de 1337, significa que el sepulcro no molestaba, solamente era necesario sacar del viejo el cuerpo de la santa y trasladarlo al nuevo que había hecho el maestro del sepulcro de Santa Eulalia desde, al menos, 1327. Que se sepa, el sepulcro ha sido abierto otras tres veces: una en el siglo xv, en 1451, a instancias de la reina María de Castilla, esposa de Alfonso el Magnánimo, en 1936 al ser desafectada de culto la catedral y en 1939 para reconocer la real existencia de los restos de la santa después de la guerra de 1936 a 1939.

Queda dicho que el sepulcro viejo estaba detrás del altar levantado del suelo. El actual sepulcro pisano también está levantado del suelo encima de ocho columnas de mármol y capiteles de piedra caliza de Salou, policromados y dorados. Los basamentos de estas columnas son muy parecidos a los que Giovanni Pisano realizó para el púlpito o "pergamo" de Sant' Andrea de Pistoia (1301), así como para el de la catedral de Pisa

como ayudante de su Padre Nicolò. En Pisa y Pistoia las columnas centrales tienen un basamento con los símbolos de los cuatro Evangelistas y las perimetrales leones estilóforos, es decir que soportan columnas, uno de ellos devorando un cerdo, Hércules con la piel de león, representación de San Miguel venciendo el reino de Plutón así como Cristo vence al de Satanás.

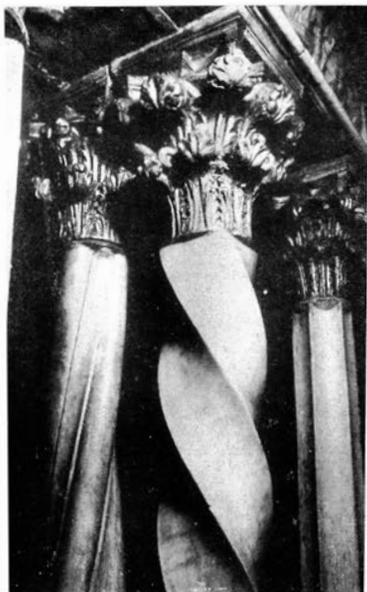
Los capiteles corintios policromados parecen también de mano de un maestro pisano, aunque tallados en piedra de Salou en Barcelona, mientras que las columnas esculpturadas de alabastro unas de forma helicoidal, otras con zig-zags en toda la longitud del fuste y unas terceras con molduras que recuerdan las obras de los "maestri cosmatici" en el claustro de San Pablo extramuros de Roma. No se parecen a las columnas de los púlpitos de los pisanos, que eran de fustes lisos con éntasis, y su proporción es incorrecta ya que la altura no guarda relación con el diámetro, lo que hace pensar que son medias columnas, es decir, que de cada una se hicieron dos partiéndolas por la mitad.

Por lo que respecta al sepulcro y sus esculturas se pueden encontrar parecidos en la capilla palatina de Palermo, en la catedral y el bautisterio de Siena y en la tumba de Carlos Ilustre de Santa Clara de Nápoles.

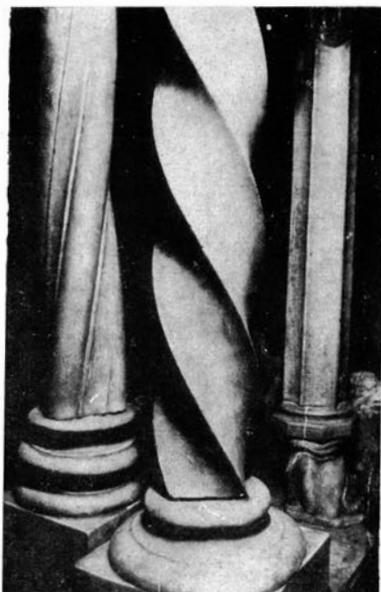
El sepulcro sacado de la cripta el 30 de agosto de 1337 volvió el 10 de julio de 1339. Mientras estuvo en el "thesaurum" o sacristía apoyaba en la pared encima de dos vigas de madera.

El mencionado 10 de julio de 1339 tuvo lugar la solemne ceremonia del traslado de los restos de la santa en presencia de dos reyes, reinas, príncipes y un cardenal, tal como lo describen los documentos contemporáneos.

En el siglo XVIII se colocó delante de la tumba de la santa un altar barroco realizado en 1721 en Génova por el escultor Cayetano Quadras encima de un escalón de mármol verde oscuro, un sagrario y otros ornamentos como un pequeño palio de plata encima del sepulcro, se sustituyeron los ángeles de alabastro por otros de plata, un tapiz escondía la parte frontal del sepulcro, mientras la imagen de la Virgen María fue vestida y encima del sagrario se colocó otra de Santa Eulalia. Según Soriano (1871)



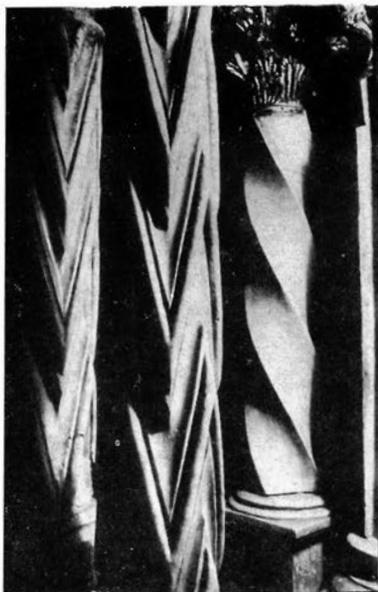
Capiteles policromados.



La foto muestra la grieta en el dorso de león, inyectado en yeso. 1970.



Basamento lombardo, representando a San Miguel con la piel del león vencedor, como Cristo lo fue de Satanás.



Fuste parcialmente recompuesto con yeso. 1970.



Basamento y fuste mostrando la parte de yeso desprendida.



Lápida del siglo IX en conmemoración de la conversión de las reliquias de la santa. 877.



Restauración mediante resina epoxi en septiembre de 1982.



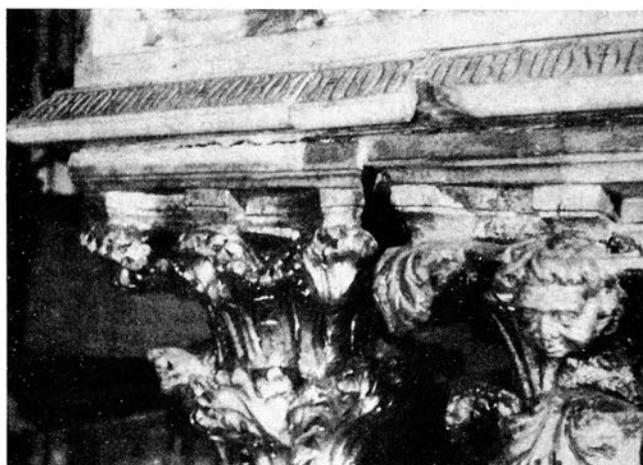
sepulchro levantado para proceder la restauración de las columnas. 1982.



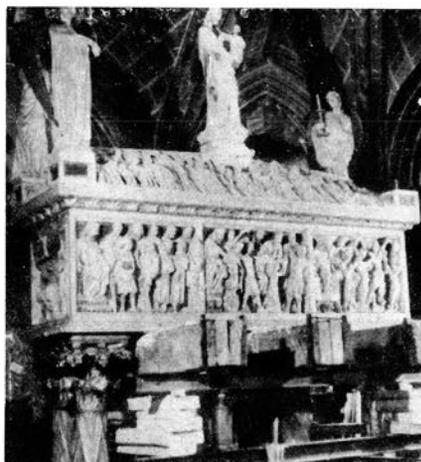
Pormenor del espárrago de hierro cuya oxidación ocasionó la destrucción del fuste.



La leona indebidamente masculinizada



Grietas en las uniones entre sepulchro y capiteles.



El sepulchro levantado durante la restauración.

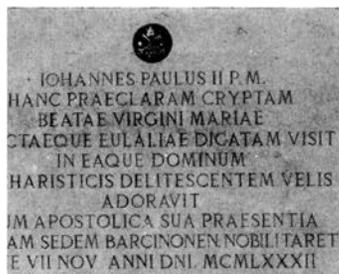


Lámina conmemorativa inaugurada el 7 de noviembre de 1983.

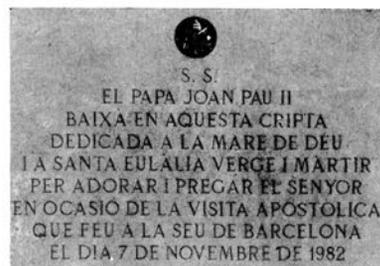


Lámina con texto catalán.

este altar desentonaba fuertemente con el resto de la cripta y del mismo decía Street (1861) que la cripta, que atesora las reliquias de la santa, no tiene mucho carácter arquitectónico y solamente se distingue por la fealdad del altar y la profusión de candelabros y lamparillas.

En el grabado que publicó la segunda edición del libro del padre Flórez, en la página 319 del volumen XXIX de *España Sagrada*, hecho por F. Kraus, se puede ver este altar con el sepulcro cubierto con telas bordadas y el dosel de plata. La Virgen y el Niño fueron vestidos siguiendo la moda de la época.

En el inventario de la cripta publicado por mosén Mas en 1922 en el suplemento de *El Correo Catalán*, y que corresponde a 1787, se habla de dieciséis lamparillas y de la galera. En el grabado del padre Flórez nada más se ven catorce lámparas y la nave que permaneció en la cripta hasta 1939 en que fue trasladada al Museo Marítimo de Barcelona en las antiguas Atarazanas.

En aquel tiempo la Virgen y el Niño traían corona y cetro de plata y del centro del dosel o tálamo colgaba una pequeña lamparilla del mismo metal. Figuran en el inventario tres palios para cubrir el sepulcro: uno carmesí con flores bordadas y fleco de plata, otro de satén rojo y otro de color azul.

En otro inventario de 1833 la Virgen lleva corona con estrellas de cristal y cetro de latón.

El año 1872 el canónigo Juan B. Codina Formosa, que fue miembro de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona desde 1877, siendo encargado de la conservación de la cripta, hizo sacar los vestidos y los ropajes que escondían el sepulcro y la Virgen y colocó nuevamente los ángeles en las cuatro esquinas. Por esta razón en todos los grabados antiguos del sepulcro se ve solamente la parte de atrás, donde se representa el traslado del cuerpo de Santa Eulalia desde Santa María del Mar a la catedral de Barcelona el año 877, y nunca se puede ver la parte frontal, donde se explica la presentación de la santa delante del pretor Daciano que permanecía escondida por las telas bordadas. En otro grabado anónimo

que publica mosén Mas en su *Guía...*, se ve igualmente la parte de atrás del sepulcro.

Se removió igualmente en 1872 el altar barroco y el Sagrario, quedando solamente en la cripta el escalón de mármol verde. El altar fue a parar a la capilla de las Vírgenes o de Santa Lucía y encima se montó un retablo de 1625 que en la predela muestra a Santa Eulalia de Mérida, Santa Catalina y Santa Apolonia, en el cuerpo medio Santa Madrona, Santa Lucía y Santa Agueda, entre las que hay intercaladas dos pinturas: una de la Anunciación y otra del Nacimiento. En el piso más alto están Santa Ursula, Santa María y Santa Quiteria, todo culminado por un Santo Cristo. Al llevar el retablo a la capilla de Santa Lucía pusieron la imagen de esta santa en la parte central del retablo. En 1952 se llevaron altar y retablo a la capilla de San Ramón en el claustro y a Santa Lucía le hicieron un ciborio, altar e imagen en madera obra del escultor José María Nuet Martí.

En la cripta, una vez libre el sepulcro de añadidos, el arquitecto Oriol Mestres hizo el nuevo altar de piedra tallada y un sagrario neogótico. Esta capilla ha sido utilizada varias veces como Sagrario o capilla del Santísimo, así entre 1577 y 1690. Este último año fue trasladada a la capilla de San Olegario, antigua sala capitular y hoy del Cristo de Lepanto. También fue capilla del Santísimo durante parte del siglo XVIII según mosén Mas.

El 7 de noviembre de 1982, con ocasión de la visita del Papa Juan Pablo II, el Sagrario volvió por veinticuatro horas a la cripta de la catedral.

Al sacar el altar barroco de la cripta se vio que el león de la columna delantera lateral derecha del sepulcro tenía la cabeza cortada debido a que acaso impedía la colocación del altar. Entonces, en 1878, le hicieron una cabeza de yeso desproporcionadamente pequeña, por más que luciendo una abundante melena, hecho realmente sorprendente pues al observar con atención la imagen del león estilóforo se ve que debajo de su cuerpo hay unos leoncitos que chupan las mamas de lo que es una leona y que por tanto no habría de tener melena, atributo del sexo masculino. En el futuro será necesario corregir esta errata pilosa.

Hasta ahora se ha explicado la historia del sepulcro del maestro pisano hecha el siglo XIV, queda por contar lo que sucedió con el sepulcro viejo. Una vez instalado el cuerpo de Santa Eulalia en el sepulcro nuevo, el viejo, formado por un vaso de mármol y una tapadera a dos vertientes de piedra de Montjuïc, quedó arrinconado en el segundo luneto de las ventanas de la cripta, al lado derecho mirando al altar. La tapadera quedó en el luneto de enfrente. Cuando el notario Mallol redactó el acto del traslado en 1337 dijo que en el suelo, debajo del sepulcro, había una lápida con la siguiente inscripción latina:

(Hi) c requiescit beata Eulalia mar
(ty) ris Chr(isti), qui passa est in civita
(t)e Barchinona sub Daciano
(p) reside II Id(us) f(e)b(ruari)as, et fuit inventa
(a Fro)donio ep(iscop)o cum suo clero in
domu(m) S(an)c(t)e Marie. XK(a)l(endas) No(vem)br(es). Deo gra(tias),

que traducida dice: “Aquí descansa santa Eulalia mártir de Cristo que pasó en Barcelona bajo el poder de Daciano, pretor, en la vigilia de los idus de febrero (12 de febrero). Fue descubierta por el obispo Frodoino y su clero en la iglesia de Santa María el día 10 de las Kalendas de noviembre (23 de octubre). Gracias a Dios”.

Esta lápida mide 34 × 80 cms. y fue escondida detrás del sarcófago antiguo en el luneto de la cripta de forma que era prácticamente invisible. Es de mármol blanquecino, aprovechada de otro lugar y partida en dos trozos, y de ella no se volvió a tener noticia hasta el 24 de julio de 1774, en que el archivero de la catedral, el premostratense padre Jaime Caresmar Alemany (1717-1791), la encontró y la transcribió. Examinó también el sepulcro y supuso que era obra del siglo V, cosa en la que se equivocó el que fue abad de Bellpuig de les Avellanes como claramente demuestra el Dr. Angel Fàbrega en su libro sobre Santa Eulalia de Barcelona.

El padre Caresmar redactó un memorial sobre el encuentro cuyo manuscrito se encuentra en el Archivo Diocesano (Manuscritos especia-

les, LXXVII, p. 105 del libro de mosén Sanabre *El Archivo Diocesano de Barcelona*, 1974) con el título “Santa Eulalia de Barcelona, virgen y mártir, patrona y tutelar de la ciudad de Barcelona, nuevamente vindicada e ilustrada por el Dr. Jaime Caresmar, canónigo premostratense” (1780), del que había copias en el archivo de Montserrat y en el de los capuchinos de Sarrià.

El agustiniano padre Manuel Risco en la segunda edición (1859) del libro de su cofrade Enrique Flórez (1701-1773), vol. XXIX, pp. 314-322, reproduce parte del texto de Caresmar. El Dr Fàbrega en su libro de 1958 opina que el sepulcro antiguo no puede ser del 415 como dice Caresmar, sino del tiempo del obispo Frodoino. De esta manera hay una continuidad con los tres sepulcros: el que fue pila bautismal de Santa María del Mar, el del obispo Frodoino y el del maestro del sepulcro de Santa Eulalia.

El sepulcro encontrado por Caresmar fue situado el año 1913 al fondo del ábside de la cripta, tal y como explica mosén José Mas Domènech en la p. 33 de su *Guía de la catedral* (1916). La losa con la inscripción latina desapareció sin que se pudiera determinar el momento exacto en que faltó de la cripta donde la leyó Caresmar en 1774. Con todo, tanto Antonio de Bofarull en su *Guía Cicerone de Barcelona* (1843) como A. A. Arimón en *Barcelona antigua y moderna* (1845) describen la tumba y la lápida por bien que se limitan a repetir lo que escribió Caresmar en la primera edición de *España Sagrada* el 1775, así como también lo hace Piferrer en *Recuerdos y bellezas de España*, publicado en 1839.

El hecho es que entre al menos 1844, fecha de la fundación de la Comisión Provincial de Monumentos, y 1918 estuvo en poder de dicha Comisión, tal como explica Támara en su libro (p. 72) y Elías Molíns en la p. 170 de su *Catálogo* del Museo Arqueológico de la Comisión, publicado en 1888.

El canónigo Cayetano Soler Roviralta reproduce dicha lápida en su libro de 1898 diciendo las gestiones que se habían hecho para que regresase a la catedral desde el museo.

El año 1917, en la reunión de la Comisión de Monumentos el 17 de julio, se discutió la solicitud del retorno de la lápida llegada por medio

de la Real Academia de la Historia de Madrid. La losa había sido encontrada por la Comisión haciendo de adoquín o losa de plaza del Rey e instalada dentro del museo en la antigua capilla real de Santa Agueda.

El 16 de noviembre de 1917 la Comisión recibió un oficio del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en que pedían un informe en virtud de un expediente promovido a instancias del obispo y cabildo catedralicio para que fuese devuelta la piedra a la cripta de la catedral.

El miembro de la Comisión don José Pella Forgas (1852-1918) dijo que era necesario pensar mucho en la respuesta ya que la Comisión había encontrado la losa, la había salvado y conservado debidamente. Si se devolvía a la catedral se podía sentar un funesto precedente que amenazaría con vaciar el Museo Arqueológico. Añadió que la lápida había salido de la catedral por irresponsabilidad de un contratista de obras y que si se devolvía tenía que ser por decisión de la Comisión y no por orden ministerial. Decidieron contestar en el sentido de que ya que la lápida hacía más de cinco años que estaba en poder de la Comisión, plazo después del cual se pierde la propiedad de los bienes muebles, y teniendo en cuenta que la Comisión hacía más de treinta años que tenía en su poder el objeto depositado en el museo, según figura en el aludido catálogo de 1888, la posesión era fuerte y cierta. Se acordó, en todo caso, tener contactos directos con el obispo para intentar resolver el asunto.

El 26 de agosto de 1918 acordaron que el obispo podía recuperar la piedra una vez vencidas las reticencias del director del museo, vista una Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública del 26 de julio.

El 29 de agosto oficiaron al director del museo para que hiciera la entrega y el 2 de octubre una nueva R. O. insistió en la devolución.

Finalmente el día 21 de noviembre de 1918 se hizo la entrega por parte del director del Museo Arqueológico, Constantino Ballester, al canónigo Cayetano Soler de la lápida, según consta registrado en la Carpeta 5 del archivo de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Barcelona en su sede en el segundo piso de la Casa Lonja.

Visitas pontificias a la cripta de Santa Eulalia

Es costumbre de reyes y jefes de Estado visitar la cripta de Santa Eulalia cuando están presentes en la ciudad de Barcelona, pero ha habido tres ocasiones que los han hecho sendos Papas.

El primero fue Benedicto XIII, Pedro de Luna, el domingo 19 de septiembre de 1409, que salió del palacio de Bellasguard, donde residía, con tal de celebrar las bodas del rey Martín I, *el Humano*, con Margarita de Prades. Pasó el "Coll de la Creu", donde le esperaba la solemne procesión de canónigos de la Seo con todos los párrocos de la ciudad y miembros de las órdenes de religiosos de la ciudad. Hizo adoración brevemente en un altar que le habían construido especialmente y después entró en la ciudad por la puerta de San Antonio, desde donde fue al palacio del obispo y a la Seo, oró en el altar mayor y bajó a la cripta de Santa Eulalia. Después impartió la bendición y salió de la catedral hacia el palacio real. Esta visita viene descrita por S. Puig Puig en su *Episcopologio de Barcelona* (p. 283), que lo sacó del vol. I del *Libro de ceremonial de Martín I*.

Benedicto XIII ha sido después considerado como antipapa durante el Cisma de Occidente, pero cuando estuvo en Barcelona era único cardenal vivo del cónclave que originó el cisma y, tal como él expresó en su sermón de Perpiñán, el único elegible, el único elector y el único candidato. Los lazos de Benedicto XIII con Barcelona fueron muy estrechos, y su secretario, Francisco Clemente Sopera, fue obispo con gran sabiduría, haciendo obras admirables en la catedral como el aula capitular, gran parte de claustro y el inicio del cimborio.

El segundo Papa que visitó la cripta de Santa Eulalia fue Adriano VI, Adriano de Florencia, Florisse o de Utrech, nombrado cardenal por León X, Medici. Era obispo de Tortosa (1516-1522) cuando fue elegido Papa. Hay gran cantidad de documentación sobre esta visita del que fue decano de Lovaina y preceptor del Emperador Carlos V. Se habla en el *Manual de Novells Ardits*, vol III (1478-1533), el *Llibre de les Cosas Asenyalades* (p. 409) y Agustín Duran Sanpere en *Barcelona y su Història* (vol. II, pp. 61 y sig.).

“El martes 6 de agosto de 1522 la Santidad de nuestro Padre Adriano VI llegó a la presente playa a las cuatro horas después de mediodía —dice el *Llibre de les Cosas Asenyaladas*—, viniendo de la mar de Tarragona donde había embarcado con 11 galeras y tres leños de 16 ó 20 bancos para ir a Roma con su armada de naves que estaban fondeadas en dicho puerto de mar. Una vez las galeras en la playa de Barcelona Su Santidad, que no tenía pensado desembarcar, a ruegos y súplicas del Sr. Arzobispo de Tarragona y lugarteniente de su Majestad, y del Sr. Arzobispo de Mont-Real y de muchos otros, desembarcó para ir a visitar la capilla de Santa Eulalia, cuerpo santo de la ciudad. Y por la gran prisa que tenía Su Santidad llegó a la playa con una barca a pesar de que la ciudad le había colocado un puente en la playa delante de la puerta de la Lonja metiéndose en el mar cerca de cuatro canas y tenía una anchura de 19 palmos y una longitud de 24 toesas. Una vez desembarcado se situó debajo de un palio viejo de la ciudad porque el nuevo preparado expresamente para el Papa no se había terminado debido a la inseguridad de la visita papal. El palio fue llevado por el regente de la veguería de Barcelona, por los honorables consejeros y prohombres y sin esperar la procesión de la Seo y de otras parroquias que llegó cuando el Papa estaba en la plaza de la Lana, donde había llegado desde la de Cambios Viejos, el cementerio de Santa María, calle del Borne, de Montcada, capilla de Marcús, calle de Bòria, y plaza de la Lana, desde donde siguió por la plaza del Trigo, de las Coles, Calle Calcetería y plaza San Jaime en la Diputación, y por delante del palacio episcopal. Entró en la catedral por la puerta grande para hacer oración en el altar mayor y dar la bendición a todo el pueblo y después bajó a la cripta de Santa Eulalia. Después cabalgó sin esperar a los consejeros ni ceremonia alguna por que llovía mucho y se recogió debajo los soportales nuevos de la ciudad que estaban abiertos por causa de la lluvia. Después fue al palacio y huerto del arzobispo de Tarragona en la Rambla que había sido preparado para su residencia. Allí cenó y durmió hasta tres horas después de media noche que embarcó y continuó el viaje hacia Roma. Quiera Nuestro Señor encaminarlo en toda buena dirección para el bien universal de la Cristiandad”³.

Duran Sanpere da una descripción más completa de la visita papal de Adriano VI. Según este autor Adriano VI imprimió en el ánimo del Emperador, además de una piedad sincera, el sentido del deber de proteger el Catolicismo del mundo. Había sido Decano de la Universidad de San Pedro de Lovaina, era un gran teólogo, bondadoso de carácter y virtuoso en todo. El Rey Carlos I de España y al mismo tiempo Emperador Carlos V de Alemania lo nombró Regente, Gran Inquisidor y obispo de Tortosa. La visita del Papa a Barcelona tenía que coincidir con la del Emperador, no pudo ser así y nunca pudieron encontrarse ambos personajes ni en Barcelona ni en ningún otro lugar.

El Papa tenía el temor de que en Barcelona se había declarado la peste y estuvo a punto de no desembarcar. Al ver las banderas izadas y escuchar los cañonazos de los barcos y la llegada de los consejeros vestidos con las capas de fiesta, se decidió a desembarcar. Después de rehusar el puente y usar la barca para llegar a la playa se formó la procesión con las cruces y los estandartes parroquiales y el obispo que traía el Lignum Crucis.

El Papa cabalgaba una mula mientras repicaban las campanas, traía un manto grana con mangas de satén blanco y en la cabeza un birrete de terciopelo carmesí y el capelo del mismo color. Después de las ceremonias en la catedral volvió al muelle cubriéndose la boca con un trapo mojado en vinagre por temor del contagio. Cuando llegó cerca del mar una gran tormenta de agua con viento muy fuerte hizo que las galeras tuvieran que retirarse de la playa. El Papa y el séquito tuvieron que refugiarse en el *Porxo Nou del Forment* y después ir a la casa del Arzobispo de Tarragona y lugarteniente del Reino Pedro de Cardona en la Rambla. Mientras seguían repicando las campanas, se iluminaron las iglesias y se dispararon cohetes en toda la ciudad. Cuando el tiempo se apaciguó, a las tres de la mañana, el Papa embarcó de nuevo hacia Roma.

La tercera visita papal a la cripta fue también en un día muy lluvioso, el domingo 7 de noviembre de 1982, festividad de San Ernesto.

El Papa Juan Pablo II (Karol Woytila), en medio de una impresionante tormenta, entró en la catedral por la puerta principal, cruzó el coro donde habían sido colocadas las monjas de clausura y al comienzo de la

escalera de la cripta fue saludado por el arquitecto de la catedral que, arrodillándose, le besó el anillo. Inmediatamente le fue presentado el escultor Federico Marés Deulovol, autor del Santo Cristo de bronce del presbiterio, que el Papa bendijo. Después bajó a la cripta de Santa Eulalia, donde se había situado el Santísimo Sacramento en un sagrario muy bien adornado, y el Papa permaneció cuatro minutos en oración en un reclinatorio delante del altar y la tumba de Santa Eulalia.

Después subió al presbiterio, donde impartió la bendición apostólica a los fieles que llenaban a rebosar la catedral, fue al claustro donde vio el característico “ou con balla” en el templete de la fuente donde el arquitecto de la catedral le explicó esta antigua costumbre del día del Corpus, que excepcionalmente se colocó en ocasión de la visita del Papa. Pasó sin pararse por la capilla de los Mártires donde habían sido expuestos los obsequios que la Seo ofrecía al Santo Padre. Dos réplicas de los relieves en bronce de S. Pedro y S. Pablo situados a cada lado de la cátedra episcopal y un ejemplar en facsímil y edición crítica del Misal de Santa Eulalia comentado por el canónigo Dr. Angel Fàbrega. Encima del altar había la mitra del obispo Irurita, asesinado en 1936, ya que esta capilla, antes de San Felipe y San Jaime el Menor, apóstoles, había sido de la cofradía del gremio de Maestros de Casas, después la de la Inmaculada Concepción y desde 1939 está dedicada a los novecientos treinta sacerdotes y religiosos martirizados en el período 1936-1939. También hay en esta capilla dos urnas funerarias del escultor José Bover con los restos de las personas reales del panteón del convento de “Fra Menors”, destruido en 1835.

Es curioso mencionar algunas coincidencias entre las visitas de Adriano VI y Juan Pablo II. Entre una y otra transcurrieron cuatrocientos sesenta años, en las dos la lluvia cayó con fuerza sobre Barcelona y ambos papas salieron de Barcelona por la noche, siendo el último Papa y el primer Papa no italianos en medio milenio.

De la visita de Juan Pablo II quedó constancia “ad lapidem” en las dos piezas de mármol situadas a lado y lado de la puerta de la cripta, en latín y en catalán, que recuerdan la visita y que fueron inauguradas en el

aniversario de la visita pontificia después de un oficio celebrado por los canónigos de la Seo.

El texto de las lápidas es el siguiente:

S. S.
EL PAPA JOAN PAU II
BAIXÀ EN AQUESTA CRIPTA
DEDICADA A LA MARE DE DÉU
I A SANTA EULÀLIA VERGE I MÀRTIR
PER ADORAR I PREGAR AL SENYOR
EN OCASIÓ DE LA VISITA APOSTOLICA
QUE FEU A LA SEU DE BARCELONA
EL DIA 7 DE NOVEMBRE 1982.

IOHANNES PAULUS II P. M.
HAN PRAECLARAM CRYPTAM
BEATAE VIRGINI MARIAE
SANCTAEQUE EULALIAE DICATAM VISIT
IN EAQUE DOMINUM
EUCCHARISTICIS DELITESCENTEM VELIS
ADORAVIT
DUM APOSTOLICA SUA PRAESSENTIA
ALMAM SEDEM BARCINONEM. NOBILITARET
DIE VII NOV. ANNI DNI. MCMLXXXII.

Fue costumbre de los reyes visitar la cripta de Santa Eulalia cuando estaban en Barcelona. Entre las últimas ocasiones que personas de sangre real han bajado a la cripta puede citarse la de la Infanta Isabel de Borbón, el 26 de octubre de 1888, acompañada por los marqueses de Comillas y de Nájera y con ocasión de la Exposición Universal inaugurada el mes de mayo de aquel año. En la citada ocasión el obispo de Barcelona Jaime Catalá Albosa (1883-1899) recibió a la Infanta mientras en el órgano sonaba la Marcha Real. En la cripta el obispo ofició una misa y después mostró a la Ilustre Señora las bellezas arquitectónicas y escultóricas del recinto. Así da cuenta de ello *La Vanguardia* del sábado 27 de octubre de 1888, año VII, núm. 513.

Las restauraciones de la cripta de Santa Eulalia

En el libro *La catedral de Barcelona. Su restauración. 1968-1972*, del que es autor lo que esto escribe, se explica la limpieza y la restauración de la cripta de Santa Eulalia que se encontraba completamente ahumada y negra. El 28 de noviembre de 1969 comenzó la limpieza tanto de las bóvedas como de los pilares y muros. A continuación se procedió por personal del Museo de Arte de Cataluña a la protección de la policromía de las dos claves de bóveda del recinto y a la cuidadosa limpieza del sepulcro de Santa Eulalia que fue protegido por una ligera capa de cera polietilénica. Uno de los ángeles ceruferarios tenía una mano de madera y se rehizo de mármol, mientras que a la imagen de la Virgen se le puso una aureola de plata diseño del platero Serrahima. Otros detalles complementarios cumplieron la restauración como el banco corrido de nogal al pie de la galería, una adecuada iluminación y los damascados al fondo del gineceo.

El culto se inició oficialmente el 12 de febrero de 1970 y el 16 de junio del mismo año fue visitada por el Jefe del Estado Español, Generalísimo Franco, y señora, acompañados por el arzobispo, Dr. Marcelo González Martín, y varios ministros del Gobierno (pp. 81-94 del libro citado).

En aquella ocasión se pudo ver las grietas rejuntadas con yeso y los fragmentos recompuestos de las columnas de la tumba, pero que no parecían ofrecer ningún peligro ya que el rejuntado se mantenía intacto como muestran las fotografías hechas justamente después de la restauración.

Como queda escrito más arriba, el padre Caresmar dice en su descripción del sepulcro de 1774 "pues que las más de las columnas se perciben son rompidas". En el informe redactado el 12 de julio de 1982 se hacía constar que las grietas rejuntadas con yeso se habían abierto nuevamente debido a un proceso continuado de degradación que podía llegar a estropear la pieza escultórica, pues queda consignado que el desplome llegaba a dos centímetros respecto la vertical.

A mediados de septiembre el canónigo fabriquero decidió levantar el sepulcro y ver cuál era la causa de este proceso continuado y peligroso.

Se forjaron dos marcos o caballetes de hierro, uno por cada lado mayor del sepulcro, y debajo de éste se colocaron tres series de tablones con abrazaderas metálicas para recalzar suavemente el sepulcro con juntas de yeso. Perpendicularmente al eje de estos tablones travesaños, entre las columnas, se pusieron dos vigas Grey encima de los caballetes o marcos de hierro y entre ambos cuatro gatos hidráulicos por lado con tal de levantar el sepulcro y poder ver cómo eran las columnas y sus entregas con el mármol del sepulcro.

Previamente se desmontaron los ángeles ceruferarios de las esquinas.

Todo estuvo listo el día 20 de septiembre de 1982 y a las 17,15 horas de la tarde comenzó la operación de levantar el sepulcro. La primera cosa que se pudo ver fue que el ábaco de los capiteles era de yeso dorado y de varias alturas para equilibrar la diferente longitud de las columnas. Los capiteles estaban unidos superiormente a los lados por pasamanos de hierro en forma de grapa perpendiculares a los otros que se veían en sentido longitudinal.

En la zona interna de los ábacos había yeso, una especie de pegamento color negro y cuñas de madera, cosa que indica una colocación un poco chapucera del sepulcro de mármol encima de los capiteles. El sepulcro permaneció levantado unos tres centímetros por encima de las columnas.

Al día siguiente se procedió a la operación restante, quedando la tumba levantada entre 3,1 y 4,2 cms.

Entonces al quedar libre de compresión el conjunto de columnas por la falta de peso de la tumba, se desprendieron algunas partes de yeso de las recomposiciones anteriores.

En la columna con el basamento del león-leona se desprendió una buena parte de atrás, muy resentida seguramente al romper violentamente la cabeza estilófora para poder poner el altar del siglo XVIII.

Esta parte desprendida fue devuelta a su sitio mediante resina epoxi.

Después se procedió a la limpieza de la parte superior de los capiteles e inferior del sepulcro con aire a presión.

La tarde de aquel día se recompuso la segunda columna frontal de la pared izquierda que tenía una gran grieta y fragmentos de yeso sueltos.

Se procedió a impregnar las superficies, una vez limpias, con resina epoxi y después se llenó la grieta con mortero de la misma resina epoxi y se adhirió el fragmento con resina pura.

Al poder mover las columnas se vio que entre capitel y fuste y entre fuste y basamento había espárragos de hierro de 16 mm. de diámetro. Estos espárragos en contacto con el yeso que los unía se habían oxidado fuertemente, siendo esta la causa de la aparición de las grietas por la acción de la humedad acelerada diversas veces a lo largo de la historia, pues la cripta se ha inundado en caso de grandes tormentas. El hecho de que las recomposiciones y rejuntados se hicieran siempre con yeso hacía que el proceso de oxidación no se interrumpiese nunca ya que la humedad continuaba llegando al hierro oxidándolo.

El hierro forjado de los espárragos con la humedad se convertía en carbonato ferroso y éste en óxido férrico con un considerable aumento de volumen y una fuerza capaz de fisurar fácilmente el alabastro de las columnas.

Las obras de restauración fueron dirigidas por el arquitecto de la catedral con la ayuda también del arquitecto Agustín Portales Pons y el aparejador Francisco Cuchí Balada en la parte técnica. La empresa constructora fue José Pérez Padilla y los especialistas en resinas COTEXSA.

En la restauración se delimitaron claramente tres zonas. El pavimento de mármol verde del siglo XVIII, las columnas de alabastro con sus bases, fustes y capiteles y la losa entre el sepulcro y dichas columnas.

Esta losa presentaba algunas grietas perimetrales y una central. De hecho se trata de un conjunto de losas unidas por los pasamanos inferiores de hierro de los que antes se ha hablado. Con el fin de rejuntar las diferentes piezas se utilizó mortero Epokol/D con áridos diversos (mármol, sílice, etc.). Este mortero es muy adherente, resistente y no presenta retracciones.

El mortero Epokol/D se presenta con tres componentes: la base 654, el reactor D y la carga silícea Mordur R-14 y puede incluso tratarse a

bajas temperaturas. Es una de las formas típicas de la resina epoxi que tiene dos componentes que una vez juntos actúan endureciéndose con rapidez.

La base y el reactor son líquidos sin disolvente de baja viscosidad y sin pigmentar. La carga Mordur R-14 es una selección de áridos silíceos.

Una vez mezclados base y reactor hay un cierto tiempo antes de utilizar la mezcla y cabe aplicarlo si la temperatura es alta. A modo de ejemplo, a 10° C el tiempo es de 35 segundos, a 20° C es de 20 segundos y a 30° C es de 10 segundos. A la temperatura ambiente de la cripta el tiempo normal de la aplicación era de 30 segundos si se aplicaba pura, pero al añadirle el árido el tiempo de reacción se alargaba en una relación tal que si puro nada más puede estar 20 segundos, al añadirle una cantidad de árido idéntica a la de la mezcla se aumenta el tiempo en un 50 % si el mortero es de la proporción 1:3 y de 20 segundos si se pasa a 90.

Debido a la baja viscosidad del conjunto y a la rapidez de toma, se pueden obtener morteros tixotrópicos, es decir, de gran adherencia, especialmente adecuados para rellenar agujeros sin que se produzcan retracciones del material. Para aplicarlo sólo cabe limpiar la superficie, cosa que en la cripta se hizo mediante aire comprimido, aplicación de Epokol/D con pincel o brocha y a continuación el mortero. Así se hizo en la base de mármol verde del antiguo altar, donde se había practicado una cala para ver el estado de los cimientos, que resultó satisfactoria. También se aplicó el mortero, tiñiéndolo del color verde oscuro del mármol, en todos los lugares donde había falta de material marmóreo debido a grietas o fragmentos desprendidos.

Por lo que se refiere a las columnas de alabastro se suprimieron los añadidos de yeso y los rejuntados de las grietas y se aplicó el aire comprimido para sacar todo resto del polvo. La obra de reconstrucción consistió esencialmente en rehacer la parte de las columnas donde había caído algún trozo original o en los lugares donde este agujero había sido rehecho con yeso en restauraciones antiguas.

Se rejuntó cuidadosamente la unión entre las bases y los fustes y entre éstos y los capiteles, cuidando de envolver cuidadosamente los espárragos

de hierro en el alma de las columnas con Epokol/R y después Epokol/D de tal manera que nunca más se vuelva a iniciar el proceso de oxidación del metal. Igualmente se procedió en las diversas grietas existentes en las figuras de las bases y en los fustes. No hubo ninguna clase de problema en la recomposición de las formas de las columnas ya que las zonas estropeadas eran solamente una parte pequeña y fue siempre posible reducir lo estropeado tomando modelo de la parte auténtica.

En los capiteles policromados de piedra de Segur se hizo lo mismo con tal de reproducir los fragmentos de hojas de acanto rotas en los equinos.

La losa de debajo del sepulcro, compuesta como más arriba se ha dicho de diversos fragmentos por donde corre la inscripción latina de la dedicatoria reproducida en el libro del padre Flórez de 1859, fue restaurada completamente con mortero y algunos fragmentos caídos en las uniones entre las diferentes partes, encima de las cuales fueron reproducidas las letras que faltaban o eran incompletas. Por el asentamiento del sepulcro encima de las columnas ya consolidadas fue necesario en primer lugar nivelar éstas por la parte superior correspondientes a los ábacos. Este fue un trabajo delicado y más lento que hasta los realizados hasta entonces. Se utilizó también mortero de Epokol/D, pero aumentando el tiempo de toma o "pot time" por medio de una mezcla de reactores de los tipos D e Y, consiguiéndose doblar el tiempo previo al endurecimiento del mortero.

Con plásticos se protegieron las columnas y se forraron con papel y yeso los encofrados donde se depositó el mortero con los reactores. A continuación se hizo bajar muy despacio el sepulcro moviendo lentamente los gatos hidráulicos, lo cual originó una compresión controlada de la masa de mortero situada en los ábacos de los capiteles de las ocho columnas previamente niveladas. De esta manera se obtuvo un anclaje perfecto del sepulcro con las columnas y una distribución de cargas totalmente homogénea.

Tal como queda dicho en la memoria previa a la restauración, en la parte inferior del sepulcro había unos pasamanos de hierro en parte visibles y en parte escondidos por una capa de yeso, empotrados dentro de las rozas practicadas en el mármol de la losa soporte del sepulcro. Se suprimió totalmente el yeso, se sacó el polvo con aire a presión y se limpia-

ron los pasamanos hasta suprimir totalmente el óxido de la superficie. El hierro, una vez limpio, fue tratado con resina epoxi líquida Epokol/R, con la que se pintó también toda la base del sepulcro con el fin de conseguir más adherencia con el mortero de protección que se aplicó debajo del sepulcro compuesto de Epokol/R y árido de sílice.

El Epokol/R se elabora con la base 653, el reactor R y, cuando es necesario hacer mortero, se le añade árido silíceo Mordur R-14. La base 653 es una resina de fuerte viscosidad, el reactor R un líquido de color ámbar y el Mordur R-14 es arena silícea de gran inferior a 0,4 mm. de diámetro.

De todo este proceso, además de las notas tomadas por el equipo técnico a lo largo del trabajo, se redactó un informe final, en octubre de 1982, preparado por el jefe técnico de la Empresa COTEXSA, don Leopoldo Domene.

La parte escultórica de la restauración, es decir el trazado de las letras que faltaban en la losa y la policromía de los capiteles restaurados, la hizo José Barbero, encargado del taller de restauración de las imágenes de la catedral.

De las operaciones a realizar se dio cuenta escrita a la Comisión Técnica de Barcelona del Consejo Asesor del Patrimonio Artístico del Departamento de Cultura de la Generalidad de Cataluña, que, en la sesión del 19 de octubre de 1982, examinó el expediente 52/82 (Catedral de Barcelona. Tumba de Santa Eulalia. Obras de limpieza y restauración) y acordó informar favorablemente las obras, cosa que el Secretario de la Comisión comunicó por escrito al arquitecto de la catedral con fecha 15 de diciembre (Reg. Sal. C/3.065).

Mientras el referido arquitecto dio cuenta al público de la obra por medio de un artículo en el periódico *La Vanguardia*, el 29 de septiembre de 1982, titulado: "En la cripta de la catedral. Una restauración necesaria".

En una carta al Deán del Cabildo catedralicio del 19 de noviembre dicho arquitecto puso en su conocimiento que había ordenado el inicio del trabajo y la conclusión del mismo, que sucedió satisfactoriamente el 30 de

octubre de 1982, anunciándole la redacción de un informe más completo y detallado, que es lo que ahora el lector tiene en sus manos.

El domingo día 6 de noviembre de 1983, vigilia del aniversario de la visita papal, se ofició una misa en el altar mayor y a continuación los canónigos bajaron a la cripta recordando la efemérides e inaugurando las dos lápidas, en latín y catalán, cuyo texto ha sido reproducido más arriba. Al día siguiente repicaron las campanas de la catedral y la prensa y la radio se hicieron eco del aniversario de la recordada visita.

En el capítulo de noticias en la prensa el periódico *La Vanguardia* publicó el 21 de octubre y el 8 de noviembre de 1982 sendos artículos de mosén Jorge Piquer explicando los preparativos que la catedral había hecho para recibir al Papa y el resultado de la breve pero inolvidable estancia del Santo Padre en la Seo de Barcelona, que duró solamente ocho minutos.

