

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1993

NUM. 76

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

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

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

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

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

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1993

NUM. 76

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. D. LUIS CERVERA VERA
Presidente

“ “ “ JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE
Vocal

“ “ “ JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ
Secretario

Publicación semestral

SECRETARÍA:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Alcalá, 13 – Teléfs. 532 15 46 y 532 15 49

28014 MADRID

SUMARIO

	<i>Págs.</i>
NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. NICANOR ZABAleta	9
ENRIQUE PARDO CANALÍS: <i>Don Nicanor Zabaleta</i>	13
CARLOS ROMERO DE LECEA: <i>Nicanor Zabaleta. Gran señor de la música</i>	15
ANTONIO FERNÁNDEZ-CID: <i>Un gran hombre y un gran artista</i>	19
CRISTOBAL HALFFTER: <i>Homenaje a Nicanor Zabaleta</i>	23
NARCISO YEPES: <i>Resonancia de una amistad</i>	25
ANTONIO IGLESIAS: <i>Nicanor Zabaleta: músico extraordinario, hombre ejemplar</i>	29
CARMELO A. BERNAOLA: <i>Nicanor Zabaleta, un gran músico, un gran instrumentista</i>	33
NECROLOGÍAS DEL ILMO. SR. D. CÁNDIDO SALINERO	35
ENRIQUE PARDO CANALÍS: <i>Don Cándido Salinero</i>	39
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ / JOAQUÍN VAQUERO PALACIO: <i>Cartas de pésame</i>	43
FERNANDO CHUECA GOITIA: <i>Cándido Salinero, en el recuerdo</i>	45
JOSÉ M ^a DE AZCÁRATE: <i>Recuerdo de un amigo</i>	47
JUAN DE AVALOS: <i>Recuerdo de Cándido Salinero</i>	49
LUIS CERVERA VERA: <i>Recuerdos personales de Cándido Salinero, nuestro Oficial Mayor</i>	51
VENANCIO BLANCO: <i>A mi gran amigo y paisano Cándido Salinero</i>	53
J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>A nuestro Salinero</i>	55
J. PÉREZ VILLANUEVA: <i>Salinero en el recuerdo</i>	57
ANGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS: <i>Cándido Salinero, Oficial Mayor y Habilitado de esta Academia</i>	59
JULIO CANO LASSO: <i>El buen amigo Cándido Salinero</i>	61
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. PEDRO BUENO	63
JULIÁN GÁLLEGO: <i>El pintor Pedro Bueno: In Memoriam</i>	65
SESIÓN SOLEMNE CON MOTIVO DE LA ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO AL "MISTERIO DE ELCHE" EL 25 DE ABRIL DE 1993	67
Intervención del académico Excmo. Sr. D. Antonio Fernández-Cid de Temes	69
Intervención del Ilmo. Sr. Consejero de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana	74
CARLOS ROMERO DE LECEA: <i>Primer Congreso de las Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa (14-19 de abril de 1993)</i>	79

	<u>Págs.</u>
LUIS CERVERA VERA: <i>La primera Merced concedida por Felipe II a Juan de Herrera</i>	99
J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Los emblemas de la Real Academia de San Fernando</i>	125
JULIÁN GÁLLEGO: <i>Una carta inédita de Goya sobre la restauración de pinturas</i>	169
JOSEP MARÍA SUBIRACHS: <i>Crónica de fin de siglo</i>	179
MARCOS RICO: <i>Tres catedrales inglesas sometidas a restauración: Lincoln - Southwell - Béverley</i>	183
SANTIAGO ALCOLEA: <i>Penetración y desarrollo de un repertorio ornamental en nuestro siglo XVI: los temas de placas con roleos</i>	203
M ^a CARMEN LACARRA DUCAY: <i>Encuentro de Santo Domingo de Silos con el Rey Fernando I de Castilla: identificación de una pintura gótica aragonesa en el Museo del Prado</i>	243
CARLOS MONTES SERRANO: <i>El Real Oratorio del Caballero de Gracia en Madrid</i>	267
M ^a ANGELES BLANCA PIQUERO LÓPEZ: <i>Copias académicas de maestros italianos (Exposición Enero-Febrero 1993)</i>	313
PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ: <i>Intervención de Teodoro Ardemans en las obras del Ayuntamiento de Toledo</i>	351
M. LUCÍA LAHOZ: <i>El programa de San Miguel de Vitoria, reflejo de sus funciones cívicas y litúrgicas</i>	389
MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ: <i>Don Elías Tormo y Monzó: un gran maestro</i>	419
M ^a PILAR FERNÁNDEZ AGUDO: <i>Bronces egipcios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>	433
INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI: <i>Nuevos datos sobre la Iglesia de San Martín de la Mota del Marqués, obra de Rodrigo Gil de Hontañón</i>	461
MARÍA DOLORES CAPARRÓS MASEGOSA: <i>José Díaz Molina en las colecciones madrileñas</i>	473
JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO: <i>Antonio Vázquez: reflexiones sobre su pintura a propósito de dos nuevas obras</i>	513
M ^a TERESA MUNÁRRIZ ZORZANO: <i>Biblioteca y archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Memoria de 1992</i>	523
J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Crónica de la Academia. Primer semestre de 1993</i> .	535
BIBLIOGRAFÍA	563

NECROLOGÍAS
DEL
EXCMO. SR. D. NICANOR ZABALETA



Excmo. Sr. D. Nicanor Zabaleta

DON NICANOR ZABALETA

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

Pocas veces como ahora ha podido resultarme más sensible dedicar un apunte necrológico sobre un insigne compañero desaparecido con quien apenas tuve el honor y el gozo de disfrutar de su conocimiento y trato personal. Escasamente hablé con él en muy contadas ocasiones, mas por fortuna no habrían de faltarme excelentes referencias de su gran personalidad, sencillez, comedimiento, tenacidad y un valioso repertorio de resortes humanos que traen a la memoria, bajo su noble aspecto, la afirmación de Ravel cuando decía: “En Zabaleta el artista es tanto, incluso más grande que el arpista”. Frase que recordamos especialmente ahora cuando el vivo sentimiento por su desaparición nos llena de verdadera pesadumbre.

El convencimiento, sin embargo, de que otras voces más autorizadas, suplirán con ventaja involuntarios silencios u omisiones, alivian el pesar de estas líneas.

Por ello mismo y como en veces anteriores, cúmpleme recordar su paso por la Academia, no tan largo como todos deseábamos, ni tan efímero como para privarnos de su recuerdo aleccionador.

Sería en 4 de febrero de 1986 –poco después de cumplir los 79 años– cuando para cubrir la vacante de D. Leopoldo Querol se formulaba a favor de D. Nicanor Zabaleta Zala una propuesta firmada por los Sres. Duque de Alba, Romero de Lecea y Fernández-Cid. Propuesta que, por supuesto, única, debió de sufrir el trámite acostumbrado hasta llegar al momento de su ingreso en la memorable sesión de 24 de enero de 1988, en la que después de su brillante discurso acerca de “El arpa de los siglos XVI al XVIII. Antecedentes históricos” –que contestaría el Sr. Duque de Alba– ofreció un recital tan deleitoso como inolvidable.

Fue entonces cuando el beneficiario recibió de manos del Director de la Corporación, D. Luis Blanco Soler, el diploma y la medalla número 9, que ostentaran con anterioridad, entre otros, D. Jesús de Monasterio, D. Enrique Fernández Arbós y D. Antonio José Cubiles.

La llegada de Zabaleta a la Academia, con su refulgente aureola de consumado maestro, supuso una venturosa incorporación, solo empañada un tanto por sus asistencias no muy frecuentes debidas al cumplimiento de inaplazables compromisos.

Ultimamente, un día, en el verano pasado, llegó a la Academia una triste noticia. Al término de un recital en el Auditorio Nacional, había trascendido la resolución del maestro de retirarse de su actividad profesional a consecuencia del diagnóstico desalentador e irreversible de su enfermedad que, por desgracia, el día 1 de este mes, alcanzaba en San Juan de Puerto Rico el temido desenlace.

Descanse en paz.

NICANOR ZABALETA. GRAN SEÑOR DE LA MÚSICA

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

¡Qué gran persona se nos ha ido! ¡Qué insigne señor de la Música hoy nos falta!

Su ausencia deja un vacío inmenso, muy difícil de cubrir. Su gran señorío en el ejemplar ejercicio de su noble oficio, no será fácil de olvidar.

La Música le debe el gran magisterio que ejerció con nobleza y dignidad. Que la mejor nobleza es la que nace del espíritu.

De su comportamiento para con todos, queda profunda huella en quienes fueron sus discípulos, sus compañeros, sus amigos. Se encontraba siempre dispuesto a comentar con generosidad y desinterés, los triunfos de los demás, aún en aquellos, que, –permítaseme la frase– no fueron sonados.

Muy por encima del elogio, que a él se le ofreciera, si era desmesurado, como de la crítica intencionada, se hallaba en esa categoría del artista preclaro, que tan sólo se preocupa de conseguir la Obra bien hecha.

Ejemplo benemérito el suyo, al conseguir elevar, el instrumento musical que eligió, el Arpa, a excelso nivel artístico.

Guardo con respetuoso y cordialísimo afecto, una fotografía, en la que recién terminado de interpretar, por vez primera, el Concierto de Aranjuez, de nuestro dilecto Joaquín Rodrigo, en su versión para el Arpa, me sitúan, aunque en la modestia que el caso requiere, entre los dos colosos de la Música Española: Nicanor Zabaleta y Andrés Segovia. Paradigmas ambos de lo que el genio puede intuir que debe alcanzarse, si ese quid divino del que ambos fueron receptores, sabe traslucir, con sus manos prontas a recibir los impulsos de sus mentes privilegiadas, el gran mensaje que el Arpa y la Guitarra son capaces de transmitir.

Hace ahora unos cuantos años, puesto que lo fue en la década de los cincuenta, cuando Zabaleta aún no era profeta en su tierra pero sí reconocida su inimitable interpretación arpística en el extranjero, cuando me fue posible escucharle entusiasmado, y de forma curiosa.

Nos encontrábamos mi mujer y yo, en San Sebastián, la adorada patria chica de ese gran español.