En el suplemento dominical de dicho periódico se publicó el 30 de octubre de 1983 un artículo de quien esto escribe en homenaje al noventa aniversario del escultor Federico Marés Deulovol, autor del Santo Cristo de la catedral, que el Papa bendijo aquel 7 de noviembre, reproduciendo a todo color aquel histórico momento.

Muchos son los beneficios espirituales y materiales que la visita del Papa aportó a Barcelona y a toda Cataluña y no cabe si no dar gracias a Dios por ello.

Con la restauración de la tumba de Santa Eulalia el Cabildo catedralicio, con el beneplácito del cardenal-arzobispo de Barcelona, quiso preparar un acto más en homenaje al Papa y mayor gloria de Santa Eulalia.

El arquitecto de la catedral se siente honrado y satisfecho de haber podido contribuir al trabajo de restauración de la cripta y haber tenido el honor y el privilegio de poder mostrarlo personalmente al Santo Padre Juan Pablo II en tan solemne y recordada ocasión.

Como cierre a este estudio monográfico bueno es recordar que el sábado 19 de noviembre de 1983, en la cripta restaurada de Santa Eulalia, el cardenal-arzobispo de Barcelona, Dr. Narciso Jubany, asistido por el canónigo Dr. Fàbrega y de su secretario H. Serrallach, impartió los Sacra-

mentos del Bautismo y Confirmación y también de la primera comunión a la doctora japonesa señora Tsuzuse Yano, que recibió el nombre cristiano de María Eulalia, hecho del que la prensa barcelonesa se hizo eco largamente, así como algún diario de Madrid.

Barcelona, 29 de septiembre de 1983,
Festividad de San David, rey.

N O T A S

¹ S. PUIG Y PUIG, *Episcopologio de la Sede Barcinonense*, Barcelona, 1929, pp. 232 y 237. Este autor transcribe los documentos de los traslados del cuerpo de la santa el 29 de agosto de 1337 (A. C. Const. 120) y el 30 de junio de 1339 (A. C. Const. 60), pp. 473-475 y 476-478.

² PERE JOAN COMES, *Llibre de algunes coses asanyalades succehides a Barcelona i en altres parts (1583)*. Edició de Joseph Puiggarí, Barcelona, 1878, cap. 5, pp. 50-52.

³ Traducción del *Manual de Novells Ardits*, vol. III.

EL COSIDO DE LOS PLIEGOS Y LA MAGNIFICACION
DEL LIBRO

POR

EMILIO BRUGALLA TURMO

HEMOS leído unas palabras del gran biólogo español D. Santiago Ramón y Cajal, hombre de laboratorio según él mismo se define, en las que decía que sólo deseaba en su senectud: “Leña vieja para quemar, vino viejo para beber, viejos libros que leer y viejos amigos para hablar”. Todos en la edad crepuscular lo deseamos.

Pero este deseo es metafórico. Tenemos que aceptar la evidencia y entre nosotros decir que: el confortante calor de la leña vieja pudo ser en invierno el mejor aliciente del hogar, pero los modernos sistemas de calefacción condenan su anacronismo; que el vino añejo es excelente, pero si no lo hay bueno es también el caldo de la vid recientemente elaborado; que, de los libros viejos, se lee mejor su contenido en las ediciones modernas, y que la charla juiciosa de los viejos amigos, si no los tenemos, es en cambio compensada por la fluidez de las mentes de nuevo cuño que nos informan del pasado, del presente y de la incógnita del porvenir.

En realidad todo cambia y se transforma en su crecimiento. Todo adquiere un nuevo perfil y se tiñe de un colorido que nos parece definitivo y no lo es.

EL SOPORTE DEL PENSAMIENTO

Hojeando la bibliología, hallamos en su lento proceso histórico repetidos eslabones de una larga cadena que enlazan unas con otras las diversas variaciones que ha sufrido el cuerpo del libro a partir del momento en que se eclipsó el imperio de los rollos de papiro—que en hojas sueltas se llamó papel—, obscurecidos por la preponderante rivalidad del pergamino que en Oriente y en Occidente adquirió al correr de los siglos supe-

rior notoriedad. Edictos, leyes, distinciones y privilegios rodados tuvieron asiento en la piel de la res lanar descarnada y alisada con piedra pómez.

Esta notoriedad aumentó al tomar el pergamino forma rectangular, más o menos oblonga, en los códices: archivos de los sucesos históricos y de los acontecimientos memorables (Láminas I y II).

LOS LIBROS CUADRADOS

Así, pues, el pergamino, originario de la ciudad de Pérgamo, al ser geoméricamente recortado se dobló y se cosió a lo largo de su doblez, un pliego puesto encima del otro y, en el recorrido, entrando y saliendo el hilo en diferentes puntadas, se enroscaba con tres o más nervios puestos en perpendicular en el lomo. Nervios auténticos de buey debidamente adobados y endurecidos—sustituídos más tarde por tiras de piel o hilos de cáñamo torcido—, los cuales, enlazados con los hilos que cosían cada pliego, sujetaban sus extremos las tablas de madera protectoras. Tablas por lo regular de cedro, cuyo olor alejaba las termitas, siendo finalmente cubiertas de cuero o de tisú, que fue la primitiva encuadernación, tal como la entendemos hoy (Láminas III y IV).

Los folios de pergamino, suaves y resistentes, ofrecieron la ventaja de poderse escribir en las dos caras, condición que no tuvo el papiro que era, además, rígido y quebradizo.

En estas aún lejanas épocas ya no se habla de “rollos”, sinónimo de libros, sino sencillamente de “libros cuadrados”, con los que en la Roma Imperial se comerciaban en elevadas sumas las obras de Tito Livio y de Cicerón según se halla escrito.

EL PAPEL SUCEDÁNEO DEL PERGAMINO

Transcurre el tiempo y en los primeros años de nuestra era en los dominios del vasto imperio chino aparece un inesperado sucedáneo del pergamino que, al igual que el papiro, se le denomina “papel”, el cual abrirá

una ruta definitiva para la difusión de la cultura y del progreso a través de los siglos siguientes.

Es en el año 105 cuando el inventor T'sai Lun utiliza en secreto un conglutinado ideado por él compuesto de fibras de morera, celulosa de bambú y desperdicios de seda, con los que obtiene, después de un curioso manipulado, unas finas láminas de papel útiles para escribir con tintas compuestas de sulfato de hierro y ácido tánico.

La elaboración de este misterioso producto que maravilla tanto por su finura como por su prometida duración, no tarda en ser conocida en el Imperio del sol naciente y después de ciertas contiendas bélicas se vulgariza en el Asia Central. Los sabios orientales lo usaron sin excepción para escribir por ser fácil de obtener y de un coste asequible, extendiéndose su utilidad por todo el Islam, así como por la tierra de los faraones y, finalmente, por toda la cristiandad.

Durante el largo período de su universal aceptación su contextura sufrió singulares modificaciones. Su principal compuesto se sintetizó con desechos de trapos viejos de lana y de hilo, harapos y jirones, sogas de esparto y cuerdas de cáñamo inservibles, materias todas despreciadas pero de fibra textil aprovechable, de cuya mezcla se obtuvo el llamado papel de hilo, verjurado y de impecable blancura gracias a la acción del bisulfito de sosa.

Atraviesa este papel la fecunda densidad de la Edad Media y en el siglo XI los califas de Valencia lo introducen desde Játiva a toda la Península Ibérica, hallando después sólido asiento en los principales países de Europa, donde aún en el día de hoy se fabrica a mano en los históricos molinos papeleros en los que se obtienen calidades inmejorables, con o sin verjurado, y provisto de filigranas y barbas nativas en los cuatro bordes. Detalle que garantiza su linaje y su bondad.

EL PAPEL CONTINUO A BASE DE CELULOSA

Pero no se detiene aquí el proceso, nunca imaginado, del papel, que además de ser el soporte ideológico del pensamiento es garantía y preservación de toda utilidad social, no existiendo ninguna en la que el papel

deje de ser factor indispensable, formal y envolvente. Toda acción protocolaria, cualquier actividad industrial o producto comercial cifra en el papel su garantía y validez en virtud de una rúbrica estampada al pie o de un envoltorio protector, a pesar de la extrema facilidad con que puede dividirse en mil pedazos o reducirlo el fuego a cenizas.

Consecuentemente, a primeros del siglo pasado, vísperas del maquinismo prometedor y a la vez inquietante, aparecieron las incipientes tentativas del papel continuo fabricado en rollo o en grandes hojas para satisfacer la voracidad de las grandes rotativas en ciernes, en cuya fabricación se utilizan materias no explotadas todavía, o sea, la pasta de madera.

Los exuberantes pinos y abetos que pueblan los inmensos bosques de Norteamérica y los de la Europa septentrional, ofrecen vastas posibilidades de obtener derivados varios y heterogéneos de los desperdicios de la madera despedazada, siendo uno de ellos la celulosa, que se convertirá en papel. La fabricación papelera a base de esta materia da origen a un fantasmagórico engranaje dinámico de fuerza motriz hidráulica, turbinas, calderas, rodillos y cilindros, para amasar la molturación y secado del conglomerado vegetal al objeto de plasmar las múltiples variedades del papel. Variedades que en ocasiones suplen la suavidad de la seda y la resistencia del algodón.

Como derivado industrioso y consecuente de grandes promesas aparece el cartón con posibilidad de ser resistente igual que la piedra debido a la compresión de la pasta junto a otros desechos. Sofisticación que pretendió imponerse en la decoración de interiores con azulejos y plafones, aunque sin éxito, pero en desquite el cartón tuvo innumerables aplicaciones como es sabido y su densidad y solidez anuló en la encuadernación los papeles engrudados entre sí que formaban un grueso, flexible y sin temple, que durante largos años fueron el ánima de las tapas del libro en sustitución de las tablas de cedro que, asimismo, quedaron también derogadas para siempre a favor de las tapas de cartón.

LOS PLIEGOS DE LOS LIBROS

La evolución sigue silenciosamente un hecho ininterrumpido y así vemos que los libros, antes y después de la presencia del papel, se componen de pliegos. Y ¿qué es un pliegue? Todos lo sabemos. Una hoja de papel de tina doblado, lo que da por resultado dos hojas en "gran folio". Repetida la acción por segunda vez de estas dos hojas, el resultado son cuatro hojas, "en cuarto". Y la acumulación de pliegos uno sobre el otro componen el cuerpo del libro.

Es frecuente que los pliegos de cuatro hojas de papel continuo sean otra vez doblados y en este caso contiene cada pliegue ocho hojas, "en octavo", lo que es cosa habitual en ediciones de gran tirada y precio asequible.

EL COSIDO CLÁSICO

Es cuestión esencial para encuadernar un libro coser ante todo los pliegos a lo largo de su doblez, de la misma manera que se hizo con los códices de pergamino, pero ya a distancias calculadas practicando siete puntadas, las cinco centrales enlazándose no con los nervios, que se han suprimido, sino con los bramantes que

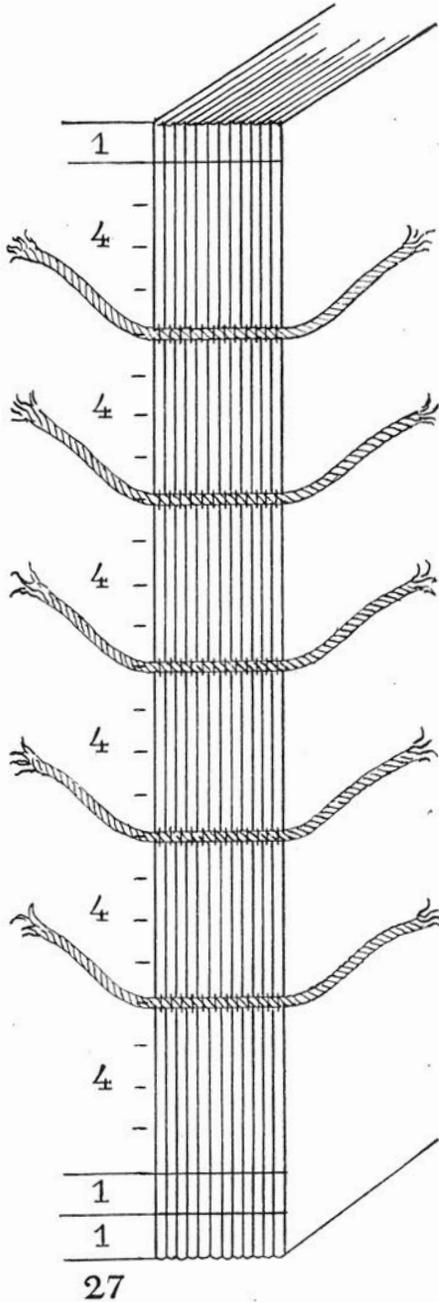


FIG. 1. Cosido clásico a lomo liso que se practica en nuestros días en las encuadernaciones académicas según la Escuela Técnica de París (véase LÁM. II)

los sustituyen, encastados éstos al lomo de los pliegos dentro de cinco ranuras practicadas con una sierra. Las dos puntadas extremas, en las que se ha hecho sólo una incisión, sirven para el paso inicial de la aguja. Incisiones que sirven para la entrada y remate del cosido formando una cadeneta desde el primero al último pliego (véase lám. II).

El espacio entre los cinco bramantes, o cordeles, se obtiene dividiendo la altura del libro en veintisiete partes, pauta académica en la que, sea cual fuere la longitud vertical del libro, señala la división de las ranuras (Figura 1).

EL COSIDO ABREVIADO

El afán especulativo de simplificar el cosido sin aparente merma de la solidez aconsejó reducir los bramantes a tres y, aún más comúnmente, a dos, fiados siempre con el refuerzo de papel o de gasa pegada en el lomo para obtener su cohesión.

Conveniencias teóricas ofrecieron toda suerte de soluciones peculiares para los libros de música. Estos se dio en coserlos no con la intromisión de bramantes, sino, en su lugar, de unas cintas de algodón largas y estrechas que no precisaban ranuras, con la creencia que se abrían mejor y quedaban los folios planos al usar los libros frente al piano o en los facíctoles de las orquestas. Inquietudes y variantes siempre en busca de lo mejor.

La ímproba labor de coser los pliegos de un libro fue poco a poco abreviándose, pero aún debía serlo más.

El recorrido del hilo de un extremo a otro de cada pliego era lento aun practicado con habilidad. Se ideó para ganar tiempo un nuevo sistema al que se le dio el nombre de cosido "saltado". Este consistió en que el recorrido del hilo se compartía saltado de un pliego al otro de manera que quedaba sujeto cada pliego uno por cada espacio de los dos extremos y el otro por el espacio central y así sucesivamente. El cosido saltado es posible sea cual fuere el número de bramantes (Fig. 2).

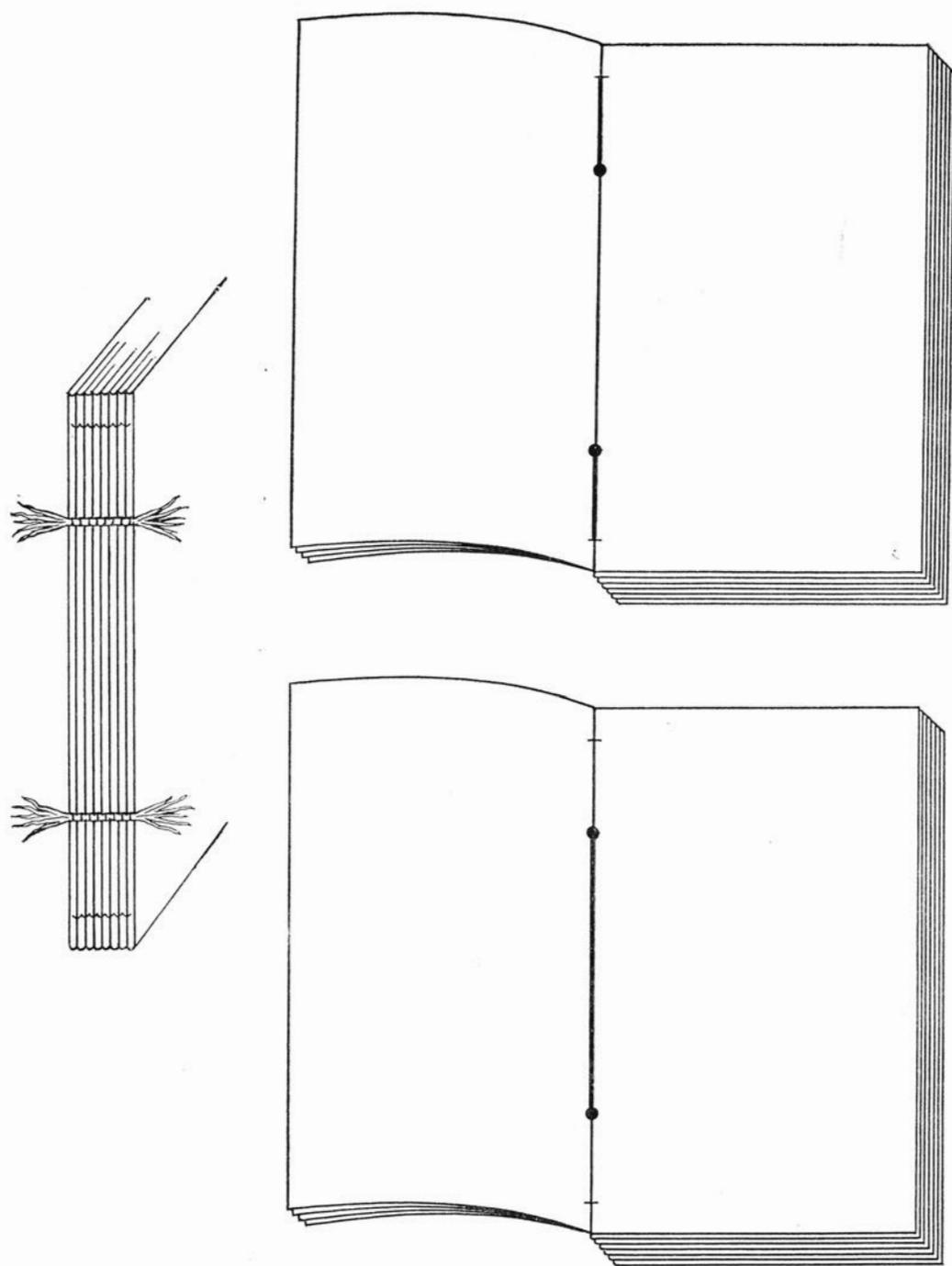


FIG. 2. Cosido a dos cuerdas por el procedimiento «saltado» entre dos pliegos.

Tratándose de encuadernación a la rústica, el cosido ha sido más simple aún: sin bramante ni cadeneta. Tres puntadas centrales sostenían provisionalmente los pliegos. De manera que al abrir con el cortapapeles la doblez superflua del corte superior y delantero para leer el libro, el pliego exterior quedaba pegado a la cubierta pero las hojas interiores apenas sostenidas.

LAS MÁQUINAS DE COSER

Transcurre el tiempo y a finales del siglo pasado, concretamente en 1889, entre otras muchas innovaciones en la industria de la encuadernación presentadas en las exposiciones internacionales que se van sucediendo, aparecen en nuestro país las máquinas de coser los pliegos del libro importadas del extranjero. Sus ventajas tenían al principio algunos inconvenientes, pero en la práctica se compensaron de manera satisfactoria. El cosido a mano ya no se utilizó en las grandes remesas.

EL MAQUINISMO TRIUNFANTE

Triunfa el maquinismo en toda Europa y Norteamérica. En 1912 en los talleres de encuadernación que fueron de la razón social Gibert, Reig y Trillas, donde trabajamos de aprendiz a los once años, reinaron, importadas asimismo del extranjero, las máquinas de plegar y alzar los pliegos, las cizallas circulares, las de volver lomos y sacar cajos a un tiempo, las de hacer tapas y encajarlas luego al lomo de los libros y más adelante en no pocos talleres las guillotinas trilaterales. Todas las operaciones y manipulados de la encuadernación se mecanizaron. Y en el orden ornamental hasta el dorado de los cortes se ha mecanizado hoy, el funcionamiento de cuyos artefactos causa estupefacción. Ya no se emplea para ellos los panes de oro ni tampoco para dorar a prensa el título y ornamentación de las tapas. Las hojas impalpables y volátiles al menor soplo son substituidas por rollos de celofán que, por procedimientos químicos, llevan el oro,

legítimo o falso, pero inoxidable, que resuelve no pocos problemas y favorece la industria y la propagación del libro.

SE ABANDONA EL COSIDO DE LOS PLIEGOS

Las máquinas de coser van especificando su real utilidad, mas no siempre se recurre a ellas. Es más expeditivo suprimir la doblez del lomo en los libros de bolsillo y en las revistas de gran número de tiradas. Siendo el libro un bloque de hojas sueltas ya no hay necesidad de coserlo. El canto del lomo es previamente raspado a fondo. Se encola seguidamente con un adhesivo frío compuesto a base de caucho y sigue después efectuándose la encuadernación, manual o mecánica, sin contrariedad alguna. Si esta decidida innovación no es llevada a cabo de manera perfecta algunas hojas podían desprenderse. Pero esto no ocurre ya en la actualidad.

LA ENCUADERNACIÓN INDUSTRIAL EN CADENA

Los libros con los pliegos cosidos a máquina o las hojas sueltas sin coser, pero pegadas al lomo, son sometidos a un encadenamiento mecánico alucinador. Después de correr por estrechos canales descendientes y ascendientes peldaños y parajes, después de sufrir presiones parciales o totales con el lomo del libro metido entre guías de hierro, aparece en breves segundos, por el último corredor de su forzado itinerario férreo, perfectamente estructurado y vestido con su brillante librea o su magnífica sobrecubierta de papel plastificado y envoltorio final a punto de ser expedido a los centros distribuidores o librerías y desde allí a las manos del lector.

Desde el punto de vista utilitario no tiene importancia alguna el que los pliegos del libro estén cosidos o solamente encoladas las hojas por el lomo, cosa que al final no se percibe si los efectos del maquinismo han conseguido su finalidad. Maquinismo que hemos visto funcionar en Zürich, en Estocolmo, en Madrid y en Barcelona y que en realidad está presente en todos los países industriales de Europa y de las Repúblicas americanas.

ENCUADERNAR UN LIBRO DE HOJAS SUELTAS NO ES UNA NOVEDAD

Tal contingencia ha sido resuelta en multitud de ocasiones por el encuadernador de oficio.

Por nuestra parte hemos cometido sin rubor esta arbitrariedad defendiéndola no como si fuera un capricho, sino como una solución estética que favorecía el libro.

A mediados de 1936 fuimos invitados por la Cámara Oficial del Libro de Madrid, de la que fue Presidente el editor de Barcelona D. Gustavo Gili, a dar en sus salones una serie de seis conferencias sobre el arte de la encuadernación, destinadas a los artífices encuadernadores. Solamente pudieron llevarse a cabo cuatro, pues las sirenas de alarma y los disparos antiaéreos obligaron a suspenderlas.

Nos referiremos solamente a una de ellas en la que tocó el turno de hablar de la encuadernación de piel jaspeada conocida con el nombre de "pasta española". Expusimos teóricamente modos y procedimientos adecuados y las cualidades de la badana o becerrillo adobado al zumaque por ser la combinación de este curtiente con el sulfato de hierro lo que produce la arborización monocroma tan típica en nuestro país. Para dar una idea de esta peculiar encuadernación presentamos como modelo un libro en papel de hilo encuadernado en becerrillo jaspeado.

Este libro tenía por título *Exposición de encuadernaciones españolas*, escrito por D. Francisco Hueso Rolland, editado en 1934 por la Sociedad Española de Amigos del Arte en edición corriente y tirada especial de cien ejemplares en papel de hilo.

Los concurrentes a la lección examinaron minuciosamente la encuadernación pasando el libro de mano en mano, y de pronto sonó una voz, la de Antolín Palomino Olalla, uno de los asistentes, manifestando su extrañeza, entre admirado y confuso, diciendo que él había encuadernado un ejemplar, igualmente en papel de hilo, en el que las sesenta y una láminas puestas al final del texto eran sensiblemente más cortas de altura y de anchura que el texto y en nuestro libro no había esta disconformidad.

Tuvimos que aclarar lo que parecía un misterio y al propio tiempo defenderlo. "La encuadernación, dijimos, tiene el propósito primordial de

dignificar el libro después de protegerlo y, además, corregir los defectos nativos, si los tiene, de manera que el libro quede favorecido.

En efecto, la edición corriente y las sesenta y una láminas que lo ilustraban medían treinta y tres y medio centímetros de altura y veinticuatro y medio de anchura. Los ejemplares especiales eran, por exigencias del papel de hilo, de tamaño ligeramente mayor, por tanto las láminas quedaban más cortas. Sin vacilación recortamos del lomo y después de la parte superior del libro el enojoso exceso para igualarlo al formato de las láminas, respetando, no hay que decir, las barbas nativas del papel de hilo. A consecuencia de esta mutilación el libro quedó reducido a hojas sueltas sin que se resintieran sensiblemente las márgenes del libro, pues eran por demás espléndidas.

EL COSIDO A DIENTE DE PERRO

Seguidamente cosimos las hojas del libro a “diente de perro”, que consiste en atravesar con la aguja cuatro hojas a la vez alrededor de las ranuras de los bramantes, y terminada la encuadernación no se advertía la estratagema. Estratagema que a todo encuadernador se le puede ocurrir.

Pendiente de mi razonamiento el señor Palomino, dogmático por excelencia y futuro encuadernador de altos vuelos, quien fue después mi mejor amigo, dijo en tono de represión: “Sí, pero lo que usted ha hecho es un crimen. Cortar los pliegos de un libro es un “desaguisado” de lesa bibliofilia”. A lo que repliqué serenamente imitando a Pedro Crespo del *Alcalde de Zalamea*: “Esto es querrela del muerto que toca a su autoridad y mientras él no se queje no les toca a los demás”. El libro quedó agradecido con el resultado de esta cirugía estética que lo embelleció.

ENCUADERNACIÓN DE HOJAS SUELTAS SIN COSER

No es única nuestra arbitrariedad. Por segunda vez cometimos conscientemente el sacrilegio de profanar la respetable integridad nativa del libro.

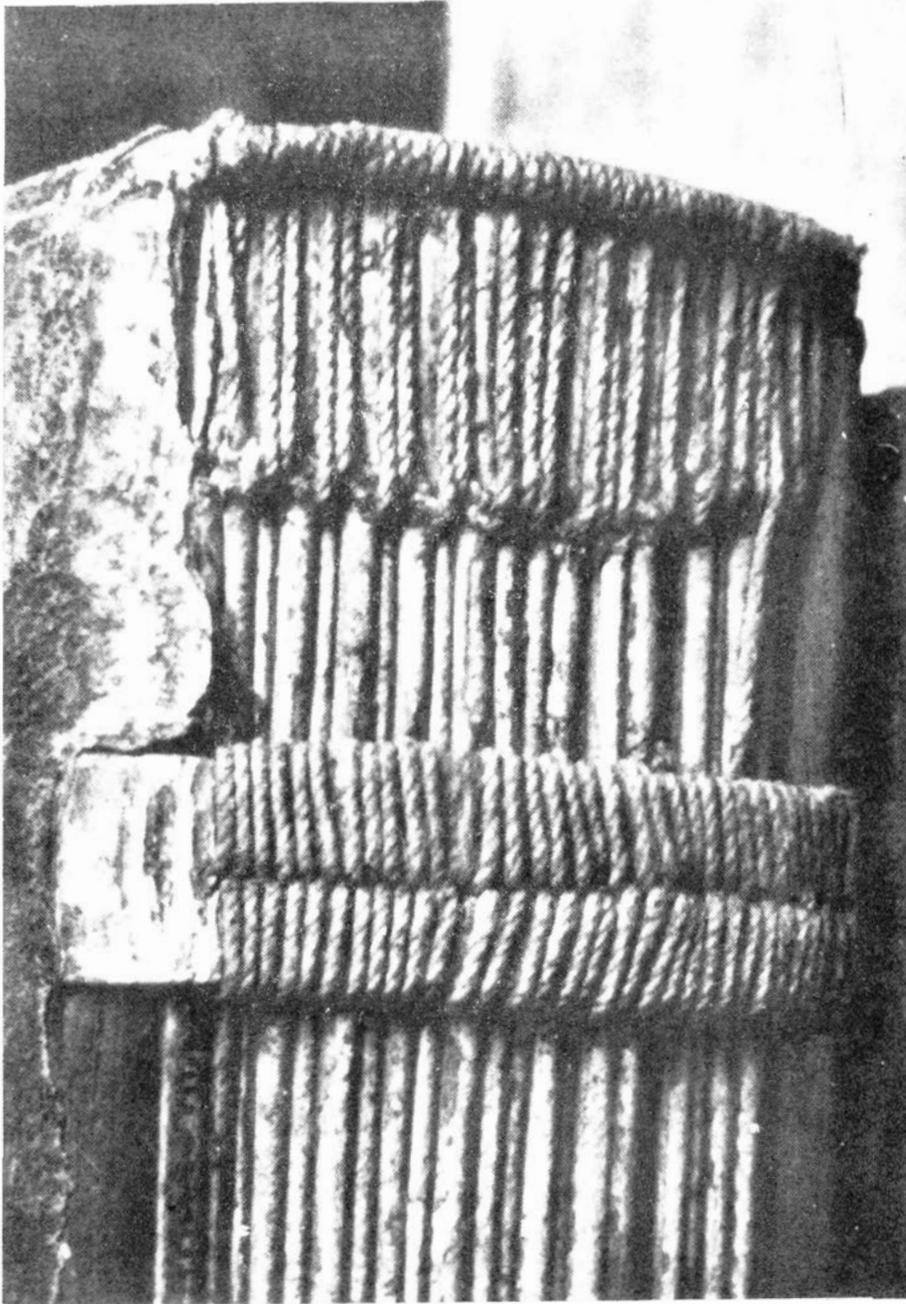
Nuestra osadía nos llevó a recortar el exceso de márgenes de una edición moderna reduciendo su formato para corregir lo que fue un equívoco enfático y engorroso. Si es loable, pensamos, remarginar las páginas de un libro antiguo escaso de márgenes, puede también serlo reducir la marginación excesiva de un libro moderno.

En la década de 1930 se publicó en Barcelona, con ribetes de libro de bibliófilo, las obras teatrales de Shakespeare traducidas al catalán por el celebrado poeta José M.^a de Segarra. De este monumento literario se trata. El texto fue compuesto a mano e impreso en negro sobre papel vitela Guarro, los títulos en azul y en roja la numeración de los actos y el nombre de los personajes. De estos libros se llegó a publicar solamente siete tomos, conteniendo cada uno cuatro de los dramas con sus portadillas. El formato de cada tomo fue el que dio una hoja de papel de tina doblado dos veces, quedando así reducido a cuatro folios cada pliego. Su formato, treinta y tres por veintitrés centímetros, con sus barbas nativas en el corte inferior y delantero. Las márgenes que enmarcan el texto eran espléndidas, más en los versos que en la prosa. Su peso desagradable por lo excesivo. El grueso total de los pliegos medía cuarenta y cinco milímetros, y fueron fuertemente cosidos a mano y protegidos por unas tapas de cartón forradas del mismo papel vitela y pegadas al lomo del libro con todas las garantías de solidez. Fue de lamentar, sin embargo, que después de tantos requisitos no se hubiera tenido en cuenta lo que debió ser facilidad para leerlo.

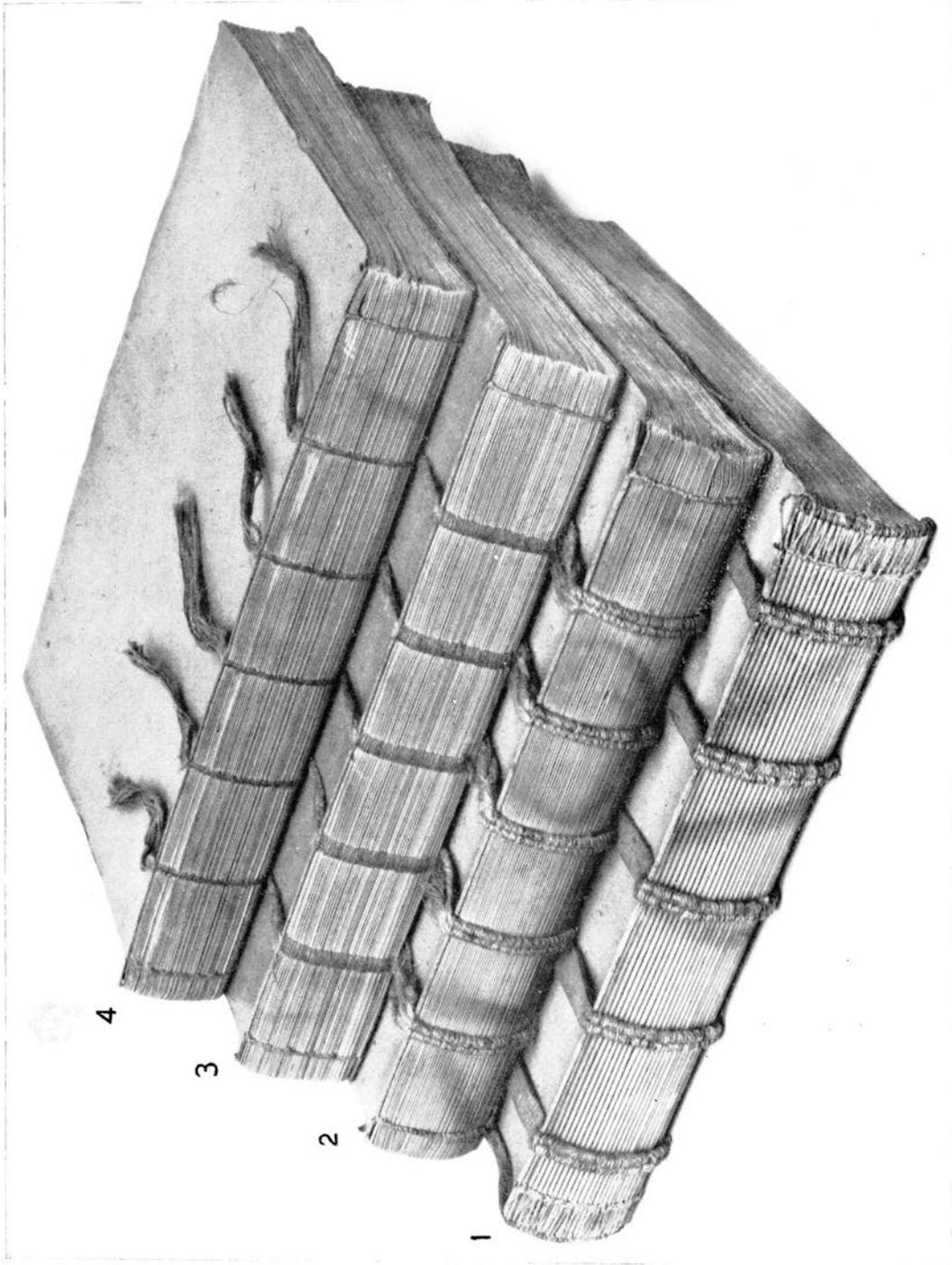
RAZONABLES EXIGENCIAS

Para satisfacer el deseo loable de un bibliófilo amante de la lectura que deseaba leer a Shakespeare en catalán con el libro sostenido en las manos y dignamente encuadernado, tomamos una decisión draconiana.

Ante todo descosimos el libro. Seguidamente recortamos a la cizalla cada pliego de los cuatro lados menguando las márgenes del texto. El libro quedó reducido en una quinta parte ($26,5 \times 18,5$ contra 33×23) y ali-gerado considerablemente su peso.

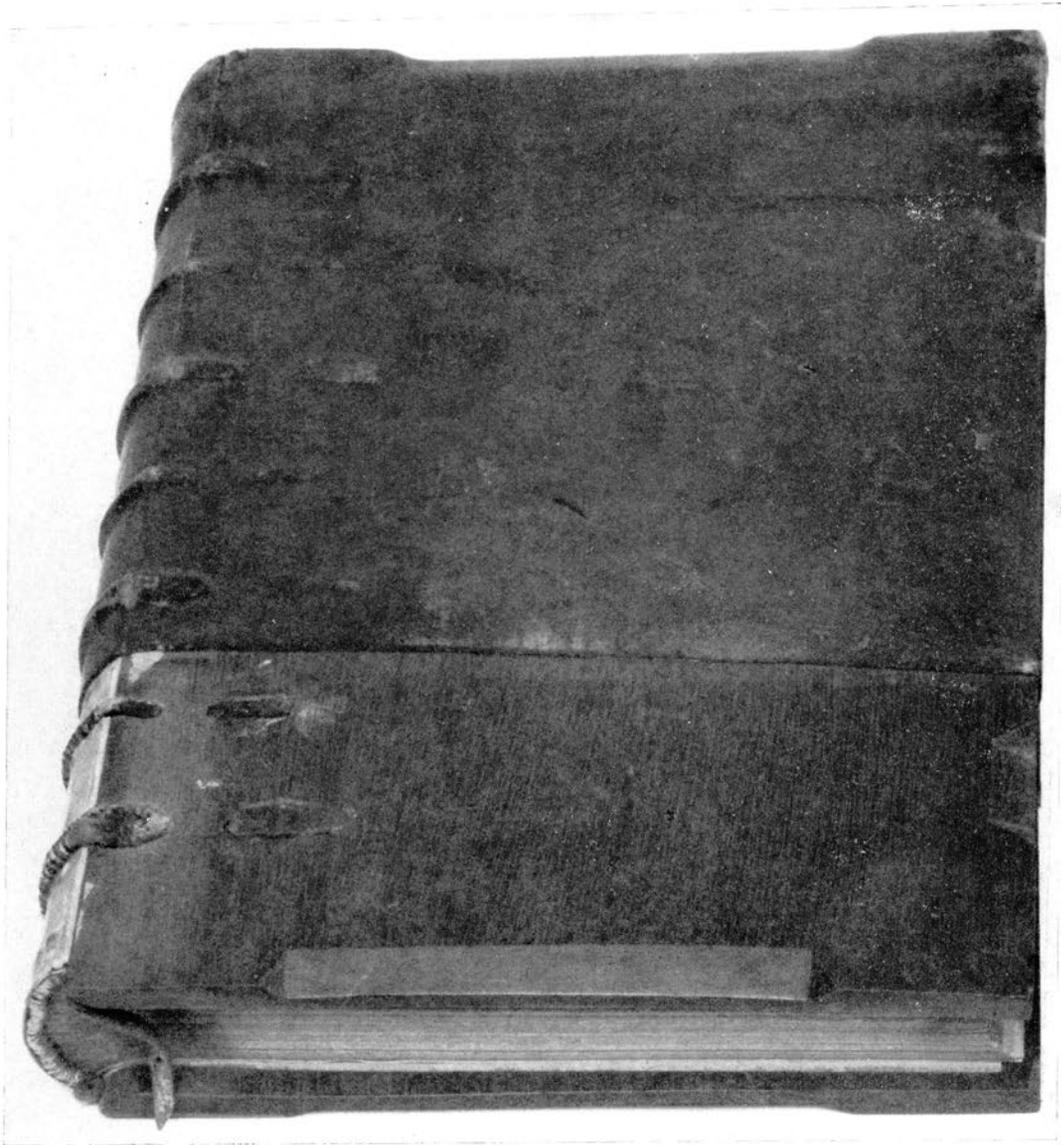


LÁM. I. Cosido recio que se descubre en los Códices de pergamino antiguos.

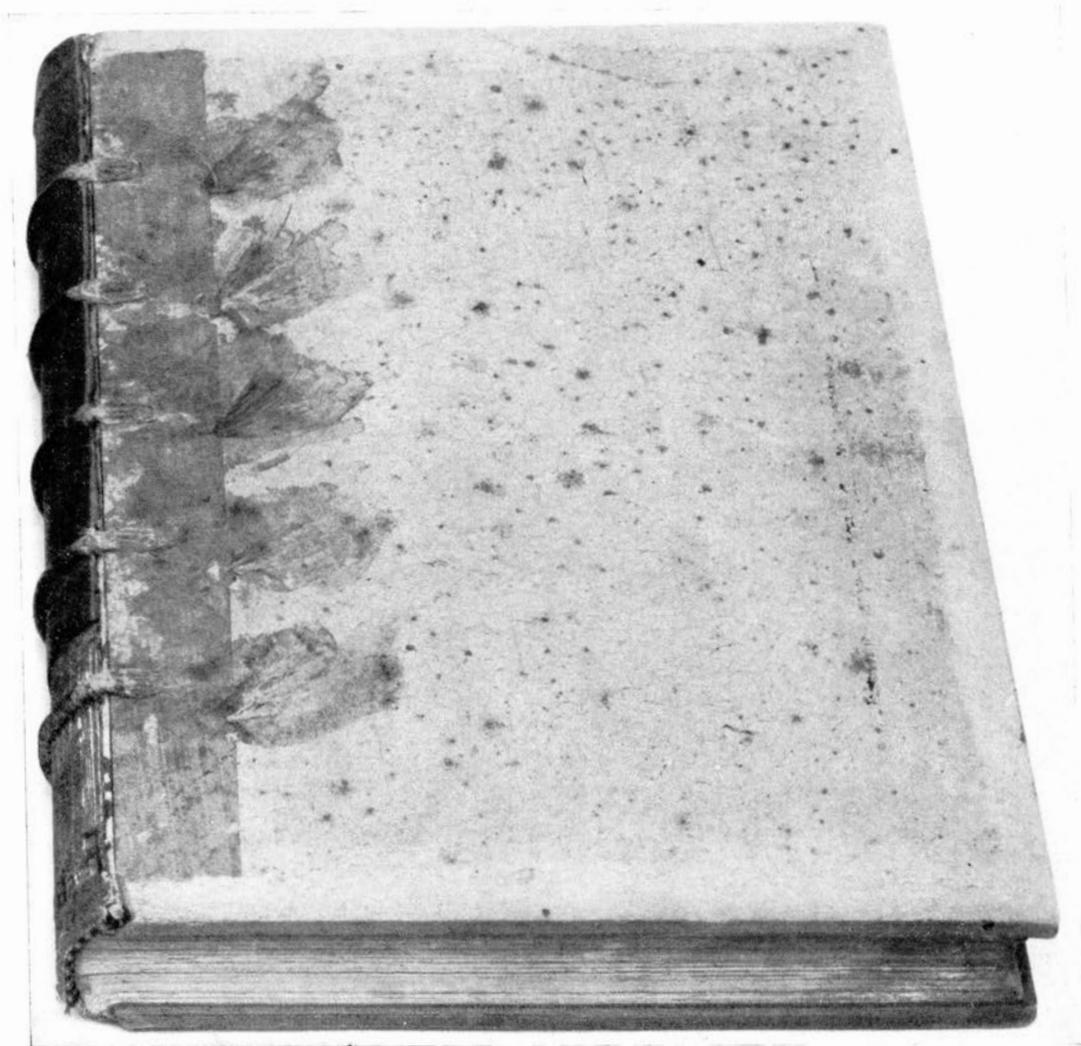


LÁM. II. Estudio del cosido del libro desde la Edad Media hasta nuestros días:

- N.º 1. Dobles nervios salientes obtenidos con tiritas de cuero.
- N.º 2. Dobles nervios salientes obtenidos con cordeles de cáñamo.
- N.º 3. Nervios salientes simples obtenidos con cordeles de cáñamo.
- N.º 4. Cosido a lomo liso con cordeles de cáñamo incrustados en las ranuras.