Muy pasado el mediodía tuvo noticia del recital que breves horas después habría de interpretar, para una asociación musical. En la taquilla me comunican que las entradas no se ponían a la venta. En mi porfía, me informan de que el Gobernador Civil, disponía de un buen palco, que solía estar desierto.

De mis tiempos de la Marina de Guerra, conocía al Gobernador y tras breve conversación telefónica podía disponer del palco, con satisfacción incluso de quien hubiera debido de ser su usuario, el cual se extrañaba de mi ilusión en escuchar a un caballero que tocaba el Arpa. Supongo yo que por esa curiosidad, se sintió obligado a venir al palco a darme un abrazo, cuando ya estaba muy adelantado el recital, que se desarrolló con éxito memorable.

Cuando años más tarde, mi amigo el Gobernador fue nombrado para el puesto de Barcelona, puso a mi disposición el palco en el Palau, pues en el del Liceo le agradaba verse y que lo vieran.

No había alcanzado en ese tiempo, Zabaleta, el alto reconocimiento que por su buen hacer durante muchos años disfrutó entre los aficionados a la Música. Ni aún me había llegado la feliz oportunidad de iniciar una amistad enriquecedora para mí y para los míos. Pues hasta en Milán, se prolongaban con mis hijos, esos momentos inigualables de la convivencia cordial una vez terminado el Concierto y cosechado para su intérprete un triunfo más.

He sido testigo igualmente, en estos últimos años de su presencia en los Cursos de “Música en Compostela”, en ese su milagroso desvivir para seguir viviendo y pese a las gravosas limitaciones físicas diarias, supo sonreír y con alegre semblante suscitar la admiración de sus alumnos y de cuantos tuvimos el privilegio de ser sus amigos.

Como persona inteligente que era, comprendió que sería excesivo continuar su carrera de intérprete, por lo que se retiró, pero no en su misión magistral. Dadas sus condiciones físicas, la continuación de su magisterio, fue muy meritorio y durante el último verano casi heroico, sin aparentar por ello, la menor vanagloria.

Ese saber situarse por encima de cualquier contingencia o malentendido, ese corresponder a sus obligaciones, con pulcritud en su cumplimiento, lo puso bien de manifiesto en esta Real Academia de Bellas Artes.

Tan luego, como en un lunes estuviera en Madrid, aunque su estancia en la Capital lo fuera por breves horas, acudía a la Academia, con puntualidad, donde se mostraba en toda ocasión como el magnífico caballero que siempre fué.

Por todo ello, pido a la Providencia quiera concederle el justo premio a la nobleza de su carácter, a su bondadoso espíritu, y al impagable servicio que prestó con la que premonitóriamente calificaría de Arpa Celeste.

UN GRAN HOMBRE Y UN GRAN ARTISTA

Por

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

En los años treinta, en un Madrid si menos rico en llamadas filarmónicas bastante más abarcable y humano que el actual, corrieron pronto las noticias entusiastas sobre un joven arpista, que tocaba como los propios ángeles y al que no se le había dado la plaza del Conservatorio a la que opositó, con el lógico revuelo y protesta de quienes advertían en él calidades artísticas por completo excepcionales. Pronto pudimos verlo, embutido en su flamante uniforme de profesor de la Banda Municipal, que fichaba por primera vez, con el instrumento desusado hasta entonces en sus filas, al instrumentista de postín. Con Zabaleta las mañanas musicales parecieron cobrar un nivel todavía mayor que el justamente afirmado por el pequeño gran maestro Ricardo Villa y sus huestes, en el quiosco del Retiro. Mas sin duda los destinos de Nicanor Zabaleta eran otros y pronto emprendió la conquista del mundo, seguro de sí mismo y de que podía lograr que se abriesen para su arpa los fondos más prestigiosos y exigentes. Fué como una anticipada confirmación de las palabras con las que muchos lustros después era saludado en su ingreso en esta Real Academia por nuestro ilustre compañero el Duque de Alba, cuando nos recomendaba a todos que mirásemos y disfrutásemos bien de la compañía y el honor de tan relevante personalidad porque forzosamente su calendario de concertista universal limitaría las presencias.

Con todo, la seriedad señorial, la sencillez y cortesía, la permanente rigurosa actitud cumplidora, hicieron que en tantas ocasiones fué posible una escapada madrileña tuviésemos el privilegio de la participación de Nicanor Zabaleta, puntual asistente a los plenos, antítesis del divo petulante, siempre discreto en el comentario, modesto en las referencias sobre su actividad que forzábamos.

He tenido la gran fortuna de ser testigo y no pocas veces cronista de sus triunfos en y fuera de España. Como en el caso de Andrés Segovia con la

guitarra, él consiguió situar a su instrumento en paralelo nivel a los favoritos y habituales, engrandecer su cometido, no encasillarse en el fácil efectismo de glisandos, escalas, arpeggios de puro juego y bucear en más profundas fuentes para hacernos partícipes de las bellezas legadas por Cabezón, Milán, el padre Soler, Beethoven o Mozart, al tiempo que, por la fuerza de su prestigio y la garantía de su calidad, lograba que los más grandes músicos del presente compusiesen para él, impulsor así de un repertorio arpístico de envergadura cierta, por la cantidad y la calidad. Sólo después se permitía algún fuego de artificio virtuosista, al estilo de esa “Canción en la noche”, de Salzedo, en la que realizaba primorosas filigranas del máximo efecto.

Y como siempre –nunca más verdad que en el principio está el sonido– la virtud esencial, la condición diferente de Zabaleta la encontraríamos en el sonido lleno, redondo, suave, dulce, rico y variado en los colores, intenso y leve, sin aristas. Como en Andrés Segovia, en Arturo Rubinstein, en Pablo Casals, en Jascha Heifetz.

Conciertos, recitales, clases. En la sección de música de esta Real Academia Joaquín Rodrigo podría hablar mucho del Zabaleta intérprete de sus conciertos –el “Serenata”, original para arpa; el de “Aranjuez”, transcrito para ella–, Narciso Yepes, de su colaboración en un Dúo de lujo que unos años formaron; Antonio Iglesias, de su ejemplo como docente en los Cursos de Música en Compostela, que dirige y donde, uno más entre los profesores, por voluntad propia, era querido por todos ellos, por los alumnos, ganados por el artista y la persona.

¡La persona!. Un día, ya en junio de 1992, después de un concierto en el Auditorio Nacional advirtió a su representante artística y gran amiga, Felicitas Keller, que en ese momento había dicho adiós, puesto fin a su carrera. Al saberlo, merced a la abierta comprensión del director de “ABC”, Luis María Ansón, decidimos que de ninguna manera podíamos dejar que un capítulo artístico tan glorioso quedase cerrado de forma tan silenciosa. Pude vencer los reparos de Zabaleta. A la mañana siguiente, en el Auditorio Nacional ya en el arranque de las vacaciones, se brindó a la servidumbre de la entrevista, las tomas para la debida ilustración, incluso a tocar para el crítico amigo una página en afectuoso gesto. Hablamos, pausada, cordialmente. Lejos de cualquier afectación, surgían recuerdos que bien hubiesen justificado el orgullo. Zabaleta lo sintió sólo de amar al arpa y servirla. Lo hizo

con devoción de creyente. Encontró en Graziella permanente apoyo, en sus hijos la continuidad de la sangre, en San Sebastián, en la tierra vasca, donde reposa, el origen irrenunciable que le permitió, al tiempo, sentirse siempre muy español; en Puerto Rico, patria de la esposa, un segundo hogar.

Supo que estaba muy enfermo y lo asumió sin una queja. El verano último presidió su Curso en Compostela. En estos momentos lo evoco, honrándome al asistir a una conferencia, fiel a su costumbre generosa. Lo imagino marfileño el color, entornados los ojos, una leve sonrisa en los labios, “tacet” las manos tantas veces vehículo de mil primores. La vida sigue, pero con Nicanor Zabaleta se nos ha ido un ser de muy difícil reemplazo y recuerdo imborrable.

HOMENAJE A NICANOR ZABALETA

Por

CRISTOBAL HALFFTER

El hecho de llegar de un largo viaje e incorporarme a esta sesión dedicada a la memoria de nuestro muy querido compañero Nicanor Zabaleta, sin saber que esta sesión iba a tener lugar en la tarde de hoy, no quiero que pueda tomarse como causa para no intervenir en ella y, aunque sea de una manera improvisada y sin tener escrito lo que aquí quiero decir, sí quisiera dejar constancia de mi admiración y amistad a la persona, a la figura humana y a la extraordinaria labor cultural reconocida universalmente del ser humano que hemos perdido hace unos días.

La última vez que tuve el placer y también el honor y la alegría de conversar largamente con Nicanor Zabaleta fue durante los Cursos de Música en Compostela en el mes de agosto de 1991. A estos cursos había sido invitado para exponer en una clase mis conceptos creativos y mis ideas referentes a la música de mi tiempo. Durante toda mi disertación tuve en primera fila los ojos y oídos atentos de esta gran personalidad de la música, como si fuese un alumno más.

Al final de mi disertación hubo un coloquio y mi admirado Zabaleta expuso con el conocimiento y la categoría en él acostumbradas sus puntos de vista, sus opiniones y sus críticas sobre algunos de los aspectos que yo había planteado relacionados con la creación actual. Zabaleta era contrario a muchos de ellos y se manifestaba, con una crítica seriamente fundada, reacio a admitirlos. Tuvimos un interesante cambio de opiniones y cada cual mantuvo las suyas sin llegar a convencernos mutuamente.

Al día siguiente Zabaleta, en una muy cordial y larga conversación, me encargaba una obra, un concierto para arpa y orquesta que él se comprometía a estrenar y a difundir por el mundo y en el que quería que quedasen reflejadas mis opiniones y mis formas de entender la creación actual aunque fuesen contrarias a sus gustos. Esta conversación quedó reflejada en una posterior carta, en un escrito que conservo con profundo cariño en el que ese compromiso verbal se transcribía en una oferta realizada en toda regla.