LÁM. III. Libro, la mitad cubierto de piel, dejando ver las tiras de cuero de los nervios que sujetan las tablas de madera de la encuadernación medieval.



LÁM. IV. Libro cosido con nervios de cáñamo salientes cuyos extremos sujetan las tapas de cartón.

Nuestra decisión tuvo un doble objetivo: reducir su formato y encuadernar por separado cada título, por lo que los siete tomos originales dieron por resultado veintiocho ejemplares con el título dorado en el lomo, pudiéndose leer cómodamente.

No quisimos recurrir al socorrido *cosido a diente de perro* por innecesario. Encolamos las hojas sueltas del lomo, pero antes practicamos cinco ranuras equidistantes en el canto de las hojas en las que alojamos sendos bramantes previamente deshilados, los cuales al ser encolado el lomo retenían atadas sin coser las hojas fuertemente, máxime teniendo en cuenta que los refuerzos de gasa o de papel que se pegan en dicho lomo agarrotan las hojas entre sí con mejor eficacia que los pliegos cosidos al modo clásico.

* * *

EL PORQUÉ DE ESTA DISERTACIÓN

Hemos hablado con minuciosidad tal vez enojosa de ciertos aspectos técnicos del arte de encuadernar mecanizado llevados del deseo de dar luz sin lamentaciones a ciertas contrariedades experimentadas respecto al libro que han preocupado no a la intelectualidad, pero sí a los estudiantes y curiosos de la lectura que han visto con cierta frecuencia que se desprendían algunas hojas de los textos manuales del bachillerato y de las revistas de arte o del hogar. Contrariedad inexistente en el día de hoy. La razón de esta contingencia fue debida a la incipiente evolución técnica por la que atravesó el período de ensayo. Período que llegó a su término en aquellos talleres bien dotados para conseguir el fin perseguido.

Por la complejidad que comporta el cosido a mano o a máquina, industrialmente considerado, se estima ya anacrónico y caduco. Las ideas prácticas de otros tiempos y la destreza manual de los artesanos de oficio de uno y otro sexo, han dejado de tener validez ante el poder de los ingenieros industriales que serenamente han discurrido la manera de practicar mecánicamente los grandes y pequeños manipulados del arte de encuadernar.

TAMBIÉN EL ARTE TRADICIONAL DEL LIBRO EVOLUCIONA

No ha sido sólo el mecanismo dominante en nuestros tiempos lo que ha desintegrado las realidades vetustas en las que se apoyaba la estabilidad del libro, sino también la evolutiva concepción que lo embellece. Por lo

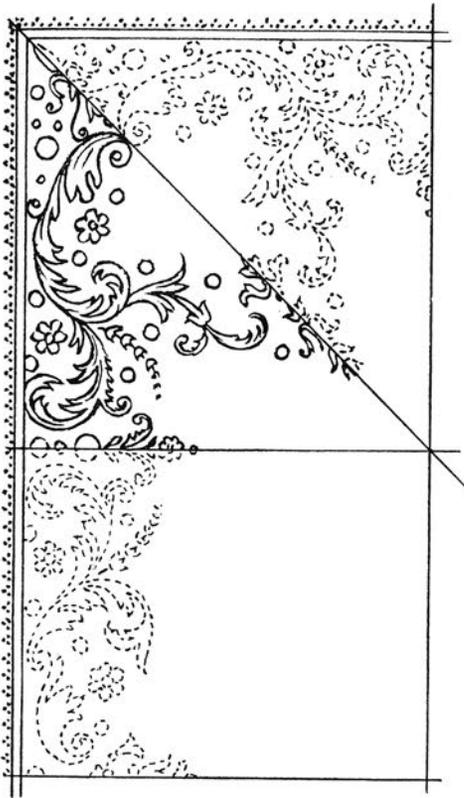


FIG. 3. Angulo dividido por la bisectriz cuyo fragmento genera la decoración de toda la tapa. El centro de cada ángulo recibía una corona, un pajarillo o una flor.

que se refiere al signo ornamental de la encuadernación, ha experimentado radicales controversias respecto al pasado, defendidas éstas en alta voz o tácitamente por los nuevos paladines, siendo el paralelismo simbólico de éstos fruto de humanas coincidencias de la fantasía y del espíritu, poseídos de un indeclinable tesón de renovar el concepto, para ellos anticuado, de magnificar el libro con la suntuosidad de la encuadernación.

LAS INFLUENCIAS DEL PASADO Y DE LA LÓGICA

A partir del Renacimiento, y centurias siguientes, la decoración de las tapas del libro, agraciado éste por las excelencias del arte, se consideraba sujeta a repetir simétricamente en el lado izquierdo de la ornamentación exactamente las mismas evoluciones que en el lado derecho. Y más simétrico aún: repetir en los cuatro ángulos del plano ornamental el mismo

dibujo. Dibujo que, a su vez, repetía los mismos rasgos a cada lado de la bisectriz angular, reservando la parte central del libro para los escudos o dedicatorias (Fig. 3).

Tal academicismo secular ha producido en los tiempos actuales un empacho de lógica, un ahito de equilibrio anatómico a espaldas de la asimetría legal que está presente también en la estructura interior del cuerpo humano, así como en las ramas de un árbol. Díganlo sino los órganos nobles internos y los cinco dedos de la mano y de los pies que nada tienen de simétrico y son además impares. No es, pues, la simetría un decreto inviolable, sino que representa una variedad notoria, consecuencia del encaramiento contingente de una imagen asimétrica.

Frente, pues, a tanta redundancia decorativa que se aprecia además en cualquier ornamentación mural se impone hoy, en el reducido plano de la encuadernación, un nuevo criterio que, con toda libertad, practica lo asimétrico. Tal novedad tuvo singular resonancia en la Exposición de Artes Decorativas que en 1925 se celebró en París en la que se removieron los cimientos de la originalidad. Al decir de la crítica independiente, entre las ideas sensatas predominó en este Certamen el Cubismo, el Futurismo y otras tendencias buenas, malas y peores. Respecto a la encuadernación original, en la que lució cierto desenfado, se desencadenó una batalla polémica contrastando el criterio de los preconizadores entusiastas cifrando su edad alrededor de los treinta años, frente a la de los intransigentes misoneistas que rebasaban la cifra de dos veces treinta. Estos propugnaban el retorno a las mociones pretéricas cuyas glorias eran inmarcesibles, decían, oponiéndose a una evolución estrepitosa y según ellos demoledora.

El vendaval pasó. El dorado "a pequeños hierros grabados", el estilo romántico, la decoración floral y los temas pictóricos se batieron en retirada. El neófito encuadernador francés Pierre Legrain, experto en el diseño de modas, fue el promotor de esta contienda. "¡Nada que refleje el pasado!", fue su lema.

Las nuevas promociones de encuadernadores, instruidos en las artes del dibujo, desenvolviéndose en uno y otro país, así como en el nuestro, se sumaron a Legrain asistidos no solamente por los bibliófilos amantes del

libro por el libro, sino también por los conspicuos coleccionistas de obras de arte y ediciones originales enriquecidas sus páginas con aguafuertes, litografías y encuadernaciones de nueva concepción.

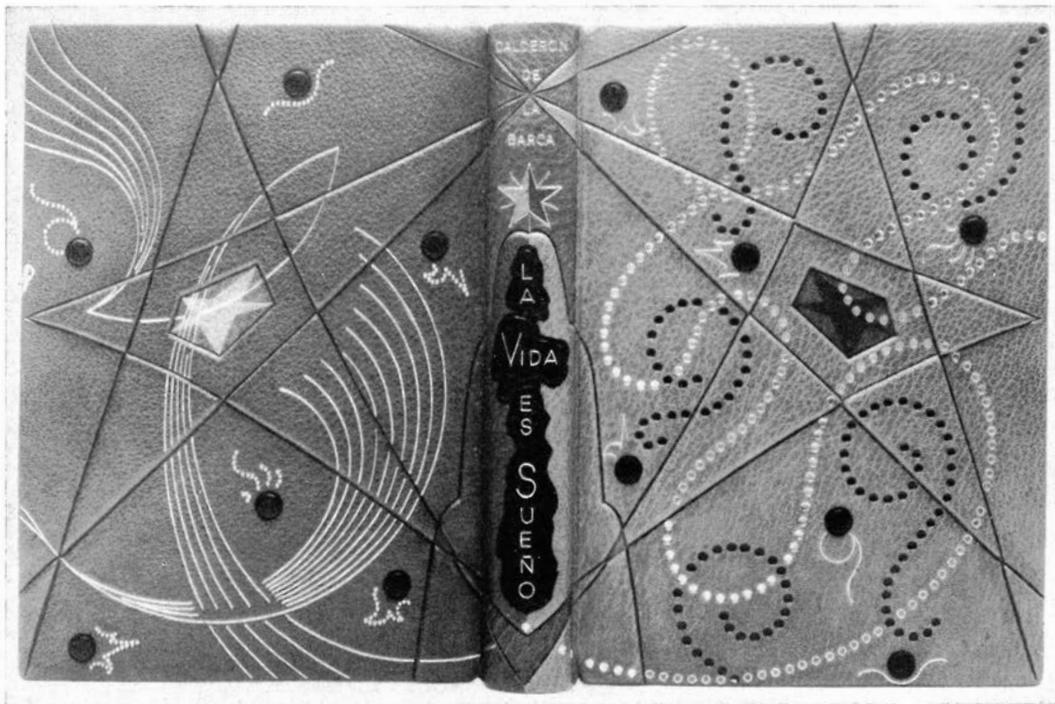
Los más destacados de estas nuevas promociones, haciendo alarde del tecnicismo ancestral, que nunca abandonaron, se lanzaron con ímpetu arrollador en la refriega exhibiendo ideas propias o siendo epígonos de las tendencias ideológicas de los varios decoradores que asimismo se asomaron con extraordinario empuje al sugestivo arte de encuadernar. A imitación de su heterogeneidad decorativa avanzaron sin rumbo ni pusilanimidad por el laberinto renovador de principios estéticos haciendo caso omiso de los límites rectangulares del libro suprimiendo los nervios del lomo y desenvolviéndose a campo abierto sin fronteras ni cortapisas. En ocasiones, como cauce desbordado, rebasaron los bordes de las tapas de piel, terminando su línea huidiza en las contratapas dobladas de vitela, de becerrillo o de marroquí (Láms. V, VI, VII y VIII).

RELACIÓN DE AFINIDADES

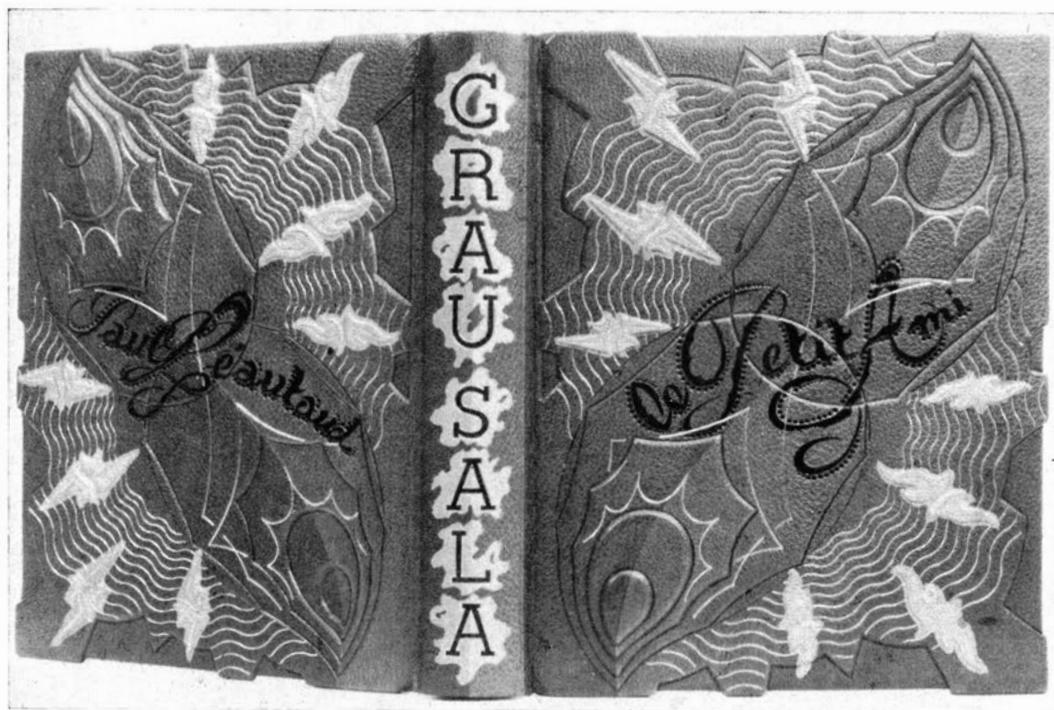
Por una relativa influencia, que transcurre entre lo funcional del libro primigenio y lo artístico de su indumento en clara relación valorativa del continente y el contenido, desde mediados del siglo pasado se han puesto de manifiesto sus afinidades conjuntivas en los renglones de la vasta literatura bibliofílica.

Hoy en la revista *Art et métier du livre*, publicada mensualmente en la ciudad del Sena, se rinde culto no solamente al presente, sino al pasado y futuro del libro con el testimonio de las exposiciones nacionales y extranjeras.

En Londres publicaciones de gran enjundia reflejan las actividades del arte de la encuadernación junto con las monografías anuales publicadas por la Asociación "Designer bookbinders", con el título *The new Bookbinder* (1981, 1982, 1983). En unas y otras, con las reproducciones en negro y color que las acompañan, se pone de manifiesto que la evolu-



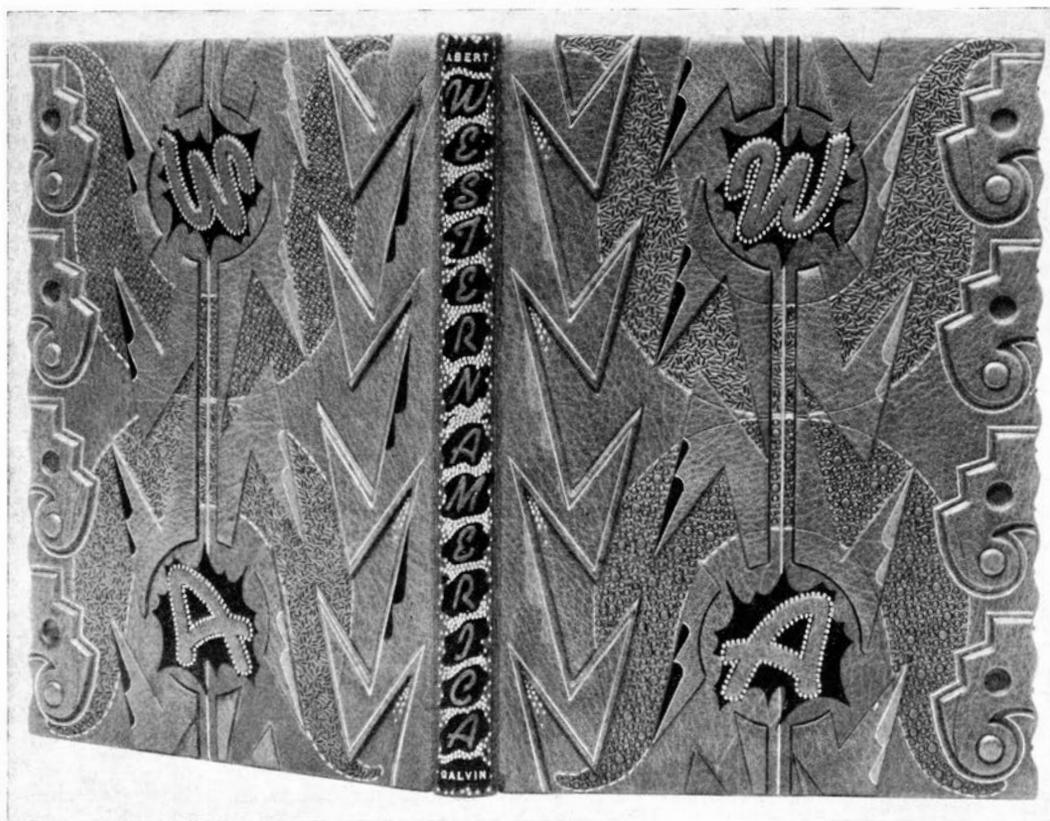
LÁM. V. *La vida es sueño*. Ilustraciones de Ricart. Decoración abstracta original de Santiago Brugalla igual que los siguientes.



LÁM. VI. PAUL LÉAUTAUD, *Le petit ami*. Ilustraciones de Grau Sala. Decoración original filetes oro y mosaicos de pieles.



LÁM. VII. SAUL SHAPIRO, *Hebrew Writings*. Ilustraciones de Leah Norman. Montreal, 1982 (manuscrito). Decoración original de reminiscencias hebreas en mosaico y relieves.



LÁM. VIII. J. W. ABERT, *Western America*. Editado por John Galvin. California, 1972. Decoración simbólica inspirada del ambiente indio-americano, con relieves, mosaico y fondos pedregosos.

ción sigue su camino con sensatos y también retorcidos optimismos, dándose en las tapas de piel de los “libros objeto” formas audaces, piramidales y heteróclitas de espectacular originalidad.

CONCLUSIÓN

Aceptando la relación de lo funcional con lo artístico del libro, o sea de su mecanismo vital e ideológico que hemos intentado esbozar a lo largo de este escrito, no debe extrañarnos que los pliegos que han protagonizado la estructura del libro cumplan en la hora presente una misión precaria destinada en muchas ocasiones a desaparecer.

En muchas ocasiones, pero no en todas, apresurémonos a subrayarlo. Pues las solemnes ediciones limitadas que alientan la bibliofilia y representan el secular amor a las letras y a la poesía como síntesis de civilización, así como los libros similares a ellos por su excelencia, están distanciados de la insensibilidad del mecanismo, ciego y absorbente, tanto como pueda estarlo el calor de la frialdad.

LA "PERSPECTIVA" DE VIGNOLA, SU DIFUSION
EN HISPANOAMERICA Y EL MANUSCRITO DE CARDUCHI

POR

RAMON GUTIERREZ

Pocos tratadistas de arquitectura del Renacimiento alcanzaron la fortuna de una difusión de su pensamiento y conocimientos como Jacopo Barrozzzi da Vignola, cuyas ideas, concretadas en 1562 en la *Regolle delli cinque ordini dell'architettura*, codifican la propuesta clasicista en arquitectura.

Cientos de ediciones y traducciones a los más variados idiomas proyectaron a las *Reglas de las cinco órdenes* por cuatro siglos como un texto de consulta y de operatividad para el diseño con una universalidad no igualada dentro de la arquitectura occidental.

El método didáctico de la obra de Vignola se vislumbra desde el comienzo, cuando reemplaza con éxito al propio tratado de Sebastián Serlio que sin duda era más amplio y profundo en su desarrollo.

Esta capacidad de síntesis de abordar una propuesta capaz de llegar no sólo al erudito y al profesional, sino también al aprendiz de artesano o al "idóneo", explica el rotundo éxito y la aceptación del manual de Vignola a través del tiempo.

En España la edición de la *Regla de las cinco órdenes de Architectura* tuvo aparentemente trece ediciones hasta fines del siglo XVIII, cifra no alcanzada por ningún libro de arquitectura en el mismo período ¹.

No puede menos que llamar la atención que una tan exitosa inserción editorial en el mundo hispanoamericano no haya sin embargo inducido a la impresión en castellano de la otra obra de Vignola.

En efecto, *Le due Regole della prospettiva pratica di M. Iacopo Barrozzzi da Vignola*, editada en Roma en 1583, jamás sería editada en Es-

paña, postergando la aparición de libros de perspectiva en dicho idioma hasta el siglo XVIII.

En cierta manera también en Italia —donde debió competir con otros tratados similares— la *Perspectiva* de Vignola alcanzó menor cantidad de ediciones que los *Cinco órdenes*, pero no por ello puede obviarse la influencia de su decena de ediciones concretadas hasta fines del siglo XVIII ².

Esta desapareja suerte de los tratadistas de arquitectura en el mundo hispano nos ha llamado la atención y al respecto nos hemos referido a la peculiar fortuna de Palladio, de quien sólo se publicó uno de sus cuatro libros hasta fines del siglo XVIII, a pesar de los numerosos manuscritos y traducciones que se hicieran ³.

De la misma forma las ediciones de Serlio se limitaron a los libros 3.º y 4.º, que solamente se imprimieron en el siglo XVI, mientras que Alberti se editó dos veces (1582 y 1797) y lo propio habría de suceder con Vitruvio (1582 y 1787).

Otros tratadistas como Scamozzi y Cattaneo jamás fueron traducidos al castellano, aunque es preciso acotar que sus obras se encuentran frecuentemente en las bibliotecas españolas y americanas de la época ⁴.

LA EDICIÓN DE LA "PERSPECTIVA" DE VIGNOLA

Las ediciones italianas de la *Perspectiva* con los comentarios del Padre Ignacio Danti se sucedieron a partir de la primera fecha —como se ha dicho— en 1583.

Es importante acotar que el siglo XVII parece haber sido el más motivado por el texto ya que podemos señalar ediciones variadas como las de Roma de 1602, 1611, 1642, 1644, 1684 y las de Siena de 1635 y Bologna de 1682. En el siglo XVIII sólo parece haberse editado en Venecia en 1743, en Bologna un año más tarde y en Roma en 1770 ⁵.

Ello sin duda aseguró una vasta difusión en Italia al libro cuyo interés parece necesario rescatar en la actualidad cuando increíblemente obras especializadas en el tema ni siquiera mencionan su existencia, poniendo en

tela de juicio la seriedad de la recopilación efectuada⁶. Quizás debamos atribuir ello a la mala opinión formada por autores como Willich que valoraron más el Prefacio de Danti que el propio texto⁷.

Una aproximación contextual a la vida del Vignola y su relación con la obra, así como los antecedentes que pudo haber utilizado, pueden servirnos para encuadrar la oportunidad y calidad del texto.

Los datos biográficos de Vignola pueden rastrearse tempranamente en los escritos de Vasari, que ratifican su nacimiento en 1507, y sobre todo en la magnífica *Vita di Iacopo Barrozzì da Vignola* que escribió el dominico Danti en el Prefacio de la primera edición de la *Perspectiva* en 1583, una década después de su fallecimiento⁸. La carta del hijo de Vignola, Jacinto Barrozzì, fechada en 1580, que acompaña la edición, parece ratificar la veracidad de los datos que aporta el Padre Danti, así como el origen del manuscrito que según testimonia fue transcrito por padre e hijo poco antes de que el primero "pasase a mejor vida".

Parece por dicha carta ratificarse que antes de la edición habrían circulado manuscritos de la *Perspectiva* de Vignola, pues el propio hijo descalifica el anterior que el caballero Gaddi había entregado al Padre Danti y que era "muy diferente" del verdadero.

El texto de Vignola parece haber sido escrito en lo fundamental en el lustro 1535 a 1540, aunque sin duda recibió modificaciones y adiciones sustanciales antes de su versión definitiva. Milizzia (1785) manifiesta no saber dónde estudió Vignola perspectiva, aunque Orlandi adjudica la enseñanza a Bartolomeo Passerotti hacia 1527.

De ser ciertas las fechas antedichas, la redacción del texto coincide con la intensa tarea de Vignola en Roma en que ejecuta el relevamiento de los monumentos romanos, tarea que le absorbía completamente el tiempo según Loukomski⁹.

Este trabajo arqueológico que realizaba para la Academia de Arquitectura de Roma limitó su propio ejercicio profesional, pero probablemente fue matizado con la elaboración teórica de la *Perspectiva*, que debió estar avanzada con anterioridad a que el Abate Primaticcio le transmitiera la invitación de Francisco I de pasar a Francia a trabajar en Fontainebleau.

A su retorno en 1543 a Bolonia tuvo una fecunda tarea que incluyó el Palacio de la familia Buoncompagni, en su pueblo natal, a uno de cuyos miembros dedicaría la *Perspectiva*.

Que el texto no se haya editado durante la vida de Vignola da fuerza a la interpretación de que el mismo era incompleto o por lo menos oscuro, lo cual es curioso en un autor como Vignola que había logrado sintetizar tan didácticamente otros estudios en sus *Cinco órdenes*. De todos modos no caben dudas que algunos de los grabados de madera fueron realizados con bastante anterioridad (La *Loggia*, p. 89, está fechada en 1562).

Se afianzaría así la idea de que el manuscrito recién cobró forma con los extensos comentarios del Padre Danti, que en la práctica pasa a convertirse en un eficiente coautor del tratado¹⁰.

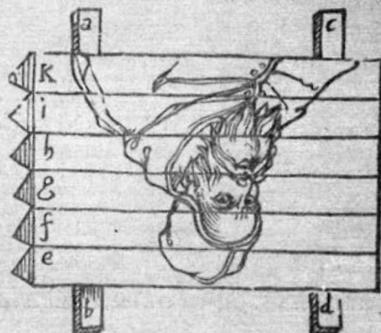
Es claro que Vignola desarrolla la tesitura de analizar y corregir otros textos tratando de llegar a una normativa que algunos han considerado rígida o por lo menos no tan abierta como la que planteaba Sebastián Serlio en su segundo tratado de 1545, donde incluía una visión teatral de ciudades italianas aportando el uso perspectívico a la valoración del espacio.

Sin duda que la presencia de Serlio y Vignola en Francia pudo influir en el conocimiento de textos de Perspectiva que incrementaron su conocimiento del tema y llevaron al segundo a reescribir el manuscrito original por lo menos parcialmente.

En efecto, desde la edición de Viator (Jean Pelerín) de su *De Artificiali Perspectiva*, editado en Toul en 1505 y posteriormente en latín en la misma ciudad en 1509 y 1521 y dos ediciones piratas en alemán en Nuremberg en 1509, la sucesión de textos franceses del siglo XVI había sido importante (Cousin, Ducerceau, etc.). Antes cabría recordar antecedentes en Italia como la *Prospectiva Communis* de John Peckham, Arzobispo de Canterbury (1279), editada en Milán en 1480, y referencias en las ediciones de Leon Batista Alberti *De Re Aedificatoria* (1485).

Panofsky ha señalado la importancia del tratado de Vignola-Danti como complemento de las teorías de Viator incorporando el método del punto de distancia, lo cual adquiere relevancia tomando como referencia la fase inicial de redacción del manuscrito (hacia 1540) antes que la de edición¹¹.

gestato vi si dipingerà sul il ritratto, o qual si voglia altra cosa che l'huomo vorrà, & come sarà finito di tutto punto, si spiecheranno le tavolette dalli detti due regoli, & si attaccheranno sopra vna tavoletta piana per ordine, facendo posare la faccia AEFB, talmente, che la parte dipinta ABCD, resti di sopra, & la faccia DEFC, venga dinanzi, come qui si veggono collocate per ordine le stecche GHI, delle quali la parte superiore KLM, deve esser dipinta con il ritratto, o qual si voglia altra cosa, che l'huomo voglia far vedere nello specchio; & nelle faccie GHI, che hanno ad esser viste dall'occhio, si dipingerà qualche cosa diuersa da quello che s'hà a vedere nello specchio: o veramente in esse faccie GHI, si seruieranno le lettere in lode di colui, il cui ritratto si mira nello specchio, si come si vede fatto nel prenominato ritratto del



Re Enrico, il che è molto più a proposito di fare, che il dipingerui qual si voglia altra cosa: atterfo che le righe che sono fra vna tavoletta & l'altra, sempre si veggono, & meno disdicono tra vn verso di lettere, & l'altro, che non fanno nell'attraversare l'altre pitture. Et auuertiscasi, che le parti superiori della pittura si mettino nella parte inferiore del quadro, come se nella K, si mettesse la fronte

& nella M, il mento della testa, acciò che dallo specchio NOPQ, la fronte sia riportata nella parte superiore NO, & il mento nella parte inferiore PQ. Auuertendo in oltre, che il quadro s'attacca poi vn poco alto sopra il liuello dell'occhio, acciò non si veggino le faccie superiori delle tavolette KLM, mà solamente le faccie anteriori GHI, & quelle superiori KLM, sian viste dallo specchio, acciò in esso s'impronta il simulacro della pittura del ritratto: & si farà star lo specchio più o meno pendente, secondo che si vedrà che pigli bene l'immagine, che nelle stecche è dipinta. Mà perche la parte superiore della pittura si metta nella parte inferiore del quadro nel punto K, acciò sia vista nella parte superiore dello specchio NO, è dimostrato da Euclide al teorema settimo delli specchi piani, ne quali l'altezza, & le profondità appariscono al contrario, cioè la parte più bassa K, apparisce nella parte più alta dello specchio NO, & la parte più alta



Anzivino en su minucioso estudio del texto vignolesco señala que la segunda regla de la Perspectiva tiene autonomía referente al discurso de Viator y quizás encuentra su punto de apoyo en la práctica perspectívica que ejercita la pintura italiana del “Quattrocento” antes que una importación francesa del tema ¹².

Así la “composición frontal unitaria” propia de la tradición pictórica italiana se diferencia en Vignola de la “representación angular”, variando de un único punto de fuga a dos en el caso de los tratadistas franceses.

Vignola elabora así un aparato teórico basado en su propia concepción de la forma de ver —de la “fisiología de la visióu”— y a la vez crea un instrumento apto para el control proyectual del espacio arquitectónico. A su vez Danti lo traslada a una valoración escenográfica y teatral ilusionista que le permitiera un profundo aprovechamiento al tratado en la génesis del período barroco hasta las ediciones de Andrea del Pozzo y Galli di Bibiena ¹³.

LA PERSPECTIVA DEL VIGNOLA EN HISPANOAMÉRICA

Es seguro que las ediciones italianas de Vignola circularon con profusión en España y probablemente con menos intensidad en América.

La repercusión en España puede vislumbrarse en el texto de Palomino, quien narra cuando al pasar de Córdoba a Madrid tuvo oportunidad de conocer la obra de Vignola y “noté en ella cierta profundidad maravillosa que a la verdad aunque yo no la penetraba, sin embargo la conocía...” ¹⁴.

Sin duda que esta accesibilidad a la *Perspectiva* de Vignola introdujo a Palomino en el tema aún cuando para su tratado (1715-1724) la influencia más directa parece surgir de la obra de Andrea del Pozzo.

A América tenemos constancias del embarque en el año 1600, con destino a San Juan de Ulúa, de ejemplares de la *Perspectiva* de Daniel Bárbaro, lo que es indicativo del temprano interés en el tema ¹⁵.

Tanto este libro como la *Perspectiva* de Vignola se encontraban en la biblioteca del jesuita Juan Ramón Coninck, famoso cartógrafo e ingeniero

que residía en Lima donde desempeñaba ya desde fines del siglo xvii la Cátedra de Matemáticas de la Universidad de San Marcos ¹⁶.

Librerías del siglo xvii mexicanas ofrecían las obras de Vignola y aún un ejemplar de la primera edición de la *Perspectiva* se conserva en la Biblioteca Nacional de México, posiblemente procedente de alguno de los conventos suprimidos en el siglo xix mediante las leyes de la Reforma Religiosa ¹⁷.

Las ediciones de *Perspectiva* de Jan Vredeman de Vries y Samuel Marolois suelen también encontrarse con reiteración en bibliotecas americanas del siglo xviii, supliendo de esta manera la carencia de textos castellanos en la materia ¹⁸.

Esta singular circunstancia no obvió que se realizaran diversas copias y traducciones manuscritas de la *Perspectiva* de Vignola preparadas algunas para una edición que no llegó a concretarse.

Ceán Bermúdez conoció una traducción que realizara Salvador Muñoz en 1642 y que incluía un *Elogio de las Bellas Artes*. El manuscrito pertenecía a Juan de Dios Gil de Lara y la referencia la recogió Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*.

Un año más tarde, en 1643, Felipe Lázaro de Goiti preparó un tratado de Perspectiva sobre la base del de Daniel Bárbaro, pero utilizando la edición del Vignola ¹⁹.

Otro tratado del siglo xvii sobre Arquitectura y Perspectiva, aunque incompleto, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, ejemplificando el interés por el tema ²⁰.

Recientemente hemos localizado en Lima (Perú) otro manuscrito que incluye un *Libro de la Perspectiva Práctica de Iacome Barrozzì de Vignola, traducido y anotado por Luis Carduchi* ²¹.

EL MANUSCRITO DE CARDUCHI EN LIMA

Este importante documento del siglo xvii se encuentra, como buena parte de los fondos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Lima, dañado

por la acción del fuego y el agua, a raíz del incendio que destruyera el edificio en 1943.

Sin embargo, tiene partes aún legibles que permiten reconstruir su contenido. El manuscrito tiene 29 cms. de alto y 19 cms. de ancho y el fuego ha deteriorado sus bordes, mientras que el agua ha lavado parcialmente el texto.

Se trata de un *Tratado Geométrico* que compuso Luis Carduchi tomado de diversos autores, es decir, que no es una traducción literal, sino anotada, y dentro del mismo la parte correspondiente a la *Perspectiva* de Vignola ocupa treinta y una hojas.

Luis Carduchi fue arquitecto militar e hidráulico, habiendo cursado estudios en la Academia Real de Ciencias de Madrid bajo la dirección de Julio César Ferrufino. Era sobrino de Vicenzo Carducho, que lo menciona en sus *Diálogos sobre pintura*, y a su vez publicó en Madrid en 1634 un trabajo sobre *Modos de medir jurisdicciones y tierras* y en Alcalá de Henares (1637) una traducción de los libros de Euclides²².

En 1645 fue comisionado por Real Orden para reconocer el río Tajo y hacerlo navegable hasta Lisboa, generando como resultados del estudio un manuscrito, *Chorographía del Río Tajo*, que se conserva en la Real Academia de la Historia. En 1650, a raíz de la enfermedad de Ferrufino, solicita, como "Matemático y Arquitecto Militar", que se le confiera interinamente la Cátedra de Matemática, ofreciendo dictar además las de Artillería y Fortificación en el Palacio Real.

Argumenta para avalar su pedido "que ha escrito doce libros de las Matemáticas, dando uno a la stampa y diera los demás a tener posibilidad para ello, con grande utilidad de los naturales y servicio de S. M."²³.

Señalaba que tenía Escuela en su propia casa, donde enseñaba Geometría, Fortificación y Artillería y "todo lo demás tocante a esta ciencia".

Intervino en diversas discusiones teóricas y en una de ellas defendió apasionadamente el Tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás (1639) cuestionado por el Arquitecto Pedro de la Peña. En 1656 el Consejo de Guerra, en atención a la carencia de ingenieros, propuso que Carduchi (ya catedrático titular por fallecimiento de Ferrufino en 1651) dictase cátedra en

el Hospital de Desamparados para formar más ingenieros militares, además de sus clases en el Palacio Real. Poco debió sin embargo durar el sistema, pues Carduchi falleció el 24 de febrero de 1657.

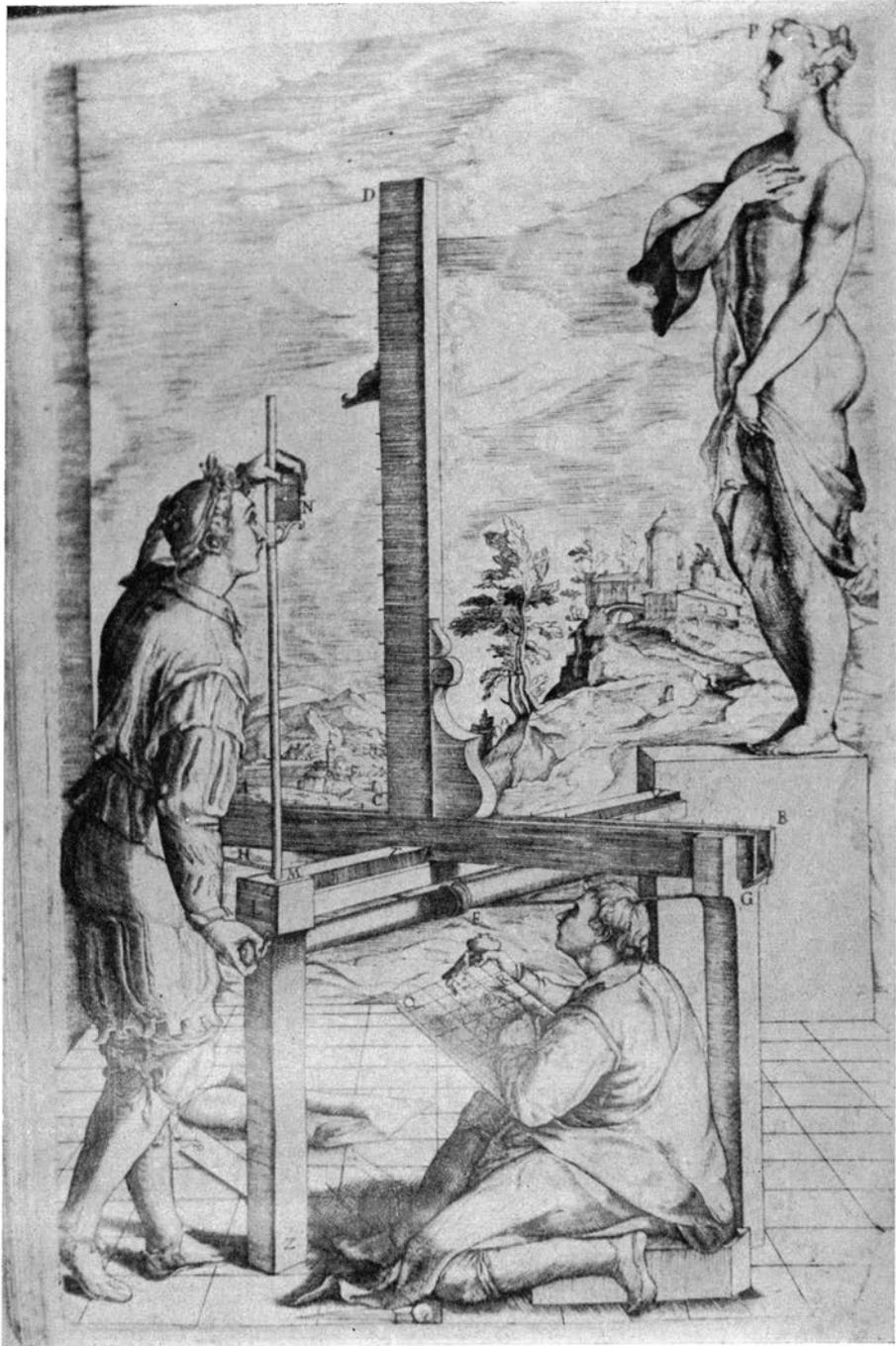
La actitud docente de Carduchi hace pensar que su texto anotado pudo ser copiado en sucesivos manuscritos por sus alumnos, aunque por el momento desconocemos otro ejemplar que el que se conserva en Lima. Probablemente esta copia perteneció a Andrés Dávila y Heredia, Ingeniero Militar de vasta trayectoria en España que editó numerosas obras sobre los temas de agrimensura, afines a la temática, y de quien probablemente Carduchi fuera maestro.

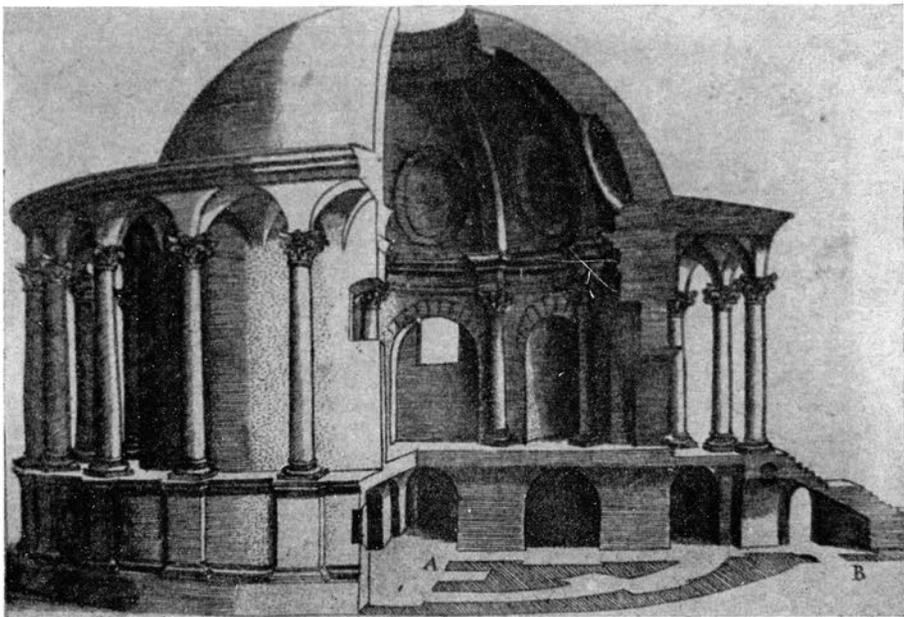
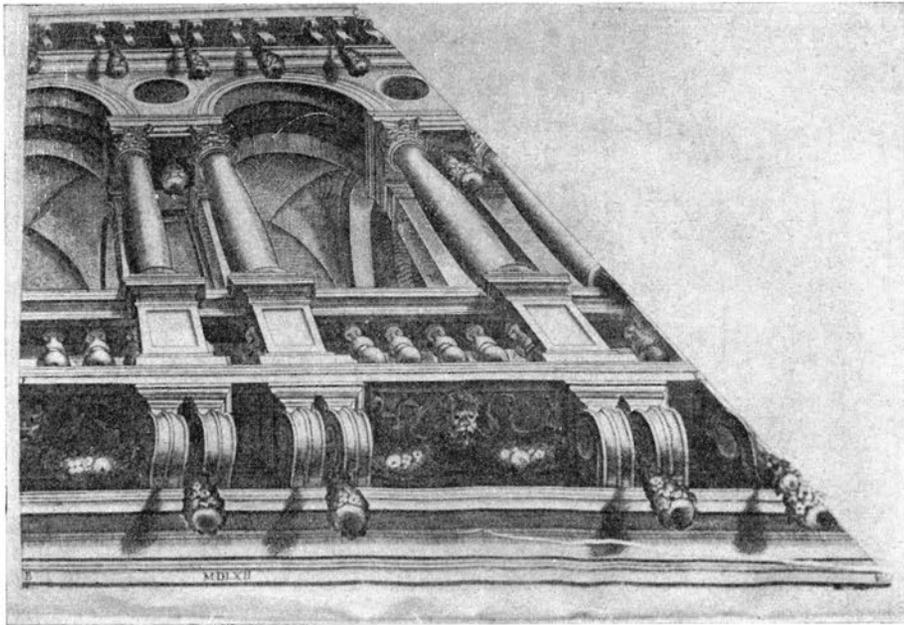
En el "Prefacio al lector", que evidencia la voluntad del autor de imprimir el texto, Carduchi hace énfasis en "lo que con los pinceles dejó escrito en esta materia Bartolomé Carduchi padre, así en Italia como en España, mostrando cuán científicamente poseía este arte y a que no haber atajado la muerte, aún no cumplida la edad viril, nos hubiera comunicado con la pluma grandes cosas de sus levantadas ideas, más Dios sirvió llevarle a los verdaderos a premiar su Bondad, Verdad y recta intención".