Zabaleta podía tener sus propias convicciones sobre este o aquel aspecto de la creación de nuestro tiempo, pero su visión de servir a la música a través de su instrumento, el arpa, o a través de su propia personalidad, estaba por encima de cualquier aspecto personal. Se había propuesto servir a la cultura y a la música de su tiempo, tenía como misión la ampliación de un repertorio y la creación de una nueva forma de entender el papel que el arpa podía jugar en la música del siglo XX. Para ello había que dejar a un lado los personalismos y abarcar el máximo espacio comprometido posible.

Aquí residió su gran lección como persona y como músico que hoy recogemos como ejemplo los que tuvimos la suerte de ser sus amigos. Nicenor Zabaleta puede descansar en paz después de haber sabido cumplir una misión tan importante como bella.

RESONANCIA DE UNA AMISTAD

Por

NARCISO YEPES

Uno de los grandes privilegios de mi vida, ha sido mi entrañable amistad con Nicanor Zabaleta. Aprendí mucho de él. Era una lección humilde y plena en cada instante.

Nicanor Zabaleta no ha dejado ni un hueco ni un vacío. Ha dejado un lleno rebosante, que nadie podrá colmar.

Amigo, artista, hombre bueno sin límites, símbolo de la voluntad, del esfuerzo, de la honradez. El aura de amor que lo envolvía, casi se podía tañer como un arpa.

Desde el punto de vista artístico, se puede asegurar que elevó el arpa al más alto rango de la Música.

Decía el Dr. Kushin (gran pionero de la macrobiótica) en su cátedra de Boston, refiriéndose a la nutrición del ser humano: “Somos lo que comemos”. Yo diría refiriéndome a los intérpretes instrumentistas: “Tocamos como somos”.

Nicanor tocaba como él era. Llegó un momento en el que su personalidad clara, diáfana y transparente, no coincidía con la sonoridad tradicionalmente confusa del arpa. Esa confusión era siempre provocada por el exceso constante de resonancias innecesarias e inoportunas, que manchaban la normal y lógica fluidez de la Música. Nicanor sintió verdadera necesidad de liberarse de esto.

Decía Debussy: “La Música no está en las notas. La Música está ‘entre las notas’” y el arpa, antes de Nicanor Zabaleta, no tenía “entre las notas”.

En una de las clases que tuve el privilegio de recibir de Nadia Boulanger, me dijo y no lo olvidaré jamás: “Es necesario ser bien consciente del inicio de una nota, pero es mucho más importante controlar el momento y la manera de pagarla.

Todo esto y mucho más Nicanor lo sabía. Sí... Nicanor lo sabía. Nicanor no era un erudito, era un sabio. El erudito suele despreciar a los hom-

bres por lo mucho que ignoran. El sabio ama a los seres humanos por lo mucho que le han enseñado.

Nicanor se planteó en un momento dado, la necesidad urgente de encontrar una solución para que el arpa se convirtiera en un instrumento tan claro y diáfano como él lo necesitaba. Fue entonces, cuando decidió añadir el octavo pedal a su arpa, que serviría para apagar la vibración de todo lo que no debiera seguir resonando. La idea no podía ser más contundentemente lógica, pero en aquel momento había que agudizar el ingenio y llevar su realización a la práctica. El pedal y su mecanismo tenía que ser sencillo, eficaz y fácil de manejar. Cuando todo esto se lograra, habría de afrontar la dificultad de estudiar una nueva técnica, como si no hubiera sido suficientemente difícil tocar el arpa con los siete pedales tradicionales. Se habló mucho en aquel momento del octavo pedal y hasta hubo –¿cómo no?– quienes lo criticaron. Sin duda alguna, no habían entendido nada de lo que estaba ocurriendo en el devenir histórico del arpa.

El resultado artístico de tan gran esfuerzo fue impresionante y el mundo entero gozó sin preguntarse por qué. El nuevo pedal ya era lo de menos y a todos se nos olvidó. El milagro era, el resultado sonoro y artístico de aquel gran hombre con su arpa. El sonido celestial de Nicanor brotaba directamente de sus entrañas y llegaba a lo más hondo de nuestro ser,... pasando por el arpa.

Como pura anécdota diré: Hay que haber viajado con él, para darse cuenta de lo que tuvo que sufrir con el transporte del arpa. Había que ver el alarde geométrico que hacía y los ojos de asombro que ponían los taxistas cuando tenía que convencerlos, con su simpatía habitual, de que había que meter el arpa y demostrarles que cabía, aunque no sobrara ni un centímetro de espacio.

Yo me sonrojaba de recordar que alguna vez me había quejado de los problemas que me surgían para el transporte de mi guitarra en los viajes. ¡Qué inconsciencia la mía!

Dimos muchos conciertos juntos con el dúo de arpa y guitarra, pero menos de los que nos habría gustado dar, si no hubiera sido tan difícil que nuestros calendarios tuvieran simultáneamente libres las fechas que nos proponían en cada caso. Recuerdo muy especialmente los conciertos que dimos en París, Roma, en el Carnegie Hall de Nueva York y en la Scala de Milán.

Nunca olvidaré cuando al final de este último concierto, vino un señor con lágrimas en sus ojos azules, nos abrazó a los dos juntos y nos dijo: “Gracias por esta experiencia. No se separen nunca”.

Ahora nos han separado querido Nicanor, pero es una separación aparente y temporal.

Acabamos de celebrar un funeral por tu alma, porque creemos humildemente, que nuestras oraciones pueden ser buenas para ti; pero en realidad, somos nosotros quienes necesitamos que tú intercedas ante las fuerzas angélicas, desde donde quiera que estés, para que seamos dignos de llevarte en el corazón.

Gracias.

NICANOR ZABALETA: MÚSICO EXTRAORDINARIO, HOMBRE EJEMPLAR

Por

ANTONIO IGLESIAS

Este último verano, tuvimos la dicha y el honor de tenerlo entre nosotros integrado en el cuadro docente del XXXV Curso Universitario Internacional, “Música en Compostela”, celebrado como en todas sus anteriores ediciones, en la Ciudad del Apóstol, entre los días 2 y 22 de Agosto... Se encontraba ya muy enfermo y, pese a ello, no renunció a impartir ninguna de sus clases convenidas, porque, como buen profesional del arte, no quería que nadie del alumnado que allí había acudido para recibir sus magistrales enseñanzas, pudiera sentirse lastimado en sus ilusiones; porque, hombre ejemplar, por encima de su dolencia –habían tenido que hacerle dos transfusiones sanguíneas– situaba ese cumplimiento del deber que, para desgracia de todos, suele quedar en una frase hecha. Temíamos mucho por su salud –allí vigilada, con tanto afecto como sabiduría, por el matrimonio de músicos y doctores, Nora y Enrique Jiménez–, pero asentimos con él en una posible recuperación, a raíz de la consulta que deseaba realizar en los Estados Unidos...

Todo resultó baldío... Hace tan sólo un par de meses, recibía una carta a máquina, escrita por Graciela, su esposa, pero firmada por él mismo, en la que venía a decirme con una valentía realmente asombrosa, que sí, que ya había estado con su médico norteamericano y que le había diagnosticado un cáncer de páncreas que, “como sabes –añadía– no tiene solución alguna”. Me lo decía –algo increíble–, para excusarse ante la imposibilidad de acudir al próximo Curso de Santiago; con su carta, me llegaba otra de su esposa, desesperada, lógicamente preocupada del traslado en vida a España, algo que, como de todos es conocido, no pudo realizarse. Este recuento de cosas tristes, lo traigo aquí como pequeña demostración de la talla humana de nuestro inolvidable Nicanor Zabaleta; podría detenerme sobre este mismo aspecto en la relación docente-discente admirada no solamente en “Música en Compostela”, sino también en los Cursos “Manuel de Falla”,

del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Nunca podremos imaginar a un maestro con mayor dedicación a su alumnado, instruyéndole volcado con su sabiduría, pero, a la vez, preocupándose de detalles personales tales como los de su instalación, la disposición de arpas de estudio, viajes, etc., etc. Era un verdadero padre para sus discípulos, los que también es cierto le adoraban; nuestra única discusión –manteniendo él con la máxima terquedad su criterio–, se originaba en el momento de seleccionar aquellos mejores, para intervenir en el concierto público tradicional “de becarios”, puesto que para él, todos, absolutamente todos, por una u otra causa, eran dignos de ello..., y no había otra solución que sucumbir ante su empeño. Fué en lo único que significó una excepción, ante su deseo de ser tratado como “los demás profesores, sin privilegio alguno”.

Y si en lo humano era un ser excepcional, ¿qué puede añadirse en lo profesional? Fué un número uno en el mundo del arpa. Consiguió un enriquecimiento de este instrumento en su mecánica, pero al propio tiempo, se preocupó de su repertorio, investigando en el pasado, transcribiendo y recabando de los compositores, amigos suyos, la escritura de nuevos pentagramas arpísticos, ya a sólo, ya con orquesta. De entre estos músicos, cabe la cita de Salvador Bacarisse, Luis Gianneo, Rodolfo Halffter, Manuel Palau, Gustavo Pittaluga, Germaine Tailleferre, Alberto Ginastera, Walter Piston, Virgil Thomson, Marcel Tournier (su maestro en París), Darius Milhaud, Héitor Villa-Lobos, Xavier Montsalvatge, etcétera, hasta llegar a detenernos en nuestro admirado y querido Joaquín Rodrigo, que le dedicó su “Concierto Serenata” y autorizó la versión que, para arpa y orquesta, realizó de su famosísimo “Concierto de Aranjuez”.

El mundo entero aplaudió las actuaciones de Nicanor Zabaleta, en sus recitales o como solista de las más famosas agrupaciones sinfónicas bajo las batutas del mayor prestigio. Se detenía la crítica en su sonido excepcional, grande y pastoso, en su técnica rica en recursos; su arpa, en verdad, fué algo inigualable en un instrumento que, hasta él, no pudo saber de unos recursos que la situaban al lado del piano, el violín, y demás instrumentos de concierto. Fué, sin duda alguna, uno de esos “cerebros a recuperar” para España desde su proyección universal; los Cursos de Santiago y de Granada así lo lograron en sus todavía recientes convocatorias, pero bien se mereció una cátedra permanente en alguno de nuestros más encopetados Centros de enseñanza. Lo intentó él en su juventud y se presentó en dos

ocasiones a esos ejercicios absurdos —en toda rama del saber, pero especialmente en el arte—, siendo suspendido en ellos... No tuvo más remedio que marcharse por esos mundos de Dios con el arpa a cuestas; el fracaso oficial fué así el mejor acicate para realizar su gran carrera internacional.

Siempre le recordaremos y, merced a ese mundo fantástico del registro sonoro, volveremos a aplaudirle, entusiasmados, en sus grabaciones; ellas serán capaces de acercárnoslo con su arte de excepción, acompañadas del inseparable recuerdo de un hombre ejemplar.

NICANOR ZABALETA, UN GRAN MÚSICO, UN GRAN INSTRUMENTISTA

Por

CARMELO A. BERNAOLA

El día 1 de Abril me telefoneaba el periodista Torres Murillo para comunicarme el fallecimiento del maestro Nicanor Zabaleta, y rogarme que escribiera un corto comentario, que sería publicado el día siguiente en periódicos vascos. Me quedé consternado, pues aunque estaba al tanto de la gravedad de su estado de salud, estos desenlaces, no por esperados, dejan de producir una fuerte impresión cuando acontecen.

En euskera, existe una palabra: “jatorra”, intraducible y compendio de valores, que entre los vascos se suele aplicar a las personas de hondas raíces, cabales, ponderadas, honradas, pacíficas, sensibles, con gran sentido del humor y de la amistad. Con todos estos valores, se adornaba el gran tipo humano, que fué Nicanor Zabaleta. Era un auténtico caballero. Aún cuando por su gran categoría era un verdadero *divo*, jamás ejerció como tal.

A mí me han interesado siempre más, entre los grandes intérpretes, los buenos músicos que los grandes virtuosos de un instrumento. En Zabaleta se unían ambas cosas. Era un gran músico y era un gran instrumentista: un virtuoso del Arpa. Una simbiosis, que es común, por otro lado, en todos los grandes intérpretes.

Había estudiado el Arpa con Luis Menárquez, en España, y con Marcel Tournier, en París, donde también estudió composición con Marcel Samuel Rousseau y Eugène Cools.

Incansable investigador, descubrió, revisó y adaptó obras para Arpa de los siglos XVI, XVII y XVIII, fundamentalmente de las Escuelas española y portuguesa. Puso al día y presentó obras más o menos olvidadas de Carlos Felipe Manuel Bach, Juan Christian Bach, Czerny, Dussek, Schobert, Wagenseil y otros.

Varios compositores escribieron obras de arpa para Zabaleta: Ernest Krenek, Darius Milhaud, Walter Piston, Rodolfo Halffter, Villalobos, J. Rodrigo, Bacarisse, Ginastera, Monsalvatge, etc.

Con su ingente dedicación al arpa, Zabaleta ha colocado a este antiquísimo instrumento en grado de igualdad con otros, como el violín, el piano o la guitarra –conviene recordar aquí la figura de Andrés Segovia, que hizo lo propio con la guitarra–. El Arpa posee hoy carta de naturaleza, de entidad universal, que circula como instrumento de Concierto con absoluta normalidad. Ello se debe primordialmente a Nicanor Zabaleta.

Y ahora me van a permitir que les relate un hecho que me sucedió hace ya treinta y tantos años en Italia, y concretamente en la ciudad toscana de Siena. Zabaleta era profesor de su instrumento en la Academia Ghigiana, y mi maestro Seriu Celebidache, de dirección de Orquesta, también. Celebidache es un gran admirador de nuestro gran arpista, del que comentaba que poseía una incomparable y magnífica intuición para el fraseo, y todos sabemos lo que un juicio así representa en boca de Celebidache. Pues bien, cierto día entró Zabaleta en el lugar donde se desarrollaban las clases de Dirección de Orquesta, y entonces, –seguramente porque el Maestro sabía que Zabaleta y yo éramos paisanos–, me hizo dirigir un tiempo de la Sinfonía italiana de Mendelssohn. No me corrigió ni una sola vez... probablemente... seguro... por no desairarme ante Zabaleta.

Durante bastante tiempo, Nicanor Zabaleta, pensó que yo me dedicaba a la Dirección de Orquesta. Un día tuve que aclararle, que mi trabajo y mi vocación era la de componer.

Después, coincidimos varias veces como enseñantes, en diversos cursos. Muchas veces hablábamos en euskera. Personalmente le profesaba una gran admiración y un gran respeto.

Era muy sincero en sus juicios. Sobre el Arpa decía “es algo sutil, flexible, apto para modelar sonidos, reflejar expresiones, sentimientos, y hacerlo sin excesos, de forma recogida e intensa, con capacidad de transmisión a los oyentes, y lejos de ser ese mueble del que se arrancan oropeles y virtuosismos superficiales” Sobre la música actual: “No me llega a mi sensibilidad. Pienso que tendría que volver a nacer, y vivir escuchando esa música desde niño”.

Personalmente tengo la pena de no haber coincidido –por su enfermedad– en las sesiones de la Academia, aunque algunas veces me le he imaginado entre nosotros.

Descanse en paz el gran artista.

NECROLOGÍAS
DEL
ILMO. SR. D. CÁNDIDO SALINERO



Ilmo. Sr. D. Cándido Salinero



Dibujo del Excmo. Sr. D. Venancio Blanco en recuerdo a Don Cándido Salinero

DON CÁNDIDO SALINERO

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

Al conocerse hace unos días en la Academia el fallecimiento de Don Cándido Salinero Taramona, se produjo una doble y espontánea reacción. Primero, una gran tristeza por su pérdida –realmente inesperada– y, a la vez, un sincero deseo de rendirle el homenaje debido a su buen talante de hombre amable y servicial y, singularmente, por su dedicación entrañable a la Casa en la que constituía una verdadera institución, lo que, por su notoriedad, exime de mayores ponderaciones.

No era para menos, ciertamente, pues por su triple condición de funcionario veterano, Habilitado y Oficial Mayor reunía títulos y motivos suficientes para que su presencia fuera siempre notada y ahora hubiera de resultar hondamente sentida y luctuosa.

De ahí que se adoptaran a título excepcional –por ser también excepcionales sus merecimientos– los siguientes acuerdos: ofrecer la celebración de la Santa Misa por su eterno descanso, grabar una medalla a su memoria y dedicar una sesión necrológica participando cuantos testigos de su diligente actividad quisieran serlo también de su postrer enaltecimiento. Manifestábase con ello la honrosa distinción que se le tributaba, encuadrada –al margen de cualquier reparo protocolario– en un marco emotivo de confraternización hacia uno de sus más fervorosos servidores y eficaces colaboradores.

Al llegar a este punto conviene recordar que su permanencia en la Academia ha rebasado con creces la alta cota de más del medio siglo, como con precisa puntualización administrativa queda atestiguado en su nombramiento de Oficial de la Secretaría de la Corporación –conforme a la propuesta de la Dirección General de Mutilados de Guerra por la Patria–, según el curioso oficio fechado en 14 de septiembre de 1940, firmado por el Subsecretario de Educación Nacional D. Jesús Rubio, de grata memoria. A los dos años se le confirmaba en su condición y destino, pasando luego a Contable, después a Habilitado y posteriormente, en 1980 a Oficial Mayor,

en cuyas funciones todos hemos sido en buena parte, si no clientes, sí testigos de sus excelentes cualidades: reiterada eficiencia, probidad, celo extremado, fabulosa capacidad de trabajo y proverbial diligencia, rayando a veces en un dinamismo febril de muy esforzada contención. Recuerdo bien que como habláramos de ello en algún momento me confesó que en su vida había ejercido particular influencia una frase del Presidente Jefferson aconsejando no dejar para otro día lo que pudiera hacerse el anterior, lo que, evidentemente, Salinero tuvo muy presente en su comportamiento con asombrosa asiduidad y eficacia. ¡Clara trasposición, en fin, del virgiliano *Sin tardanza ni fatiga!*

A este respecto recordaré también que encontrándose Monseñor Sopena preocupado por alguna convocatoria urgente y dudaba de que llegase a tiempo la oportuna citación, no dudó en confiar a Salinero la inaplazable tarea de telefonar a unos y a otros, en la plena seguridad de resolver el problema satisfactoriamente. Como así sucedería.

No cabe duda de que su prolongada permanencia en la Academia le permitió conocer y tratar a numerosos Académicos y, en particular, a los componentes de la Mesa, desde el Conde de Romanones hasta la fecha. Lo que habría de depararle estar al corriente de asuntos reservados, sin excluir, por supuesto, aquellos otros de acento personal que, acreciendo su discreta influencia, llegara en cierta ocasión a ser presentado a algún visitante, con estas palabras:

Le presento a ... media Academia.

Nacido en un pequeño pueblo de Salamanca, Macotera, en 5 de octubre de 1913, habría alcanzado dentro de pocos meses la edad de ochenta años. Hombre sencillo, religioso, tenaz, trabajador incansable, hogareño, siempre respetuoso y disciplinado. Como anécdota cabe añadir que durante muchos años ejerció de cazador activo, con cuya afición cabe relacionar el cuadro colocado frente a la mesa de su despacho, representando a un perrazo de caza, de aire cansino y meditabundo, que tantas veces hemos visto, aunque supongo que muchas menos que las miradas que, furtivas o no, le dedicara el Oficial Mayor.

periencias y desengaños no hubieron de faltarle problemas, pero tampoco ilusiones entre las que destacaría la satisfacción recibida con la concesión de la Medalla de plata al Mérito en el Trabajo que la Academia promovió con éxito, siendo Director Don Federico Moreno Torroba.

Y en otro orden no menos entrañable habrán de contarse los confortantes o mejor, reconfortantes diálogos con su nietecillo, cargados de inocencia y de gracejo.

No quisiera extenderme en otras consideraciones que tampoco la emoción consiente pero ¿cómo silenciar su ejemplar entereza asistiendo a su esposa con motivo del percance sufrido hace algún tiempo y conllevado por ambos con admirable resignación?

Que Dios le tenga en su gloria.

El Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz remitió al Sr. Secretario General una carta de pésame por la muerte de Cándido Salinero, en la que dice:

Envío mi sincera condolencia a la Academia por la inesperada defunción de Cándido Salinero, que me comunicaron verbalmente. Estimo que era un gran funcionario, serio, formal, con gran sentido de la amistad y sincero amor e interés por la Academia. Será difícil sustituirle adecuadamente.