La obra parece pues haber sido escrita con anterioridad al memorial de 1650, en que menciona doce textos preparados y nos ubica en la peculiar situación de que en Madrid en la década de 1640 se estaban realizando simultáneamente tres traducciones de la *Perspectiva* de Vignola por Muñoz, Goiti y Carduchi. Es interesante constatar que en el mismo período hubo dos ediciones en Roma (1642-1644) y otra en Bologna (1644), aunque es probable que los traductores usaran o la edición príncipe de 1583 o las más frecuentes de 1602 y 1611.

Prácticamente la totalidad de las ilustraciones que contiene el manuscrito corresponden al diseño original de la Segunda Regla del libro de Vignola, aunque su ordenamiento es más libre y se han simplificado notablemente las anotaciones de Ignacio Danti al texto original.

Algunos de los dibujos aparecen invertidos, como notoriamente sucede con la escalera helicoidal de dos rampas (tabla XXXIV de la edición de Venecia de 1743), lo que evidencia la voluntad de Carduchi de realizar por sí mismo la ejercitación propuesta. Los dibujos de personajes señalan





LIBRO DE

auto. de Galileo
LA PERSPECT.

V A PRACTICA DI JACO

ME BARROZZI DI VIG

NOLA TRADUCI

DI ANNO MDO

POR LVISCA

DVCHI.

Antes que trate, *recebua todos Los cuerpos assi Re-*
gularu como yrrregularu. La Vignola trata en su Segunda Regla
que es la de la perspectiva (notado) Pondre las Diferencias
de la perspectiva que en su operacion se ofrecen. Las quales trata y Di-
fringe el autor. Vignola al principio de la primera Regla de su Perspectiva
que es como se siguen.

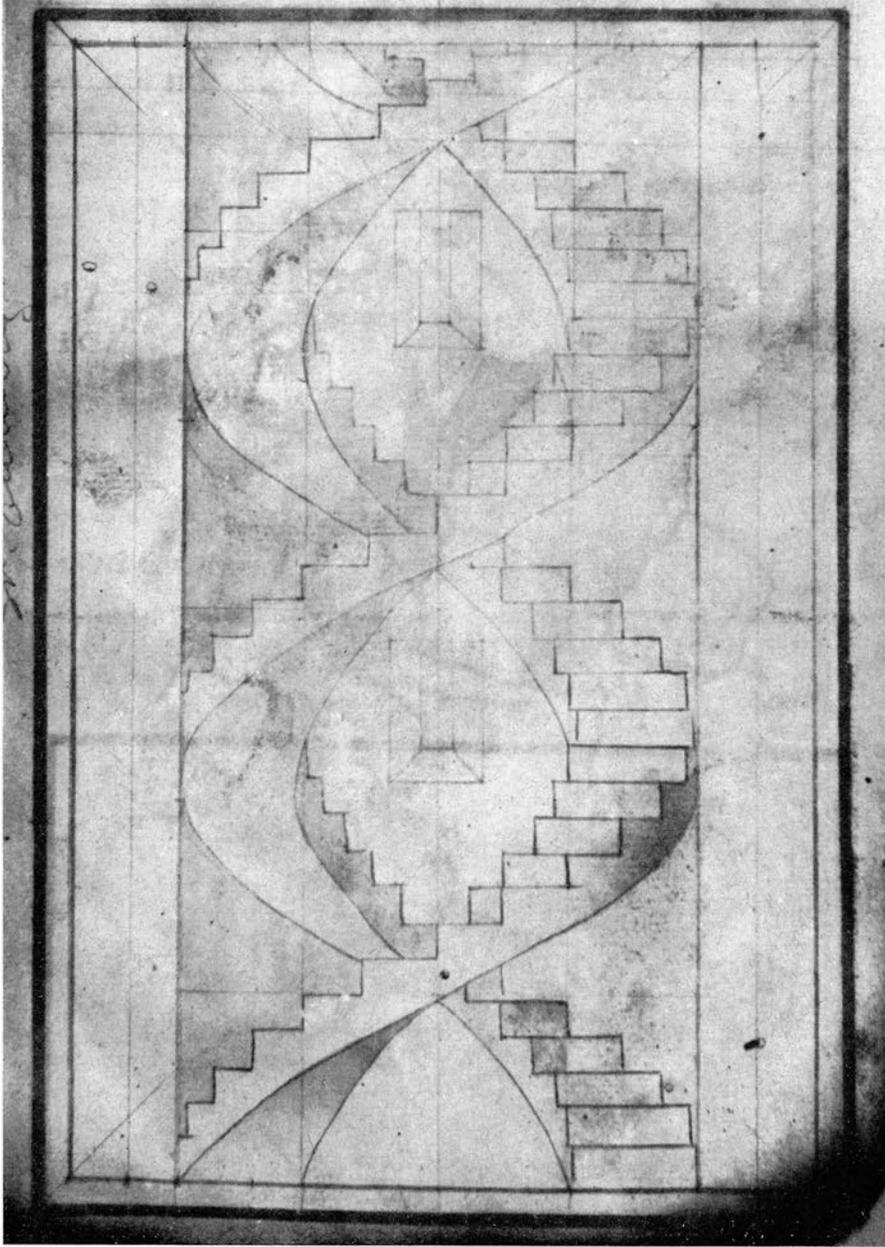
Definición Primera.

Punto principal de la perspectiva, es un termino puesto a niuel y enfrente del ojo.

Nota.

Definición Vignola. Los puntos de nra Perspectiva en la forma que a qui se
ya declarado, empezando por el principal a quien se llama o por los tres fines
de la Perspectiva o Oriente, oiente el termino de la Vista se ha tal ouer el

buñento de las mas antiguas. como se ve en el F. y el G. y el H.
se le compaña de una para si sola.



una mano suelta, aunque varios de ellos está realizados en lápiz, lo que afectó notoriamente su calidad de conservación²⁴.

El carácter didáctico del texto aparece nítido, permitiendo así una reelaboración antes que una traducción literal²⁵.

Ello, en definitiva, aumenta su valor para ratificar la hipótesis planteada en esta nota que si bien la *Perspectiva* de Vignola no alcanzó la difusión de sus *Cinco órdenes de la Arquitectura* fue uno de los textos que, en traducciones y en copias manuscritas, sirvieron en España y América durante los siglos XVII y XVIII para transmitir los conocimientos básicos de la disciplina.

NOTAS

¹ Al momento podemos localizar las ediciones de 1593, 1597, 1619, 1651, 1658, 1698, 1702, 1722, 1736, 1760, 1764, 1768 y 1792. Cfr. ZAMORA, LUCAS FLORENTINO-PONCE DE LEÓN Y FREYRE, EDUARDO, *Bibliografía española de Arquitectura*, Madrid, 1947. GUTIÉRREZ, RAMÓN, *Notas para una bibliografía hispanoamericana de Arquitectura (1526-1875)*, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1973. BONET CORREA, ANTONIO, y otros, *Bibliografía hispanoamericana de Arquitectura, Ingeniería y Urbanística en España (1498-1880)*, Madrid, Ed. Turner, 1980. CALVO SERRALLER, FRANCISCO, *Introducción a la «Regla de los cinco órdenes de Arquitectura»*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981. Agradecemos a Alexandra Kennedy la verificación de ediciones realizadas en Estados Unidos en la Avery-Columbia Library, Library of Congress y The Hispanic Society of América.

² SCHLOSSER, MAGNINO JULIUS, *La Letteratura artistica nel periodo del Manierismo*, Firenze, Ed. La Nuova Italia, 1964, pp. 421-422.

³ GUTIÉRREZ, RAMÓN-VIÑUALES, GRACIELA MARÍA, *La fortuna del Palladio en España*, Vicenza, Boletín del Centro Internazionale di Studi di Architettura, 1971. La primera edición completa del *Palladio* es realizada por Ortiz y Sanz para la Real Academia de San Fernando de Madrid. Este título fue omitido en nuestra bibliografía.

⁴ Véase GUTIÉRREZ, RAMÓN, *Uso de libros de Arquitectura en Hispanoamérica*. Separata. Resistencia, 1973.

⁵ SPINELLI, A. G., *Bio-Bibliografía dei due Vignole*. Vignola, 1908, pp. 53 a 55.

⁶ DESCARGUES, PIERRE, *Perspective*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1977. Ni en la Introducción sobre el tema ni en la nómina de tratadista se menciona a Vignola y su obra.

⁷ WILlich, H., *Giacomo Barozzi da Vignola*, Strassbourg, Ed. J. Heitz, 1906.

⁸ *Le due Regole della prospettiva practica di M. Iacopo Barozzi da Vignola con i commenti del R. P. M. Egnatio Danti, dell'ordine de Predicator, Matematico dell*

Stadio di Bologna. Al III. et Ecell. Sig. Iacomo Bouncompagni, Duca di Sora et d'Arce; Signor d'Arpino, Marchese di Vignola, Cap. Gen. degl'huomini d'arme del Re Cattnello Stato di Milano et Governatore Generale di Santa Chiesa. In Roma. Per Francesco Zannetti. MDL XXXIII.

⁹ LOUKOMSKI, G. K., *Les Grands Architects. Vignole*, París, Ed. Auguste Vincent, 1927, p. 14.

¹⁰ PANOFSKY, ERWIN, *La perspectiva como «forma simbólica»*, Barcelona, Tusquets Editores, 1973.

¹¹ BROIN GUERRY, LILIANE, *Jean Jelerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective*, París, Ed. Les Belles Lettres, 1962.

¹² ANZIVINO CIRO, LUIGI, *Prefazione alla «Regole della Prospettiva Prattica»*. Ristampa dell'edizione di Venezia, 1743, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese, 1978, pp. 11-12. Este es el análisis más detallado de la obra de Vignola.

¹³ KITAO, TIMOTHY K., «Prejudice in Perspective. A Study of Vignola's Perspective Treatise», *The Art Bulletin*, XLIV, n. 3, 1962.

¹⁴ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, ANTONIO A., *El Museo Pictórico y Escala Optica*, t. I. Madrid, 1715. Prólogo.

¹⁵ LEONARD, IRVING, *Los libros de Conquistador*, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1958. *La practica della Perspettiva*, de Monseñor Bárbaro, se editó en Venecia en 1568.

¹⁶ VARGAS UGARTE, RUBÉN, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*, Burgos, Imp. Aldecoa, 1967. «Testamentaria del 13 de julio de 1709», en *Archivo Nacional del Perú*.

¹⁷ O'GORMAN, EDMUNDO, *Bibliotecas y librerías coloniales*, México, Boletín del Archivo General de la Nación, 1939, t. X.

¹⁸ Indicativamente podemos señalar su existencia en las Bibliotecas de las Misiones Jesuitas del Paraguay, en la del maestro alarife Santiago Rosales en Lima (1755) y en la de Manuel Salas en Santiago de Chile (1773).

¹⁹ BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID, Manuscrito n.º 12.830. GOITI, FELIPE LÁZARO, *De «Primera Parte del Principio y Fundamento de la Perspectiva comentado en lengua castellana de la italiana»*, Madrid, 1643. El tratado incluye proyectos de viviendas y tratados de Astronomía y Relojes. Contiene «definiciones del arte de la Perspectiva de Vignola». Goiti era en 1643 Maestro Mayor de la Iglesia de Toledo. Falleció en 1653.

²⁰ BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID, Manuscrito n.º 9.177.

²¹ BIBLIOTECA NACIONAL —LIMA—PERÚ, Manuscrito n.º F. 97. *Tratado Geométrico de Carduchi*.

²² LLACUNO Y AMÍROLA, EUGENIO, *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*. Imprenta Real de Madrid, 1829, t. IV, p. 19.

²³ ALMIRANTE, JOSÉ, *Bibliografía Militar de España*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1876, pp. 116-117. Véase también SERVICIO HISTÓRICO MILITAR, MADRID, *Colección Aparici*, t. XXXIV (1-3-2), n.º 5478, hoja 362.

²⁴ Hemos utilizado para la compulsa una edición de la *Perspectiva* (Roma, 1611) y la facsimilar de Venecia de 1743. La edición de 1611 contiene los mismos grabados que la de 1583. Cfr. FOWLER, L. H. y BAER, E., *The Fowler Architectural Collection of the John Hopkins University*, Baltimore, 1961, p. 306.

²⁵ Ciertas láminas del Vignola fueron copiadas casi textualmente por otros autores. Por ejemplo la ejemplificación de la perspectiva de figuras con los retratos de los Reyes Francisco y Enrique de Francia (Lámina XVIII, edición 1743), reiterada parcialmente en el manuscrito de Carduchi, aparece en el libro del franciscano JEAN FRANCOIS NICERON, *La perspective curieuse ou Magie artificiale des effets merveilleux*, París, 1638 (lám. 43).

NOTICIAS Y DOCUMENTOS SOBRE EL ARQUITECTO
MADRILEÑO D. TEODORO ARDEMANS

POR

JOSE LUIS BARRIO MOYA

Es Teodoro Ardemans una de las figuras más interesantes y, a la vez, más desconocidas de la Historia del Arte español. Arquitecto, pintor y tratadista, su personalidad, no obstante, aparece imprecisa y un tanto desdibujada, a pesar de que pocos como él ocuparon tantos y tan importantes cargos, entre ellos Maestro Mayor de las catedrales de Granada y de Toledo, Maestro Mayor de las Obras Reales y de la Villa de Madrid y de sus fuentes y pintor de Cámara de Felipe V. A todos esos empleos hay que añadir su gran actividad como trazador incansable de iglesias, capillas, retablos y catafalcos. Sin embargo de todo esto, es muy poco lo que de la obra de Ardemans se ha conservado, o por lo menos lo que en la actualidad se conoce, lo que, unido a los también muy escasos datos que poseemos de su vida, hace que la personalidad de este artista constituya un reto para el investigador.

Figura puente entre los siglos XVII y XVIII, fue Ardemans, como muy bien afirmó Sánchez-Cantón, “más arquitecto que pintor y nada hizo sobresaliente pero tampoco nada detestable en las dos artes que cultivó”¹. Para colaborar a un mayor conocimiento sobre Ardemans vamos a dar a la luz un nutrido grupo de noticias sobre el artista, hasta ahora inéditas, que nos informan sobre algunos aspectos no conocidos de su vida y de su obra. Queremos destacar que en todos los documentos el artista madrileño se firma como Arde manus, y esto lo interpretamos como un deseo no ya de castellanizar su apellido, sino incluso de latinizarlo para suavizar así su fonética. Pero antes de analizar la documentación sobre Ardemans vamos a esbozar una breve semblanza, tanto artística como familiar, sobre el artista madrileño.

“La destrucción del archivo de la iglesia parroquial de San Andrés es la causa que nos hará imposible saber nunca el día exacto de su nacimiento”². Así se expresa José del Corral al tratar de fijar con exactitud la fecha en que Ardemans vino al mundo, y ante esa supuesta imposibilidad opta por admitir el año dado por Ceán: 1664. Sin embargo las cosas no son así, por cuanto se conoce perfectamente el día, mes y año en que Ardemans vio la luz, a pesar de la efectiva desaparición del archivo de San Andrés, que afortunadamente fue revisado por Pérez-Bustamante antes de que el incendio de 1936 acabara con él, y gracias a sus investigaciones se sabe que Ardemans nació en Madrid el 30 de junio de 1661³. Era hijo de Nicolás Ardemans, soldado de la Guardia de Corps de Su Majestad, “natural de Luxemburgo, en los Estados de Flandes”, y de la napolitana Josefa María Vitilo. Desde muy joven, y según su propia confesión, Ardemans se sintió atraído por los estudios de arquitectura y pintura. Entre 1680 y 1682 debió seguir algunos cursos de matemáticas, astronomía y geología en el madrileño Colegio Imperial, regentado por los jesuitas, donde por esos años era profesor en dicho centro el célebre Padre Zaragoza⁴. Mientras tanto su afición por la pintura le llevó a entrar como alumno en el taller de Antonio de Pereda, donde permaneció hasta 1678, año en que murió Pereda, pasando a continuación al de Claudio Coello, según nos informa Ceán, y esto era lógico por razones de vecindad, por cuanto el joven Ardemans y su familia vivían en la misma casa que Coello, “en la calle de Calatrava, en la acera de la izquierda, según se entra por la calle de Toledo”⁵.

En 1689 obtiene Ardemans por oposición la plaza de Maestro Mayor de la catedral de Granada, pasando ese mismo año a aquella ciudad andaluza, donde dio las trazas y el modelo para la bóveda del coro de la catedral. En Granada le sucedió el curioso desafío artístico con el pintor Pedro Atanasio Bocanegra, recogido por Palomino⁶, y repetido por Ceán⁷. Poco tiempo permaneció Ardemans en Granada, ya que en 1690 tuvo que regresar a Madrid para hacerse cargo de la terminación del Ayuntamiento de la villa, inacabado desde la muerte de José de Villarroel en 1662. El Ayuntamiento de Madrid se comenzó con planos de Juan Gómez de Mora,

presentados al Concejo en 1644, y su construcción fue larga, pues sólo a fines del siglo xvii se logró acabar, aunque posteriormente se hiciesen en él algunas obras, como la galería neoclásica en la parte lateral que da a la calle Mayor, que en nada alteraron la configuración barroca del edificio.

En 1690 Ardemans diseña las dos portadas que se encuentran en la fachada principal del Ayuntamiento, que fueron ejecutadas por Miguel Arredondo. Constituyen estas dos portadas un magnífico ejemplo de barroquismo contenido y armonía de proporciones. Están formadas por baquetones quebrados, molduras poderosas, plaquetas recortadas, arcos, óculos y escudos de España y de Madrid bajo coronas caladas de piedra, conformando todo el lenguaje retórico de la arquitectura madrileña de los últimos años del siglo xvii.

En 1691 el Concejo madrileño vuelve a reclamar a Ardemans para que termine el patio del Ayuntamiento, al que faltaba una crujía. Aquí Ardemans no hace más que seguir el esquema trazado por Gómez de Mora para las otras tres crujías, alterando sólo el plan primitivo con la colocación de un ojo de buey en el ático, que al final no fue realizado para respetar la uniformidad del conjunto. La última obra de Ardemans para el Ayuntamiento madrileño fue la capilla, para cuya realización utilizó tres pequeñas habitaciones, "cuya disposición era poco adecuada para conseguir una uniformidad constructiva, y así a los tres techos da distintas soluciones consiguiendo aminorar su conjunto"⁸.

La muerte de Carlos II en 1700, la entronización de Felipe V y el comienzo de la larga guerra de Sucesión, marcaron una pausa obligada en la actividad de Ardemans, aunque paradójicamente en esos primeros años del siglo xviii el artista madrileño alcanzó los más altos empleos en palacio al servicio del nuevo rey Borbón, y así, por muerte de José del Olmo, Felipe V le nombró, el 30 de mayo de 1702, Maestro Mayor de las Obras Reales y en 1704 Pintor de Cámara, sucediendo en el cargo a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia.

En 1712 Ardemans diseña el túmulo para las honras fúnebres de los Delfines de Francia, Luis de Borbón y Adelaida de Saboya, celebradas en la iglesia de los Jerónimos. En 1714, y para las exequias de María Luisa

Gabriela de Saboya, esposa de Felipe V, traza el catafalco que se levantó en la iglesia de la Encarnación, donde tuvieron lugar los funerales. El túmulo, muy elogiado por Ceán, ha sido estudiado por Bottineau ⁹.

En 1718 realiza los planos para el palacio y la colegiata de La Granja de San Ildefonso, cerca de Segovia, por expreso deseo de Felipe V, necesitado de un retiro fuera de Madrid donde poder refugiarse de sus frecuentes accesos de melancolía. Aunque todo el conjunto fue agrandado posteriormente, aún se conserva el núcleo primitivo realizado sobre los planos de Ardemans, como se evidencia “en las torres, en la cúpula de la iglesia y en las áridas fachadas del transepto” ¹⁰.

El 21 de marzo de 1719, Ardemans y Pedro de Ribera presentaron sendos proyectos para la reedificación del puente de Toledo, pero la intervención del Marqués de Vadillo, Corregidor de Madrid y protector de Ribera, hizo que fuera aceptado el diseño de este último ¹¹.

La obra de Ardemans como arquitecto es escasa, y últimamente se ha restringido aún más al haberse descubierto que la sacristía de la Capilla de los Dolores de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, que desde Tormo se le venía atribuyendo ¹², no es suya, sino de Marcos López y José de Arroyo ¹³, importantes arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII, que comienzan ahora a estudiarse. Precisamente con José de Arroyo colaboró Ardemans con frecuencia, y así en el inventario de los bienes del primero, realizado el 23 de enero de 1695, se cita, entre sus papeles, lo siguiente:

“ytem un cuaderno de la obra que el dicho José de Arroyo hizo en la casa de los Cavalleros pages de Su Magd. y entre los papeles que ai, esta la escritpra que el dicho Joseph de Arroio y Theodoro Ardemans otorgaron en que se obligaron a hazer la dicha obra, su fecha primero de junio de mill y seiscientos y noventa y dos” ¹⁴. La amistad entre Arroyo y Ardemans fue cordial y duradera, y a la muerte del primero, acaecida el 20 de enero de 1697, Ardemans figura entre sus testamentarios, a la vez que como tasador de las pinturas que poseyó su difunto amigo ¹⁵.

Tampoco es mucho lo que conocemos de Ardemans en su faceta como pintor. Las sobrepuestas del Palacio Arzobispal de Madrid, con escenas de

la vida de San Isidro, recuerdan un tanto a las últimas producciones de Pereda, su primer maestro, y no son especialmente destacables. Más importante es su labor como fresquista, y así lo demuestran sus decoraciones de la escalera del Hospital de la Venerable Orden Tercera, y del techo de la sacristía de la Capilla de los Dolores de la misma Orden, escasísimos restos en Madrid de la pintura castiza del barroco decorativo.

Es, por tanto, en su calidad de tratadista donde se fundamenta la fama de Ardemans, que, como muy bien adivinó Rodríguez de Ceballos, era más culto de lo que opinaba Ceán, y esto queda demostrado ante la magnífica librería que poseyó¹⁶, algunos de cuyos volúmenes los adquirió en la almoneda de los bienes de su amigo José de Arroyo¹⁷.

Ardemans escribió dos obras importantes: *Declaración y extensión sobre las Hordenanzas que escribió Juan de Torija y Fluencias de la tierra y cursos de agua*, publicadas respectivamente en 1719 y 1724. En ambas, pero sobre todo en la primera, que es en realidad la más conocida y estudiada, nos ha dejado Ardemans sus particulares ideas sobre arquitectura, y constituye un interesante ejemplo de la no muy abundante literatura artística española.

Hasta aquí las referencias a la actividad artística de Ardemans. Por lo que respecta a su vida privada, esquemáticamente fue la siguiente. Una vez finalizados sus estudios y ya con un porvenir halagüeño por delante contrajo matrimonio con Doña Isabel de Aragón. De esta unión nacieron sus hijos, Nicolás y José, ambos con el tiempo se hicieron frailes agustinos, y su hija Vicenta.

En 1706 muere Doña Isabel de Aragón, y algunos años después Teodoro Ardemans vuelve a casarse con Doña Felipa de la Lastra, viuda como él, que aportó al matrimonio una considerable dote. Mientras tanto su hijo Nicolás, Fray Nicolás de Santa Bárbara en el claustro, marcha a América, donde se pierde su rastro. En 1705 su hija Vicenta se había casado con Don Juan Fernández Carretero, oidor del Reino de Navarra, del que enviudó pronto, puesto que en 1712 contrajo nuevas nupcias con Don Francisco Salazar y Córdoba, abogado en el Real Consejo de Castilla.

El 30 de mayo de 1724, Ardemans otorga su testamento¹⁸. En él pide

ser enterrado en la iglesia del convento de los Capuchinos de San Antonio, o en su lugar en la Capilla de Belén, que era propia de los arquitectos madrileños, sita en la iglesia de San Sebastián. Dejaba a sus hijos por herederos y disponía que se dijese por su alma mil misas rezadas. Teodoro Ardemans murió en Madrid el 15 de febrero de 1726, siendo enterrado en la iglesia de los Capuchinos, cuyo derribo a fines del siglo XIX hizo que se perdieran para siempre los restos del artista madrileño.

Los documentos sobre Ardemans que aportamos en este trabajo son de una gran variedad, pues abarcan tanto aspectos de su vida familiar como de su actividad artística. Con respecto a esta última podríamos destacar la documentación que nos habla de su intervención en la no realizada Capilla de Santa Teresa, que se quiso erigir en la iglesia conventual de los Clérigos Menores del Espíritu Santo, o el proyecto, también malogrado, de la iglesia de los Santos Justo y Pastor.

En lo tocante a su vida familiar encontramos poderes para cobrar, pleitear y testar, arrendamientos de casas, cartas de pago, la relación de los bienes que entregó a su hija Vicenta en ocasión de su segundo matrimonio, etcétera. Todo ello de un gran interés.

Cronológicamente el documento más antiguo data de 1694, y se refiere a la intervención de Ardemans en la Capilla de Santa Teresa, que la Cofradía de la citada santa intentaba erigir en la iglesia del convento de los Clérigos Menores del Espíritu Santo, y cuyo proceso fue el siguiente. El 12 de marzo de 1692 la Cofradía teresiana compró al convento de los Clérigos Menores un lugar en su iglesia para levantar en él una Capilla a su santa titular, pagando por el mismo la cantidad de 27.317 reales de vellón en que se estipuló la venta. Un año más tarde, el 16 de diciembre de 1693, los cofrades encargaban a José de Arroyo que hiciera la planta de la Capilla¹⁹. El 11 de enero de 1694 José de Arroyo otorgaba carta de pago “por haver recibido realmente de la Real Congregazion de nuestra Madre Santa Theresa, sita en el convento y cassa del espiritu santo de los Padres clérigos menores desta Corte: es a saver treinta mill reales de vellon, por los mismos que dicha Real congregazion capitulo con el otorgante le havia

de dar y entregar para empezar la capilla que se está haciendo a la Santa Madre”²⁰.

El 14 de enero de 1694 José de Arroyo suscribía una escritura mediante la cual asociaba a Teodoro Ardemans en la obra de la Capilla de Santa Teresa “con la calidad que el dicho Theodoro Ardemanus se obligue juntamente con el dicho Joseph de Arroio a todo lo que ba capitulado, prevenido y pactado por dicha escritura”²¹. Pero la muerte de Arroyo, el 20 de enero de 1695, hizo que Ardemans se quedara solo para realizar la Capilla, y ante esta contingencia llamó a Juan de Pineda para que le ayudase en la obra. La Congregación de Santa Teresa, reunida en asamblea el 14 de abril de 1695, decidió que “Theodoro Ardemanus y Juan de Pineda corriesen y continuasen con la fabrica de la dicha Capilla hasta fenerla en toda perfeccion, por los mismos precios, condiziones y planta contenida en la dicha escritura de diez y seis de diciembre de dicho año de seiscientos y noventa y tres, variandola tan solamente en la moderazion de dos maravedis en cada pie de albañileria y llevar siempre adelantado en la fabrica de dicha capilla hasta cantidad de un mill ducados y no más, sobre que rezivieren por irla costeando”²². Desgraciadamente la Capilla no se realizó, a causa de la extinción de la Cofradía, por lo que el convento de los Clérigos Menores pagó el trabajo de Ardemans, tras la muerte de Juan de Pineda, en misas perpetuas, como más adelante se verá.

En los primeros meses de 1698, Gabriel Sanz, Cura párroco de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, solicitó del Cardenal Portocarrero, Arzobispo de Toledo, a cuya diócesis pertenecía Madrid, el oportuno permiso para derribar el viejo templo y levantar en su solar uno de nueva planta, asegurando al prelado que la fábrica contaba con suficientes recursos para ello. El 22 de abril y el 7 de mayo de 1698 llegaron las correspondientes licencias y Gabriel Sanz se puso en contacto con Teodoro Ardemans para que realizara la planta y se hiciera cargo de la construcción de la nueva iglesia. El 13 de junio de 1698 se firmó el contrato entre el clérigo y el arquitecto²³, comenzando las obras inmediatamente. Pero rápidamente, y sin que sepamos las causas, surgieron roces entre Gabriel Sanz y Teodoro Ardemans, debiendo ser tan graves que el segundo se vio obligado a recurrir

ante D. Juan Fernando de Frías, Visitador eclesiástico de Madrid, dándole cuenta de que Gabriel Sanz no sólo no le pagaba el trabajo que había hecho para la iglesia, sino también que incluso se negaba a recibirle. Ardemans debía llevar razón en su demanda, por cuanto el Visitador ordenó al Párroco que, en el plazo de tres días, diese respuesta al arquitecto. Pero, a pesar de la advertencia, Gabriel Sanz seguía negándose a recibir a Ardemans, el cual se vio obligado a mover un pleito contra él, pleito que el obstinado clérigo perdió, y que terminó cuando el Visitador ordenó que pagara al arquitecto la cantidad de 24.000 reales en que se estimó el trabajo que aquél había realizado en la iglesia. Sin embargo lo favorable de la sentencia, el cobro de la deuda fue retrasándose, y así, en noviembre de 1701, Ardemans reclamaba al Mayordomo de la iglesia el pago del dinero que se le debía, pero sólo el 3 de marzo de 1702 recibió 21.898 reales, quedándosele a deber 2.102, que le fueron definitivamente pagados el 20 de marzo de 1702, fecha en que Ardemans otorgó la correspondiente carta de pago y finiquito ²⁴.

El 12 de julio de 1702 Ardemans cobra 1.450 reales de vellón que se le debían por los reparos que había hecho en unas casas “sitas en la calle de Atocha y dan vuelta a la Aduana della” ²⁵. Las casas pertenecían, mitad por mitad, al Conde de Baños y a las memorias y obras pías fundadas por el licenciado Martín de Urosa, que estaban administradas por Francisco Suárez Vigil. De los 1.450 reales cobrados por Ardemans 936 fueron pagados por Francisco Suárez y el resto por el Conde de Baños.

El 5 de agosto de 1702 Ardemans otorgó un poder a D. Francisco de Huerta Malpesa “para que en su nombre cobre judicial o extrajudicialmente de Su Magestad (que Dios guarde) ochenta y un mill duzientos y ochenta maravedís por los gajes que hubo de haver desde principio de noviembre del año pasado de mill settezientos asta fin de diziembre de mill settezientos y uno” ²⁶.

El 3 de octubre de 1709 D.^a Ana Martínez “otorga que da en arrendamiento a Don Teodoro Ardemanus Maestro mayor de las obras Reales una casa que la suso dicha tiene en esta villa en la calle del humilladero de san francisco, parrochia de San Andres, por tiempo espazio de tres años

que empezaron a correr y contarse en primero de noviembre que vendra deste presente año de mill setezientos y nueve y cumplan a fin de octubre del que vendra de mill setezientos doze, por precio y quantia de quatrocientos y sesenta y dos reales de vellon”²⁶.

El 25 de noviembre de 1709 Teodoro Ardemans y D.^a Felipa de la Lastra, su segunda esposa, otorgaron en común un poder para testar, documento interesantísimo por las numerosas noticias de tipo familiar que suministra sobre ambos cónyuges²⁷.

Del 26 de febrero de 1712 data “una carta de dotte que otorgo el señor licenciado Don Francisco de Salazar en favor de la señora Doña Vizenta Ardemans”, documento de un gran interés ya que nos habla de la buena situación económica de su padre. Vicenta Ardemans había contraído primeras nupcias con D. Juan Fernández Carretero y al enviudar volvió a casarse con D. Francisco de Salazar. Ardemans dotó a su hija con esplendidez, ya que la entregó pinturas, muebles, vestidos, ropa blanca, utensilios de cocina, joyas, objetos de plata —tasados por el contraste Juan Muñoz—, unas casas en la calle de la Ventosa, dinero y treinta y dos cabezas de ganado, que todo importó la cantidad de 136.670 reales y 22 maravedís²⁸.

El 12 de abril de 1712 Ardemans otorgó una carta de pako “por aver rezivido y cobrado realmente y con efecto del señor don Eduardo Crean, administrador general de los bienes confiscados y sequestrados de fuera de esta Corte, es a saver onze mill ochocientos y seis reales de vellon por los reparos que ejecutó en virtud de orden de Su Magestad en las casas que el Almirante que fue de Castilla tenia en esta Corte frente del convento de Premostrantenses”²⁹.

El 12 de septiembre de 1712 D. Diego de Salazar y Córdoba, padre del yerno de Ardemans, otorga “una Memoria de los trastos que se an puesto de mi quarto en el de Don Francisco Salazar mi hijo, relator del Consejo Real de Castilla para que se sepa en todo tiempo los que se an dado por cuenta de la lexitima de doña Ana de Ocaña mi muger y su madre (que Dios aya), y lleva al matrimonio que ha contraido con la señora doña Bizenta Ardemans, de los quales no se a echo capital por no ser cantidad correspondiente a su persona y grado, y para que conste se ponen aqui sin

tasar". Los bienes entregados comprendían diversas pinturas, con originales de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia y Sebastián de Herrera Barnuevo; muebles, vestidos, ropa blanca, una salvilla de plata, varias piezas de cristal grabadas y una magnífica biblioteca con obras de Villadiego, Arfe, Calderón, Quevedo, Góngora, Ocariz, Sor Juana Inés de la Cruz, Guevara, Santa Teresa, Lope de Vega, Vélez de Guevara, Porreño, etc.³⁰.

El 20 de diciembre de 1712 Teodoro Ardemans, "arquitecto mayor de las obras reales", otorga una carta de pago "en favor de Su Magestad (que Dios guarde) y en su real nombre del sr. Don Diego Valberde thesorero de bienes confiscados de la provinzia de Cordoba por aver cobrado onze mill quinientos y zinquenta y tres reales de vellon que se le restan deviendo de los zinquenta y quatro mill y seis reales de vellon del ymporte de las obras y reparos que ejecuto en virtud de horden de Su Magestad en las casas que el Almirante que fue de Castilla tenia frente del convento de Premostrantenses"³¹.

En 1715, y concretamente el 18 de octubre, Ardemans otorga un poder a "Joseph Albarran y Juan Obejero, procuradores de los Reales Consejos, y a Juan Ignacio Cortes y Diego de Soxo, que lo son del numero desta villa para que lo defiendan en todos sus pletios, causas y negocios"³².

Como ya dijimos más arriba, la muerte de José de Arroyo en 1695 había dejado a Teodoro Ardemans y a Juan de Pineda al frente de la obra de la Capilla de Santa Teresa que la Cofradía de la Santa intentaba levantar en la iglesia del convento de los Clérigos Menores del Espíritu Santo. Sin embargo la muerte de Juan de Pineda y la casi extinción de la Congregación de Santa Teresa, que era la que sufragaba los gastos de la obra, fueron la causa de que la Capilla llevara mucho tiempo inacabada, y sin esperanza de terminarla ya en fecha tan tardía como 1725. Ante esa situación sin salida, Ardemans decidió perdonar "todo lo que se le estubiere deviendo assi por la Congregazion como por los herederos de Joseph de Arroio y Juan de Pineda" por los trabajos y gastos que en ella había realizado. El convento, por su parte y para compensar al arquitecto, decidió, el 8 de octubre de 1725, "dezir y zelebrar en su yglesia perpetuamente dos misas cada año, la una cantada en uno de los dias de la octava de los di-

funtos, y la otra rezada el día de San Theodoro martir, nueve de noviembre, ambas por su intención y la de doña Phelipa de la lastra su muger”³³.

Una última noticia relacionada con Ardemans, aunque ya el arquitecto había muerto, está fechada el 9 de octubre de 1730, y se refiere a la venta que D.^a Felipa de la Lastra hace de “sus casas de la calle de Toledo al convento de las Baronesas”³⁴.

N O T A S

¹ FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, «Los pintores de Cámara de los Reyes de España», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, pp. 213-214.

² JOSÉ DEL CORRAL, «Teodoro Ardemans, Maestro Mayor de las obras de la villa de Madrid y su fontanero mayor», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. X, 1974, p. 173.

³ ARCHIVO DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS, *Libro IX de Bautismos*, fol. 73. Citado por CIRIACO PÉREZ-BUSTAMANTE, «Claudio Coello», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1918, pp. 224-225.

⁴ ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Las Ordenanzas de Madrid de Don Teodoro Ardemans y sus ideas sobre arquitectura», en *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, 1971, núm. 14, pp. 93-94.

⁵ CIRIACO PÉREZ-BUSTAMANTE, *Op. cit.*, p. 225.

⁶ ANTONIO PALOMINO, *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, Ed. Aguilar, 1947, p. 1045.

⁷ JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, p. 153.

⁸ EULOGIO VARELA HERVIAS, *La Casa de la Villa de Madrid*. Madrid, 1951, pp. 11-12.

⁹ IVES BOTTINEAU, «Architecture éphémère et Baroque espagnol», en *Gazette de Beaux Arts*, 1968, pp. 213-230.

¹⁰ GEORGE KUBLER, «Arquitectura de los siglos XVII y XVIII», en *Ars Hispanie*. Madrid, 1957, p. 202.

¹¹ PEDRO NAVASCUÉS PALACIOS, «Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos para el puente de Toledo», en *Villa de Madrid*, año VII, núm. 26, pp. 52-57.

- ¹² ELÍAS TORMO, *Las iglesias del antiguo Madrid*, Ed. 2.ª, Madrid, 1972, p. 60.
- ¹³ JOSÉ LUIS BARRIO MOYA, «Marcos López y José de Arroyo en la sacristía de la Venerable Orden Tercera», en *Archivo Español de Arte*, núm. 223, pp. 284-289.
- ¹⁴ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 14228. Sin foliar.
- ¹⁵ MERCEDES AGULLÓ Y COBO, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981, p. 15.
- ¹⁶ MERCEDES AGULLÓ Y COBO, «La biblioteca de Don Teodoro Ardemans», en *Primeras Jornadas de Bibliofilia*. Madrid, 1976, pp. 571-582.
- ¹⁷ JOSÉ LUIS BARRIO MOYA, «Los libros del arquitecto José de Arroyo», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXI, n.º 4, 1978, pp. 825-834.
- ¹⁸ MARQUÉS DEL SALTILLO, «Efemérides artísticas madrileñas», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LII, 1948, pp. 37-45.
- ¹⁹ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 11546, folios 456-459.
- ²⁰ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 11547. Sin foliar.
- ²¹ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 11547. Sin foliar.
- ²² ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 11548, folios 207-214.
- ²³ MERCEDES AGULLÓ Y COBO, «El proyecto de Ardemans para la basílica pontificia de San Miguel», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. VII, Madrid, 1971, pp. 215-227.
- ²⁴ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 14207, fol. 29.
«En la villa de Madrid a veinte dias del mes de marzo año de mill settezientos y dos, ante mí el scrivano y testigos parezio Don Theodoro Ardemanus, Maestro de obras y maior de la Santa Yglesia de la ziudad de Toledo y vezino desta dicha villa y confeso haver rezivido y cobrado realmente y con efecto de Don Pedro Galvez, asimismo vezino desta dicha villa y maiordomo de fabrica de la Yglesia Parrochial de señor San Justo y Pastor de ella, a saver dos mill ziento y dos rreales de vellon, los mismos que se le quedaron debiendo de resto de los veinticuatro mill reales que se le mandaron dar por el año pasado de mill siescientos y noventa y ocho por la nueva fabrica que hiço en dicha yglesia y se le mandan pagar en virtud de libramiento despachado en toda forma por el sr. licenciado Don Domingo Cordero Ledesma, canonigo dignidad de dicha ziudad de Toledo, y visitador general eclesiastico de esta dicha villa, en fecha de tres de marzo pasado deste presente mes y año de la fecha, firmado de su mano y refrendado por francisco morales, su secretario que

original entrega al dicho Don Pedro Galvez con esta carta de pago y porque la entrega y rezivo de la dicha cantidad es cierta doy y otorgo carta de pago y finiquito a favor y derecho de Don Pedro Galvez, siendo testigos Antonio Alvarez, Don Antonio Saldez y Pedro Escribano, residentes en esta Corte. Theodoro Ardemanus, Ante mi = francisco Pulido».

²⁵ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 14207, fol. 109.

²⁶ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 14207, fol. 119.

²⁷ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 14209. Sin foliar.

«Poder para testar dn. Theodoro Ardemanus y d.^a Phelipa de la lastra
en 25 de noviembre de 1709.

Yn dey nomine amen: sepase por scriptura de poder para testar como nos dn. theodoro ardemanus vecino y natural desta villa de Madrid, hijo legitimo de dn. Nicolas ardemanus, natural de Luzemburgo en el Reyno de flandes y de d.^a Josepha Vittilo, natural del reyno de Napoles, mis padres ya difuntos y biudo de primeras nupzias de D.^a Ysabel de Aragon, y al presente casado con d.^a Phelipa de la Lastra = y yo D.^a Phelipa de la Lastra muger del suso dicho y natural desta villa, hija legitima de Antonio de la Lastra, natural que fue de las Montañas de trasmiera, en el lugar de agüero, y d.^a Josepha de Santt de Bargas, natural desta dicha villa, mis padres ya difuntos, y biuda que fui de primeras nupzias de dn. Antonio Saldiz = estando con algunos achaques, aunque sin hazer cama por ellos y ambos en nuestro sano juicio y entendimiento natural, creyendo como firme y verdaderamente crehemos y confesamos el alto e ynefable misterio de la Santissima Trinidad, padre, hijo y espiritu santo, tres personas distintas y un solo dios verdadero, y en todo lo demas que tiene, crehe y confiesa nuestra santa Madre la Yglesia catholica, apostolica, romana vajo de cui a fee y crehenzia hemos vivido y prottestamos vivir y morir como catholicos xpistianos, temiendonos de la muerte que es caso natural a toda criatura y su ora dudosa, y para quando esto subzeda deseando estar prevenidos y dispuestas las cosas tocantes al bien de nuestras almas, a honrra y gloria de dios y de la Virgen Maria su bendita Madre a quien tomamos por nuestra ynteresora y abogada = obligamos que damos el uno al otro y el otro al otro poder cumplido para testar, el que de derecho se requiere, es nezesario para el que el de los dos sobreviviere, y dentro del termino del derecho pueda hazer y otorgar el testamento de que primero falleziere segun y en la forma que nos lo tenemos comunicado para el descargo de nuestras conzienzias, señalando la forma del entierro, numero de misas y demas cosas tocantes a nuestro funeral que quisiere, aziendo los legados y declaraciones que tenemos conferido, reservando como reservamos el señalar sepoltura, nombrar alvazeas y ynstituir erederos, y para en el caso que Dios nuestro señor sea servido llevarnos desta presente vida queremos que nuestros cuerpos sean sepultados en la yglesia Parrochial de señor San Andres desta villa, donde al presente somos parrochianos, o en la que fuéramos al tiempo de nuestro fallezimiento o en la yglesia o convento que pareziere a los testamentarios y al que de los dos sobreviviere, a cui a eleccion lo dejamos = y desde luego nombramos por tales testamentarios albazeas y cum-

plidores del testamento que en derecho deste poder se hiziere nos los otorgantes el uno al otro y el otro al otro y a dn. Luis de San Martin y Juan de morales, vecinos desta villa, a todos juntos y a cada uno ynsolidum damos nuestro poder cumplido para que despues del fallecimiento de qualquiera de nos, los otorgantes, entren en todos nuestros vienes y los vendan en publica almoneda o fuera della, y de su valor cumplan y paguen el testamento que en vistud deste poder se hiziere y les dure el cargo el tiempo que el derecho dispone = y en el remanente que quedare de nuestros vienes muebles y raizes que tenemos u adelante adquirieremos despues de cumplido nuestro testamento ynstitutamos y nombramos por nuestros unicos y universales herederos, yo el dicho dn. Theodoro ardemanus a los padres fr. Nicolas de Santa Barbara y fr. Joseph del espiritu santo, religiosos del orden de san Agustin descalzos y a d.^a Bizenta Ardemanus, muges del señor dn. Juan hernandez carretero, fiscal del Consejo de Su Magestad en la real Audiencia de Navarra, mis tres hijos legitimos y de la dicha d.^a Ysabel de Aragon mi primera muges para que los gozen por yguales partes, y yo la dicha d.^a Phelipa de la Lastra, en caso de no tener herederos forzosos que me puedan heredar ynstituto y nombro por mi unico y unibersal heredero al dicho dn. theodoro Ardemanus mi marido para que unos y otros herederos los gozen y posehan con vendizion de Dios y la nuestra que asi es nuestra deliberada voluntad.

— yttén yo el dicho dn. Theodoro ardemanus conformandome a las leyes del derecho y por el mucho amor y carino que tengo a la dicha d.^a Phelipa de la lastro mi muges y en caso de fallezer antes que la suso dicha, la mejoro en el quento da todos mis bienes para que la sirva de algun alivio en su biudedad que asi es mi boluntad. Y por el presente revocamos y anulamos y damos por ningun balor ni efecto otro qualquier testamento o testamentos, cobdizilo o colbdizilos, poderes para testar que antes deste ayamos fecho y otorgado scripto o de palabra u en otra forma que ninguno queremos valga ni haya fee en juizio ni fuera del salvo este poder para testar y el testamento que en virtud del hiziere el que de los dos sobrebibiere que queremos valga por nuestra ultima y postrimera voluntad u en aquella via y forma que aya lugar en derecho = en cuio testimonio asi lo otorgamos ante el presente scrivano en la villa de Madrid a veinte y cinco de noviembre año de mill settezientos y nueve, siendo testigos dn. Pedro Caniteo = Joseph Morales = juan thomas y domingo lopez residentes en esta corte y los otorgantes a quienes yo el scrivano doy fee conozco, lo firmaron.

D.^a Phelipa de la Lastra. Theodoro Ardemanus. Ante mi = Francisco Pulido».

²⁸ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 14210, folios 22-37.

«En el nombre de la santissima Trinidad Padre, hijo y espiritu santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero = sepase por esta publica escritura de cartta de pago como yo el licenciado Dn. franc.^o de Salazar relator del Consejo real, natural y vezino desta villa de Madrid, hixo legitimo de los señores dn. Diego de Salazar que oy vive y D.^a Ana Maria de Ocaña ya difunta = Digo que yo estoi proximo a casar y velar yn fazie eclipsie con la señora D.^a Bizenta Ardemans, natural y vezina asimismo desta dicha villa, hija lexitima de dn. Theodoro Ardemanus maestro maior

de las obras reales, que oi vive y d.^a Ysabel de Aragón, ya difunta, y biuda del señor don Juan Hernandez Carretero, fiscal que fue de la Real Audiencia de Navarra = y al tiempo y quando se trato lo referido por parte de dicho señor don Theodoro Ardemans se me ofrezio por dotte y caudal de dicha señora, mi futura sposa (para aiuda de susttentar las cargas del matrimonio que emos de contraer Dios mediante), los vienes de menaje de casa y dinero que adelante se dira, y respecto de estar proximos a contraer por estar corridas las amonestaciones que manda el santo Conzilio de Trento y por dicho señor se me quiere entregar dichos vienes y dinero con tal que primero y ante todas cosas otorgue a favor de la dicha señora mi futura sposa carta de dotte de ellos y viendo ser justo lo quiero hazer y poniendolo en execución otorgo que rezivo como bienes y caudal de dicha señora D.^a Vizenta Ardemans y por mano de los suso dichos, los vienes y dinero siguientes:

Pinturas

— Primeramente una pintura de nuestra señora de la Soledad de dos baras y media de laggo y siette quartas de ancho con marco negro y dorado tasada en 600 reales.

— yttten dos pinturas yguales, la una de un exce omo y la otra de nuestra señora de la umildad de bara de largo y tres quartas de ancho con sus marcos negros negros y dorados tasadas ambas en 550 reales.

— yttten otras dos pinturas, la una da San Joseph y la otra de San Antonio de bara y quarta de alto y una bara de ancho con sus marcos negros y dorados tasadas ambas en 600 rs.

— yttten otras dos pinturas yguales la una de un Salvador y la otra de Maria de bara de alto y tres quartas de ancho con sus marcos negros y dorados en 400 rs.

— ytt. una pintura en tabla de san Francisco con su marco negro de tres quartas de largo y media bara de ancho en 150 rs.

— ytt. otra pintura de nr.^a señora con Jesus en los brazos y san Juan a un lado de bara y media de alto y bara y quarto de ancho en 400 rs.

— ytt. otra pintura de un Santo sepulchro de dos baras de alto y bara y quarta de ancho con marco negro en 400 rs.

— ytt. otras dos pinturas en piedra la una del nazimientto de nr.^o señor y la otra de nr.^a señora de la Asumpzion de media bara de alto y una tercia de ancho con sus marcos negros tasadas en 400 rs.

— ytt. dos payses de dos baras de largo y bara y terzia de ancho con sus marcos negros y dorados en 2200 rs.

— ytt. otras dos payses de bara y quarta de largo y tres quartas de ancho con sus marcos negros y dorados en 200 rs.

— ytt. otra pintura de diferentes Pajaros de siette quartas de algo y tres de ancho con marc onegro, 500 rs.

Madera

- ytt. dos scripttorios de concha dorados los bronzes de oro de molido con sus pies en 800 rs.
- ytt. otros dos scripttorios de ebano y concha con sus pies de caoba, 1300 reales.
- ytt. dos urnas de ebano con sus bufetes de piedra, en 900 rs.
- ytt. dos echuras una de nuestra señora de la Concepcion y la otra de un Niño Jesus de Pasion que estan metidos detras de las urnas, en 500 rs.
- yttten un Bufetillo de luzes de piedra, en 50 rs.
- yttten Doze sillas de Baqueta con clavazon dorada a quarenta rs. cada una azen 480 rs.
- yttten un Bufete de nogal con su cubierta de baqueta, en 40 rs.
- yttten dos ttocadores con sus herrajes dorados, el uno todo de concha y el otro de concha embutido en box, en 550 rs.
- yttten una cama de evano de Portugal con todo recado para colgar, en 3000 rs.
- yttten dos camas de tablas, una de seis tablas y otra de cinco, ambas en 64 rs.
- yttten quatro cofres chattos de baquetta encarnada con clavaron dorada todos en 460 rs.
- yttten un cofre maletton con su candado en 80 rs.
- yttten un brasero de palo Santo (con bazia y concha de azofar) embutido en box en 160 rs.
- yttten un arca de pino, en 6 rs.
- yttten dos espexos de armar con sus marcos y tarjetas doradas con sus lunas de a bara, ambos en 3000 rs.

Bestidos

- yttten siete cortinas de gerguilla encarnada de barios tamaños, nuevas con sus barillas, todas en 442 rs.
- yttten Doze almoadas de estrado de terzio pelo alistado blanco y encarnado y por el otro lado de raso listado llenas de papel, en 460 rs.
- yttten un Dosel de terzio pelo listado blanco y encarnado para la cama, en 30 rs.
- yttten quatro colchones de terliz de franzia nuevos con su lana nueva todos en 500 rs.
- yttten quatro fundas de almoadas de olandilla encarnada nuevas, en 20 rs.
- yttten un alfombra de estrado turca, con seis baras poco menos de largo y tres baras y quarta de ancho, en 540 rs.
- yttten un tapete para delante de la cama, en 20 rs.
- yttten seis colchones de terliz para camas medianas, en 264 rs. todos.
- yttten quatro fundas de almoadas, en 30 rs.
- yttten una colgadura de Damasco carmesi, en 2500 rs.
- yttten dos baras y media de terzio pelo compañero de las almoadas de estrado, en 50 rs.

- yppen una casaca de terzio pelo con galones de oro, en 300 rs.
- yppen una casaca de nobleza nueva con galones de plata, en 360 rs.
- yppen otra casaca de fondo algo traida con bottones de azero, en 160 rs.
- yppen otra casaca de nobleza andada con ojales de plata, en 160 rs.
- yppen otra de raso bordado con flores de oro y galones de oro andada, en 240 rs.
- yppen otra de tela verde guarnezida con encages blancos y galones de platta en 380 rs.
- yppen una Mantilla azul de raso bordada con flores de oro, en 360 rs.
- yppen otra mantilla de escarlatin, en 45 rs.
- yppen un Justillo de tela verde, en 37 rs.
- yppen una Basquiña de raso liso, en 130 rs.
- yppen otra de nobleza con sus galones de platta, en 380 rs.
- yppen otra basquiña de feletton, en 60 rs.
- yppen otra Basquiña de papelina, en 120 rs.
- yppen un Guardapies de tela verde con dos galones de plata, en 460 rs.
- yppen otro guardapies re raso bordado encarnado, en 280 rs.
- yppen un zagalejo de raso liso color de fuego con su encaje blanco, en 210 rs.
- yppen una cotilla nueva encarnada con galones de plata, en 105 rs.
- yppen una media vata verde, en 60 rs.
- yppen un escusale blanco y encarnado de tafetan, en 24 rs.
- yppen dos mantos uno con punttas y otro llano, en 420 rs.
- yppen una telliza de Damasco carmesi nueva sin forro, en 400 rs.
- yppen un dengue de baietta blanca con sus cintas, en 37 rs.
- yppen un tafetan de almoadas encarnado, en 50 rs.
- otra telliza de Damasco carmesi andada, en 120 rs.
- otra casaca de tafetan negro vieja, en 30 rs.
- yppen dos estufillas andadas, en 60 rs.
- de chucherias de muger con sus abanicos, cinttas y guantes se regulo todo en 150 rs.
- yppen catorce mantas nuevas blancas, en 840 rs.
- yppen tres cobertores de paño, los dos azules y el otro azul y blanco con sus fluecos, en 450 rs.

Ropa blanca

- yppen nueve camisas de muger de lienzo de Bretaña nuevas con encajes tasadas cada una a settenta y cinzo rs. azen 675 rs.
- yppen nueve pares de enaguas del mismo lienzo nuevas con sus encajes todas en 450 rs.
- yppen ocho almoadas de olanda nuevas con sus encajes tasadas a treinta rs. cada una monttan 240 rs.
- yppen siete pares de calzetas de muges nuevas, en 42 rs.
- yppen diez y seis almoadas de olanda y amofadas todas con encajes por las cortinas y las quatro con encajes por las boquillas tasadas en veinte y dos rs. y medio cada una azen 360 rs.

yppen seis toallas de lienzo de Bretaña guarnezidas con encajes nuevas tasadas a treintta rs. cada una azen 180 rs.

— yppen nuevo toallas de lienzo casero con sus punttas tasadas a quinze reales cada una azen 135 rs.

— yppen otras dos toallas de ruan con sus punttas tasadas en 20 rs.

— yppen seis paños de manos de gusanillo con raparejos nuevos tasados en 45 rs.

— yppen una tabla de manteles grande mojada, en 180 rs.

— yppen tres tablas de manteles mas medianas, 270 rs.

— yppen doze servilletas reales sin mojar, en 180 rs.

— yppen doze servilletas Alemaniscas, en 144 rs.

— yppen veinte y una almoadas de lienzo casero sin mojar, en 210 rs.

— yppen otras quatro almoadas de lienzo de ruan con sus encajes por las cortinas, en 30 rs.

— yppen veinte y quatro servilletas de gusanillo rezio sin mojar, en 120 rs.

— yppen dos tablas de manteles alemaniscos sin mojar, en 25 rs.

— yppen tres tablas de manteles de gusanillo fino grandes sin mojar, en 90 rs.

— yppen tres tablas de manteles de gusanillo fino grandes sin mojar, en 90 rs.

— yppen cinco servilletas de gusanillo fino sin mojar, en 25 rs.

— quatro tablas de manteles de gusanillo gordo pequeñas sin mojar, en 30 rs.

— quatro servilletas de gusanillo mojadas, en 20 rs.

— yppen seis colchas de gusanillo medianas sin mojar, en 360 rs.

— yppen una colcha de cotonia mediana sin mojar con sus encajes, en 60 rs.

— yppen una colcha de confitillos grande mojada, en 120 rs.

— yppen otras dos de Cottonia para cama grande, en 240 rs.

— yppen otra colcha de gusanillo traída, en 30 rs.

— yppen onze savanas de lienzo casero sin mojar de a nueve baras cada una tasada a treinta y seis reales, montan 396 rs.

— yppen otras dos de ruan sin mojar nueva, en 60 rs.

— yppen doze savanas de lienzo casero mojadas a veinte rs. cada una azen 240 rs.

— yppen onze piezas de lienzo casero de a nueve baras cada una, tasada cada pieza a quarenta y cinco rs. azen 495 rs.

— yppen doze baras y media del mismo lienzo en pie sin mojar tasada cada bara a cinco rs. montan 62 rs. y medio.

— yppen diez savanas, ocho de morles y dos de olanda tasadas en 600 rs. todas.

— yppen otras dos savanas de Ruan mojadas, en 60 rs.

— yppen dos Peinadores uno de Morles con punttas de pitta y soles, y otro de cambrai con soles asta arriva con sus toallas correspondientes tasado todo en 360 rs.

— yppen tres pares de Buelos de encaje finos, en 180 rs.

— yppen seis servilletas de gusanillo en pieza, en 36 rs.

— yppen una tabla de manteles alemanicos, en 30 rs.

— yppen otra tabla de manteles de gusanillo, 15 rs.

— yppen seis cortinas de lienzo con sus zenefas, en 270 rs.

— yppen un friso nuevo que tiene veinte baras, 71 rs.

Trastos de Cocina

- yppen un calentador de azofar con su astil de yerro nuevo, 33 rs.
- yppen un Belon de azofar (con su astil) grande con su despaviladeras de lo mismo nuevo, en 60 rs.
- yppen quatro bujias nueva de azofar, en 28 rs.
- yppen un cazo grande de azofar, 15 rs.
- yppen dos cazos medianos uno maior que otro, nuevos y una cuchara de azofar, en 18 rs.
- yppen un almirez con su mano, en 33 rs.
- yppen una cucharilla, dos pares de trebedes, dos asadores, unas parrillas y un rallo, en 24 rs.
- yppen dos candiles, en 10 rs.
- yppen tres sartenes de barios tamaños nuebas, 24 rs.
- yppen dos Cubiletos de cobre con sus tapaderas nuevas, en 15 rs.
- yppen un perol grande de azofar, 26 rs.
- yppen un jarro de cobre, 12 rs.
- yppen una tartera de cobre con su tapadera grande, 44 rs.
- yppen un caldero de cobre, en 50 rs.
- yppen una espumadera, 4 rs.
- yppen dos chocolateras de cobre, una maior que otra, en 34 rs.
- yppen quatro candeleros de azofar, en 26 rs.
- yppen un tajo grande, en 18 rs.
- yppen diferentes vidriado fino y ordinario y demas menudencias tocantes a cocina en que entra = un almario de pino con sus puertas = quatro silletas de paja = una mesa = y dos junzieras finas con sus tapaderas, se regulo y taso todo en 270 rs.
- yppen treze Rollos de estera ordinarios para esterar el quarto, tasado cada uno a doce reales, azen 156 rs.

Platta

— yppen seis plattos de platta trincheros yguales y lo arriva = una salvilla mediana con pie entornillado, dos candeleros con pies quadrados y mechros redondos = un azafate mediano aobado zinzelado de flores = doze cucharas desiguales, la una con tenedor y la otra de guebos y tres tenedores y unas tijeras de espavilar, monta todo dos mill y cinquenta y un reales y medio de platta, azen vellon tres mill y settenta y siete y quartillo como consta por la tasacion echa por Juan Muñoz, contraste desta villa en doze deste presente mes.

— yppen una jarrita de oro y platta esmaltada de verde y blanco y encima unas frutas, y a la parte de arriva un copetico de ojas, los reversos tallados y dorados guarnezidos todos en treze diamantes pequenos engastados en platta y nuebe rubios en oro, tasada en ochocientos ducados de platta que reduzidos a vellon montan mil y trezientos y veintte como consto por la tasazion echa por el dicho contraste en veintte y uno deste presente mes.

— yttē dos anillos de oro por rebērsos tallados guarnecidos con catorce diamantes rosas, tasados por el dicho contraste en diez de henero de setezientos y onze en cinquenta y seis ducados de plata, que reducidos a vellon montan novecientos y veinte y cuatro.

— yttē dos cajas, las una de filigrana y un cabo de cuchillo, todo de platta tasadas por el dicho contraste en 300 rs.

— yttē un lazo de platta, los reversos esmaltados de blanco, pinttado de negro y purpura, compuesto de ojas con una rosilla de nuebe diamantes en medio y pendiente de el una muestra de relox con caja, letrero, bisel de plata y guarnezido todo con sesentta y dos diamantes rosas pequeños de varios tamaños, tasado por el dicho contraste el dicho día doze en 2649 rs. de vellon.

— yttē dos arracadas de platta, los rebērsos esmalttados compuestas ambas de quattro copettes y dos pendientes de ojas y seis pendentillos de a un diamante cada uno y guarnezidas con cinquenta y ocho diamantes rosas pequeños, tasadas por el dicho contraste en dicho día en 2430 rs.

— yttē una Joia de oro pequeña, los rebērsos esmaltados de blanco, compuesta de ojas, guarnezida con diez y seis diamantes delgados y jaquelados pequeños y seis rubies y un granate y le falta un rubi y en medio tiene un lindo en cruces tasada poh el dicho contraste el dicho día en 1545 rs.

— yttē dos sortijas zintillos de oro yguales en la echura, tallados los cantos esmaltados de negro y guarnezidos de catorze diamantes, ocho rosas que haze medio de cinco granos febles de area y el otro de medio, quebrado, tasadas por dicho contraste en dicho día en 2100 rs.

— yttē otra sortija de oro aobada tallados los cantos esmalttados de negro y granos blancos y guarnezidos con onze diamantes, cinco fondos y seis delgados, el mayor que haze medio delgado de grano y media de area y los restantes de varios tamaños tasada por el dicho contraste en dicho día en 1089 rs.

— yttē otra sortija de oro pulido aobada guarnezida con onze diamantes rosas de varios tamaños tasada por el dicho contraste en dicho día en 600 rs.

— yttē otras dos sortijas zintillos de oro pulido guarnezidas con catorze diamantes, siete en cada una, los treze rosas y uno delgado tasadas por dicho contraste en dicho día en 866 rs.

— yttē una cruz y un copettico pasador de oro y platta los rebērsos tallados y dorados guarnezidos todo con diez y siete diamantes pequeños engastados en oro tasada por dicho contraste el dicho día en 10080 rs.

— yttē dos bueltas de manillas de perlas y algunos granos aperlados, algunas aobadas tasadas por dicho contraste en dicho día en 2670 rs.

— yttē un hilo collar con sesentta granos de aljofar grueso de cadeneta tasada por dicho contraste en dicho día en 2670 rs.

— yttē una caja de concha de barbero guarnecida de platta con sus cadenillas y erramientas dentro, tasada por el dicho contraste en dicho día en 255 rs.

Casas

— yttē unas cassas que estan en esta villa en la calle de la Bentosa, barrios de San Francisco y Parrochia de San Andres, las quales se tasaron al presente por Juan de Rivera, Maestro de obras y alarife desta villa en noventa y siete mill y ochocientos maravedis, digo reales de vellon, de los quales se vajan veinte y siete mill novecientos y treinta y dos reales y veinte y nueve maravedis en esta manera, los siete mill dellos de un zenso reserbatibo que sobre dhas, casas se impuso por dicho Dn. Theodoro Ardemans dueño dellas en favor del Collegio de Hirlandeses desta Corte como cumplidor de las Memorias que en el mando fundar el lizenciado dn. Juan de Corttan, presbittero, prezedidas de la venta de unos majuelos echa por dicho Collegio a favor de dicho Dn. Theodoro en cinco de octubre del año pasado de mil setezientos ante Agustin Lopez cavezas scrivano que fue desta villa (el qual dicho zensso se esta para redimir y echo que sea otorgare a favor de dicha señora mi futura sposa aumentto de dotte del ymporte de dicho zenso) y los veinte mill novecientos y treinta y dos rs. y veinte y nueve maravedis restantes de otro zenso ympuesto sobre dichas casas por el dicho Dn. Theodoro Ardemans y D.^a Ysavel de Aragon su muger en favor del vinculo que fundo Doña Maria de Escobar muger de Don Pheliz Delgado como su posehedor por scriptura que otorgaron los suso dichos en veinte y ocho de abril de mil setecientos y cinco años ante Bartolome Fernandez Sottelo scrivano que fue del numero desta villa y estan libres de todas cargas como mas por menor consta de las nottas puestas al pie de los titulos de dichas casas, que revajados los dichos veinte y siete mill novecientos y treinta y dos reales y veinte y nueve maravedis de los noventa y siete mill ochocientos de la tasa dellos quedan liquidos sesenta y nueve mill ochocientos setenta y siete reales y cinco maravedis que es el yntrinseco valor dellas y lo que se pone por mas caudal desta dotte.

Dinero

— yttē cinco mill y quinientos reales de vellon en doblones de a ocho, de a quatro y de a dos y alguna platta de quinze y con las falttas de los doblones lo sumaron y montaron 5500 rs.

NOTA

Prebienese que a la dicha señora doña Vizenta Ardemans, mi futura sposa la tocan y pertenecen treinta y dos cavezas de ganado bacuno, que se compone de bacas, chotos, añojos y añojas, erales y eralas, una yegua y un potro de tres años y otro potro de dos, cuio ganado esta fuera desta Corte y está para venderse y ejecutado que sea esta prompto así mismo a otorgar a favor de la dicha señora mi futura sposa aumentto de dote de la cantidad liquida en que se bendiere dicho ganado y para que en todo tiempo conste se declara así que todos los dichos vienes, platta, joias y dinero que aqui ban mencionadas suman y montan ciento y treinta y seis mill seiscientos y settenta rs. de vellon, los quales rezivo de mano del dicho D. Theodoro Ardemans como dotte y caudal de la dicha señora D.^a Vizenta Ardemans mi futura

sposa y an sido tasados por personas peritas y de satisfazion nombradas por ambas partes en presencia del presente scrivano y testigos desta escriptura y el dicho lizenziado Dn. francisco de Salazar rezivió de mano del dicho dn. Theodoro Ardemans los mencionados ciento y treinta y seis mill seiscientos setenta rs. y veintidos maravedis en esta manera, los 68.803 rs. y medio dellos en los vienes ,platta, joyas y dinero expresados y los 69.687 rs. y 5 maravedis en las referidas casas y en su nombre los titulos della que uno y otro paso a su parte y poder realmente y con efecto, y como satisfecho y entregado de dichos vienes y titulos doi y otorgo carta de pago y recivo de dotte como convenga al fabor y derecho de los dichos dn. Theodoro Ardemans y dicha señora doña Vizenta mi futura sposa = y la dicha dote obligó a no bender, ni enagenar en manera alguna y si por muerte, diborcio u por otro cualquiera de los casos que el derecho dispone fuese disuelto o separado el matrimonio que emos de contraer, volver y restituire a la dicha señora D.^a Vizenta Ardemans mi futura sposa los dichos 136.670 rs. y 22 maravedis desta dote = y asi lo otorgo ante el presente scrivano en la villa de Madrid a veinte y seis dias del mes de febrero de mill settezientos y doze, siendo testigos Dn. francisco del Castillo = Don Pedro Bernal y Juan thomas santos residentes en esta Corte y el señor otorgante a quien yo doi fee conozco lo firmo.

Dn. Franc.^o Salazar y Cordova. Ante mi = ffrancisco Pulido».

²⁹ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 14210, fol. 57.

³⁰ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 14210, folios 137-141.

«12 de septiembre de 1712.

Memoria de los trastos que se an puesto de mi quarto en el de Don francisco Salazar mi hijo, relator del Consejo Real de Castilla, para que se sepa en todo tiempo los que se an dado por cuenta de la lexitima de Doña Ana de Ocaña, mi muges y su madre (que Dios aya), y lleva al matrimonio que ha contraido con la señora Doña Bizenta Ardemans, de los quales no se a echo capital por no ser cantidad correspondiente a su persona y grado y para que conste se ponen aqui sin tasar y son los siguientes:

Pinturas

— Primeramente un quadro de dos baras y media tendido original de Dn. Francisco Ygnazio con su marco dorado y concha fingida, tallado y pintado en el toda la parentela de la Virgen Maria Santissima.

— otro del Angel de la Guarda con el marco de la misma manera, de dos baras en pie, original de Don Sebastian de Herrera.

— otra miniatura con su bidrio delante y marco negro de ebano en que esta pintada Maria Santissima y otros santtos de media bara y algo menos de ancho.

— Dos cuadros de a bara de alto con sus marcos negros, en el uno pintado la Magdalena y en el otro Maria Santissima con el niño Jesus en sus brazos.

— Un paisillo de a bara tendido con su marco negro en que ai pintado un hermitaño con el nombre de Salomon.

— otro cuadrito de a media bara de alto en que ay pintado un florero con su marco negro dorado.

Madera

— Dos espejos de a numero diez y siete, las lunas con sus marcos dorados.

— una mesa de nogal con sus pies de lo mismo y sus yerros de tamaño de bara y media de largo y cerca de bara de ancho.

— otro bufetillo de estrado embutido de voj y otras maderas, de tres pies con nabetillas en que estan las piezas del tablero de Damos que ai en el ochabado.

— Un banco largo de nogal con sus pies de lo mismo y yerros de dos baras.

— Dos taburettes de respaldo de nogal y baquetta con clavos escarolados altos.

— otros dos taburettes de tijera de una madera y baquetta de yndias.

— un cofre nuevo encarnado grande con clavazon labrada y dorada y pies de lo mismo en que ban los bestidos que yran mencionados con la demas ropa.

— Una papelera enbuttida de quattro maderas con su pie de seis estipites tambien embuttidos y una tabla devajo en que estan los papeles de su ofizio de dos baras y media de alto y dos y terzia de ancho.

— Una mesa papelera aforrada de cabritillas labradas con sus ladillos altos y dos navetas encima, con sus cerraduras y llaves guarnezida toda por dentro y fuera de galon de oro falso y clavazon asimismo de bronze, con sus pies de nogal y yerros labrados y estañados de siete quartas de largo y bara y sesma de ancho = y en ella una scribania que se compone de seis piezas de bronze torneadas que son tinttero, salvadera y olera y sus tapas que las dos son camponillas y la otra es abujereada para las plumas = y asimismo el sello del apellido de Salazar de yerro y tijeras largas y diferentes piedras marmoles para encima de los papeles.

— una silla poltrona de tafilette encarnado con galon y flecos de oro falso correspondiente a la mesa con clavazon dorada y labrada llena de pluma viva, asiento y respaldo y las maderas de nogal torneadas mastiles y pies.

— Un taburette de tijera del mismo tafilette con el mismo galon y clavazon, madera de nogal.

— un estante de libros de caoba y molduras de peral, de dos puertas con sus redes de alambre, de bara y sesma de alto y bara y media de ancho con su mesa de pino con pies torneados y dado de colorado, y bara de alto y media bara de ancho.

— Dos bufetillos de Manuel Blanco, el uno quebrado y el otro no, con sus pies torneados de peral dados de negro = y las piedras son de bara menos dos dedos de largo y tres quartas y dos dedos de ancho.

Bestidos

— un bestido de terciopelo de flores (con quatro baras y media mas de lo mismo para otros calzones) de Ropilla, calzon y mangas y capa de paño y otra de paño mas grueso.

— otro de nobleza asimismo de ropilla, calzon y mangas, y quatro baras y media de la misma para su adereço con dos capas de baietta.

— otro bestido de luto de baietta = otro de paño color pardo forrado en droguette negro calzon y casaca y chupa de carro de oro azul con bottones de platta de martillo, tres pares de medias de seda negras, nuevas que aunque llevo otras por ser viejas para devajo no se mencionan.

— Cinco tapices en que ay tres reposteros de diferentes armas con que se le tenian entapizada su alcoba.

— Una cortina grande de baietta encarnada vieja.

— un capotte de paño azul fino con galones de punttas fino al canto.

Ropa blanca

— Quattro camisas = quatro pares de calzoncillos de Morles nuevos = quatro pares de calzetas = y quatro pares de escarpines por que toda la dems ropa blanca que tenia por ser traída se quedo en casa.

— Un colchon nuevo de terliz mediano que se pe puso por ijuela en su cama cuando nobio y se quedo.

Libros

— Tres tomos de mas de folia que son los digestos.

— otro libro de a folio politica de Villa Diego.

— otro de Antonio Gomez.

— otro que es Memorial del pleitto del conde de Oñate con ttasis.

— otro que es Dialogo de relatores.

— otro un poco mas pequeño Minsigiero.

— otros dos flor santorum de Villegas.

— otro nobiliario de Galizia.

— otros dos nobiliarios de ocariz.

— otro Historia de musica de Cascales.

— otros dos eclesiasticos de Galizia.

— otro obras de Juan de Arfe.

— otro de Marquilla en blanco.

— un libro de auttos de Calderon.

— otro obras de Quevedo.

— otro obras de Dn. luis de gongora.

— otro teatro nabal ydrografico.

— otro avissos morales, urbanos y politicos.

— otro tesoro latino.

- otro Cattalogo Rs. de Spaña.
- otro discursos apologeticos.
- otro Orfeo militar.
- otro poemas de Sor Juana Ines.
- otro Cesares de Guebara.
- otro lagrimas antes. de Barzelona.
- otro Guerras del Brasil.
- otro llave de Geometria.
- otro Cronicon.
- otro Dn. Quijote.
- otro epittome de Carlos quinto.
- otro arte de Canto llano.
- otro trabajos de Jesus.
- otros tres el uno de Cartas de Santa Teresa y los otros dos de las boras.
- otro peregrinacion de filottea.
- otro vida de Santa Gertrudis.
- otro xptiano ynterior de Sales.
- otro deferenzia entro lo temporal y lo eterno.
- otro avissos de gente recogida.
- otro vida de san francisco de Paula.
- otro vida de San Bartolome de los martires.
- otro respuesta apologetica etterna de confessions y comuniones.
- un libro desengaño de la vida umana.
- otro yntitulado Belarminio.
- otra arcadia de lope de Vega.
- otro Via Sacra.
- otro Corona de la Virgen.
- otro abisos de prelados.
- otro Santo tomas.
- otro del Diablo cojuelo.
- otro pesencia de Dios.
- otro san ysidro de lope.
- otro dichos de Phelipe segundo.
- otro prontuario de Martinas de Mors.
- otro obras espirituales.
- otro arte de nebrija.
- Dn. Alejo Paimonttes demas del de arriba.
- flor de entremeses y loas.
- suma de Cassos de conziencia.
- gobierno polittico y santto.
- otro Vida y Milagros de san francisco de Padua.
- otro Cartilla de la Cavalleria militar.
- otro explicación del Ymno a un profeta.
- otro vreve ynstruzion de Ordenanttes.
- otro dado del zielo y como se a de jugar para ganarse.

- otro via de Conttadores.
- otro secrettos de la naturaleza.
- otro tratado de Zirujia.
- otro Quinto Curcio.
- otro ytaliao o napolitici.
- una comedia la colonia de Diana.
- otro tratado del computo util y necesario para todos los eclesiasticos.
- otro catholica queremonia.
- otro la vida de Diacomsocheis.
- otro a la larga de ocho leguas.
- otros mas pequeños que son uno tarquino el Soberbio y los demas que seran una dozena pocos mas, como son Conttentis Mundi, y otros desta espezie misticos que no se mencionan por ser maiores las yntitulatas que los libros.

Plata

- una salvilla de plata de peso de veinte y dos onzas y media.
- tres frascos grandes de bidrio que caven a mas de media.
- quatro basos de cristal gravados.

Todos los quales dichos vienes he entregado al dicho mi hijo en presencia de dicha señora D.^a Bizenta Ardemans y de los testigos que avajo se diran y el dicho Dn. francisco de Salazar los rezivio por qunentta de la lexitima que le puede tocar por muerte de la dicha D.^a Ana de ocaña su madre y por ser asi la verdad lo firmaron todos tres ynteresados en la villa de Madrid a dos dias del mes de septiembre de mill setezientos y doze a todo lo qual se allaron presentes por testigos Dn. Martin de Rivera Solanilla, Dn. francisco guinza y frascisco pulido scrivano de su magestad.

D.^a Vicenta Ardemans. Diego de Salazar y Cordova. Don francisco de salazar y Cordova. Ante mi = francisco Pulido».

³¹ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 14210, fol. 223.

³² ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 14212, fol. 159.

³³ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 13910, folios 1040-1043.

³⁴ ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 14182, folios 402-426.

“LAS MENINAS”:

EL COLOR DE LA LIMPIEZA Y SUS ESPEJISMOS

POR

ANGEL DEL CAMPO Y FRANCES

“*Nimum ne crede colori*” (VIRGILIO, *Eglogas* II. 17).

PARECERÍA lógico evocar a Campoamor tras el apotegma virgiliano que precede, puesto que lo parafraseó en su conocida cuarteta que condiciona la verdad “al color del cristal con que se mira”. Y es oportuno, creo yo, referirme a los engaños cromáticos que denuncian tan distanciadas referencias poéticas, porque su vigencia es la permanente envoltura con que se viste de apariencias la pureza de la verdad. Es el tiempo con sus artimañas degradantes el más falaz embaucador de la pureza artística. Tanto que, como incitador al gusto de “la belleza de lo antiguo”, inventó el significado de la palabra *pátina*, que recoge, conmovedoramente, el Diccionario: “Tono sentado y suave que da el tiempo a las pinturas al óleo y a otras cosas”. Confieso que me he dejado llevar, gustosamente, por el atractivo de la pátina en muchas ocasiones e incluso me ha llenado de veneración el “craquelé” de muchas pinturas, pero en el trasfondo de mis emociones estéticas siempre quedaba relegada a la remota indiferencia la valoración y juicio que *ahora* haría el autor, redivivo, al ver su obra sobreviviente con el “tono sentado y suave” que él nunca imaginara. Creo que en todos los casos el pintor resucitado manifestaría su desagrado y reprobación por la impureza en que había decaído el propósito cromático que él logró en su momento. Mas si la resignada *belleza* de la pátina puede llegar a la imposible restitución—incluso imaginativa—de esta utópica *reclamación* de la pureza originaria, hay casos verdaderamente injustificables para que no pueda ser atendida, como los que superan fehacientemente los límites admisibles de tal pátina y queda ésta definida por enranciamiento y suciedad, no sólo tergiversando colores y defraudando luminosidad.

dades, sino desvirtuando, por esas mismas alteraciones, significados e interpretaciones del *argumento* iconográfico pretendido por el pintor. Es esencia de belleza el color de la limpieza; y me atrevo, con esta buscada improvisación emulativa y apodíctica, a sintetizar mi argumentación objetivamente favorable al *cambio* experimentado por *Las Meninas* tras su delicada y discutida limpieza regresándole a su verdad original, a su pura belleza hábilmente elaborada por el genial Velázquez, que con su permanente presencia *dentro* del mágico cuadro la ha venido demandando desde hace más de tres siglos con la audacia de mostrarla transmutada en maravilloso enigma (Lámina I).

Efectivamente, *Las Meninas* después de su *limpieza* ha experimentado una importantísima transformación que no debe enjuiciarse valorativamente con criterios subjetivos. Estos no pueden sustentarse sobre una comparación entre un *antes* y un *después*, ya que el *ahora* nace de una substracción rápida de las adiciones cromáticas perturbadoras y seculares, provocando un inevitable efecto de sorpresa ante la *aparición* de la prodigiosa *calcomanía* que se traslucía bajo la capa de veladura *levantada*. El doble origen causante de esta sorpresa proviene, asimismo, de dos elementos independientes, pero superpuestos, de muy diferente cronología en su incidencia y, consecuentemente, discriminatorios del dualismo sorprendente. Me estoy refiriendo, claro es, a la suciedad y al enranciamiento que antes mencioné. La primera la hemos podido apreciar en su acelerada obscuración los que empezamos a *mirar* el cuadro hace casi doce lustros y nos empeñamos en querer seguir *viéndolo* durante los cinco últimos. Con el permanente recuerdo de la suave penumbra ambarina que envolvía el profundo recinto del regio alcázar madrileño, hemos podido perseguir a la creciente y alarmante niebla que iba velando las tenues claridades y las inquietantes brillanteces inexplicadas, más por adivinables que evidentes, al igual que perdíanse percepciones que antaño nos suscitaban distanciamientos y estereografías ambientales.

Se ha dicho, con acierto, que Velázquez pintó el aire en este cuadro. Más verdad es que el *espacio* pintado, el recinto profundo que tras el lienzo se abre, engañó al aire mismo que se coló dentro. Y no habría sido raro



LÁMINA I.—*Las Meninas* después de su limpieza.

que, emulando a los del griego Zeuxis, algún gorrión del Jardín de los Emperadores se hubiera visto arrastrado por la ráfaga y, revoloteando por el Cuarto Bajo del Príncipe, apareciera, ahora, caído en el suelo sobre el rayo del sol, reflejado, que lame la puerta de cuarterones, asfixiado por la contaminación que el aire de *Las Meninas* ha sufrido en nuestro siglo. Lo que ahora se ha hecho no ha sido otra cosa que un trabajo de ventilación. Lo estaba pidiendo todo el mundo y por ser esperado es mayor la satisfacción que la sorpresa.

Henos ahora con el segundo efecto, para todos sorprendente y para algunos menos satisfactorio. La desaparición del dorado velo que entonaba toda la pintura y que, achacable a las rancias resinas de los viejos barnices, podía suscitar la hipótesis de una premeditada veladura por lícito recurso cromático del pintor. Puede afirmarse, con plena independencia de ciertas tendencias *gustosas* al gualdo ambiental, que tal tonalidad viene de *muy atrás* y quizá incrementada, al parecer, por barnizadores del pasado siglo. Y lo afirmo porque en mi laboriosa desmitificación significativa de las erróneas interpretaciones del cuadro por parte de los más conspicuos críticos que las han venido reiterando, mi principal obstáculo fue —hasta ahora— la ausencia de *blancos puros* en señalados efectos de la composición y que por razón lógica el pintor no pudo empañar, sino todo lo contrario. El engañoso “cristal” con que se miraba a *Las Meninas* ha venido tergiversando no sólo los colores velazqueños puros, sino, como antes señalé, la significación escénica que el pintor quiso perpetuar como soporte de unos alardes geométricos y ópticos, ingeniosamente trabados con una críptica argumentación iconológica, hasta el punto de que se llegase a la degradación encomiástica del sabio y docto pintor, reconociéndole como excelente copiador de realidades exclusivamente.

El aire caliente, la calina —o mejor calorina— doméstica, se aurifica con el sol de la tarde. Por eso cundió la versión de la Infanta Margarita, acalorada, pidiendo agua fresca para calmar su sed al irrumpir en el salón donde Velázquez retrataba a sus padres. Qué fuerza la de ese amarillo caluroso que hace olvidar el suelo esterado, los “abrigosos” atuendos, el sol bajo y penetrante que se dirige con espejos y se ciega con postigos...

Pero la sorpresa provocada por la *ventilación* ha sido la de enfriar el cuadro. Los colores puros del aire frío metieron el invierno en el Alcázar. La veladura térmica, al desaparecer, ha demolido la peregrina teoría por la que se suponía que las infantas acostumbraban a beber agua en jarritas de Estremoz, se abrigan con espesa elegancia en el estío al igual que sus meninas y el encargado de la furriela no mandaba desesterar hasta que soplaba el cierzo por la galería de arriba. Luminosidad y enfriamiento ha producido la desaparición de la pátina ambarina que quizá, insospechadamente, favorecía la solidez del suelo que limita el borde inferior del cuadro, aunque pareciese más moqueta que estera su cobertura.

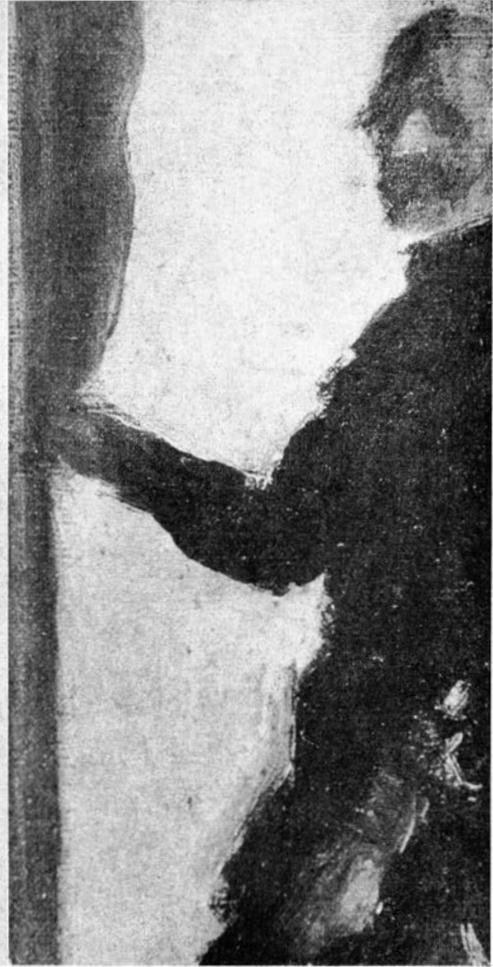
Es ésta, pues, una razón poderosa para reafirmar que no pudo, ni quiso, jugar Velázquez con esta equívoca pátina ambiental. Pero no es la única. La aparición de pinceladas blancas, puras y decisivas, marcando brillos y refulgencias, prueba la más vibrante intencionalidad de una permanente justificación, que nuestros ya lejanos antecesores no llegaron a advertir por haberse diluido sus efectos en la tonalidad “sentada y suave” del codiciado metal precioso. Mis razones personales para celebrar la *reaparición* de estos blancos deslumbrantes son ajenas, totalmente, a *partidismos* cromáticos; responden a la confirmación, por evidencia, de lo que antes hube de *perseguir* por medio del razonamiento y casi adivinar a través de la contaminada veladura. Algo así como cuando el cálculo científico previene la existencia de un cuerpo celeste —o partícula subatómica— y alguien lo confirma, más tarde, con su descubrimiento. Las veladuras en el óleo tienen la sutil y difícil delicadeza de emparentarlo con la acuarela. En ésta, una aguada previa de imprimación, logra, al pintar encima, la entonación perseguida hasta en los *dejados* blancos del papel, que en realidad sólo lo son en apariencia por contraste; pero hay que dejarlos de verdad para los destellos y los brillos. Velázquez no pudo velar las gruesas y decisivas pinceladas blancas y vigorosas con que silueteó finalmente, con brillantez deslumbrante, la figura de José Nieto en su escalonada posición (Lámina II). Porque ese fondo de ráfagas cristalinas es un espejo inapreciablemente escorzado que vuela su esquina biselada —y ahora indiscutible— sobre los últimos escalones, de manera que el marco,



LÁMINA II.--El refulgente espejo biselado que recorta la silueta de José Nieto vuela su esquina sobre los tres últimos peldaños.