José Hernández Díaz

También, el Excmo. Sr. D. Joaquín Vaquero Palacios envió la siguiente carta:

Me llega hasta mi casa la triste noticia del fallecimiento de nuestro querido Cándido Salinero. Siento realmente un gran pesar porque para mí, como creo que para todos nosotros en la Academia, fué un verdadero amigo. Su labor, inteligente, fina, eficaz, era un elemento importantísimo en el funcionamiento de esta Casa. Deseo que transmitais a sus familiares mi pésame, verdaderamente sentido, que hago extensivo a la Academia misma.

Joaquín Vaquero Palacio

CÁNDIDO SALINERO, EN EL RECUERDO

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

Cuentan, entre las múltiples anécdotas que esmaltan la vida del Conde de Romanones, que un funcionario le pidió licencia para ausentarse dos días de la Academia, a lo que el Conde contestó: “muy bien, lo trasladaré al pleno para someterlo a votación”. El interesado le replicó respetuosamente. “Señor Director, para un asunto tan nímio ¿va usted a molestar al pleno?”; “sí, tienes razón, pero, qué quieres, me gusta tanto votar”.

Me pregunto si pudo ser Cándido Salinero quien pidió permiso al Conde de Romanones. No es inverosímil. El Conde presidió la Academia de Bellas Artes desde 1910 hasta 1950, año de su muerte. El que escribe estas líneas siendo muy joven todavía, recuerda al Conde de Romanones presidiendo una Junta Pública en el viejo Salón de Actos del Palacio Goyenche. Cándido Salinero dedica su vida y afanes a la Academia desde por lo menos hace hoy más de cincuenta años y por lo tanto ya alcanzó la etapa del Conde de Romanones a quien sirvió con notoria fidelidad, como luego a los Directores que le sucedieron: Don Aniceto Marinas, Sotomayor, López Otero, José Eugenio de Baviera, Sánchez Cantón, Duque de Alba, Marqués de Lozoya, Federico Moreno Torroba, Luis Blanco Soler y Sopena.

Como solía decirse en los viejos tiempos, los ministros pasan y a veces son flor de un día, pero los altos funcionarios quedan; son el pivote permanente de las instituciones.

Eso es lo que era Salinero, el símbolo de la permanencia académica. A todos nos parecía que esta continuidad académica se vinculaba a su persona.

Yo por lo menos le recuerdo desde tiempo inmemorial, siempre solícito y cortés, atento a todo y dispuesto a resolver cualquier problema que se presentara. Le recuerdo desde los tiempos de Don José Francés que tenía su despacho en un cuartito junto a la pequeña capilla de la Academia. Don José Francés era ampuloso y retórico y se le tildaba de cacique de la crítica y gobierno de las artes. Detrás de José Francés estaba la tenue y casi evanes-

cente personalidad de Salinero que, empero, era el que resolvía las cosas. El oficial mayor en el organigrama académico, era el brazo derecho del Secretario y así lo fue constantemente Salinero. Todos los secretarios de la Casa buscaban en él apoyo y consejo. Sorteó, con el Padre Sopena, los años difíciles del traslado de la Academia al Palacio de Bibliotecas y Museos y de las obras de ampliación y reforma de nuestra sede de Alcalá 13, bajo la mirada atenta del maestro Moreno Torroba, inolvidable Director. Siempre al lado del Secretario General, hoy nuestro querido compañero Enrique Pardo Canalís, Salinero representaba la eficacia, el tacto y la dedicación hasta el momento mismo, tan cruel como inesperado, de exhalar el último aliento.

Yo tendré a Cándido Salinero indisolúblemente unido a la Academia en mis recuerdos que, ¡Dios mío! ya van sumando años.

Descanse en paz.

RECUERDO DE UN AMIGO

Por

JOSÉ M^a DE AZCÁRATE

En el desarrollo de la sociedad humana, y en la vida de las corporaciones que en ellas se insertan, existen personas que como pilares o piedras angulares de una construcción proporcionan consistencia y continuidad a la labor que permite asentar la compleja trama de sus diversas actividades. La importancia de estas personas no se percibe de manera fehaciente hasta que el trato continuo nos permite apreciar debidamente la función esencial que desempeñaba.

Conocí a Don Cándido Salinero en 1974 y desde entonces he ido percibiendo la extensa y a veces agobiante labor que desarrollaba. Desde el mínimo detalle protocolario a aspectos de la compleja administración, su presencia y participación eran inexcusables. Sin embargo superaba los momentos de desaliento con mayor dedicación al trabajo, a lo sumo molesto cuando los asuntos no se resolvían como el quería, siempre, en todo caso pensando en el bien de la Academia. Mañana y tarde en su despacho, con el inexcusable teléfono atendía todo, ante mi asombro y admiración, resolviendo con su buen criterio los múltiples problemas que continuamente se les suscitaba.

El trabajo era su descanso, teniendo como meta el buen funcionamiento y prestigio de la Academia, por lo que su labor era apreciada en trabajos que otros pudieran considerar fastidiosos.

Descanse en la paz del Señor después de una vida de intensa laboriosidad. Con su muerte esta Real Academia ha perdido uno de sus pilares, la familia un hombre modélico en su hogareña vida cotidiana y los demás hemos perdido un gran y admirable amigo.

RECUERDO DE CÁNDIDO SALINERO

Por

JUAN DE AVALOS

Señores académicos, querida familia Salinero:

Cuando por teléfono conocí la inesperada y triste noticia del fallecimiento de nuestro entrañable D. Cándido Salinero, confieso que mis ojos se inundaron de lágrimas, pregunté: ¿cómo... cuando fue!. Yo le decía bromeando “Ud. no puede jubilarse, ¿qué sería de nosotros sin Ud.? Este querido amigo nos ha abandonado para siempre.

Le conocía desde el año 1932, cuando fui distinguido por la academia con el premio fin de carrera Anibal Álvarez, el me dio la noticia añadiéndome que, en aquellas discutidas oposiciones, el académico, D. Eduardo Chicharro había pedido que su voto favorable a mi obra fuese expuesto en el tablón de anuncios de la escuela. Este fue su primer gesto de amistades inolvidable. Más tarde, desde que en 1940 perteneciera como auxiliar a las oficinas de la academia, fue el quien me llamó lleno de alegría para participarme la concesión de la beca Conde de Cartagena para estudios en el extranjero; este amigo leal, interesado siempre por mis primeros pasos y éxitos en el arte. ¿Cómo no va a dolerme, queridos compañeros, su desaparición?. Quien iba ganándose a pulso, con gran generosidad, el cariño y la consideración de cuantos tuvimos la suerte de ser sus amigos.

Desde el más allá se unirán a nosotros en este triste Homenaje, el espíritu de más de ciento treinta y seis ilustres compañeros de academia, que él solicitamente atendió durante su ejemplar vida, número este que parece increíble y que yo constaté, ellos también como nosotros fueron sus amigos, dedicándole sus escritos, obras y palabras de cariño.

Cuando ingresé en esta docta casa, él compartió conmigo la alegría de tan honrosa distinción, él me informó y aconsejó de cuanto tenía que hacer, “verá, verá,” me decía, “que bien va a quedar el acto de ingreso ¡enhora buena!”. Siempre la corrección de sus palabras, respetuosas para todos, entrañables muchas veces, le hacían merecedor de toda mi gratitud, pues a pe-

sar de hablarnos siempre de Ud. existía una confianza llena de hermandad. No era el oficial mayor de esta casa, sino el entrañable compañero siempre dispuesto a ayudar en cuanto podía y aún más, vivía constantemente para la academia. “No puede Ud. jubilarse, le necesitamos” le decía y con gran pena para todos... se nos fue para siempre, Dios lo quiso así, bendito sea.

RECUERDOS PERSONALES DE CÁNDIDO SALINERO, NUESTRO OFICIAL MAYOR

Por

LUIS CERVERA VERA

La pérdida de Cándido Salinero ha sido dolorosa. Durante más de medio siglo –desde 1940 hasta su fallecimiento en 1993– trabajó sin descanso en las tareas propias de su cargo con entusiasmo y sin desmayo, siempre al servicio de la Academia y de los Académicos, a quienes, en toda ocasión, informaba, con exquisita discreción y amabilidad, de cuantos temas le consultábamos. Pero Salinero no limitaba su actividad sólo a los citados menesteres, sino que, además, desde su puesto atendía con diligencia a quienes solicitaban las más diversas noticias relativas a la Academia.

Por su larga dedicación a los asuntos de nuestra Corporación tenía un amplio conocimiento de ellos; y con su singular agudeza trataba a cada Académico según fuera su personalidad.

Le conocí con motivo de solicitar la Beca del Conde de Cartagena para arquitectos, con la intención de estudiar en Italia. Fue admitida mi petición y don Modesto López Otero, con quien recientemente había realizado el proyecto de fin de Carrera, en la entonces Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, propuso su condicionada concesión; se dió la circunstancia de haber estallado la Segunda Guerra Mundial y me indicó que la Academia no podía asumir la responsabilidad de los peligros que pudieran ocurrirme en el extranjero. Por este motivo aquel gran maestro sugirió que pensase en otro trabajo dentro de España, pues la Academia deseaba concederme la Beca, y propuse estudiar el conjunto cortesano y conventual de la villa de Lerma (Burgos). En el acto aceptó don Modesto mi idea y consiguió que fuese aprobada mi propuesta por la Academia. Así me lo comunicó Salinero, quien mostró gran satisfacción, pues durante las anteriores gestiones se había interesado por la concesión a mi favor.

Los trámites reglamentarios durante el tiempo de la Beca, fueron diligenciados con rapidez y agrado por Salinero, con lo cual surgió un trato cordial.

Transcurridos treinta años, al presentarme Luis Moya, Francisco Íñiguez y Luis Gutiérrez Soto, para ocupar la plaza de mi inolvidable Luis Menéndez Pidal, volví a encontrarme con Salinero, quien recordaba los tiempos de mi *Beca del Conde de Cartagena* y su acogida fue entrañable.

Después de ingresar en esta Academia han sido diecisiete años de agradable trato. A lo largo de ellos recibí cuantos datos o noticias necesitaba, siempre expuestos por su parte con exactitud, e, incluso, algún consejo sagaz como el que dice: *Somos esclavos de lo que hablamos y dueños de lo que callamos*. Y en relación a nuestro *Boletín*, su colaboración, durante cerca de diez años, fue en todo momento valiosa, y, además, por su conocimiento de los suscriptores, facilitaba su distribución.

Por el entusiasta esfuerzo que dedicó a sus tareas, siempre desarrolladas con eficacia y sin pretensiones, su memoria estará presente en los futuros historiadores que traten de las actividades de nuestra Academia durante la segunda mitad del presente siglo.

Este hombre discreto y laborioso, que gozaba de profunda fe religiosa, acomodó su vida a la máxima que muchas veces repetía: *Trabajar como si fuéramos eternos y vivir preparados para morir en cualquier momento*. Y así consumió su existencia y murió con verdadera fe nuestro recordado Cándido Salinero. Por eso consideramos que gozará de la Paz Eterna.

A MI GRAN AMIGO Y PAISANO CÁNDIDO SALINERO

Por

VENANCIO BLANCO

Cándido Salinero, no está:

Parece imposible, que Cándido Salinero no esté.

Pero además... es que no contesta.

Cándido Salinero, ha salido.

En estos momentos, es muy difícil entender, que Salinero no esté ya con nosotros.

Y nos va a costar mucho tiempo admitir esta realidad.

Por mi parte no quiero acostumbrarme, ni aceptar, que Cándido Salinero no vuelva.

Pero si esto ocurriese,...

no me quedaría más que un camino para buscarlo donde esté.

Yo se dónde está,
se dónde se encuentra.

Le oigo, aunque no le vea.

Se ha quedado con migo su música, y he perdido la imagen.

—a pesar de ser escultor—.

Todavía suena en mi memoria la voz de Salinero. “Mañana se reúne la sección de escultura a las cuatro y media de la tarde”.

Le recuerdo Sr. Blanco, que pasado mañana debe Vd. asistir al acto con traje oscuro, y la medalla. No olvide la medalla.

Salinero,... me he dejado la medalla en casa.

¡Vaya por Dios!

No se preocupe,
debo tener una... pero no olvide devolvérmela porque habrá algún académico que le ocurre otro tanto.

Así se solucionaban muchas cosas.

Así era Salinero.

Un hombre servicial, honesto y trabajador, serio y simpático.

Se le encontraba siempre igual, y era distinto con cada uno de los señores académicos.

Era un auténtico señor en esta Real Academia.

La sirvió con entrega total en cuantas funciones le fueron encomendadas.

—yo diría que todas—.

Hemos perdido un gran hombre,... y un auténtico profesional.

Yo estoy seguro, que si no vuelve y no contesta, es porque se encuentra en alguna otra parte, desempeñando sin duda, la única función que no admitió ni quiso llevar a cabo en esta vida. El Descanso.

Estoy seguro; Cándido Salinero reposa y descansa en el lugar que desde aquí se gana trabajando durante muchos años sin descanso.

Con su hija Mari Carmen, esta academia retiene de alguna manera la imagen de su padre.

Le ha dejado una preciosa herencia como fruto y ejemplo de su trabajo, muy difícil de conservar y más aun de aumentar.

Un reto muy hermoso que, no dudo, Mari Carmen sabrá afrontar con ilusión y cariño.

Nosotros estamos obligados a colaborar con ella para que en esta institución siga vivo el recuerdo y el espíritu de Salinero.

Descanse en paz mi gran amigo y paisano
Cándido Salinero.

A NUESTRO SALINERO

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

Y para lo que necesites, el señor Salinero. Esta fue la recomendación que me hicieron al ingresar en la Academia. Pasó poco tiempo para confirmar lo acertado del consejo. Ya en casa hallaba un recado: el lunes, comisión de Publicaciones. Al llegar a la Academia, no deje de ver al señor Salinero. Si iba pronto, al avanzar lentamente por el pasillo oía una conversación que mantenía por teléfono. Entrando en la oficina, hacía una cariñosa invitación a que me sentara. Apenas cruzaba las primeras palabras, de nuevo sonaba el teléfono. Hacía un gesto con la cabeza, lamentándolo, me pedía disculpas entre dientes, aceleraba el coloquio, y por fin, frente a frente, despachábamos el asunto.

De vez en vez dejaba caer un consejo, con timidez, prudencia y excusas. No tardaba en darme cuenta de que tenía razón y había que agradecerlo. Don Cándido Salinero era una experiencia acumulada; en su sabiduría se atesoraba ese manajo de manivelas, llaves, resortes que son imprescindibles para el buen gobierno. De toda esta reserva, puesta generosamente al servicio de la causa, ha hecho buen uso la Academia. Hay prestaciones que no son susceptibles de contabilizar. Pero hay una palabra para medir: eficacia. Es la virtud que le acompañaba. No sé de cuántos aciertos habrá sido la pieza maestra.

Hay una sencilla explicación del caso que nos ocupa. Todos somos servicio en la sociedad; la cuestión es la cantidad y el tino, pero en buena medida depende a su vez de la disposición de ánimo, del espíritu de entrega, para decirlo de una vez, del enamoramiento de la profesión. Y Salinero era un enamorado de la Academia. Tenía incrustado en su espíritu este sentimiento; hasta en la conversación subrayaba la Academia. Es lo mejor que pueda suceder a una institución. Eso explica que el tiempo no contara; que acudía a la Academia aunque no hubiera nadie, ningún testigo para presenciar sus desvelos. Mas tampoco necesitaba valedores.

Por todo ello lamentamos su pérdida como uno de los nuestros. Era miembro de esta Casa y como tal le acompañamos en las oraciones y el recuerdo. Para decir en voz alta que nos sentimos orgullosos de haberle tenido en la Corporación a lo largo de muchos años, siempre con la misma ilusión. Sabíamos del percance de su esposa y cómo su ánimo se quebraba; las ya obligadas ausencias dejaban ver los espacios tan difíciles de cubrir. Y él se adelantó en la marcha, dejando un hogar atribulado. Pero su herencia se recoge ya, en esta experiencia que supo esparcir a su alrededor, adornada con elegancia, simpatía, honradez.

SALINERO EN EL RECUERDO

Por

J. PÉREZ VILLANUEVA

Con la brevedad que la ocasión aconseja, pero que no atenúa el sentimiento sincero, comparto hoy el halo de tristeza que pesa sobre la Academia; ya que estamos aún lejos de superar el estupor que la triste noticia nos produjo.

Nos falta ahora, para desgracia de todos, quien durante más de medio siglo, era parte inseparable del vivir de esta Casa. A la Academia –¿quién lo hubiera pensado hace bien poco?– le falta ya y para siempre, Salinero.

Salinero, o la fidelidad. Fidelidad a los suyos. Fidelidad a su amada tierra salmantina. Fidelidad a esta Academia, a la que sirvió con tan abnegada dedicación.

Lo sabía todo. Lo tenía todo vivo en su recuerdo. La vida de Salinero es el vivir de la Academia durante más de 50 años.

Lástima –entre otras– que se nos haya, inesperadamente, ido sin dejarnos el testimonio escrito de lo que sería la historia corporativa durante tantos años.

Cada uno de nosotros puede evocar ahora lo que eran aquellas visitas semanales a su lugar de trabajo, de las que siempre se obtenía provecho juicioso comentario atinado, información a punto. Tampoco podremos olvidar aquellas llamadas telefónicas de mañana, en las que el buen amigo, el riguroso funcionario, nos recordaba, con voz amable, la Junta de la tarde o la Comisión prevista.

Salinero gozaba, y yo lo sé bien, cuando evocaba su tierra salmantina. Su Macotera natal, a mitad de camino entre Alba de Tormes –que guarda las esencias última y el corazón de Teresa de Jesús– y Peñaranda de Bracamonte. Esa tierra anchurosa y noble, donde la llanura comienza a empinar-se en busca de Gredos. ¡Con cuánta emoción evocaba siempre Salinero la tierra de sus amores!. ¡Qué salmantino sintióse siempre!.

Fidelidad a los suyos, decíamos. No podremos olvidar nunca, quienes lo vivimos de cerca, el amargo dolor, la solicitud abnegada con que Salinero

dedicó los últimos meses de su vida –que nadie pudo pensar que eran los últimos– a cuidar a quien, desde muchos años, era su amada compañera, madre de sus hijos y parte importante de su vivir de cada día.

Cada uno de nosotros –la Academia en su conjunto– comparte ahora el dolor de los suyos por su marcha, y le guardará, por mucho tiempo, vivo en el recuerdo y el afecto.

CÁNDIDO SALINERO, OFICIAL MAYOR Y HABILITADO DE ESTA ACADEMIA

Por

ANGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS

Señores Académicos: Quisiera partir, al evocar la figura de nuestro inolvidable Salinero, de la más apreciable de sus virtudes características: la que de por sí integra a tantas como nuestro recuerdo acumula en momentos como éste; su CRISTIANA EFICIENCIA. No quisiera que esta íntima cualidad que yo fuí descubriendo circunstancialmente a través de varios años, y casi cotidianamente durante el último de su vida, se la pueda entender más allá de su devota y exclusiva dedicación a la Academia; porque a ella ofrendaba todas sus actividades desde hacía 52 años; todas, absolutamente todas las que el funcionamiento de esta gran casa precisaba. Y todas las procuraba hacer bien y bien las hacía, incluso a su manera de siempre, porque siempre las hacía con amor. Amor en el trabajo vario e indiscriminado –de oficio y de servicio– y sobre todo, amor a todos nosotros.