1



2

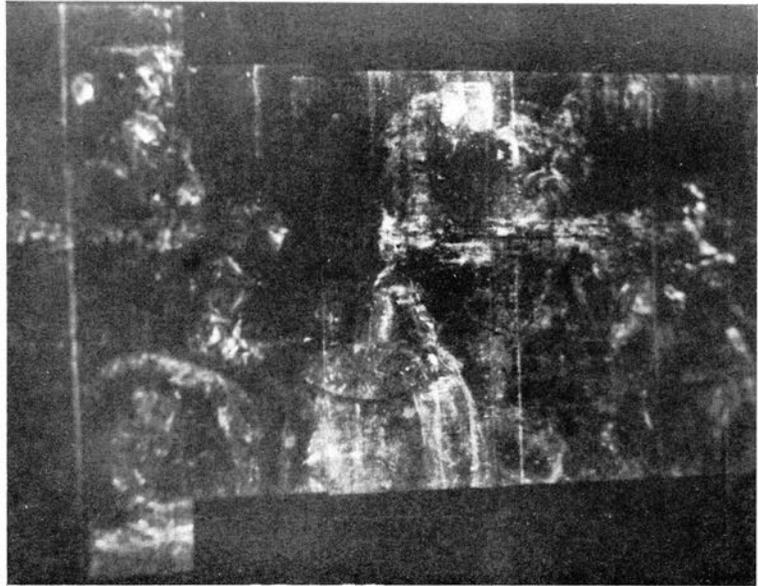
LÁMINA III.—1. Brillos y refulgencias contrastados por la limpieza (espejo).
2. Veladura que apagaba los contrastes luminosos (¿pared?).



LÁMINA IV.—Radiografía parcial del cuadro correspondiente a la figura del pintor. Escorzada hacia la izquierda, mirada y actitud forzadas, paleta grande y aparentemente caída. Rostro avejentado con bigote blanco, y cabeza femenina «surgiendo» del lienzo vuelto.



1



2

LÁMINA V.—1. Fragmento del cuadro limpio.
2. Radiografía del mismo fragmento.

con su asidero, queda al alcance natural del personaje. Las láminas que acompaño son elocuentes al respecto (III, 1 y 2), a pesar de su acromatismo. La explicación teórica de esta consecuente desaparición del *tradicional* pasillo blanqueado del fondo quizá sea conocida por algunos de mis lectores¹, pero está fundamentada en la necesidad que tuvo el pintor de introducir, por la estrechez provocada con las dos hojas de la puerta (la invisible abatida en el trasdós de la jamba derecha), el rayo de sol que, invertido su rumbo declinante², sirvió al “mago” Don Diego para iluminar su artilugio —a lo Kircher, mejorado— y así lograr un matrimonio regio, reflejado en el espejo celeberrimo, al tamaño propio de una presencia *inexistente* (magia pura). Debo advertir que, a diferencia de los perspectivistas aficionados, desde que publiqué las medidas exactas del aposento palaciego³, deducidas por cálculo geométrico a partir de la perspectiva frontal que *construyó* Velázquez, dejé identificado el recinto⁴ como resultado de la previa y fundamental definición del sistema perspectivo utilizado: punto de vista y plano del cuadro en sus rigurosas posiciones relativas dentro del espacio representable. Por eso, las mediciones en profundidad y la ley de reducción de tamaños por distanciamiento, pude establecerlas matemáticamente y no intuyéndolas para satisfacer apariencias erróneas. Y al decir distanciamiento, me refiero tanto al que separa unas figuras de un espejo como al virtualmente existente entre ellas y sus imágenes reflejadas en él (que precisamente es el doble del primero). No basta con intuir reflexiones marcando trayectorias cual si fueran las de una bola de billar. El Rey y la Reina, virtualmente *al otro lado* del espejo, necesitan de su presencia física a *este lado* de la luna azogada y reverberante —que también ganó luminosidad con la limpieza—, a igual distancia de ella que lo están, por detrás, sus imágenes simétricas, y entonces el pintor tenía que haberlas visto y pintado de espaldas. Se quedan muy cortos en el acierto quienes, releyendo a Palomino, se limitan a ver en el espejo el doble retrato que Velázquez aparenta pintar en el gran lienzo vuelto. Porque, con independencia de la demostrada inexistencia de ese doble retrato regio, debe observarse que lo más distante del *mágico* espejo que pudiera en él reflejarse es la superficie invisible, el anverso del gran cuadro misterioso; por

lo que un *tamaño natural* plasmado en él, se reflejaría diminuto. (No digamos, si pudieran reflejarse —cosa tiempo ha demostrada como imposible— quienes ocupasen el lugar del espectador del cuadro.)

Si por parecer reiterativo en estas páginas ⁵, pudiera el lector reprochármelo, véame a su vez disculpado, ya que si mis afanes anteriores se apoyaban en razonamientos análogos al que antecede para *deducir* un gran espejo escorzado sobre el rellano de la escalera, detrás del aposentador de la Reina, ahora he recorrido el camino a la inversa: Si el gran espejo tras de Nieto es ahora evidente porque se ha limpiado y Velázquez quiso que se viera, sin soslayar el confucionismo de verticalidades —cortina, bisel, marco, borde de puerta—, sino reproduciendo fielmente unas posiciones exactas (fácilmente modificables a su conveniencia), fue para justificar el rayo de sol... y todo lo demás. Y debo añadir aquí algo que dije hace más de diez años ³, aunque en otros aspectos haya avanzado mis conclusiones de entonces: "... el pintor graduó la luminosidad proveniente del fondo para evitar el deslumbramiento del cuadro... en esta función *diafragmadora*... del propio Nieto en su indefinida actitud..." Pues no sólo quería asignar al personaje la posibilidad de mover el espejo —cuestión, por otra parte, secundaria—, sino que su *desaparición* (pruébese, en una buena reproducción del cuadro, a borrarle con unas pinceladas de blanco) puede afirmarse que causaría un efecto desastroso, de tal calibre que *Las Meninas* dejarían de existir como "la Teología de la Pintura", que dijo Lucas Jordán, o el cuadro más importante de todos los tiempos, que diríamos nosotros. Y lo repetiríamos si Velázquez hubiera *cerrado* la puerta; se habría quedado encerrado él mismo en la mediocridad que le adjudicaba Carducho.

Que *Las Meninas* estuvieron instaladas en el Despacho de Verano del Rey, es cosa confirmada por los inventarios que, recorriendo los múltiples salones, piezas, galerías y recovecos del viejo Alcázar, han reseñado la gran pinacoteca real y particularmente este cuadro, situándolo en dicha habitación. Hasta en el inventario de la testamentaría de Carlos II (1701-1703) figura, en el Cuarto Vajo, dentro de la "Pieza del despacho de Verano en cuió techo esta pintado Apolo" (con el número 286, tasado en 10.000 doblones). Lo que, en cambio, no está suficientemente claro y se

presta a conjeturas es la ubicación de este Despacho sobre los viejos y reformados planos de Gómez de Mora (1626), que denominaban lo que luego fuera “Quarto Vajo del Príncipe” y después —por imprecisa trayectoria del recorrido inventarial— pareció vincularse con el “Obrador de los Pintores de Cámara”, “Galería de la Reyna de Ungría”. No voy a desviarme por este laberinto del que ya aporté mi opinión en su momento y que puede ser revisable, mas absolutamente discrepante con la de quien sitúa “el de verano” debajo del “de invierno” en la misma “torre del despacho”, bien soleada y “dorada” por el implacable sol de Poniente en todas sus plantas. He traído a cuento este tema del Despacho de Verano, donde estaban *Las Meninas* desde 1656 seguramente, porque en el citado Inventario, y en el capítulo referente a las “Alajas del Cuarto de su Magestad”, se vuelve a recorrer el palacio y, otra vez, con el mismo enunciado, pero sin mencionar el techo pintado, se dice lo siguiente: “Entrose en el quarto Uajo y en la pieza de despacho de Verano y Se hallo lo siguiente... 149 - Yttem Siette Expejos Yguales de dos Uaras y quarta de alto y tres quartas y dos dedos de ancho Con Sus adornos de Cristales azogados... etc, 59.605 Reales de vellón”.

No podemos por menos de imaginar a *Las Meninas*, con sus mágicos espejos pintados rodeado, en competencia, de otros siete grandes espejos verdaderos, provocando mágicos espejismos y quizá deleitables obnubilaciones en la mente fatigada de Don Felipe IV. Pero no olvidemos, en cuanto a lo que queda dicho —y por decir—, que no le faltaron al genial pintor, en su tramoya preparatoria, los azogados y bruñidos colaboradores, y ello sin contar con los otros ocho, algo menores, que colocó en el Salón de los Espejos del piso de arriba.

* * *

Lo que me queda por decir no puedo independizarlo del apasionante proceso que en mis sentimientos *meninescos*, tan favorablemente estimulados por la limpieza del cuadro, se fue elaborando en aras de una incontenible curiosidad. Si levantada la capa de suciedad se han revelado sor-

presas importantes, qué no se ocultará bajo la superficie pintada, limpia y definitiva. Los arrepentimientos de Velázquez, tan mencionados en muchas de sus obras, no lo han sido apenas en ésta. Confieso haber descuidado, hasta ahora, esta preocupación y en ella me he detenido por la inducción apuntada y alentado por el Profesor Azcárate. Tras contemplar una *radiografía* proyectada durante una reciente conferencia ⁶ e identificarla con la que, recortada, publicó Camón Aznar ⁷, he tenido la fortuna de poder disponer de un ejemplar a gran tamaño ⁸ (Láminas IV y V) y deducir las sorprendentes consecuencias que confirman cuanto vengo sosteniendo sobre la utilización de grandes espejos en el planteamiento de la estructuración geométrica —perspectivista— del cuadro por parte de Velázquez y de otra cosa que pudiera parecer chocante: la cruz de Santiago *salió* de su propio pincel. Pero vayamos por partes.

Primeramente, y para confundir lo menos posible a quienes me lean ahora sin haberlo hecho antes, diré: 1.º, que el cuadro se pintó apoyado en el suelo, como aparece el que se ve del revés y tal como ha sido colocado durante su limpieza, lo que ha permitido confirmar la aparente prolongación del suelo en la perspectiva y producir la ilusión óptica de que las personas situadas ante el cuadro forman parte de la escena pintada con la misma línea de horizonte que cruza el pecho del pintor por el centro de la venera santiaguista; 2.º, que la habitación pintada sólo tiene la profundidad correspondiente a cinco ventanas y que el plano del cuadro corresponde, como transparencia, con el tabique opaco, límite delantero del recinto; 3.º, que la mayor profundidad aparente fue lograda a favor del espectador, desde dentro —tal como se ve al pintor autorretratado—, mediante dos espejos, uno situado en lo que sería dorso del cuadro, frente a la puerta del fondo, y otro, formando 45º a la izquierda del pintor, en el que se reflejaría la imagen del primero, adiestrada perpendicularmente a la realidad, incluyendo la propia figura virtual del pintor empuñando el pincel con su mano derecha, ¡pero con la cabeza vuelta a su izquierda! y que luego enderezaría; 4.º, que gracias a los dos espejos anteriormente descritos, el pintor, situado en el eje central de la sala, obtenía el punto de vista virtual de la perspectiva sobre el centro de la puerta de la esca-

lera, tal y como resulta realmente en la pintura, y a una distancia inconcebiblemente mayor de la que permitían las dimensiones planimétricas, nunca superiores a la de cinco ventanas; 5.º, que la imagen que de sí mismo copió el pintor fue la única vista por el espejo, en segunda reflexión, para marcar la escala de distancias y el tamaño de las figuras restantes del cuadro que pintó dentro de la habitación (acortada ahora en la realidad), junto a la primera ventana que iluminaba el grupo por el lado derecho; el pintor conservaba a su espalda el primer espejo, apoyado en la pared, que le facilitaba luz por su lado izquierdo.

Miremos ahora la radiografía. El pintor no sólo vuelve la cabeza a la izquierda —con una corregida mirada de soslayo—, sino que el torso también lo tiene escorzado, forzosamente, hacia el mismo lado; la mano derecha, con el fino pincel, no ha sufrido variación. Pero Velázquez se pintó, en esta primera intención, tal como era entonces, con su cara de casi sexagenario, bigotes canosos, cuello de valona —más actualizado, cómodo y menos proclive a cobijar veneras— y pechera izquierda perdida en el escorzo. La paleta parece adivinarse mayor que la definitiva, pero caída, como sujeta al revés, junto con los otros pinceles y el mismo tiento por debajo. Parece interferir menos en la cabellera de la menina Sarmiento, que, por cierto, en la otra radiografía aparenta una inclinación de cabeza hacia la Infanta, más cariñosa y solícita.

Por otra parte, entre el bastidor vuelto y la testa del pintor parece surgir una cabeza de mujer que luego desapareció, pero que no le va mal a la mano del pincel, tanto suya como si la estuviera *acompañando*.

Resumiendo: se confirma que se usaron espejos para encajar la perspectiva y las escalas. Que, como afirmé en otras ocasiones, Velázquez se rejuveneció y dignificó, gallardeó su apostura y se despersonalizó para asumir, sin riesgo, la exaltación del noble arte de la pintura. ¿Pensó, en principio, que la gran Musa salida de su lienzo le utilizase a él como instrumentador de los atributos simbólicos? También parece adivinarse una rueda tras su cabeza. ¿Qué será? Alabemos a la Higiene y a la Radiología. Ha sido un buen chequeo y un feliz diagnóstico. LAUS DEO.

N O T A S

¹ ANGEL DEL CAMPO, *La magia de «Las Meninas»*, 2.ª edic., Madrid, 1980.

² ANGEL DEL CAMPO, «La hora de *Las Meninas*» («Un jeu d'esprit»), en *ACADEMIA, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 53, Segundo semestre de 1981.

³ ANGEL DEL CAMPO, «El Alcázar de *Las Meninas*», en *Revista Villa de Madrid*, número 42-43, 1974. Idem, «Más sorpresas en *Las Meninas*», en *Revista de Occidente*, núm. 123, junio 1973.

⁴ En la obra de JONATHAN BROWN, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Princeton University, 1978, y Madrid, Alianza, 1980, p. 130, dice el autor: «Siguiendo razonamientos distintos a los míos, Angel del Campo... también identificó correctamente el escenario con la habitación señalada en el n.º 25 en el plano de Gómez de Mora de 1626». Sin embargo, en otro lugar se contradice indicando que la habitación tenía siete ventanas, siendo así que las medidas coinciden con cinco.

⁵ En mi cita n.º 2, del n.º 53 de *ACADEMIA, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, argumento lo mismo con ilustraciones.

⁶ Sobre «*Las Meninas*» por el Prof. López Rey, en el Museo del Prado el 25 de mayo de 1984.

⁷ Tomo II de su *Velázquez*, p. 847 (foto Oronoz).

⁸ Debido, junto con las restantes fotos que ilustran este trabajo, a la gentileza de la Subdirección del museo.

A C A D E M I C O R U M C U R R I C U L A



EXCMO. SR. D. HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES.

EXCMO. SR. D. HIPOLITO HIDALGO DE CAVIEDES

MEDALLA NÚM. 4

Elegido en 16 de junio de 1969. Ingresó en 8 de marzo de 1970. Tema de su discurso: "El pintor ante el muro".

Primera exposición a la edad de nueve años en la Sala Iturriz de Madrid.

1912-1920. Bachillerato. Alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Se forma principalmente en el estudio de su padre que le somete a la sabia disciplina del dibujo.

Afición a la Arquitectura frustrada por las matemáticas.

1929. Primera exposición importante en la Sociedad Española de Amigos del Arte (Biblioteca Nacional).

Colaborador asiduo de *ABC*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* y *La Esfera*.

Primer premio del Cartel anunciador de la Exposición Iberoamericana de Barcelona y Sevilla.

Diagrama para dicha exposición en colaboración con Joaquín Vaquero.

Mapa mural y decoración del edificio de la Compañía Telefónica en Madrid.

Murales en el Centro de la Construcción, Farmacia Ladrón de Guevara, Sedes de Lyon, Edificio Capitol, Bar Chicote, La Ballena Alegre, Cafés Santa, Fuente-larreina, etc.

1933-1934. Enviado por la Junta para Ampliación de Estudios a la Academia delle Belle Arti de Florencia, Italia, y a las Vereinigte Staatschule für freie und angewandte Künste de Berlín para especializarse en pintura al fresco con los profesores

Galileo Chini y Otto Danenberg. Pinta el retrato al fresco del Arquitecto Hans Poetzig para la Technische Hochschule.

Premio en los Concursos Nacionales.

Premios en concursos de carteles del Círculo de Bellas Artes, Patronato Nacional de Turismo, Centenario de Goya, etc.

1935. Pintura mural en la iglesia del Divino Maestro en Miranda de Ebro.

Seleccionado desde 1931 para concurrir a la International Exhibition of the Carnegie Institute en Pittsburgh, Pensilvania, obtiene el Primer Premio internacional, siendo el único español, después de Picasso, que obtiene tal galardón, en el que les precedieron Derain y Matisse.

1936. Decoración y murales en la Esposizione Mondiale della Stampa Cattolica en el Vaticano.

Este año se traslada a América donde permanece veinticinco años.

Pinturas murales en la iglesia del Colegio de Belén, La Habana, Cuba.

Exposiciones en el Colegio de Arquitectos de La Habana.

Lyceum Club, Universidad de la misma ciudad.

Reinhardt Galleries y Selected Artists de New York.

Gables Galleries, Schramm Galleries, Fort Lauderdale, Estados Unidos, etc.

Pinturas murales en la Carlson Library of the Bridgeport University, Connecticut, Estados Unidos.

Galvan Lobo Trading Company, La Habana, Cuba.

Catedral de La Habana.

Capilla del Cardenal, La Habana.

Seminario del Buen Pastor, La Habana.

Banco Godoy Sayan, La Habana.

Banco Pedroso, La Habana.

Banco Continental, La Habana.

Hotel Havana Rivera, La Habana.

Hotel Comodoro, La Habana.

Hotel Internacional, Varadero, Cuba.

Iglesia del Espíritu Santo, «Sancti Spiritus».

Iglesia del Guatao, Cuba.

Restaurant Gaviria, La Habana, Cuba.

Restaurant 1900, La Habana, Cuba.

Residencia de la Condesa de Revilla de Camargo, La Habana, Cuba.

Residencia de la Condesa de Revilla de Camargo, Varadero, Cuba.

Residencia Toledo, La Habana, Cuba.
Residencia Arminda Bulnes, La Habana, Cuba.
Residencia Giberga, La Habana, Cuba.
Aduana de La Habana, La Habana, Cuba.
Ocho murales en el Casino de Puerto Rico.
Mural en cerámica en el Hospital Mercedes, La Habana, Cuba.

1961. Regresa a España. Viajes por toda Europa. Artículos ilustrados en *ABC*.
Ensayos en la *Revista de Ideas Estéticas*.

Exposiciones individuales en:

Galería Quixote, Madrid.
Galería Kreysler, Madrid.
Galería Kandinsky, Madrid.
Galería Foro, Madrid.
Galería Heller, Madrid.
Galería Nonell, Barcelona.
Galería Arts, Valencia.
Galería Bernesga, León.

Viajes periódicos a América.

Pintura mural en el Gibraltar Savings Bank, Naba Valley, California.

Exposición en el Club de los Poetas de Formentor organizada por Camilo José Cela.

Ilustraciones para las *Novelas Ejemplares*, de Cervantes, y el *Libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita.

1970. Lee su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y es contestado por Enrique Lafuente Ferrari, ocupando la vacante de Daniel Vázquez Díaz.

1973. Pintura mural en la iglesia de El Molar, Madrid.

1976. Exposición Antológica en las salas de la Dirección General de Bellas Artes.

1980. Exposición en el Museum of the City of Mobile, Alabama, Estados Unidos.

1981. Medalla de Honor en el Concurso Condesa de Barcelona, Madrid.

1982. Dicta una serie de conferencias en el Museo de Arte de San José, Instituto Costarricense de Cultura Hispánica, Escuela de Bellas Artes de San José, (Costa

Rica), Caja de Ahorros del Ferrol, Caja de Ahorros de Plasencia, Casino de Madrid, etcétera.

Cuadros suyos en las siguientes colecciones:

- Museum of San Diego, California, Estados Unidos.
- Whitney Museum (Col. Forbes), New York, Estados Unidos.
- Museum of the City of Mobile, Alabama, Estados Unidos.
- Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- Museo Provincial de Valencia.
- Museo Provincial de Lugo.
- Museo de Cuenca.
- Museo de Cáceres.
- Museo Nacional de La Habana, Cuba.
- Banco Urquijo.
- Museo Municipal, Madrid.
- Museo Provincial de Jaén.



EXCMO. SR. D. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

EXCMO. SR. D. JOSE HERNANDEZ DIAZ

MEDALLA NÚM. 40

Elegido en 6 de abril de 1970. Ingresó en 13 de junio de 1971. Tema de su discurso: "Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo Reino de Sevilla".

NOTAS BIOGRÁFICAS

Nació en Sevilla el 8 de mayo de 1906.

Estudió en el Instituto General Técnico (1916-22). Sevilla.

Licenciatura (Sección de Historia) en la Facultad de Filosofía y Letras. Sevilla, 1922-26.

Doctorado en la Universidad Central. Madrid, 1926-27.

TÍTULOS FACULTATIVOS Y CARGOS ACADÉMICOS

Licenciado en Filosofía y Letras (Sección de Historia) con Sobresaliente y Premio extraordinario (1926).

Doctor en Filosofía y Letras (Sección de Historia) con Sobresaliente (1940).

Catedrático Emérito de Historia del Arte Español en la Universidad de Sevilla desde 1976.

Presidente del Patronato Universitario. Sevilla. Desde 1970.

Fundador de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (1940).

Rector honorario de la Universidad de Sevilla desde 1968.

Académico Numerario:

Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría desde 1931. Presidente de la misma desde 1951. Académico de Honor extraordinario (1981).
Real Academia Sevillana de Buenas Letras desde 1935; en la actualidad, Académico Preeminente.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, desde 1971.
Miembro de erudición (Bellas Artes) de la Real Academia de Medicina. (Sevilla, 1981).

Académico Correspondiente:

Reales Academias de la Historia (Madrid). 1964.
San Jorge (Barcelona).
San Carlos (Valencia, 1978).
Ciencias y Nobles Artes (Córdoba, 1930).
Hispano Americana (Cádiz) - Bellas Artes (Cádiz).
Hispanic Society of America (Nueva York) desde 1946 y posteriormente Miembro of Board de la misma.
Instituto de Coimbra.
Asociación de Arqueólogos Portugueses (Lisboa).
Academia Nacional de Bellas Artes (Lisboa).

Socio de Honor de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias (1960) y del Instituto de Estudios Giennenses (Jaén, 1980).

Decano de Honor del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Ciencias y Letras del Distrito Universitario de Sevilla (1955). Premio Nacional de Colegiado distinguido de los Colegios de Doctores y Licenciados en Ciencias y Letras (1964).

Rector honorario de los Cursos de extranjeros. Cádiz.

Presidente honorario de la Junta de Obras de la Universidad de Sevilla (1964).

Director honorario del Laboratorio de Arte Francisco Murillo Herrera (Sevilla) y de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (1976).

Presidente de la Comisión de Monumentos (1979).

Vocal de la Comisión diocesana de Arte religioso. Huelva.

Presidente honorario de la Asociación Dante Alighieri de Sevilla (1964).

CARGOS DESEMPEÑADOS

Profesor Auxiliar temporal de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla (1930-1950).

Catedrático de Historia General del Arte (1950-69) y de Historia del Arte Español (1969-76) en la Universidad de Sevilla.

Catedrático de Historia General de las Artes Plásticas en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (1940-76) y Director de la misma (1940-76).

Profesor de Filosofía (1936-42) y Director (1939-42) del Instituto Nacional de Enseñanza Media «Murillo» de Sevilla.

Profesor de Arqueología Sagrada y de Arte en el Seminario de Sevilla (1941-66).
Vicerrector de la Universidad de Sevilla (1951-55).

Rector de la Universidad de Sevilla (1955-63).

Presidente de la Junta de Obras de la Universidad de Sevilla (1951-63).

Director General de Enseñanza Universitaria y de Enseñanza Superior e Investigación (1966-68).

Director del Laboratorio Universitario de Arte de Sevilla (1957-76).

Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1948-70).

Vicedirector de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras de Sevilla (1945-51).

Presidente de la Comisión de Monumentos (1949-67).

Presidente del Patronato del Museo de Bellas Artes (1951).

Alcalde de Sevilla (1963-66).

Procurador de las Cortes Españolas (1955-66) y Presidente de la Comisión de Educación Nacional (1964-66).

Consejero de número de los Patronatos Menéndez Pelayo y José M.^a Quadrado del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; idem del Consejo Nacional de Educación.

Presidente de la Sección de Escultura del Instituto de Conservación y Restauración. Madrid.

Presidente del Congreso Nacional de Arqueología (1963).

Vocal de la Comisión diocesana de Arte religioso y de los Patronatos de Cultura provincial y municipal. Sevilla.

Presidente y Vocal de numerosos tribunales de oposiciones a cátedras de diversos estamentos docentes. Idem de jurados de exposiciones y concursos.

Conferenciante permanente en Universidades y Centros nacionales y extranjeros.

CONDECORACIONES

- Grandes Cruces del Mérito Civil, Alfonso X el Sabio e Isabel la Católica.
Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes. 1976.
Comendador con placa de la Orden de Cisneros.
Palmas Académicas (Francia).
Comendador de la Solidarieta Italiana.
Gran Oficial de la Orden del Mérito de la República Italiana.
Comendador de la Medhauia de Marruecos.
Victor de plata del S. E. U.
Medalla de plata al Mérito Turístico. 1969.
Primera medalla de plata de la Universidad de Barcelona. 1968.
Medalla de oro de la Sección de Bellas Artes del Ateneo y de la Real Academia de Bellas Artes. Sevilla.
Ciudadano honorario. Santiago de Chile, 1965.

LIBROS, FOLLETOS Y ARTÍCULOS DE REVISTAS

- «Documentos varios». Separata de *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, editado por el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. 1927.
- «Juan de Roelas», Rev. *Las Fiestas de Sevilla*. 1928 . 1 foto, 1 pp.
- «Materiales para la Historia del Arte Español». Separata de *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, editada por el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. 1928. 122 p.
- Temas de Historia y de Arte*. Trabajos varios dando cuenta del resultado de investigaciones diversas publicados en periódicos españoles. 1928-1930.
- «Aportaciones para la Historia Artística de Huelva». Revista *La Rábida*. Sevilla, 1929.
- «Notas históricas». *Revista Universidad*. Sevilla, 1929, 10 pp.
- Catálogo-Guía de la Exposición Mariana instalada en el templo del Divino Salvador*. 1929, 66 pp., 34 fotos.
- «Jerez de la Frontera ante la historia del arte». *Revista del Ateneo*. 1929.
- «Notas para un estudio biográfico-crítico del escultor Francisco Antonio Gijón». *Revista Universitaria*. Sevilla, 1930, 22 pp., 1 foto.
- El retablo sevillano en el siglo XVII*. 1931, 32 pp., 18 fotos.

«Una obra de Maestre Miguel en la Catedral de Santiago». Separata de *Archivo Español de Arte y Arqueología*. 1932, 7 pp., 2 fotos.

«Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla». Separata de *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, editada por el Laboratorio de Arte de la Universidad. 1933. 119 pp.

La iglesia parroquial de San Julián. 1933, 40 pp., 11 fotos.

Comentarios en torno a la figura del escultor Juan de Mesa. 1583-1627. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. 1933, 64 pp., 23 fotos.

Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría contestando al de recepción de D. Carlos Serra Pickman. 1934.

«Notas para la formación del catálogo de los retratos existentes en la colección del Barón Van Aersen Beyeren». Separata del *Boletín de Bellas Artes*. 1934, 12 pp., 20 fotos.

«El Cristo de la Expiración de la ermita de San Telmo, en Jerez de la Frontera». Separata de la *Revista del Ateneo*. Jerez, 1934, 5 pp., 2 fotos.

«Más sobre Maestre Miguel imaginero». Separata de *Archivo Español de Arte y Arqueología*. 1934, 3 pp. y 1 facsímil.

«Materiales para la Historia de Jerez». Separata de la *Revista del Ateneo*, Jerez de la Frontera, 1934.

«El Cristo de la Expiración de la Cofradía del Patrocinio». Separata de *Páginas Calasancias*. 1934.

«Nicolás de León, entallador». Separata de *Archivo Español de Arte y Arqueología*. 1935, 11 pp., 14 fotografías.

«Papeletas para la historia del retablo de Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII. Bernardo Simón de Pineda. Francisco Dionisio de Ribas. Fernando de Barahona». Separata del *Boletín de Bellas Artes*. 1935, 37 pp., 10 fotografías.

«Una escultura sevillana en Santiago de Chile». *Arte en América y Filipinas*. 1936, cuaderno 2.º, p. 153, 8 pp. y 2 fotos.

«Papeletas para la historia del retablo de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVII. Cristóbal de Guadix, Sebastián Rodríguez, Francisco y Baltasar Barahona». Separata del *Boletín de Bellas Artes*. 1936, 32 pp., 8 fotos.

«Notas de Arte». Separata del *Boletín de Bellas Artes*. 1936.
Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas (en colaboración con A. Sancho Corbacho). 1936, 212 pp., 111 fotos.

«Arte hispalense de los siglos XV y XVI». Separata de *Documentos para la Histo-*

ria del Arte en Andalucía, editada por el Laboratorio de Arte de la Universidad Hispalense. 1937, 171 pp.

Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla (en colaboración con A. Sancho Corbacho). 1937, 247 pp., 159 fotos.

Expedición del Adelantado Hernando de Soto a la Florida. Notas y documentos referentes a su organización. Editado por el Instituto Hispano-Cubano de Historia de América. 1938, 48 pp.

«Partida bautismal del escultor Francisco Antonio Gijón. El retablo y la imagen de San José de la iglesia de Santa María de la Encarnación (Constantina)». Separata del *Boletín de Bellas Artes*. 1935.

Los Reyes Católicos y la Capilla de San Gregorio en Alcalá del Río. Estudio de una pintura mural (en colaboración con A. Sancho Corbacho), 1939, 15 pp. y 7 fotos.

«Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañesina». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1939, 53 pp., 84 fotos.

«Juan de Mesa, escultor». Separata del *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 1941. 10 pp.

Colección diplomática de Carmona (en colaboración con A. Sancho y F. Collantes), 1941, 180 pp.

El testamento de D. Hernando Colón y otros documentos para su biografía (en colaboración con A. Muro Orejón). Editado por el Instituto Hispano-Cubano de Historia de América, 1941, XXXVIII-320 pp. y 66 fotos.

La Universidad Hispalense y sus obras de arte. Editado por la Universidad Hispalense, 1942, 70 pp. y 30 fotos.

«Fuentes de la iconografía mariana». *Archivo Hispalense*, 1943.

«Sentido artístico de un paso procesional». *Florilegio de las andas de N. P. y de la Pasión*. Sevilla, 1943, 6 pp.

«Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista». Separata de *Archivo Hispalense*, 1944, 45 pp. y 45 fotos.

«El Claustro Grande del Monasterio sevillano de S. Clemente». Separata de *Archivo Hispalense*, 1944, 4 pp., 3 dibujos.

«De Iconografía mariana. Interpretación plástica de un versículo del Apocalipsis». *Archivo Hispalense*, 1945.

«Goya en Sevilla». Separata de *Archivo Hispalense*, 1946, 58 pp., 21 fotos.

Las rutas de Colón y las torres del Condado de Niebla. Estudio histórico-artístico. Editado por el Instituto de Cultura Hispánica, 1946, 34 pp., 82 fotos.

- «Valdés Leal y el arte francés». *Archivo Hispalense*, 1946, 2 pp.
- La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis*, 1947, 40 pp. y 20 fotos.
- «El retablo de Jesús Nazareno en Santa Paula». Separata de *Archivo Hispalense*, 1947, 2 pp. y 4 fotos.
- «Una obra de Bocanegra en Sevilla». Separata de *Archivo Hispalense*, 1948, 2 pp. y 2 fotos.
- «Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina». Separata de *Archivo Hispalense*, 1948, 36 pp. y 19 fotos.
- «La imagen de Nuestro Padre Jesús de la Pasión». Revista *Calvario*, 1948.
- «San Alberto de Sicilia, penitente, interpretado por Montañés». Separata de *Archivo Hispalense*, 1949, 3 pp. y 3 fotos.
- «Martínez Montañés y la ideología de su tiempo». Separata de *Archivo Hispalense*, 1949, 12 pp.
- Juan Martínez Montañés*. Editado por el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1949, 80 pp. y 83 fotos.
- «Juan Martínez Montañés y el ambiente ideológico de su época». Separata de la *Revista de Ideas Estéticas*, 1950, 18 pp.
- Imaginería hispalense del bajo Renacimiento*. Editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Diego Velázquez» (Sección Sevilla), 1951, 100 pp. y 95 fotos.
- «Los Reyes Católicos y la Capilla de San Gregorio en Alcalá del Río» (en colaboración con A. Sancho Corbacho). Separata de *Archivo Hispalense*, 1951, 11 pp. y 4 fotos.
- «Don Francisco Murillo Herrera». Publicado en *Archivo Hispalense*, 1951, 4 pp.
- «Obras de restauración en el Monasterio de Santa Paula». Separata de *Archivo Hispalense*, 1952, 3 pp. y 4 fotos.
- Discurso* contestando a D. Juan Luis Vassallo Parodi en su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1952.
- Ribera, pintor universal*. Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1953, 20 pp. y 8 fotos.
- «La imagen del Santo Cristo de Medinaceli». Publicado en *Archivo Hispalense*, 1953, 2 pp. y 1 foto.
- «Aportaciones al estudio de la imaginería barroca andaluza». Publicado en *Archivo Hispalense*, 1953, 7 pp. y 10 fotos.
- «Los zurbaranes de Marchena». Separata de *Archivo Español de Arte*, 1953, 6 pp. y 13 fotos.

«Precisiones en torno al arte sacro». Separata de la Revista *Arbor*, 1953.

«Estudios de imaginería andaluza. El retablo de la Redención de las Carmelitas de Aracena. Nueva imagen de Mercadante de Bretaña». Separata de *Archivo Hispalense*, 1954.

«Estudios de imaginería andaluza». Publicado en *Archivo Hispalense*, 1954, 4 pp. y 6 fotos.

«Nuevos datos de arte sacro». Publicado en *Archivo Hispalense*, 1955, 2 pp. y 3 fotos.

Discurso contestando al de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría al Excmo. Sr. Marqués de Soto Hermoso, 1955.

Discurso contestando al de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de D. Juan M. Sánchez Fernández. 1956.

Discurso contestando al de recepción en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras de D. Alfonso Grosso Sánchez, 1958.

Discurso contestando al de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de D. Antonio Sancho Corbacho. 1949.

Discurso contestando al de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría a D. Francisco Collantes de Terán, 1960.

Discurso contestando al de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría a D. Juan de Mata Carriazo, 1960.

Velázquez y la escuela sevillana. Catálogo de la Exposición en homenaje a dicho pintor en el III centenario de su muerte, 1960. Editado por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 32 pp. y 20 fotos.

«El retrato de D. Andrés Conde de Ribera, del Museo Hispalense (Análisis de un cuadro)». Separata de *Anales de la Universidad Hispalense*, 1960, 6 pp. y 5 fotos.

«Marañón y las Bellas Artes». Separata de *Anales de la Universidad Hispalense*, 1960, 5 pp.

Discurso contestando al de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de D. José M.^a Labrador Arjona. 1961.

Discurso contestando al de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de D. José Galnares Sagastizábal. 1961.

Arte español de la época de Velázquez y algunas obras mencionadas en su librería. Catálogo de la exposición celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. 1961, 43 pp., 26 fotos.

Novedades en torno a Montañés. Publicado en el libro homenaje al Excmo. Sr. D. Cayetano de Mergelina, 1962, 8 pp. y 8 fotos.

Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla (en colaboración con A. Sancho y F. Collantes):

Tomo I: A-B, 1939, 280 pp., 240 fotos, 196 dibujos.

Tomo II: C, 1943, 432 pp., 563 fotos, 188 dibujos.

Tomo III: D-EC, 1951, 451 pp., 710 fotos, 109 dibujos.

Tomo IV: Es-H, 1955, 354 pp., 487 fotos, 190 dibujos.

Catálogo de los fondos americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla (en colaboración con A. Muro y otros investigadores). Publicado por el Instituto Hispano-Cubano de Historia de América:

Tomo I: 1930, 561 pp., 5 fotos.

Tomo II: 1930, 592 pp., 5 fotos.

Tomo III: 1932, 539 pp., 5 fotos.

Tomo IV: 1935, XV-518 pp.

Tomo V: 1937, 568 pp.

Notas biobibliográficas publicadas en el «Thieme-Becker Kuntsler Lexikon» de Leipzig (más de 200 notas de artistas que trabajaron en Sevilla con iniciales P-V).

Discurso contestando al de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de D. Antonio de la Banda y Vargas, 1965.

Sevilla, ciudad monumental y moderna. Editado por el Ayuntamiento, 1965, 49 pp., 23 fotos y 2 planos.

«Martínez Montañés en Lima». Separata de *Anales de la Universidad Hispalense*, 1965, 10 pp. y 31 fotos.

Catálogo de la exposición de homenaje a Zurbarán, organizada por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1964, 18 pp., 8 fotos.

«La imagen de Jesús del Gran Poder, venerada en la iglesia de San Francisco, de Quito (Ecuador)». Separata de *Anales de la Universidad Hispalense*, 1965, 5 pp. y 4 fotos.

Josefa de Ayala, pintora ibérica del siglo XVII. Editada por el Ayuntamiento de Sevilla, 1967, 67 pp. y 21 fotos.

Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla. Editada por la Dirección General de Bellas Artes, 1967, 204 pp., 2 planos y 95 fotos.

«Estudios de Iconografía Sagrada». Separata de *Anales de la Universidad Hispalense*, 1967, 14 pp. y 22 fotos.

El maestro imaginero Juan Martínez Montañés a los cuatrocientos años. Editado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1968, 78 pp.

Martínez Montañés. Editado por el Ministerio de Información y Turismo, 1968, 30 pp. y 23 fotos.

Martínez Montañés y su época. Catálogo de la exposición celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1969, 36 pp. y 32 fotos. 1.ª y 2.ª edición.

Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo. Catálogo de la exposición celebrada en el Casón del Buen Retiro. Editado por la Dirección General de Bellas Artes, 1969, 70 pp. y 118 fotos.

«El arte de Martínez Montañés y la estética del Manierismo». Publicado en *Cuadernos Hispano Americanos*, 1969, 18 pp. y 19 fotos.

Discurso contestando al de recepción en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras de D. José A. Calderón de Quijano, 1970.

Francisco de Zurbarán. Catálogo de la exposición celebrada en Las Palmas de Gran Canaria y en Santa Cruz de Tenerife, 1970, 5 pp. y 7 fotos.

Discurso contestando al de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de D. José Guerrero Lorillo, 1970.

«Martínez Montañés y el Manierismo». Separata del libro editado por la Dirección General de Bellas Artes, 1971, 23 pp. y 8 fotos.

«Roque de Balduque en Santa María de Cáceres». Separata de *Archivo Español de Arte*, 1970, 10 p. y 25 fotos.

Iconografía medieval de la Madre de Dios en el Antiguo Reino de Sevilla. *Discurso* de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1971, 47 pp. y 38 fotos.

Juan de Mesa, escultor de imaginería (1583-1627). Editado por la Diputación Provincial de Sevilla: 1.ª ed., 1972 y 2.ª ed. 1983, 145 pp. y 16 fotos.

Dibujos de Vázquez Díaz. Catálogo de la exposición de la Dirección General de Bellas Artes, 1972.

«Los retablos cerámicos de Tentudia». *Revista Tentudia*, 1972, 3 pp. y 3 fotos.

Gustavo Bacarissas. Catálogo de la exposición de la Dirección General de Bellas Artes, 1972.

Discurso contestando al de recepción en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras de D. Juan M. Martínez Moreno.

«Bernabé de Ayala, pintor». Separata de *Archivo Hispalense*, 1972, 28 pp. y 19 fotos.

«Obras artísticas hispalenses de los siglos de Oro». Separata de *Estudios de Arte Sevillano*, 1973, 12 pp. y 21 fotos.

«Presencia de Torrigiano en el cincuecento europeo (1472-1528)». Separata de *Archivo Hispalense*, 1973, 18 pp. y 15 fotos.

«Miscelánea Montañésina». Separata del homenaje al profesor Carriazo, 1973, 13 pp. y 18 fotos. ,

«Un retrato del arzobispo granadino D. Diego Escolano, pintado por Pedro de Moya». Separata del homenaje al profesor Marín Ocete, 1974, 2 pp. y 1 foto.

«Santiago Montoto y el arte hispalense». Separata del *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 1974, 8 pp.

Arte jerezano. El templo de San Miguel. Editado por la Caja de Ahorros, 1974, 24 pp. y 19 fotos.

«Arte español del siglo XVII». Separata de *Estudios de Arte Español*, 1974, 14 pp. y 10 fotos.

«De nuevo con Martínez Montañés». Separata de *Estudios de Arte Español*, 1974, 36 pp.

Discurso contestando al de recepción de D. José M.^a de Azcárate en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974.

«Iconografía de Santo Tomás de Aquino». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1974, 18. y 6 fotos. Idem en homenaje a José M.^a Pemán. Cádiz.

Discurso contestando al de recepción de Sor Cristina de la Cruz Arteaga en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974.

«Florentino Pérez Embid y el arte hispalense». Separata del *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 1975, 14 pp.

«De arquitectura contemporánea en Sevilla». Separata del *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 1975, 6 pp. y 23 fotos.

«Prolusión imaginera». *Revista de la Cofradía del Museo*, 1975, 3 pp. y 2 fotos.

«Imaginería de Sevilla». *Revista Los Reales Sitios*, 1976, 8 pp. y 19 fotos.

«Tesis y laudes del Arte español a la Asunción de María». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1976, 12 pp. y 1 foto.

«Memoración de un centenario Teresiano». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1976, 16 pp. y 16 fotos.

«De arte sacro sevillano». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1976, 24 pp. y 19 fotos.

Juan Martínez Montañés, el Lisipo Andaluz (1568-1649). Editado por la Diputación Provincial de Sevilla, 1976, 183 pp. y 16 fotos.

«El templo hispalense de San Vicente». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1977, 12 pp. y 12 fotos.

«Notas de imaginería sevillana». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1977, 8 pp. y 5 fotos.

Iniciación a la historia de la pintura. Editada por la Dirección General de Cultura Popular, 1977 (2.^a edición), Ministerio de Información y Turismo, 93 pp. y 197 fotos en color.

Disquisiciones sobre la imaginería sevillana de los Siglos de Oro. Editado por el Club Urbis, 1978, 28 pp. y 13 fotos.

«Más pinturas sevillanas de influjos zurbaranescos». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1978, 14 pp. y 15 fotos.

«Don Francisco de P. Collantes de Terán y Delorme, humanista sevillano». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1978, 12 pp. y 3 fotos.

«El sevillano Pedro Duque de Cornejo en el barroco andaluz (1678-1757)». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1979, 44 pp. y 61 fotos.

«In memoriam, Murillo Herrera, maestro universitario (1878-1978)». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1979, 16 pp. y 2 fotos.

«In memoriam. Patricio Peñalver y Bachiller, científico y humanista (1889-1979)», *Boletín de la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras*, 1979, 6 pp.

«Juan Martínez Montañés y sus discípulos». Separata del *Boletín de las Cofradías*, 1979, 12 pp. y 24 fotos.

«La iconografía mariana en las tierras del antiguo Reino de Sevilla» (Comunicación presentada al Congreso Mariano Internacional de Zaragoza, 1979). *Revista Miriam*, núms. 187 y 188, 15 pp. y 12 fotos.

«Crucificados medievales sevillanos. Notas para su catalogación». Separata del homenaje al Dr. Muro Orejón, 1979, 18 pp. y 11 fotos.

«Los Ocampo, imagineros giennenses del Siglo de Oro». Separata del *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 1980, 25 pp. y 28 fotos.

«Exégesis iconográfica y desarrollo artístico del gran retablo de la catedral de Sevilla». Separata del *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 1980, 14 pp. y 9 fotos.

«El ascetismo de Mañara y su exégesis artística». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1980, 18 pp. y 12 fotos.

«La parroquia sevillana de Santa María Magdalena». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1980, 34 pp. y 47 fotos.

Catálogo de la exposición conmemorativa de Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757), 1980, 42 pp. y 65 fotos.

Berzocana de San Fulgencio (Sus reliquias y la iglesia parroquial). Editado por la Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 1980, 56 pp. y 29 fotos.

El retablo mayor de la catedral de Sevilla. Iconografía y Arte, 1981, 38 pp. y 45 fotos.

El Arte en Andalucía (1500-1981). Volumen II de Andalucía de la serie Las Tierras de España, editada por la Fundación J. March, 1981, 231 pp. y 354 fotos.

«El arte de Santiago Martínez en la escuela sevillana». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1981, 18 pp. y 1 foto.

«In memoriam: Concepción Fernández-Chicarro y de Dios, humanista doctora en Historia y en Arqueología». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1981, 6 pp.

«Los problemas de la conservación y restauración de pinturas y esculturas. Análisis, crítica y valoración de experiencias sevillanas». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1981, 26 pp. y 57 fotos.

«Introducción y exégesis». En el libro de J. Martín Ribes *Sillería del coro de la Catedral de Córdoba*, 1981, 10 pp.

«El mes de María y el arte sevillano». *Revista Miriam*, 1981, 29 fotos con introducción y textos.

«Elogio fúnebre de E. Pérez Comendador». *Revista Academia*, 1981.

Discurso contestando al de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de D. Miguel Gutiérrez Fernández, 1982.

Discurso contestando al de recepción de D. Juan Abascal Fuentes en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1982.

«Semblanza artística de Pérez Comendador». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1982, 14 pp. y 3 fotos.

«Ofrecimiento de la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría a Doña Carmen Jiménez Serrano». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1982, 5 pp.

La escultura andaluza del siglo XVII. Volumen XXVI de Summa Artis, 1982, 242 pp. y 212 fotos.

«El marianismo de Murillo en el arte español del Siglo de Oro». *Revista Miriam*, 1982, 4 pp. y 10 fotos.

«Necrología del Excmo. Sr. D. Joaquín Valverde Lasarte». Separata de *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1982, 6 pp.

«El patrimonio litúrgico-artístico de la Cofradía del Museo». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1983, 20 pp. y 15 fotos.

«Iconografía mariana hispalense en la época de Murillo». Separata del *Boletín de Bellas Artes*, 1983, 18 pp.

«Ofrecimiento de la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes a D. Joaquín Valverde Lasarte», *Boletín de Bellas Artes*, 1983.

Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757). Editado por la Diputación Provincial de Sevilla, 1983. 132 pp., 16 fotos.

ESTUDIOS EN PRENSA

El maestro imaginero Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo.

Retablos y esculturas de la Catedral de Sevilla.

El evangelista San Lucas, historiador, médico y pintor. Discurso de recepción en la Real Academia de Medicina de Sevilla, 1983.

ESTUDIO EN PREPARACIÓN

Monografía de Enrique Pérez Comendador.

ESTUDIO EN PROYECTO

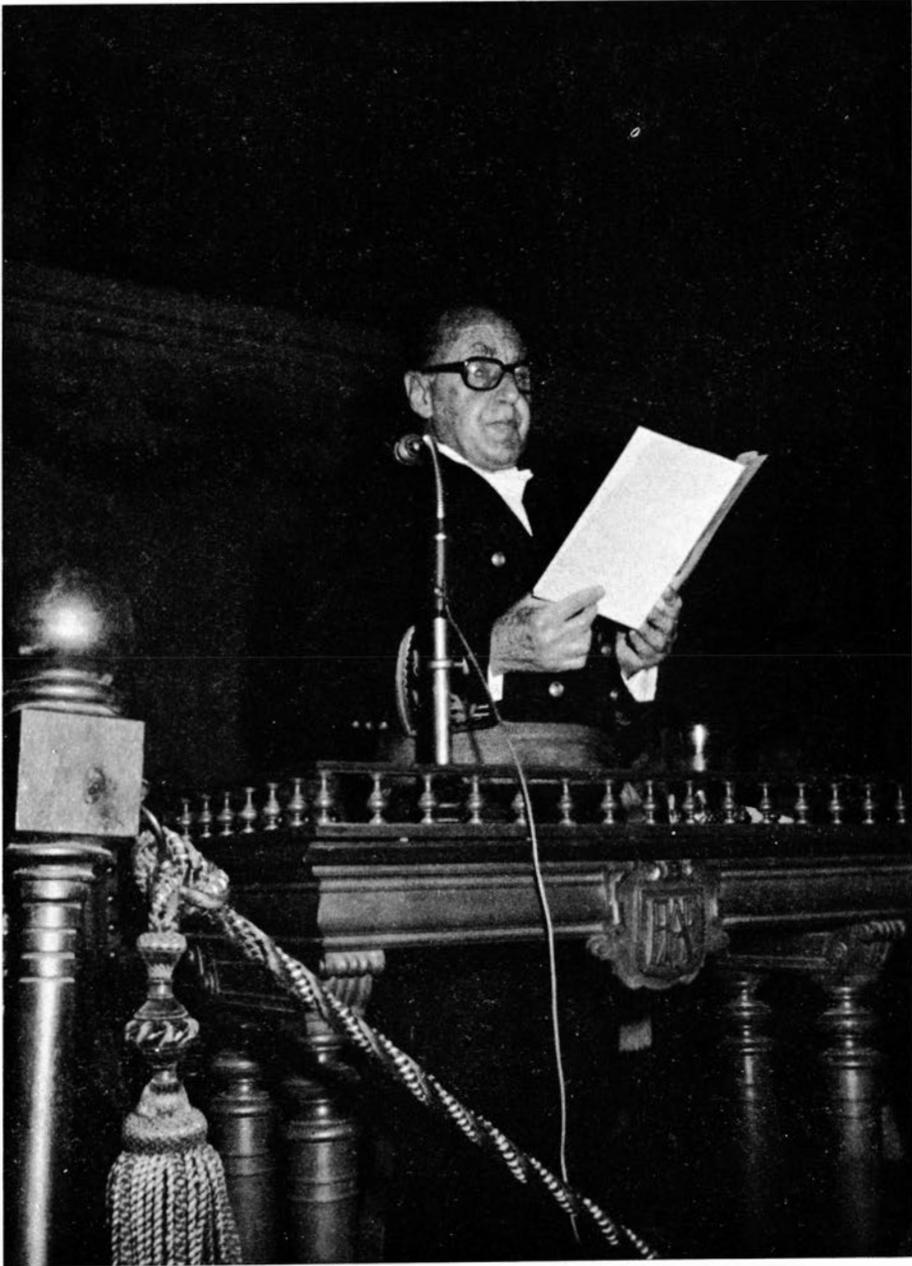
Libro sobre *Juan Martínez Montañés, el Dios de la Madera (1568-1649)*

ESTUDIOS INÉDITOS

Política de las Corporaciones locales en la conservación y defensa del patrimonio artístico y arqueológico. Ponencia presentada como Alcalde de Sevilla al Congreso Iberoamericano de Municipios, celebrado en Louisville (Estados Unidos), 1964. (Trabajo extenso y muy ilustrado con fotos de toda España).

Sensibilidad creadora. Escultura e imaginaria. Sevilla.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.



EXCMO. SR. D. CARLOS FERNÁNDEZ CASADO.

EXCMO. SR. D. CARLOS FERNANDEZ CASADO

MEDALLA NÚM. 21

Elegido en 1 de diciembre de 1975. Ingresó en 21 de noviembre de 1976.
Tema de su discurso: “Estética de las artes del ingeniero”.

I. TITULOS PROFESIONALES:

- INGENIERO DE CAMINOS, CANALES Y PUERTOS en diciembre de 1924, con nota de Muy Bueno, habiendo obtenido notas de Muy Bueno y Sobresaliente en quinto y sexto curso respectivamente.
- INGENIERO DE RADIOTELEGRAFÍA en la “ECOLE SUPÉRIEURE D’ELECTRICITÉ DE PARIS” en el curso de 1925 a 1926.
- INGENIERO DE TELECOMUNICACIÓN en enero de 1927.
- LICENCIADO EN FILOSOFÍA Y LETRAS, sección de Historia, en 1944 (Madrid-Valladolid).
- LICENCIADO EN DERECHO, 1973 (Madrid-Valladolid).
- ACADÉMICO NUMERARIO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (Madrid, 1976).

II. ACTIVIDADES PROFESIONALES:

Desde enero de 1925 a octubre del mismo año, como Ingeniero del Laboratorio de Materiales de Construcción de la Dirección General de Tele-

comunicación, estudiando el comportamiento de postes de hormigón armado con destino a líneas telegráficas y telefónicas.

Desde julio de 1926 a octubre del mismo año, Estancia en el Servicio Central de Faros Franceses con visitas a Faros y Radiofaros en las costas de Francia. La Memoria correspondiente a esta "Estancia" se publicó en la *Revista de Obras Públicas de la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos* en números de los años 1926 y 1927.

Desde octubre de 1926 a junio de 1932, con *Oficina Técnica* propia, *estudiando proyectos* de caminos vecinales, carreteras, ferrocarriles, puentes, canales de riego, aprovechamientos hidroeléctricos y saneamientos de terreno en las provincias de Granada, Jaén, Cádiz, Almería, Málaga y Palencia.

Desde junio de 1932 hasta la actualidad, como Ingeniero Consultor de la Empresa *Huarte y Cía.*, en el proyecto y construcción de las estructuras metálicas y de hormigón armado realizadas por esta Empresa.

Desde junio de 1949 a enero de 1963 destinado oficialmente en la Jefatura de Puentes y Estructuras (M. O. P.), habiendo proyectado y construido los puentes del Palmones, Fuentidueña (río Tajo), los de Mérida y Badajoz sobre el Guadiana, el de Torquemada sobre el Pisuerga, el de Gibraleón sobre el Odiel y de San Juan del Puerto (río Tinto), habiendo proyectado otros veinte más.

Desde el año 1962 a 1968 Ingeniero Asesor de dicha Jefatura de Puentes y Estructuras. Durante esta etapa terminó la investigación de la Colección de Puentes de Altura Estricta (C. O. P. A. E.).

En el año 1967 crea la *Sociedad Carlos Fernández Casado, S. A.*, para el desarrollo de proyectos y dirección de obras de estructura especiales: Puentes, Edificación de grandes alturas, Presas, etc., en asociación con los ingenieros *Javier Manterola Armisén* y *Leonardo Fernández Troyano*, además de otros ingenieros asociados para asuntos especiales. En la actualidad cuenta con cinco ingenieros, siete técnicos calculistas, once delineantes proyectistas, etc., dispone además de un ordenador IBM desde el año 1968 y de otros dos: General Automation 1830 e INTERDATA 7/32, Marzo 1972.

ESTRUCTURAS DE EDIFICIOS

Facultad de Filosofía y Letras de Madrid (Ciudad Universitaria) (1932).
Escuela de Arquitectura (1935), Montes (1939) y Navales (1941) de la Ciudad Universitaria de Madrid.
Ministerios de Obras Públicas, Aire, Justicia, Vivienda y Trabajo.
Sede del Instituto Nacional de Previsión (I. N. P.).
Residencias Sanitarias de Barcelona, Zaragoza, Lérida, Madrid, Pamplona, etc.
Frontón Recoletos (1934).
Edificio del Banco de Bilbao (Madrid). Torre de 30 plantas superiores y cinco inferiores. Arquitecto Saiz de Oiza (Construcción 1975-18).
Edificio Colón. Dos torres de 80 m. de altura, pretensadas y con los pisos colgados desde coronación (Construcción 1968-73). Arquitecto Lamela.
Edificio del Banco de Santander (Madrid). 20 plantas. Arquitecto Ridruejo.
Edificio Torres Blancas. Arquitecto Saiz de Oiza.
Aparcamiento Polígono Vite (Santiago de Compostela).
Aparcamientos en Vigo.
Aparcamientos en Orense.
Aparcamientos en Madrid.
Aparcamientos en la ciudad de Buenos Aires.
Aparcamientos en la ciudad de México.
Aparcamientos en Miami.
Aparcamientos en Lisboa.
Tapiz transportador. Aeropuerto de Barcelona.
Hospital Coimbra.
Auditorio de Palma de Mallorca (1970).
Iglesia de Torre Ciudad. Vigas principales de 40 m. de luz.
Iglesia San Francisco Javier (Pamplona).
Iglesia Santiago (Pamplona, 1965).
Escuela de Arquitectura de Barcelona.
Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona.
Facultad de Ciencias Empresariales de Barcelona.

ESTRUCTURAS DEPORTIVAS, TRIBUNAS Y SIMILARES

En los años 1952-53 proyecto y construcción de la tribuna del Estadio de San Mamés, del Atlético de Bilbao, ganado en concurso de proyectos con los Arqui-

- tectos Domínguez Salazar, De Miguel y Magdalena. Tribuna metálica con dos arcos de 115 m. de luz electrosoldados.
- Proyecto y construcción de *Cubierta colgante* para picadero cubierto del Club de Campo de Madrid, con planta de 70 × 40, cables Dywidag y losas prefabricadas pretensadas en dos direcciones. En colaboración con el Arquitecto Domínguez Salazar.
- En los años 1945 al 47 construcción de la tribuna del Estadio de Chamartin, Arquitectos Muñoz, Monasterio y Alemany.
- Acomodación de las tribunas del Molinón, en Gijón, y del Estadio Luis Casanova, en Valencia.

ESTRUCTURAS INDUSTRIALES

- Almacenes del Puerto de Pasajes (1935-39).
- Estación Central del Ferrocarril de Santander.
- Estación de Trolebuses de Madrid (1950-51).
- Naves de Conservas en Navarra (1964).
- Taller de fundición en Avilés (1953-54). Endasa.
- Taller mecánico en Avilés (1953-56).
- Depósito de locomotoras (1955-56).
- Silos de trigo en Argelia en colaboración internacional de empresas españolas.
- Proyecto de infraestructura de hormigón prefabricado para la vía del tren vertebado del Ingeniero Goicoechea (Canarias).
- Factoría de Avilés (Ensidesa).
- Española de Zinc (Cartagena).
- Factoría Santana (Linares).
- Naves prefabricadas de Intelhorce, Málaga (1963).
- Papelera de Sangüesa.
- General Motor.
- Taller de laminación en Avilés (1955-59). Ensidesa.
- Talleres Fiat en Barcelona (1957).
- Taller de aluminio en Irurzun (Navarra) (1958-59).
- Taller de electrólisis de zinc en Cartagena (1958-59).
- Taller de lixiviación del zinc (1958-59).
- Fábrica de lacas y esmaltes en Barcelona (1959).
- Nave de tintes y blanqueos de Hitasa, Sevilla.

Naves de la Factoría de Barros, en la Felguera, para la Sociedad Ibérica de Nitrógeno. Factoría de Vega (1944-46).
Taller de Montaje del INTA de la base aérea de Torrejón (1944-46), proyecto y construcción ganado mediante *concurso de proyectos* en colaboración con el Ingeniero D. Ildefonso Sánchez del Río, arcos atirantados de 60 m. de luz.
Talleres de IMENASA en Pamplona. 1.914 m².
Talleres de HUARTE y Cía. en Madrid. 2.630 m².
Fábrica de Hilados F. Goñi Mayo en Pamplona. 5.310 m².
Naves Fiat en Madrid. 2.908 m².
Nave de tostación de Española del Zinc en Cartagena. 4.464 m².

APROVECHAMIENTOS HIDROELECTRICOS Y PRESAS

Durante los años 1945 y 1946 proyecto, para la «Sociedad Eléctrica Recajo», de las obras del aprovechamiento hidroeléctrico de la Retorna, en el río Najerilla, con presa-bóveda, conducción en canal y acueductos sobre el río Najerilla en La Rioja.
Desde el año 1948, en colaboración con la Confederación del Guadalquivir (M.O.P.), proyecto y construcción de acueductos en el pantano de Cubillas y proyecto de cuatro presas-bóvedas: las dos de *Quentar* (40 y 85 m. de altura), la del del Guadalentín (50 m.) y la del río Aguas Blancas para el abastecimiento de aguas de Granada (80 m.).
En el año 1950 proyecto de la presa de La Bansa (90 m.) para el aprovechamiento hidroeléctrico del mismo nombre (Gerona). Es una presa-bóveda.
Presa de Beninar, en Almería, de materiales sueltos para la Confederación Hidrográfica del Sur de España en la provincia de Almería.
Presas de materiales sueltos para el tratamiento de fangos en la Factoría de Potasas de Navarra, cerca de Pamplona.
Aprovechamiento de un cráter volcánico para recogida de aguas con destino a riego en la laguna de Taburiente Barlovento, en la Isla de La Palma Gran Canaria.

PUENTES ACUEDUCTOS

Acueducto del Alcanadre. Luz 60 m. (Confederación Hidrográfica del Ebro).
Segundo acueducto de Alcanadre.
Proyecto de puente-acueducto sobre el Alagón, en el canal principal de riego del

pantano de Valdeobispo, con cuatro arcos de 40 m. de luz tipo Maillart, terminado en 1966. (Confederación Hidrográfica del Tajo).

Puente acueducto de los Monegros, construido por empujamiento.

Acueducto sobre el río Alcanadre, en el Canal del Cinca, con 5 vanos de 60 m., construido por empujamiento con una longitud total de 300 m. + pico de montaje metálico en voladizo. Canal de 20 m³/seg. Uno de los puentes de mayores dimensiones construido por empujamiento.

Tres acueductos sobre el río Najerilla para el canal del salto de la Retorna. El mayor de 70 m. de luz construidos sin cimbra mediante armadura autocimbra-metálica.

Dos acueductos de 60 m. de luz en arco de hormigón armado.

Acueducto para el canal de conducción de agua para riego desde el río Guadalfeo junto al Tajo de los Vados.

Acueducto de tramos rectos de hormigón armado en el canal de transporte de agua para riego en el Salto de la Bansa.

Acueductos para el canal de conducción de agua del aprovechamiento hidráulico del salto de Izvor en el río Durcal.

Proyecto para el concurso de los acueductos de Riansares y Ciguela para el travase del Tajo-Segura.

PUENTES DE HORMIGON ARMADO

Desde el año 1932, en colaboración con el Gabinete Técnico de Accesos y Extrarradio de Madrid, Jefatura de Puentes y diversas Jefaturas de Obras Públicas, proyectos de puentes de tramo recto utilizando los modelos de nuestra colección de P. de altura estricta o variantes de los mismos hasta un total de unos cien puentes con luces hasta de 45 m.

Puente de Puerta de Hierro, en el río Manzanares (puente de altura estricta de 50 m.) (Año 1934).

Puente de El Pardo, en el río Manzanares (luces 17,50 + 25 + 25 + 17,50) (Año 1935).

Proyecto y construcción, en colaboración con la Confederación del Guadalquivir, de dos puentes en arco (1948).

Proyecto y construcción del puente de la Rechapea, en Pamplona, pórtico de 50 m. de longitud (1961).

Puente de Las Glorias, Valencia, sobre el Turia, con tramos de losas continuas de 17 m. de luz (1961).

Puente de Hornos (1935), Jefatura de Obras Públicas de Jaén.

Puente de Torrelavega, paso de ferrocarril (1943).
 Puente de San Adrián de Besós (1944). Puente especial de 52 m. de luz de tramos ménsulas, récord en hormigón armado.
 Puente de Mengíbar (1944), Jaén. Paso de ferrocarril.
 Puente de Villagordo (1944), Jaén. Paso de ferrocarril.
 Puentes en Logroño (1950-52). Seis pasos de ferrocarril.
 Puente de Llaranes (1955).
 Puente de Echavacoiz (1948), Navarra. Paso de ferrocarril. Puente muy oblicuo.
 Puente de Caparrosos (1952), Navarra. Paso de ferrocarril. Puente muy oblicuo.
 Puente de Cubillas (1952), Granada. Paso de ferrocarril.
 Puente de Logroño (1953). Paso de ferrocarril (Pórtico A.E. - Luz = 20 m. en la estación central).
 Puente de Santo Tomás (1933), Jaén.
 Puente de Onzares (1934), Jaén (primer puente de altura estricta construido).
 Puente de Cartagena (1944). Acceso a la factoría naval.
 Puente de Oropesa (1943), Toledo. Paso de ferrocarril (C. P. A. E.).
 Puente de Tudela (1949), Navarra. Paso de ferrocarril (C. P. A. E.).
 Puente de Ocaña (1950), Toledo. Paso de ferrocarril (C. P. A. E.).
 Puente de Las Bardenas (1950), sobre un canal del Ebro (C. P. A. E.).
 Puente de Siles (1934), río Guadalimar (C. P. A. E., Mod. 40 m.).
 Puente de Gerona (1945), río Ter. Paso de la ciudad.
 Puente de San Juan (1943), río Alberche (C. P. A. E., Mod. 40 m.).
 Puente de la Retorta (1942), río Najerilla (C. P. A. E.). Puente Central.
 Puente de la Puerta del Segura (1935), río Guadalimar (C. P. A. E.).
 Puente del Caracol (1938), Lérida (C. P. A. E.).
 Puente de Torrelavega (1943), río Besaya (C. P. A. E., Mod. especial 42 m.).
 Puente de Salobreña (1944), río Guadalfeo (C. P. A. E., Mod. especial 5 × 22,50).
 Puente de Bascara (1947), río Fluviá (C. P. A. E., Mod. 75 m., 10 vanos)
 Puente de Lerma (1948), río Arlanza (C. P. A. E., Mod. especial 75 m.).
 Puente de Villaviciosa de Odón (1954), río Guadarrama (C. P. A. E., Mod. 75 m.).
 Puente de Algeciras (1954), río Palmones (C. P. A. E., Mod. 75 m.).
 Puente de Pasajes (1935).
 Nuevo puente de Salamanca sobre el Tormes (Construcción 1970). Puente de tramos continuos con luces de 15 m., paralelo al puente romano (Modelo especial C. P. A. E.).

PUENTES DE FERROCARRIL

- Proyecto del puente para el ferrocarril de los tres Ojos en el Abroñigal (Madrid).
Puente de ferrocarril de Villaverde-Vicálvaro sobre el río Manzanares (Madrid).
Luz 38,5 m. Longitud total 578 m. con paso sobre el Manzanares. Luz máx. 54 m.
Viaducto de ferrocarril en la ciudad de Gerona. Longitud total 7.000 m. Luz 25 m.
Doble vía. Construcción con cimbra deslizante. Luces máximas: 38,50 m.
Viaducto de ferrocarril de S. Baudilio y Hospitalet, en Barcelona. Puentes tipo pérgola.
Viaducto sobre el Llobregat, en la carretera de Sans-Aeropuerto, con otros cinco. Uno de los cuales en solución de puente pérgola con un gran esviaje.
Nudo de La Salve, en la salida de Bilbao hacia la autopista de San Sebastián.
Puente para ferrocarril, sobre el río Ebro, en la línea de Castejón a Bilbao.
Pasarela elevada con cinta transportadora en la unión de la terminal aérea en el Aeropuerto de Barcelona (1974).
Puente sobre el Guadalimar en la línea de Linares-Almería. Longitud 168 m. Luz máxima 54 m. Construido por empujamiento. Primera vez que se emplea en España este procedimiento aplicado a tramos pretensados.
Paso sobre el ferrocarril de Sans-Aeropuerto con un puente pérgola de gran esviaje.
Paso de la Avanzada, en la salida de la autopista de Bilbao a San Sebastián. Planta muy curva. Luz 20,50 m.
Viaducto del paso elevado sobre la salida de Madrid a Barcelona con paso superior de ferrocarril en Cerro Negro.
Cruce de Alí en la vía elevada de Vitoria. Paso sobre ferrocarril y carretera.

PUENTES DE LA RED ARTERIAL DE MADRID

- Obras de fábrica del Nudo Manoteras. Cuatro pasos superiores. Luz máxima 40 m. (Construcción 1973).
Paso de Mauricio Legendre. Longitud 120 m. Luz máx. 28 m. (Construcción 1973).
Obras de fábrica del Nudo Puerta de Hierro:
— Viaducto del tercer cinturón. Longitud 300 m. Luz máxima 32 m.
— Pasos inferiores de Puerta de Hierro. Luces 16 + 26 + 16.
— Viaducto número 3. Longitud 260 m. Luz máxima 36 m.
— Paso número 6. Luces 10 + 25 + 25 + 10.

- Puente sobre el Manzanares. Luz máxima 30 m.
- Pasos números 9 y 10. Luz máxima 44m.
- Pasos números 11 y 12. Luces 16 + 32 + 32 + 16 y 16 + 25 + 25 + 16.
- Pasos números 13 y 14. Longitud 380 m. Luz máxima 45 m.

Obras de fábrica de la autopista del Manzanares:

- Puente de San Isidro. Luz máxima 45 m. (Construcción 1974).
- Puente oblicuo sobre el río Manzanares. Luz máxima 30 m. (Construcción 1974).
- Puente de ferrocarril sobre el río Manzanares de 42 m. de luz.
- Desdoblamiento del puente de Toledo. Luz máxima 40 m. (Construcción 1974).
- Pasarelas en la autopista del Manzanares. Diez de tipos diversos de hormigón pretensado.
- Cuarto cinturón de Madrid (28 puentes, luz máxima 45 m.).

Pasos del tercer cinturón de Madrid en relación con los puentes actuales sobre el río Manzanares con un total de cinco puentes y ocho pasos viales (Proyecto).

Pasos en la entrada de Madrid por Alcorcón y Getafe con seis pasos sobre autopista y veinte pasos inferiores de carretera y ferrocarril (M. O. P. y J. O. P. de Madrid).

En junio de 1968 adjudicación por concurso de la construcción del viaducto urbano de la Glorieta de Cuatro Caminos, convocada por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, con proyecto propio.

Pasarelas de las Ventas, en Madrid. Ayuntamiento.

Ampliación del puente de la Princesa (Madrid). Luz 26 m..

Puente de Mauricio Legendre (Madrid). Luz 26 m.

Puente del Convenio (Madrid). Luz 36,50 m.

Viaducto de Doctor Esquerdo (Madrid). Luz 32 m.

Nudo Norte (dos puentes) (Madrid). Luz 25 m.

Accesos a la estación de Chamartín (Madrid). Luz 25 m.

Puente del Camino Viejo de Villaverde (Madrid). Luz 33 m.

Pasarela colgada de la Paz (Madrid). Luz 85,80 m. (Modelo de puente atirantado).

Pasarela del Niño Jesús (Madrid). Arco metálico. Frente a la puerta del Retiro (Proyecto).

Autopista de Las Rozas-Villalba. Cuatro losas oblicuas de hormigón pretensado en pasos superiores de la autopista; losas de gran oblicuidad para paso sobre ferrocarril Madrid-Irún; paso oblicuo y en curva para la desviación de la carretera

de El Escorial; dos pasos sobre la autopista en La Navata con pórticos de hormigón pretensado de patas inclinadas de luces de 25 y 30 m.; paso de Las Rozas en tramo compensado de hormigón pretensado de 30 m. de luz central; paso de Torrelodones de hormigón pretensado con dos vanos continuos de 30 m. de luz, sustentados en columna central y células inclinadas extremas; paso de Galapagar de hormigón pretensado con vano oblicuo de 48 m. de luz, sustentado en células triangulares (Construcción 1964); paso de Collado Villalba de 50 m. de luz, sustentado en células triangulares (Construcción 1964), y paso de Navacerrada, oblicuo de 32 m. de luz, sustentado en células triangulares (Construcción 1964).

Paso de Renault sobre la CN-I (Construcción 1975).

Puentes sobre el río Cabe. Luz 35 m. (M. O. P., J. de Puentes y Estructuras).

Puentes en el embalse de Campó. Luz 40 m.

RED ARTERIAL DE BARCELONA

Paso superior en la Plaza de las Glorias Catalanas. Luz 24 m. (1973).

Paso inferior de la Diagonal-Carlos III, en Barcelona. Longitud 156 m. Luz 35 m. (1971).

Pasarela de entrada al paso anterior.

Viaducto sobre el Llobregat en el tramo II de la autopista Barcelona-Tarragona.

Dos vías de 11 vanos de 40 m. de luz (Construcción 1971) (Proyectos).

Autopista de Garraf: 21 puentes, luz máxima (35 m.).

Pasarela de Carlos III (Barcelona).

Pasarela de las Glorias Catalanas (Barcelona).

Pasarela del Clot (Barcelona).

Seis pasarelas en Barcelona (en diversas calles).

Paso inferior de la Plaza de España (Barcelona) (Ayuntamiento).

Paso inferior de Fernando Lesesps (Barcelona) (Ayuntamiento).

Viaducto BT-II. Luz 40 m. (Barcelona) (Autopista La Junquera).

Viaducto de Torre Baró. Autopista La Junquera.

Nudo Ildefonso Cerdá (3 puentes). Luz 36 m. (Barcelona).

Pasarela colgada de la Plaza de las Glorias Catalanas. Luz 97,5 m. Atirantada metálica y pretensada (Barcelona).

Puente sobre el Besós, en Barcelona (De hormigón armado con 55 m. de luz).

Paso en el aeropuerto de Barcelona.

Cinturón de Ronda, en Barcelona.

Pasos de la carretera de Barcelona (A Valencia). Luz máxima 30 m.
Dos pasos sobre la autopista Barcelona-La Junquera.

RED ARTERIAL DE LA CORUÑA

Viaducto de San Pedro de Mezonzo. Longitud 200 m. (Construcción 1973).
Paso superior de Primo de Rivera. Luz máxima 30 m. (Construcción 1973).
Paso de Los Caballeros. Luz máxima 28 m. (Construcción 1973).
Paso del Alcalde. Luz máxima 40 m. (Construcción 1973).
Paso de la calle de Juan Flórez, en La Coruña. Arco de 32 m. de luz (Construcción 1973).

ACCESOS A GALICIA

Tramo La Rúa-Puebla de Brollón (30 puentes). Luz máxima 32,50 m.
Tramo Puebla de Brollón-Orense (26 puentes). Luz máxima 110 m.
Tramo Valdepereira-Quines (40 puentes). Luz máxima 32 m. (Construcción 1970).
Puentes prefabricados de vigas rectas con pilares situados en líneas poligonales también prefabricados para facilitar su montaje. Luz normal de 33 m.
Red Arterial de Orense. Luz máxima 35,50 m.
Pasarela del polígono Gazalbide (Vitoria).
Puente de las Trianas (Vitoria). Luz 37 m.
Puente de Zaramaga (Vitoria). Luz 25 m.
Cruce de Alí (Vitoria). Luz 46 m.
Puente de la Avanzada (Bilbao). Luz 36,50 m.
Pasos de la Salve (Bilbao). Luz 19,50.
Paso inferior en San Sebastián.
Puente de la Algaba sobre el Guadalquivir.
Pasos superiores de la autopista Castelléjar-Sanlúcar (Construcción 1976). Puentes normalizados prefabricados y montados con grúas, incluyendo los pilares.
Puentes como los del caso anterior. Sevilla-Huelva. Aprovechando la proximidad de las autopistas.

PUENTES DE GRANDES LUCES

Puente de Almodóvar, sobre el río Guadalquivir, cerca de Córdoba. Tres vanos principales de 35 + 70 + 35. El primer puente construido en España mediante dovelas prefabricadas avanzando con carro. Año 1962.

- Puente sobre la dársena del Guadalquivir. Luces 20 + 65 + 65 + 15 m. (Construcción 1967-68). Montado mediante dovelas prefabricadas avanzando en voladizos sucesivos. Peso dovela 80 Tn.
- Puente de Iznajar, sobre el Genil, embalsado, con vanos de hasta 86 m. de luz y alturas de 85 m., construido mediante dovelas prefabricadas montadas con carro de 8 Tn.
- Puente de los Vados, sobre el Genil, cerca de Granada, con tres vanos de 25 + 70 + 25. Montaje mediante dovelas prefabricadas montadas mediante grúa de 20 Tn.
- Puente de Priego con cuatro vanos de 11,25 + 25 + 70 + 25 para montar por voladizos sucesivos con carros deslizantes.
- Puente de Caparroso, sobre el Aragón, para montar por voladizos sucesivos mediante carro deslizante. Luz máxima 50 m.
- Puente sobre el río Ebro, en Castejón. Luces 25 + 101 + 50 + 28 + 28 + 21. Construcción mediante dovelas prefabricadas. Construcción en 1967. Es el primer puente de tramos rectos que pasa la luz de los 100 m. en nuestro país.
- Puente sifón de Bembezar, en el Guadalquivir, con tramo continuo de seis vanos de 35 m. ejecutado con lanzamiento de vigas prefabricadas dando continuidad a *posteriori*. Terminado en 1968 (Jefatura de O. P. de Córdoba). Agua a 2 atm. de presión. Carretera superior.
- Puente, sobre el río Júcar, en el nuevo acceso a Cuenca. Luz máxima 70 m.
- Puente de Dúrcal, en Granada. Luz máxima 126 m. (Proyecto).
- Puente sobre el río Caudal, en Mieres (Construcción 1968).

PUENTES DE HORMIGON PRETENSADO

- Estudio de una colección de puentes normalizados de hormigón pretensado, con tramos sencillos desde 10 a 40 m. de luz, para el Ministerio de Obras Públicas. Actualmente construido el primero sobre el río Genil, en Granada, con vano de 36 m., y construidos también el del Negratín y el de Cubillas, de la misma luz, y otro sobre el Genil, en Chauchina.
- Puente de Castilla, sobre el río Genil, en Granada. Luz 30 m.
- Autopista Campomanes-León (18 puentes) (1979). Luz máxima 58 m.
- Pasos superiores en la carretera de Madrid-Irún:
- Paso del Automóvil Club. Luces 14 + 30 + 14 (Construcción 1968).
 - Paso de San Agustín. Luces 10 + 14 ± 30 + 12 (Construcción 1968).

Puente de Peares. Luz 70 m.
Viaducto de Alcalá (Madrid-Alcalá). Luz 50 m.
Autopista a Toledo.
Pasos superiores e inferiores en la Plaza Elíptica, de Madrid.
Puente sobre el Tajo, en Toledo (1983).
Pasarela colgada de la Reula sobre el Segre (80 m.).
Pasarela colgada de Peramola. Río Segre (100 m.) (1983).
Pasarela colgada de Basella. Río Segre (1983).
Puente colgado de Figols. Sobre el río Segre (80 m.) (1983).

PUENTES ESPECIALES DE GRANDES LUCES. LOS PUENTES
ATIRANTADOS RESUELTOS POR EL GRUPO CARLOS
FERNANDEZ CASADO, S. A., SIN INTERVENCION DE
ELEMENTOS NO NACIONALES

Pasarela de la Plaza de las Glorias Catalanas, en Barcelona. La torre principal y la parte colgada son de acero. Las rampas helicoidales de acceso son de hormigón armado. El ramal principal de la pasarela se cuelga del centro, mientras que los ramales curvos se cuelgan de un borde para no entorpecer el paso de los peatones. Premio Internacional.

Pasarela colgada de la Paz, sobre la M-30, red arterial de Madrid (Año 1976). La pasarela está prefabricada en tres trozos y se moldeó horizontalmente sobre el terreno, elevándolos mediante grúa potente. Los trozos del dintel se apoyaron provisionalmente sobre castilletes metálicos. Se hormigonaron las juntas y se pretensó longitudinalmente el dintel. A continuación se enhebraron los tirantes y se pusieron en carga, con lo cual el dintel se despegó de los castilletes. También se prefabricaron las torres y se izaron con la misma grúa. Luz entre apoyos de articulaciones 86 m.

Puente «Sancho el Fuerte», sobre la autopista de Navarra. El tablero se construyó por avance en voladizos sucesivos desde la torre única que sustenta tres familias de cables, los sustentantes, los de contrapeso, que se anclan en contrapesos de hormigón pretensado. Los tirantes son cables cerrados con diámetros variando entre 60 y 80 mm. La luz del vano central es de 146,30 m. Las dovelas eran pretensadas de 120 Tn. de peso. Se dividían en dos mitades y se transportaban por carretera y ferrocarril.

Puente atirantado para la autopista Campomanes-León, sobre el embalse de Barrios de Luna. Puente atirantado de 440 m. de luz libre. Construcción por voladizos sucesivos desde las torres principales. Dovelas de 4,01 m. de longitud hormigonadas «in situ» por medio de carros de avance. Tirantes cada 8,02 m. Los estribos están anclados al suelo y el tablero tiene una junta de dilatación en el centro de la luz. Las torres son de hormigón pretensado. Se componen de tres vanos de 66 + 440 + 66 m. y dos estribos de contrapeso de 32 m. de longitud. La anchura del lintel es de 22 m., canto 2,4 m. Las torres de 104 m. y 118 m. de altura. Los tirantes, número variable de torones de 0,6" de diámetro, se anclan cada 8,16 m. al dintel. El dintel está empotrado en los estribos y tiene una articulación deslizante en cada extremo en el centro del vano principal. Este puente tiene el record mundial de puentes atirantados. E igualmente el record mundial de tableros de hormigón armado o pretensado en todas las categorías.

RESTAURACIONES

Proyecto de restauración y consolidación del acueducto de Segovia.

Estudio previo de restauración del puente de piedra de Zaragoza.

Proyecto de restauración del acueducto de Riudebitlles, en la provincia de Barcelona.

Proyecto de restauración del puente de Castellvell y el Vilar, en la provincia de Barcelona.

Proyecto de restauración del puente de la Pobla de Lillet, en la provincia de Barcelona.

Puente de Arfá, en la provincia de Barcelona.

Restauración del puente de Orgaña. Puente románico.

Reparación de un arco del puente de Orense y estudio de la reparación de sus cimientos.

PUENTES EN AMERICA LATINA

Concurso anteproyecto de viaducto en Buenos Aires, con puente sobre el Riachuelo, para concurso internacional. Longitud 200 m. y luz máxima 150 m. Segundo premio. Año 1971.

Proyecto de puente internacional sobre el río Uruguay, entre Colón (Argentina) y Paysandú (Uruguay). Luces máximas 136 m.

Puente de Guallabamba, en las proximidades de Quinto (Ecuador). 25 + 70 + 25.
Puente sobre el río Aguarico (Ecuador). Luz máxima 80 m.
Puente sobre el río Coca (Ecuador). Luz máxima 100 m.
Puente de ferrocarril Tula (México). Luz máxima 52 m. (1980).
Puente de ferrocarril Metlac (México). Soluciones de pilas alturas entre 70 y 130 m.
Puente Mezcalapa (México).
Puente Atoyac para ferrocarril (México).
Puentes sobre el periférico oriente (México).
Puente de S. Juan para ferrocarril (México).
Puente de Nautla (México).
Puente de Tecolutla (México).
Puente de Badiraguato (México).
Viaducto urbano de 15 Km. de longitud en la ciudad de Buenos Aires (República Argentina), en las autopistas AU-1 y AU-6. 6 carriles (Construcción 1979).
Récord del mundo en viaductos urbanos.

ACTIVIDADES DOCENTES

Curso de «*Faros y Señales Marítimas*» en el cursillo de octubre a diciembre de 1929 del *sexto año de la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos*.

Catedrático por oposición de la asignatura «*Puentes de Fábrica y Hormigón armado*» desde octubre de 1961 a octubre de 1975, habiendo sido durante 1958-61 encargado de Cátedra de la misma.

Desde 1970 cursos de Doctorado: Historia de la Ingeniería y Puentes de gran luz. Introducción histórica a los puentes. Historia de las cúpulas. Historia de las máquinas.

Instituto Eduardo Torroja

- Profesor del *CEMCO 63* (graduados hispanoamericanos) en el Instituto Eduardo Torroja, doce clases sobre Arcos y bóvedas, una de Prefabricación pesada y otra sobre Estética del puente.
- Profesor del *CEMCO 65* con doce clases sobre el tema: *Teoría del dintel*.
- Profesor del *CEMCO 67* con doce clases sobre el tema: *Puentes pretensados*.

— Nuevos cursos del CEMCO en 1968, 1971 y 1973. Tema: *Historia de las cúpulas.*

Profesor del Instituto de Restauración de Monumentos y Conjuntos Monumentales de la Dirección General de Bellas Artes en varios cursos sucesivos.

INVESTIGACION

En el año 1931 visitó los laboratorios de fotoelasticidad de Francia, Suiza e Italia, presentando una Memoria al Director de la Escuela de Ingenieros de Caminos sobre el estado de la investigación de esta especialidad. Fue comisionado para la adquisición de un fotoelastecímetro en París, que llegó al laboratorio de la Escuela de Caminos en la primavera del año 1935.

Sobre puentes normalizados (P. A. E.)

Desde el año 1930 ha estudiado de un modo sistemático todos los tipos de puentes de tramo recto, en vista de las aplicaciones más corrientes, habiendo llegado a redactar una Colección en doce series que fue aprobada oficialmente por el Ministerio de Obras Públicas en diciembre de 1939. *Habiéndose publicado por este Organismo en el año 1942 las dos primeras series* (Serie Puentes apoyados, Serie 0; Series III y IV, Puentes de altura estricta, y Series III y IV, Puentes pórticos).