A nuestro ilustre compañero Luis Cervera debo el haber conocido a Cándido Salinero algunos años antes de mi ingreso en la Academia; a mi cargo de Tesorero, el de mi contacto casi diario con él; a su bondad, confianza y afecto debo mi emocionada oración de este momento. En 1980 visité a Salinero, para formalizar mi suscripción al Boletín semestral de la Academia en el que, al poco, empecé a publicar algunos trabajos. Fue la primera vez que hablamos. Desde aquel momento él me llamaba por teléfono para invitarme a recoger el nuevo número y renovar la suscripción. Ni que decir tiene que en todas esas ocasiones la breve conversación completaba el trámite. Jamás le oí crítica de nadie y siempre se complacía en elogios y en recordar frases o consejos de alguna de las múltiples personalidades que privadamente le habían tratado con afecto y deferencia. Siempre tenía mucho trabajo y cortaba pronto la conversación para teclear –percutivamente lo hizo hasta el último día– sus variadísimas mecanografías, con su papel de calco... Y ello sin contar con los pagos mensuales, que él mismo

efectuaba en moneda corriente y fraccionaria, con los fondos nutridos personalmente desde el Banco de la acera de enfrente. Costó trabajo convencerle –aún reconociendo que la Academia se había desmesurado en este medio siglo–, que vería aliviado su trabajo pasando la “partida doble” al ordenador y la circulación monetaria al tráfico crediticio. Fueron sus tristes y penosos contratiempos familiares, los que le obligaron a aceptar la nueva situación para poder desvivirse materialmente, entre atender a éstos con casi todas sus fuerzas y a la Academia con las que le restaban. Le faltaron ambas en los días inhábiles de la Semana Santa y murió al finalizar la de Pascua.

Había mejorado sensiblemente dos días antes del óbito, y en una de las tardes que le visité en la clínica tuvo fuerzas para contarme, con ese humor sencillo que no le abandonó nunca y voz muy ténue, que en la mañana anterior, durante un rato que se durmió estando solo, se despertó al advertir que un individuo desconocido le había abierto el armario con inexplicadas intenciones; a su débil requerimiento se fue sin mayor daño que el revolver la ropa. Y al relacionar el hecho con la sutil referencia a otro intento de robo en la Academia que ya me tenía contado más de una vez, añadió con esa ingénuo voz que otorga la fe sincera: ¡Me despertó el Ángel de la Guarda!.

Para finalizar, lo que él indudablemente habría de atribuir a algún otro delegado de la protección divina: Estos días pasados ha habido que hacer un arqueo de la Caja del Habilitado Sr. Salinero. Nunca se sabe que lo hiciera él durante su larga gestión, porque siempre la mantuvo abierta. Ni los márgenes que para el caso se admiten por “quebranto de moneda” se alcanzan en la Caja de nuestro Salinero, que prodigiosamente ha “cuadrado a cero”. Su CRISTIANA EFICIENCIA no hay duda que le llevaría a él a afirmar que el Ángel de la Guarda le tuvo de su mano toda su vida y yo, personalmente creo, que muchas manos le han echado desde el Cielo para que alcance la perdurable Gloria de Dios.

EL BUEN AMIGO CÁNDIDO SALINERO

Por

JULIO CANO LASSO

Quiero unirme al recuerdo y homenaje de esta Real Academia a su Oficial Mayor D. Cándido Salinero y expresar mi sentimiento a su familia.

Durante muchos años fué D. Cándido un honrado y fiel servidor de la Academia. Cumplidor ejemplar.

Era además un hombre atento y lleno de amabilidad hacia los Académicos. Creo que para todos los que llegabamos por primera vez a esta casa – para mí lo fué– era un guía inapreciable, amable, servicial, puntual y atento. Un verdadero amigo.

Pero por encima de todo fué D. Cándido un hombre bueno, que dedicó su vida, sus días y sus horas, hasta el último día a la familia y a la Academia y se despidió en silencio.

Descanse en la paz de Dios. Su ausencia será muy sentida.

NECROLOGÍA
DEL
EXCMO. SR. D. PEDRO BUENO

EL PINTOR PEDRO BUENO: IN MEMORIAM

Por

JULIÁN GÁLLEGO

Pedro Bueno nació en 1910 en Villa del Río, en la provincia de Córdoba. Y como, decía otro andaluz serio, Francisco Pacheco, nació pintor, porque “el pintor nace”. Esa cualidad o calidad de pintor, que pasa inadvertida a no pocos aficionados y hasta críticos, pero que pocas veces engaña a los que son del oficio, infunde en las menores obras de Bueno esa sustancia gozosa, sabrosa, suntuosa en su sencillez, que transfigura cualquier retrato o cualquier bodegón suyo en un momento perdurable, casi sin saberse por qué. La calidad de un óleo se da a disfrutar sin aspavientos ni alardes; no consiste en que la pincelada sea larga o corta, unida o suelta, ni en que la materia sea escasa o espesa, o el colorido suave o agresivo, concordado o discordante, o el dibujo o la composición más o menos serenos o agitados. Hay muchos cuadros, antiguos y modernos, interesantes y hasta notables por su iconografía o por su diseño, cuadros que no debemos olvidar, porque incluso pueden representar un hito en la historia de la pintura, pero que no tienen esa calidad. Y omito, por discreción, unos cuantos nombres de pintores, antiguos y modernos, que han logrado ser famosos careciendo de esa calidad pictórica que viene a ser, una vez más, el “no se qué” del Padre Sigüenza o el “Alá te de la gracia” de don Felipe de Guevara, dos de nuestros más antiguos y mejores críticos de Arte. “Un no se qué –añade don Felipe–, que ni sabese decir, ni pedir”.

Pedro Bueno, en sus cuadros nada llamativos, ni en tema ni en aspecto, gozaba de esa gracia particular, que otros llamarían estilo, aunque tampoco es eso. Ingresó primero en la Escuela de Artes y Oficios y pasó luego a la de San Fernando, de la que eran profesores académicos ilustres, más o menos escuchados, pero siempre eficaces, incluso para buscar otros caminos. En 1943, Bueno mereció una Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, distinción compartida con otros once pintores entre ellos Pedro Mozos, Rafael Llimona y Eduardo Vicente (éste último por el

“Retrato de la Sra de Biosca”, tan elogiado). El cuadro de Bueno era el “Retrato de la poetisa Dolores Catarineu”. Pintó muchos y honrados retratos, no pocas “Maternidades”, numerosas “Cabezas” femeninas y sabrosos “Bodegones”. Expuso también en la Nacional de 1945 y en la de 1947 (retrasada al 48) última de las que recoge en su “Historia” José López Jiménez, del que tomo los datos anteriores. Me comunican que, posteriormente tuvo una 1ª Medalla por el retrato de Mercedes Gal (1954). En 1986 obtuvo el Premio Legado “Barón de Forna”, otorgado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Dada su temática, la obra de Pedro Bueno, fallecido el pasado 14 de enero sin esas abultadas necrológicas que los “Mass Media” prodigan a más inciertas eternidades y que su propio temperamento de gran señor hubiera repudiado, sigue viva, iluminando con su discreta belleza muchas colecciones y hogares españoles. Descanse en paz.

SESIÓN SOLEMNE CON MOTIVO DE LA ENTREGA
DE LA MEDALLA DE HONOR DE LA REAL
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
AL "MISTERIO DE ELCHE" EL 25 DE ABRIL DE 1993

INTERVENCIÓN DEL ACADÉMICO
EXCMO. SR. D. ANTONIO FERNÁNDEZ-CID DE TEMES

Sres. Académicos.

Excmos. Señores, Señoras y Señores:

El acuerdo por el que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando concede su Medalla de Honor a la “Festa d’Elx”, ese “Misteri” ya Monumento Nacional desde 1931 y orgullo bien legítimo de todo un pueblo, se celebra hoy con la solemnidad de este acto al que vienen representantes y hasta, simbólicamente, ejemplos de lo que solo en el propio fondo tradicional, con el calor fervoroso y unánime de cuantos lo viven con intensidad año tras año, alcanza la exacta significación y plenitud, ya que, según afirmó un día el maestro Manuel Palau, “nada vale como la contemplación directa de cualquier hecho artístico” “entrañado –sumo la expresión poética de Gerardo Diego–, con todo el pueblo y el rumor lejano de oleaje mediterráneo”.

No he de esforzarme –no es preciso, por obvio– y explicar hasta que punto me siento honrado al cumplir en nombre de esta Real Academia, como ya lo hice en las Medallas del Orfeón Donostiarra y el Gran Teatro del Liceo, la misión de recoger en unas palabras los sentimientos generales de bienvenida y el apunte de comentario sobre lo que es, en la historia del arte, por la costumbre y la herencia musical mimada y enriquecida, el “Misterio” de Elche.

Debo rendir el homenaje del más hondo y fervoroso recuerdo a un antecesor ilustre: el maestro Oscar Esplá. No solo por su labor en la conservación y revisión, el estudio y la puesta a punto, la lucha por la fidelidad, el culto a la pureza, el acendrado alicantinismo mostrados en sus trabajos en pro del “Misteri”, sino por la encariñada forma de referirse, una y mil veces a él, hasta sus últimos días, nadie habría osado discutirle hoy la alborozada salutación a sus paisanos y la sabia loa del “Misteri”. En sus “Escritos”, recopilados y apostillados con agudeza por nuestro compañero Antonio Iglesias, tenemos la información más completa y rigurosa.

De todas formas, hay que vivir las dos jornadas del catorce y quince de agosto –respectivamente, la muerte de María, rodeada por los Apóstoles; su entierro, Asunción y coronación– cuando Elche entero es una fiesta para celebrar la del “Misterio”, que solo excepcionalmente se ha ofrecido al-

guna vez en noviembre. No en balde se ha llegado a decir que en Agosto muere en Elche una Virgen para que viva un pueblo. Mis impresiones, forjadas ne experiencias ya lejanas, persisten sin que el tiempo haya borrado perfiles y detalles, ni diluído la emoción nobilísima y distinta que me poseyó como espectador, pronto, en cierto modo, partícipe en aquella comunión, suma de plurales prestaciones en las que unos tenían asignados papeles y otros formaban el entorno imprescindible, apiñado y voceador –un poco en el estilo fervoroso de los sevillanos, que piropean y rezan a un tiempo a sus imágenes– en el que se hermanan religiosos y civiles, autoridades, nombres relevantes en distintas áreas, profesionales y estudiosos de la música y el teatro, y los millares de soldados desconocidos, ya turistas deslumbrados ante la oferta con carga de siglos y frescura siempre renovada, ya los padres, hijos, nietos de los que en el ayer –desde trescientos, seiscientos años antes– encarnaban personajes ahora incorporados por quienes son directos descendientes y herederos de aquellos.