Investigación experimental con modelos reducidos a escala

En el año 1950 organizó en la Empresa Huarte un Laboratorio para estudio de modelo reducido, habiendo ensayado entre otros los modelos de autocimbras del puente de Mérida, de la cubierta de la Nave de Laminación de Avilés (arcos), vigas longitudinales y montaje del conjunto, vigas pretensadas de 28,00 metros para cubiertas y puentes grúas de dicha nave, viga pretensada a tamaño natural para la cubierta del Apeadero de Gracia en Barcelona, dientes de sierra para la Escuela de Formación Acelerada de Barcelona y la Nave de Tintes de Hitasa. Estudio sistemático de cubiertas laminares de planta cuadrada con superficies de paraboloides hiperbólicas, rincón de claustro, bóveda por arista, casquete esférico, etc.

Este Laboratorio, actualmente en el edificio de la Oficina de Carlos Fernández Casado, S. A., ha permitido realizar el estudio en modelo de micro-hormigón del puente de Galapagar en la autopista de La Coruña, el del puente de Mieres sobre el Caudal en modelo de plexiglás 1/25, el de cajones trapezoides para puentes continuos y el de escala 1/20 para viaductos de losa sobre columnas con capiteles para viaductos urbanos, ambos de plexiglás.

ACTIVIDAD INTERNACIONAL

Ganó el premio al mejor proyecto en el *Concurso Internacional* para la reconstrucción de puentes en Cuba (marzo 1958).

En 1963 fue nombrado Ingeniero Asesor en el proyecto del viaducto principal de la autopista de *Caracas-Tejerías, en Venezuela*, visitando con este motivo las obras de ingeniería más importantes de dicho país.

Anteproyecto de todos los puentes para carretera y ferrocarril en la desviación del Turia, en Valencia, para el *concurso internacional del proyecto y construcción* de dicha obra (1962).

Anteproyecto de puente sobre el Ebro, en Amposta, para el *concurso internacional* de dicha obra (1961).

En los meses de *julio a septiembre de 1946* realizó un viaje de *diez semanas a Estados Unidos* para estudiar las obras realizadas de hormigón armado, especialmente en pavimentos para carreteras y aeropuertos, puentes y presas bóvedas. Para la organización de dicho viaje contó con la colaboración del Bureau of Public Roads, Civil Aeronautical Administration y Bureau of Reclamation, recorriendo obras en los Estados de Nueva York, Ohio, Illinois, Massachusetts y Colorado, haciendo estancia de una semana en la oficina de Estudio de Grandes Presas, en Denver, del Bureau of Reclamation.

En el año 1966 realizó dos viajes a Buenos Aires para entrar en contacto con los Ingenieros de Vialidad de la provincia de La Plata con objeto de obtener información complementaria respecto del proyecto de puente sobre el Riachuelo y viaductos adyacentes, donde dirigió el proyecto de las estructuras en colaboración con los Ingenieros Javier Manterola Armisén y Leonardo Fernández Troyado y las empresas EDES y EPTISA de Tecniberia, tomando parte en el *concurso internacional* correspondiente, siendo adjudicado a dicho proyecto el *segundo premio* entre los seis seleccionados por el Ministerio de Obras Públicas

de la provincia de Buenos Aires. En el segundo viaje a la misma ciudad dos conferencias acerca de: «Evolución de puentes de hormigón armado y la de los puentes de hormigón pretensado en España», en los salones de la Dirección de Vialidad Nacional en Buenos Aires y del Ministerio de Obras Públicas de la provincia de Buenos Aires en la Plata respectivamente.

En junio de 1966 asistencia al Congreso de la *Federación Internacional del Pretensado* (FIP) en París, siendo *ponente del grupo español en el tema*: puentes construidos desde el Congreso anterior. En 1970 *Congreso FIP, en Praga* con la misma *ponencia*, así como en el de 1974 en *Nueva York*.

En el año 1966 asistió a la Reunión Nacional del grupo español de la FIP, en Bilbao, con ponencia sobre estructuras construidas de hormigón pretensado y conferencia sobre los puentes de la autopista Madrid-Villalba. Conferencia sobre las aportaciones al tema V - A, puentes construidos del Congreso de la FIP, en el Instituto Eduardo Torroja, en Madrid.

En 1970 y 1972 asistencia a la Reuniones Nacionales de Valencia y Sevilla, siendo ponente del tema: Puentes construidos de hormigón pretensado. Reunión de las Islas Canarias (1974-1976). Reunión de La Coruña (19783).

INVESTIGACION TECNICA SOBRE EL SEGUIMIENTO DE LOS PROCESOS CONSTRUCTIVOS EN PUENTES PRETENSADOS

Como profesor de puentes y como constructor de los mismos he estado muy interesado en la evolución de los métodos constructivos desarrollados en el mundo para la construcción de puentes pretensados. Esto me ha llevado a realizar visitas a obras con cierta frecuencia.

En primer lugar seguí la evolución de los métodos de pretensado del sistema Barredo, aplicándolo en mis primeras obras. Después tuve ocasión de ponerme en relación con el sistema Diwidag, entablando una relación muy fructífera con la Casa Diwidag y particularmente con el profesor Finsterswalder, Director de la Empresa, visitando algunas de sus obras más interesantes. La primera fue el puente de los Nibelungos sobre el Rin, en Worms, donde se salvó la luz de los 100 m. en puente con dintel de *tramo recto*. Tuve la satisfacción de estar sobre el puente con el mismo doctor Finsterswalder. En ese puente se puso definitivamente a punto el sistema constructivo del avance por voladizos sucesivos mediante carro deslizante, dentro de este sistema visité además el puente sobre el Mosela, en Coblenza, y el puente de

Bendorf, que con sus ménsulas de 100 m. de vuelo que fijó definitivamente la construcción por avance en voladizos sucesivos.

El sistema constructivo casi único en España era el de prefabricación en el tajo montando mediante puente auxiliar de lanzamiento del cual disponían todos los constructores españoles de categoría.

Combinando el avance con puente provisional y la prefabricación se construyeron los primeros puentes de tramo recto simplemente apoyados. El primero que me tocó construir fue el de San Juan del Puerto, sobre el río Tinto. Luz 45 m. Año 1960.

Yo inicié al poco tiempo el sistema de voladizos sucesivos combinado con el de dovelas prefabricadas montadas con blondín de dos toneladas: Almodóvar, sobre el Guadalquivir (1962). Dovelas de 2 Tn. Seguido del de Castejón, sobre el Ebro, donde se alcanzaron los 100 m. de luz (1967). Récord de puentes pretensados hasta el de Molíns del Rey.

Otro sistema constructivo puesto a punto fue el de *empujamiento*, debido al profesor Leonhardt, utilizado por primera vez en el puente de Caroní. Nosotros lo utilizamos por primera vez en el acueducto del Alcanadre (500 m. longitud). Año 1977.

Otro sistema constructivo importante fue el del profesor Withfoth, con cimbra autodeslizante. Lo utilizamos por primera vez en España en la plataforma de ferrocarril en Gerona, longitud 8 Km., y sobre todo en el viaducto urbano de la ciudad de Buenos Aires (República Argentina), con plataforma de 40 m. de latitud y longitud total de 15 Kms.

CONGRESOS INTERNACIONALES

Ha asistido a los primeros congresos de la Naiem de la Asociación de Ensayo de Materiales (Zurich, 1931), al primer Congreso de la AIPC (Zurich, 1931), de la Asociación de Puentes y Estructuras AIPC (París, 1932; Lieja, 1948, y Estocolmo, 1960), Federación Internacional de Hormigón Pretensado (FIP (París, 1949; Berlín, 1958; Roma y Nápoles, 1962; París, 1966; Praga, 1970, y Nueva York, 1964), Coloquios de la Asociación Internacional de Láminas IASS (Madrid, 1959; Delft, 1961, y París) 1962), Coloquios de la Reunión Internacional de Ensayo de Materiales RILEM (Madrid, 1959, y Bruselas, 1961), Congreso de la Federación Internacional de Carreteras (Madrid, 1962, y Londres, 1966), Conferencia Internacional de Estructura Espaciales (Londres, 1966), Simposio sobre aceros para pretensado (Madrid, 1968), Simposio sobre prefabricación industrial en hormigón pretensado (Madrid, 1968), Asociación Internacional de Ingeniería Sísmica (Madrid, 1969) y Simposio de la Asociación Internacional de Láminas (Madrid, 1969).

CONFERENCIAS

- «*Resistencia del hormigón*», en el cursillo sobre «Hormigón» de 1934-1935 en la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos.
- «*Puentes de tramo recto*», en el cursillo sobre Puentes de 1943 de la Asociación de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.
- «*Los puentes de Madrid*», en el Museo Municipal de Madrid en 1941-1944.
- «*Historia de nuestras carreteras*», en el cursillo de 1945 de la Asociación de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.
- «*Cubiertas de hormigón premoldeado*», en la Asamblea General del Instituto Técnico de la Construcción (Premiada en el Concurso de trabajos sobre hormigón de 1950).
- «*Influencia de las obras de Ingeniería de la urbanización del campo*», Congreso de Urbanización (Madrid-Lisboa, 1944).

Contribución de las reuniones de la Asociación del Hormigón Pretensado Española de los años 1959, 1960, 1963 y 1965:

- «*La cobertura de la Estación Subterránea del Paseo de Gracia*», en la Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona.
- «*Los puentes de carretera en España*», en el cursillo para jefes e inspectores organizado por la Dirección General de Carreteras en 1960.
- «*La prefabricación pesada en España*», en las Escuelas de Ingenieros Industriales de Madrid y Barcelona en 1963-64 y 1967.
- «*Prefabricación de puentes en España, Caracas, Bogotá, Medellín, Quito y Lima*», 1964.
- «*Estado actual de los puentes de hormigón pretensado*». Quito, 1964.
- «*Evolución de las formas y de los métodos de cálculo en presas bóvedas*». Lima, 1964.
- «*La construcción del puente de Almodóvar*», en el Instituto Eduardo Torroja. Madrid, 1964.
- «*Los puentes de la autopista Las Rozas-Villalba*», Madrid-Barcelona-Bilbao, 1965.
- «*La construcción del puente de Castejón*», Madrid-Barcelona, 1968.
- «*La construcción de viaductos en autopistas*». Barcelona, 1968.
- «*Construcción de puentes pretensados mediante dovelas en voladizo*», Madrid-Barcelona-Sevilla, 1969.
- «*Evolución de los puentes de hormigón armado en España*», Dirección Nacional de Vialidad de Buenos Aires, 1966.
- «*Evolución de los puentes de hormigón pretensado en España*». Ministerio de Obras Públicas de las provincias de Buenos Aires y en La Plata, 1966.

- Simposio en el Instituto Eduardo Torroja sobre Viaductos urbanos. 1973.
 Simposio en el Instituto Eduardo Torroja sobre puentes de ferrocarril. 1975.
 Estado actual de los puentes de hormigón pretensado en España. La Habana, 1975.
 Construcción de la estructura del edificio de Torres Colón. *La Habana, 1975.*
 Clase inaugural del curso académico en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona (1981-1982) con el tema «Gaudí visto desde la Arquitectura del Ingeniero».
 Clase inaugural del curso académico en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid (1981-82) con el tema «Nuestra relación con la catedral gótica».

PUBLICACIONES

Libros:

- Cálculo de estructuras reticulares*, 1.ª edición 1945, 8.ª edición 1966 y 9.ª edición 1967. Litografiado para los alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.
Resistencia, 2.ª edición 1954.
Cálculo de arcos, 1955.
Estructuras de edificios, 2.ª edición 1956.
Formulario para el proyecto de tramos rectos, 1939.
Formulario para el proyecto de puentes de arco, 2.ª edición.
Calcul des grandes osatures reticulaires. París, 1954 (Edición en francés. Editorial Dunes).
Estado actual del problema de la rotura de los metales. 1949.
Breve historia de las Obras Públicas en España. 1950.
Puentes de hormigón armado pretensado (1.º tomo 1961 y 2.º tomo 1965).
Acueductos romanos en España. 1972. Instituto Eduardo Torroja.
La Arquitectura del Ingeniero. Alfaguara, 1975.
La historia del puente en España. Puentes romanos. Instituto Eduardo Torroja.
Ingeniería hidráulica romana. Año 1983. Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos.

Colección de puentes:

- Colección de puentes de altura estricta*, Series III y IV, 1949.
Colección de puentes de tramo recto simplemente apoyados (Publicación oficial del Ministerio de Obras Públicas, 1940).

Artículos de revistas:

Revista de Obras Públicas

	N.º	A ñ o s
Serie: Radiofaros	14	1927-29
Teoría del arco	13	1931-33
Fotoelasticidad	4	1932
Puentes de altura estricta	12	1934-36
El taller de Montaje de Torrejón	2	1946
Construcción, proyecto y cálculo	3	1957
Caracterización del Ingeniero	1	1958
Valencia y el Turia: El río, la ciudad y sus puentes	1	1959
Las presas romanas españolas	1	1961
La evolución de los puentes de fábrica durante el año 1962.	1	1963
La evolución de los puentes de fábrica durante el año 1963.	1	1964
La evolución de los puentes de fábrica durante el año 1964.	1	1965
La evolución de los puentes de fábrica durante el año 1965.	2	1966
La evolución de los puentes de fábrica durante el año 1966.	1	1967
La evolución de los puentes de fábrica durante el año 1967.	2	1968
La evolución de los puentes de fábrica durante los años 1968 y 1969	2	1970

Ingeniería y Construcción

Telefonía automática	4	1928
Teoría de la losa continua sobre columnas	3	1934
La evolución de las estructuras durante los años 1931 a 1936	5	1931-36

Hormigón y acero 1 1934

Ferrocarriles y tranvías 2 1934

Informes de la Construcción

Colección de puentes de altura estricta	2	1955
Puente sobre el río Cubillas	1	1955
Acueducto del Cubillas y del Najerilla	1	1956

	N.º	A ñ o s
Prefabricación	2	1959
La Factoría de Barros de la SIN	1	1957
La cubierta colgante del pabellón del INI en la Feria del Campo	1	1958
Historia del puente en España (puentes romanos)	6	1954-66
El Laboratorio de una Empresa Constructora	1	1959
Ensayo de vigas pretensadas para la cubierta del Apeadero de Gracia (Barcelona)	1	1960
El hormigón pretensado en puentes de ferrocarril	2	1960
Utilización del hormigón pretensado en viaductos urbanos.	1	1961
El puente de Maracaibo	1	1962
Construcción de puentes por voladizos sucesivos	3	1964
El puente de Almodóvar, sobre el Guadalquivir	1	1967
Los puentes de la autopista Las Roxas-Villalba	2	1968
Acueductos romanos en España	5	1968-72
<i>Revista Nacional de Arquitectura</i>		
Estadio de San Mamés, en Bilbao	2	1952-53
La estructura del Estadio Bernabéu del Real Madrid C. F.	1	1955
Pasado, presente y porvenir del puente de Toledo	1	1966
Viaducto urbano de Cuatro Caminos	1	1971
<i>D Y N A</i>		
Colección de puentes de altura estricta	1	1940
<i>Archivo de Arqueología</i>		
La conducción romana de Almuñécar	1	1949
<i>Revista de Ideas Estéticas</i>		
Teoría del puente	1	1951

	N.º	A ñ o s
<i>Arte Español</i>		
Sobre el puente de Toledo	1	1952
<i>Estudios Geográficos</i>		
Expresión de las obras de ingeniería	6	1948-54
<i>Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid</i>		
Historia documentada de los puentes de Madrid. Puente de Segovia	1	1954
<i>Concrete and Constructional Engineering</i>		
Precast arch Bridges in Spain	1	1957
<i>Engineering News Records</i>		
Spain saves some bridges Money	1	1958
<i>Memoires de l'Assotiation Internationales des Ponts et Charpentes</i>		
Aplication de la prefabrication aux ponts en arc (vol. 15).	1	1955
<i>Acier Stahl Steel</i>		
The Steel Roof of San Mamés Stadium at Bilbao (enero 1956)	1	1956
<i>L'Industria Italiana del Cemento (Milán)</i>		
Il ponte de Almodóvar sul le Guadalquivir	1	1966
La struttura de Torres Blancas (Madrid)	1	1970
Il ponte di Castejón construito a sbalzo sul fiume Ebro ...	1	1971
<i>La Technique des Travaux (Francia)</i>		
La couverture en arc du arc du nouveau garage pour trolleybus de Madrid (nov. - dic. 1956).		

Bulletin de l'Association Internationale des Ponts et Charpents
(Suiza)

Diversas estructuras ejecutadas N.º 13 de mayo de 1954 y n.º 15 de mayo de 1956.

Contribución a Congresos Internacionales:

Association Internationale des Ponts et Charpents

- Dalles champignons - Dalle continues (Lieja, 1948).
- Application de la prefabrication aux ponts en arcs.
- Assemblages des elements dans les constructions prefabriqués (Estocolmo, 1960).
- La prefabrication en Espagne (Río de Janeiro, 1964).

Association Internationales du Béton Manufacturé

- Prefabrication des pieces lourdes pour batiments industriels (Estocolmo, 1960).
- Prefabrication des ponts par voussoirs (París, 1963).

Federation Internationale de la Precontrainte

- Poutres reticulaires precontraintes pour le halle de laminage de la ENSI-DESA (Avilés) (Berlín, 1958).
- Puentes construidos desde el Congreso anterior. Ponencia del grupo español (París, 1966, y Praga, 1970).
- Construcción de puentes por voladizos sucesivos mediante dovelas prefabricadas (Praga, 1970).

Association Internationale des Voutos Minces

- Note sur quelque convertures a sheds a Barcelona (Madrid, 1959).
- La couverture suspendue a cables pour le pavillon del INI a la Foire Internationale d'Agriculture a Madrid (París, 1963).

VIAJES

Ha realizado viajes por Francia, Inglaterra, Bélgica, Suiza, Portugal, Holanda, Alemania, Estados Unidos, Italia, Grecia, Suecia, Noruega, Dinamarca, Cuba, Vene-

zuela, Colombia, Ecuador, Perú, Argentina, México, Puerto Rico y Checoslovaquia, visitando en todas ellas obras y puentes de hormigón armado y pretensado.

Federación Internacional de Carreteras

Los puentes españoles de carreteras en la actualidad (Madrid, 1962).

Los puentes de la autopista Las Rozas-Villalba (Londres, 1966).

Simposium de la Interr. Ass. Shell Structures (Madrid, 1969)

Naves de láminas en diente de sierra y Picadero cubierto del Club de Campo.

HOMENAJES

Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid

— Con motivo de la colocación del retrato en la Escuela de Ingenieros de Caminos.

Instituto de Ingenieros Civiles

— Socio de Honor del Instituto de Ingenieros Civiles.

Colegio de Ingenieros de Caminos de Madrid

— Nombramiento de Miembro de Honor.

— Presentación y homenaje del libro *Ingeniería hidráulica romana* en el Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos.

PREMIOS

Premios 1975 concedidos a la pasarela de la Plaza de las Glorias Catalanas (Barcelona)

— *Premio SERCOMETAL*. Servicio Técnico Comercial de Construcciones Metálicas y Calderería.

— *Premio CECM*. Convección Europea de Construcciones Metálicas.

Medalla de la Asociación Internacional del Pretensado (FIP).

Medalla de la Asociación Española del Pretensado.

Medalla de la Asociación Internacional de Puentes y Estructuras.

Premio Internacional al mejor proyecto presentado en el Concurso de puentes para reconstruir los puentes destruidos cuando el avance hacia La Habana de Fidel Castro.



EXCMO. SR. D. ANTONIO FERNANDEZ-CID DE TEMES.

ANTONIO FERNANDEZ-CID DE TEMES

MEDALLA NÚM. 32

Elegido en 14 de abril de 1980. Ingresó en 30 de noviembre de 1980. Tema de su discurso: "La década musical de los cuarenta".

Nació en Orense. Abogado y Coronel de Intervención Militar. Crítico musical desde 1940, con titularidades en *Arriba*, *Informaciones* y *A B C*. Paralelamente ha colaborado en múltiples publicaciones: *La Vanguardia*, *Diario Vasco*, *Correo Español-Pueblo Vasco*, *Estafeta Literaria*, *Mundo Hispánico*, *Blanco y Negro*, *Razón Española*, *Diario las Américas*, de Miami... Fue comentarista musical varios años en Televisión Española, con más de mil quinientos espacios, en Radio Nacional, Radio Madrid y otras muchas emisoras.

Especialista en conferencias musicales, ha pronunciado unas dos mil trescientas cincuenta en ciento veinte ciudades de España, en todas sus capitales de provincia y en veintitrés países de América, Asia, Africa y Europa. Ha tenido actuaciones relevantes en el Gran Teatro del Liceo y Palacio de la Música, de Barcelona; Principal, de Valencia; Monumental, Español, Zarzuela, Comedia, Palacio de la Música, de Madrid; Teatros Victoria Eugenia, de San Sebastián y Buenos Aires; Coliseo, de Bilbao; Principal, de Vitoria; Gayarre, de Pamplona; Plaza Porticada, de Santander; Campoamor, de Oviedo, Catedral de Santiago de Compostela, Festival de Granada, etc., etc. Cerca de cincuenta mil escolares han pasado por sus Conciertos para la Juventud en la Fundación Juan March.

Ha participado en numerosos seminarios, congresos, ponencias, diccionarios y enciclopedias y escrito diecinueve libros: *Cien años de Teatro*

Musical en España: 1875-1975, La música española en el siglo XX, Músicos que fueron nuestros amigos, Panorama de la música en España, Música y músicos de España, La Orquesta Nacional, Festivales de Música en el mundo, La música en los Estados Unidos, Opera, La discoteca familiar, Jesús Leoz, Granados, Victoria de los Angeles, Ataúlfo Argenta—dos biografías en distintas épocas—, *Eduardo Toldrá y Puccini*.

Setenta y seis compositores le han dedicado otras tantas canciones sobre textos gallegos, todas ellas estrenadas en Orense y Pontevedra y las treinta y cuatro primeras editadas en dos volúmenes. Nombres como los de Rodolfo Halffter, Federico Mompou, Joaquín Rodrigo, Muñoz Molleda, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, García Abril y un largo etcétera de músicos de las más diversas generaciones y estéticas figuran entre los artistas que le han brindado estas obras. Entre ellos, ya fallecidos, Oscar Esplá, Julio Gómez, Jesús Guridi, Manuel Palau, Rafael Rodríguez Albert, Vicente Asencio, Jesús Leoz, Eduardo Toldrá, Jesús Arámbarri, Victorino Echevarría, Gerardo Gombau y Ataúlfo Argenta.

Miembro de Honor, como Académico, de la Institución Fernán González, de Burgos, Correspondiente de la Academia Sevillana de las Artes Santa Isabel de Hungría, de la Real Academia de San Carlos de Valencia y de la de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario de La Coruña.

El 30 de noviembre de 1980, en solemne acto, leyó su discurso de ingreso y Su Majestad la Reina Doña Sofía le impuso la Medalla de Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ha sido galardonado con los premios Nacional de Literatura, Nacional de Televisión Española, Ruperto Chapí, Manuel de Falla y Rodríguez Santamaría.

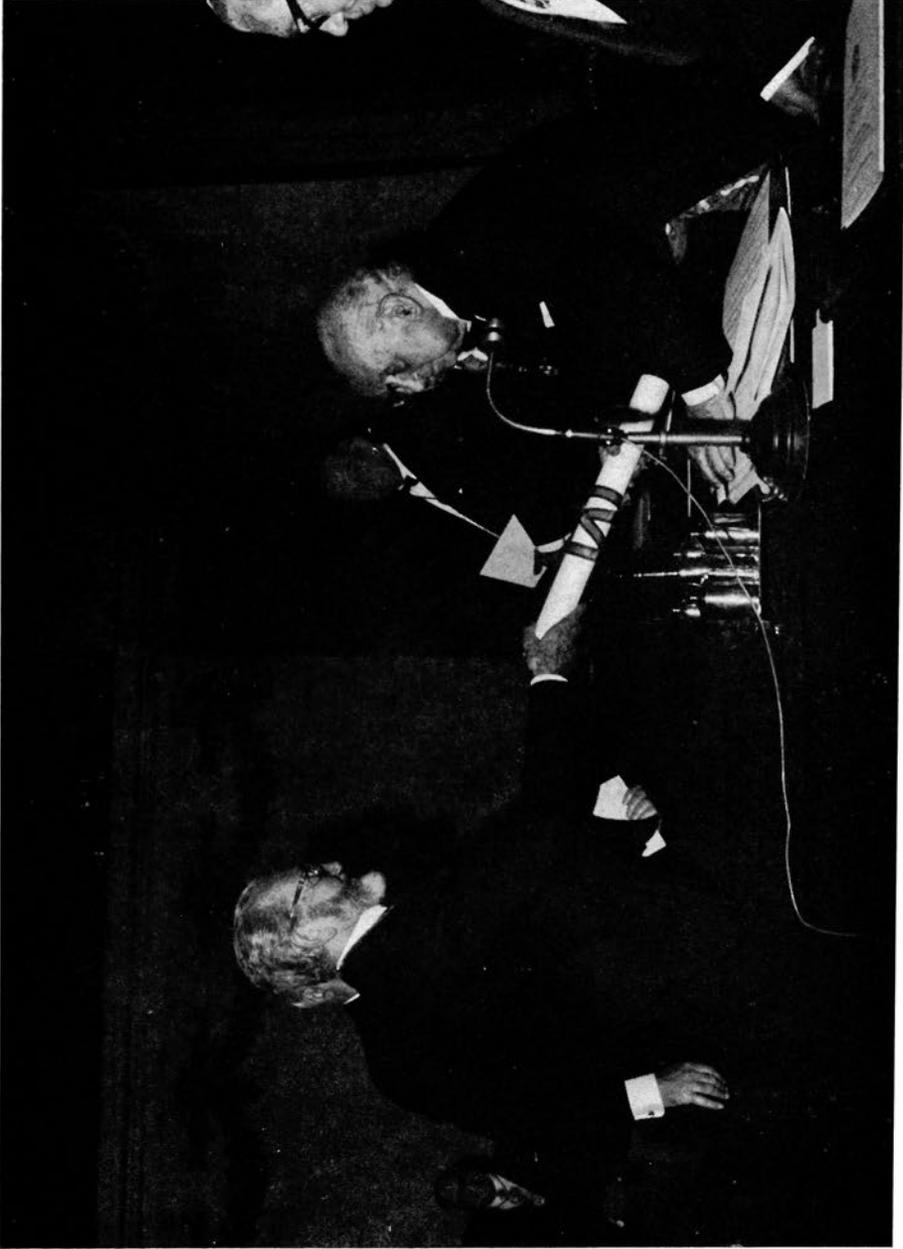
Se halla en posesión de la Encomienda con Placa de Alfonso X el Sabio y la Encomienda de Isabel la Católica.

Es Cruz de Honor de las Artes y las Ciencias de Austria, Comendador de la Orden al Mérito de la República Italiana y Oficial de las Palmas Académicas francesas.

Es Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, la Sinfónica de Bilbao y la Polifónica El Eco de La Coruña, Socio de Honor del Orfeón

Donostiarra y de Mérito del Ateneo de Madrid, amén de Socio de Honor de las Sociedades Liceo y Club de Orense.

En junio de 1982, con motivo de aprobarse por el Excelentísimo Ayuntamiento de Orense la realización de un Expediente para la concesión del título de Hijo predilecto, solicitado por todas las instituciones culturales de la ciudad, se celebró un concierto en su homenaje, se editó un nuevo álbum, con las treinta y cuatro canciones gallegas de los dos anteriores agotados, que se refundieron, y fue descubierta una placa en su casa natal. Un año más tarde, se le hizo entrega solemne del pergamino acreditativo del título, resuelto el Expediente por unánime acuerdo.



EXCMO. SR. D. PABLO SERRANO AGUILAR.

EXCMO. SR. D. PABLO SERRANO AGUILAR

MEDALLA NÚM. 37

Elegido en 4 de febrero de 1980. Ingresó en 24 de mayo de 1981. Tema de su discurso: "Relación espiritual y formal del artista moderno con su entorno social".

1922. Estudios en Zaragoza y Barcelona.

1928. Desde este año hasta 1940 realiza esculturas de norma académica. Inicia luego una lenta evolución, incorporando un sentido expresionista.

1930. Se traslada a Montevideo (Uruguay).

1935. Realiza en Rosario de Santa Fe (Argentina) unas monumentales puertas de bronce para la Cripta del Colegio de San José.

1946. Conoce a Torres-García en Montevideo. Realiza sus primeras experiencias de arte abstracto. De este año a 1954 obtiene los más importantes premios en los Salones de Arte Nacionales de Uruguay. En esta etapa son de destacar las puertas talladas en cedro del Palacio de la Luz en Montevideo, así como varios monumentos conmemorativos.

1954. Se traslada a España. Se le otorga el Gran Premio de escultura en la II Bienal Hispanoamericana, que se celebra en Barcelona.

1956. Viaja por España, Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza e Italia. Figura en la selección de la III Bienal en el Museo de Arte e Historia de Ginebra (Suiza). Estudia profundamente la plástica postcubista europea, sintiendo especial interés por la obra de Julio González. En París visita la casa de Roberta González, quien le muestra parte de la obra de su padre, Julio González. Primeras experiencias de la «quemada del objeto».

1957. Expone su obra en la Sala Santa Catalina, de Madrid. Funda con otros artistas el grupo «El Paso». Primera exposición del Grupo en la Librería Buchholz, de Madrid.

Expone individualmente en Zaragoza y Barcelona. A su interés por las materias encontradas sucede una valoración dominante del espacio libre entre los elementos materiales, así como la interacción dinámica de ambas fases de la realidad. Individual en la Galería Syra, Barcelona.

1958. Expone en la Galería Eduard Loeb, de París. Es invitado a la exposición internacional realizada en Charleroi (Bélgica), «Art du XXI Siècle». En este año, su evolución le conduce a una estimación dominante de los elementos rítmico-dinámicos.

1959. Expone en la Galería Neblí, de Madrid, sus «Ritmos en el espacio», con cuya exposición queda definitivamente abierta esta nueva Galería. Expone en la Galería San Jorge, de Madrid; Salón de Mayo, de Barcelona; Feria Internacional de Munich (Alemania), y en el Stedelijg Museum, de Amsterdam (Holanda). Hacen su aparición los dibujos de carácter dinámico e introduce en ellos el punto estático razonando el espacio con que cuenta. Muestra estos dibujos con las últimas experiencias del grupo musical que dirige Pierre Schaeffer, de París, en una exposición personal en la Galleria del Disegno, de Milán (Italia), donde también, por primera vez, expone y quema el objeto bajo el título de «Desocupación de un espacio o presencia de una ausencia». Exposición en la Galería 59-Aschaffenburg-Alemania, donde repite la experiencia de la quema del objeto. Aparece un estudio monográfico realizado por el crítico de arte J. E. Cirlot, editado por la Galería Silo, de Madrid.

1960. Exposición en el Museum of Modern Art, Nueva York. Dicha muestra se exhibe bajo el título «Spanish Painting and Sculpture», y luego recorre los Museos de Washington, Columbus (Ohio), St. Louis (Missouri), Coral Gables (Florida), San Antonio (Texas), Chicago (Illinois), New Orleans (Louisiana), Toronto (Canadá), Manchester (New Hampshire), de 1960 a 1962.

1961. Es invitado a la exposición «The Pittsburgh International», Instituto Carnegie, Estados Unidos. Expone, por invitación, en la «II Exposition Internationale de Sculpture Contemporaine», Musée Rodin, de París; Biennale del Metallo, en Gubbio, Italia; Biennale d'arte Triveneta-Padova, Italia; «European Sculptors», en la Berta Schaeñer Gallery, de Nueva York. Recibe el premio «Julio González» de la Crítica, en el Salón de Mayo, de Barcelona. Por invitación expone también en «Ten

Sculptors», en la New London Gallery, Marlborough, Londres. «Muestra» personal en la Galleria L'Attico, de Roma, de sus obras, bajo el título «Bóveda para el hombre».

1962. Es invitado a la exposición «Torcuato di Tella», en el Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires; «Contemporary Spanish Painting and Sculpture», Gallery Marlborough, de Londres; «Biennale Internazionale di Scultura», Carrara, Italia; «Internazionale di scultura», Spoleto, Italia, e «Internationale du Petit Bronze», Musée d'Art Moderne, de París. Invitado de honor en la XXVI Biennale di Venezia, con veintitrés obras, bajo el título «Bóveda para el Hombre».

1963. Realiza la Gran Bóveda de entrada a la Hidroeléctrica del Salto de Aldeadávila (Salamanca). Expone en la Galleria L'Attico, de Roma, y Galleria L'Annunciata, de Milán. Expone, juntamente con Juan Francés, en la Galería Bisca, de Madrid; Galería L'Entracce, de Lausana, Suiza, «Il Piccolo Bronzetto», de Padua, Italia, y Galería René Métras, de Barcelona.

1964. Invitado a «The Pittsburgh International», Instituto Carnegie, Estados Unidos. Es nombrado miembro del Colegio de Aragón por la Excma. Diputación de Zaragoza.

1965. Invitado a la «VI Internazionale del Bronzetto», Padua, e «Internazionale di Carrara» (Italia).

1966. Monumento a Antonio Machado, en Baeza, en colaboración con el Arquitecto Fernando Ramón.

1967. Exposición en la Galería Juana Mordó, de Madrid. Invitado a la Exposición Internacional de Escultura del Museo Guggenheim, de Nueva York, donde expone su obra *Hombres con puertas*, presentada también en la Art Gallery of Ontario, Toronto; The National Gallery of Canadá, de Ottawa, y el Montreal Museum of Fine Arts, de Montreal. Con motivo de la exposición de esta obra, *Hombres con puertas*, el músico Terry Philips crea la canción *Men and Doors*, publicada por Columbia-Decca Records, con letra de Pablo Serrano. Expone su cabeza de Antonio Machado en el Museum of Modern Art, de Nueva York, y Brown University, Providence. Monumento a Isabel de Castilla, en Puerto Rico. Invitado a la Internacional del Instituto Carnegie en Pittsburgh. Invitado a realizar una escultura para el Museo de la Sociedad Henraux, de Querceta (Italia). Expone en los museos alemanes de Stadt Kunstgalerie, de Bochum; Kunsthalle, de Nuremberg, y Staatd Kunsthalle, de Baden-Baden, y en el Louisiana Museum, de Copenhague. Recibe el Premio San Jorge de la Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza.

1968. Monumento a D. Miguel de Unamuno en Salamanca.

«Hedendaagse Spaanse Kunst», Kunstverein, Berlín, y Boymans-Van Beuningen Museum, Rotterdam. Es nombrado miembro de la «Société Européenne de Culture» e invitado por el Museum Guggenheim, de Nueva York, para realizar la interpretación del retrato de su presidente, Mr. Harry F. Guggenheim, que no se realiza por grave enfermedad de Mr. Guggenheim.

1969. Relieve monumental para la fachada del templo del Pilar de Zaragoza. Monumento a Benito Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria: figura realizada a gran tamaño en bronce y entorno de la plaza urbanizada en colaboración con el arquitecto Leandro Silva. Exposición «Grandes Maestros Aragoneses», en el Instituto Fernando el Católico de Zaragoza (Diputación Provincial). Exposición Internacional de Escultura en el Museo Middelheim, Amberes (Bélgica). Este museo adquiere para su colección la obra *La piedad*.

1970. Monumento a Gregorio Marañón, en la Ciudad Universitaria de Madrid.

1971. Exposición en la Galería Rayuela, Madrid. Gran Premio en la Primera Exposición Internacional de Escultura en Budapest (Hungría). Monumento a Ponce de León en Palencia. Diploma de Honor en la Exposición Mundial de la Caza, Budapest. Tercer original del bronce *Machado* para el Musée National d'Art Moderne de París. Es nombrado Académico de la Real Academia de Letras y Artes de Flandes, Bélgica.

1972. Gran *Unidad-yunta*, en el Museo de Escultura al Aire Libre del Paseo de la Castellana, Madrid (donación a la ciudad). Es nombrado «Hijo predilecto con medalla de oro» por la Diputación de Teruel. *Poseidón*, gran escultura por encargo del Banco Hispano Americano con destino a su sede en la calle de Serrano de Madrid. Aparece en su programa de *Unidad-yunta* la fusión de hembra y macho en cada unidad de estas dos piezas. Primer ejemplar de *Diada* (bronce), para la Torre de Valencia, Madrid.

1973. Exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Invitado a exponer en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París. Invitado especial, y por primera vez a un artista individualmente, en el Museo Middelheim de Amberes (Bélgica) Exposición «Escultura en la Calle»: Dona su obra *Homenaje a las Islas* a Santa Cruz de Tenerife. Exposición individual en la Galería Ynguanzo, Madrid. Exposición «Miró 80», en Palma de Mallorca (Colegio de Arquitectos). Exposición en la Galería Antonio Machado, Madrid. Exposición en la Galería Prisma, Zaragoza. Exposición en la Galería Alcoiarts, con Juan Francés, Altea (Alicante). Exposición

en la II Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo. Exposición en la Galería de Arte Zodíaco, Madrid. Exposición en la Galería Iolas-Velasco, en homenaje a Miró, Madrid. Exposición organizada por el Grupo D'Elx, Elche (Alicante). Exposición en la Galería Matisse (Barcelona), en homenaje a J. V. Foix. Exposición en la Galería Studium, Valladolid. Exposición antológica de artistas españoles en la Fundación Juan March, en Madrid; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, y Palacio de la Lonja, Zaragoza.

1974. Exposición antológica de artistas españoles en la Fundación Juan March; Salón del Tinell, Barcelona; Museo de Bellas Artes, Bilbao; Marlborough Fine Art (London) Ltd.. Londres: Espace Pierre Cardin, París; Academia Española de Bellas Artes, Roma; Zunfthaus zur Meisen, Zurich; Círculo de Bellas Artes-Casal Balaguer, Palma de Mallorca. Exposición Sala Picasso, Barcelona. Exposición Sala Conca 1 y Conca 2. Exposición Rayuela, en colaboración con la Sala Pelaires. Exposición en la Galería Tolmo «Homenaje a Alberto». Exposición en la Feria del Metal, Valencia. Exposición antológica en el Convento de Santo Domingo, Valencia. Exposición en el Nuevo Club de Golf, Las Matas, Madrid: «I Exposición de Escultura al Aire Libre». Exposición en el Banco Occidental de Sevilla, con Juana Francés. Exposición en la Sala Art, Marbella. Exposición en Sala Múltiple 4.17, Madrid, y Galería Carmen Durango, Valladolid, con sus «Divertimentos en el Prado».

1975. Galería Doble Ele, Valencia. Fundación Juan March, Madrid. Galería Aviñón, Madrid. Exposición antológica en La Lonja, Zaragoza. Sala «Victor Bailo», Zaragoza. Sala Giannini, La Coruña: «Divertimentos en el Prado». Sala B, San Sebastián. VII Exposición Nacional «El Arte en el Metal», Valencia. Exposición en Sala Gaudí, Barcelona. «L'Administration des monnaies et Médailles» de París le encarga la realización del modelo para la medalla conmemorativa del Centenario de Antonio Machado. Sala La Casa del Siglo XV, Segovia: «Homenaje a Antonio Machado». PROPAC, Madrid: «Dibujos de Escultores». Es invitado por la Compañía Telefónica Nacional de España a la exposición Telecom 75, en Ginebra. Exposición colectiva en la Galería Atienza Centro de Arte, Madrid. Es nombrado «Hijo adoptivo» de la ciudad de Zaragoza. Se le concede el premio «El Batallador 1975», en Zaragoza. Académico de Honor por la Real Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza. Le es otorgado «El Dragón de la Seguridad 1975», premio a los profesionales más seguros del año 1975. Sala de Conceptos Fortis. Exposición colectiva de «Escultura Española Contemporánea», en las galerías Biosca, Edurne, Rayuela y Ruiz Castillo, Madrid. Exposición colectiva en la Galería Eude, Barcelona, «Dibuixos i obra gràfica d'escultors contemporanis». Sala Rua, Santander: «Divertimentos en el Prado».

1976. Realiza el monumento Homenaje a La Labradora, Teruel. Grandes «Unidades-yunta» para la nueva «University of Houston Clear Lake City». Monumento al Dr. José Simes, Zaragoza. Obra gráfica *Paradiso*, Valladolid. «Pequeñas obras de grandes artistas», Galería Kandinsky, Madrid. *Mano*, Múltiple 2000, Club financiero Génova, Madrid. «Divertimentos en el Prado». Galería Múltiple 4.17, Madrid, Galería Fulares, Almagro (Ciudad Real), y en Galería M.^a Forcada, Tudela (Navarra) y otras.

1977. Es nombrado Caballero de las Artes y las Letras por el Ministerio de Cultura de Francia.

Exposición colectiva Museo Internacional de la Residencia Salvador Allende, Madrid. «Seis Aragoneses de Arte Actual», Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.

1978. «Homenaje a Manuel Millares», «El Paso», Galería de Exposiciones, Banco de Granada, Granada. Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife. Homenaje a Miguel Hernández (Colectiva), Galería Multitud, Madrid. Galería Zisswiller, París.

1979. «Homenaje a la convivencia artística», Sala Gastón, Zaragoza. Exposición personal en la Galería Speyer sobre el tema «el Pan», París.

1981. Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

1982. Exposición personal en la Galería de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Rioja y Aragón bajo el título «El Hombre y el Pan», Zaragoza. Es invitado por la Academia de Bellas Artes y por el Museo Ermitaje en Leningrado, por medio de las Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, a exponer una antología resumida de su obra. La exposición duró en Moscú un mes y en el Museo del Ermitaje, dada la demanda, tres meses, siendo visitada por diez mil personas diariamente. Se le concede el premio «Príncipe de Asturias de las Artes» 1982.

1983. Es nombrado «Dr. Honoris Causa» por la Universidad de Zaragoza. Es nombrado Presidente en el Jurado para el «Premio Príncipe de Asturias de las Artes» correspondiente a este año. Nombrado Miembro del Comité de Honor de la Asociación Pro Derechos Humanos. Ha pronunciado conferencias en estos años sobre temas de Arte y sociedad en las Facultades de las Universidades de Barcelona, Zaragoza, Valencia, Valladolid, etc.

Premio «Fuente de la Innovación».

MUSEOS DONDE SE HALLAN OBRAS DE PABLO SERRANO

Galería Nacional de Budapest.
Galleria D'Art Moderna, Venecia.
Galleria Nazionale D'Art Moderna, Roma.
Middelheim Museum de Amberes, Bélgica.
Museo de Arte Abstracto, Cuenca.
Museo de Arte Contemporáneo, Villafamés.
Museo de Arte Moderno, Bilbao.
Museo de Bellas Artes, Sevilla.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
Museo de Ponce, Puerto Rico.
Museo de Henraux, Querceta (Lucca), Italia.
Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.
Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo.
Musée National d'Art Moderne de Paris.
Museum of Modern Art de Nueva York.
Solomon R. Guggenheim, Nueva York.
Universidad de Providence.
Universidad de Río Piedras, Puerto Rico.
Wadsworth Atheneum de Hartford, Conneticut.
I Exposición Internacional de Escultura en la calle, Santa Cruz de Tenerife.
Museo del Castillo, Lanzarote.
University Clear Lake City, Texas (Estados Unidos).