El “Misteri” o la “Festa d’Elx” ha cumplido hace tiempo, al decir de los más, su séptimo centenario. Anterior, por ello, a los misterios teatrales franceses, a nuestros autos sacramentales, considerado por algunos como un lejano antecedente de la ópera, no es el momento de ahondar, ni aún recoger datos sobre esa Carta Real de 1266 estudiada por Esplá en 1924, en la que se autorizaba la representación por el posible deseo de humanizar artísticamente la significación de un dogma; ni de insistir en la relación curiosa que se establece entre lo seglar y lo litúrgico y la voluntad de ofrendar culto espontáneo y reconocimiento a la Virgen María, su tránsito y Asunción, con acciones claras, directas y asequibles, que por ello renuncian a cualquier simbolismo de signo abstracto y confuso.

El “Misteri” es fuente inagotable de análisis, estudios, cábalas, consideraciones de toda índole. Es, en feliz expresión de Joaquín Rodrigo, “como una Catedral en la que han ido depositando sucesivas imágenes sonoras varias generaciones que sintieron entrañable e inextinguible devoción a la Virgen”. Tal y como llega a nosotros resulta el fruto de modificaciones, adiciones y cambios en un curso durante el que no faltaron los intentos de supresión hasta llegar a la concesión de licencia a perpetuidad por el Papa Urbano VIII en 1632.

Entre las reformas una, claro es, tiene valor fundamental: la polifónica del siglo XVI. Lo monódico se vió enriquecido por músicos de la región de tanta entidad como Antonio de Ribera, Juan Ginés Pérez y Luis Vich. La



A.P.P.F. Thoma Montiel, & Vrrea: Depicta, & Inventa. Anno 1709.
& Escrita por el Senor Joseph Lozano y Ruiz Presbytero enthetaico. 1709.

región. Aquí está otra característica base: el levantimismo, la mediterraneidad sustanciales, el texto en valenciano antiguo, al tiempo que la belleza, la inspiración y originalidad de fragmentos que confieren jerarquía universal. Todo, así, es complejo, cambiante... y armonioso: el pueblo adopta como propias melodías que nacieron de fuente concreta. Algunas páginas distan de ser fáciles, pero no se utilizan para su interpretación a profesionales sino a simples aficionados. Lo que se ve no puede considerarse exclusivamente religioso ni exclusivamente artístico: es un espectáculo al que ha de irse con el espíritu propicio, sin refinamientos, ni exigencias de perfección, pero en el que revisiones como la de Oscar Esplá han buscado lo genuino con rigor máximo. De la Consueta –habla la leyenda de la llegada a una playa de Santa Pola de un arca con la imagen de la Virgen de la Asunción y documentos con texto y música– se han realizado transcripciones.

La Fiesta es cívica. El Concejo aceptó en los comienzos del XVII la cesión por la Cofradía de la Virgen. Elche mismo recaba lo que es su tesoro, sin renunciar a la expansión del Patronato Nacional. La adscripción es municipal, no eclesiástica. La prueba de las voces se realiza previamente en el Consistorio. También ha de efectuarse la selección de quienes pueden resistir, sin peligro de vértigo, el descenso desde la cúpula, en la escenificación.

Cabe decir que, en el fondo, el escenario es la ciudad, porque si el centro de la representación es la Iglesia de Santa María, tercera ya de las que ocupan el lugar de la antigua Mezquita, no puede olvidarse el Cortejo y la procesión del entierro desde la Ermita de San Sebastián al templo. En él, la base queda establecida por el cadafal, tablado, plataforma. Sobre esta, un lienzo situado a la altura de la cúpula representa el cielo y se abrirá para dar paso al descenso en la granada del Ángel con la palma, para anunciar a María el Tránsito y del Araceli, donde bajan los Angeles, portadores de instrumentos, para llevar a María al cielo, reemplazado en los finales el niño que la representó por una pequeña imagen de la Virgen. Por fin, el andador, pasillo central, que recorre la nave, a los efectos procesionales.

En la musical, nos impresionan alguna reminiscencia gregoriana, intervenciones individualizadas, desnudas en régimen de monodía; también el juego polifónico de las voces, en otras páginas. En el “Araceli” timbres infantiles unidos a voces viriles se apoyan dulcemente en unas guitarras –que diríamos herederas de las vihuelas– y un arpa, en el canon bellísimo: el mo-

mento de arrancar de la tierra y llevar al cielo a la Virgen. Hay efectos acústicos logrados, sobre todo cuando los cantores y tañedores descienden al sepulcro y se pierden por el hueco del cadafal.

El “Misteri” nos admira en lo musical con trabajos de soberana belleza: el canto de María, “¡Ay, triste vida corporal!”; el del Angel: “Deus Vos Salve, Verge Imperial”; el de San Juan: “Oh!, Virgen Reina”; el “Salve Regina Princesa”, el “Ternari”, quizá la página cumbre, encuentro de los Apóstoles; los admirables motetes de la Judiada, atribuidos a Ribera; el Coro de Apóstoles y judíos convertidos; el coro “Antes de entrar en Sepultura”, el “Gloria” final....

Todos los intérpretes son naturales de Elche, de profesiones, oficios y condiciones varias, que no cantantes activos. La parte de San Pedro ha de ser cubierta por un sacerdote. El trabajo del Maestro de Capilla es decisivo, a partir de la incorporación de las páginas polifónicas.

En lo escenográfico se suceden las estampas: la salida del cortejo de la Ermita a la Iglesia; la detención en el andador de la Virgen, representada por el niño, ante los altares: el Huerto de Getsemaní, el Monte Calvario, el Santo Sepulcro. Ya en el cadafal, la apertura de las puertas del Cielo para el descenso de la granada monumental, la entrada por el andador de San Pedro y por las distintas puertas de los Apóstoles, momento del “Ternari”... Y el descenso del “Araceli”, la invasión de los judíos con el intento de acabar con el cuerpo de María, la paralización del que llega hasta el féretro; el arrepentimiento colectivo ante el milagro; la proclamación de fé; la subida al cielo en la Resurrección; el canto de Gloria....

Vivimos en una época en la que desgraciadamente se pierden tradiciones; quizá por la misma facilidad de la comunicación y los desplazamientos, por la lucha establecida para llegar a los más por el camino fácil de satisfacer sus gustos menos exigentes, vemos desaparecer auténticas reliquias de un ayer que habría de cuidarse con el celo reservado para la conservación de nuestro más valioso y querido patrimonio. La excepción, la venturosa excepción, es el “Misteri”, la “Festa d’Elx”. Inmersos en la fiebre colectiva de los ilicitanos durante las dos jornadas que en cada agosto acogen las representaciones, podemos disfrutar la impresión que ningún regalo de arte, por muy excepcionales que sean los vehículos que nos lo sirvan, puede producir: porque es todo un pueblo el que, al ver reflejado lo mejor de su tradición en el “Misteri”, nos contagia del amor con el que lo vive.

Ahora, desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al recibir con júbilo su embajada y ofrecerles el expreso y público reconocimiento a lo que significa, formulamos votos por la continuidad del culto a este patrimonio que, por tan auténtico, ha sabido imponerse entre los legados españoles más universales en el mundo sin fronteras del arte y la espiritualidad.

INTERVENCIÓN DEL ILMO. SR. CONSEJERO DE
CULTURA, EDUCACIÓN Y CIENCIA DE LA
GENERALIDAD VALENCIANA

Excelentísimo Señor Director de la Real Academia de San Fernando, Excelentísimos Señores Académicos, Ilustrísimo Patronato Nacional del Misteri d'Elx, Junta Local Gestora, señoras y señores.

Alto honor el que me corresponde de poder poner la voz a un agradecimiento en el que concurre la representación de la Generalitat Valenciana, que es como decir la de todo el pueblo valenciano, la del Patronato Nacional del Misteri d'Elx y, si me lo permitís, la de todos y cada uno de los protagonistas de ese hecho gozosamente repetible que hoy habeis honrado. Repetible por la hermosa continuidad de una fidelidad que es la mejor garantía de su existencia en la historia. La fidelidad de toda una ciudad y de toda una cultura. Hoy, una cultura periférica y mediterránea, que no marginal ni distante, se hace solidaria con el patrimonio universal que como Academia preservais, y de cuyo orgullo y valimiento haceis partícipe de nuestro monumento vivo más apreciado. Porque el Misterio d'Elx, la *Festa* para todos los ilicitanos (la responsabilidad de cuya representación asumo también orgullo en mi agradecimiento) es mucho más que una reliquia dramática o musical conservada desde la Edad Media. Ha sido y es la reivindicación de nuestra lengua propia, la confirmación del carácter vertebrador del rito y la religión cuando es creencia solidaria de participación y no de ortodoxa intransigencia. Así, lo que fue ejercicio de fe, es hoy ejercicio prodigioso de

resistencia a cualquier forma de olvido de lo propio y de la cultura que, sin embargo, nos une a la profunda tradición europea de la música y de la representación sacra, del trenzamiento de lo profano y lo religioso a favor de una cultura que es imagen material y sonido inmaterial, documento fijo y perseverancia de cambio.

La perseverancia en la continuidad es una de las grandes lecciones históricas del papel jugado en la cultura por las Academias de Bellas Artes y singularmente, por la de San Fernando que tan alta distinción ha procurado al *Misteri*. Perseverancia para ampliar sus miras a la música cuando la Academia se amplió y reorganizó en 1873. Perseverancia para estimular, según su lema, la tradición y a quienes la cultivan: *Non coronabitur nisi legitime certaverit*. No será honrado, en efecto, sino quien luche con la legitimidad de defender una cultura heredada que hay que hacer nuestra cada día, cada año. Nos recordais, con la entrega de esta Medalla, que el *Misteri*, sin embargo, ya no es sóloamente de los ilicitanos o de los valencianos. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nos enorgullece pero también acelera nuestra responsabilidad. Nos reviste el *Misteri* de una expectación abierta, más universal (tal como presentíamos). Nos recuerda a los responsables institucionales, y a sus directos protagonistas (regidores de la ciudad, Patronos, cantores, todos) que hemos de conservarlo como lo que es al haber sido distinguido: un hecho que es bello y que es arte narrativa y visual, pues participa de la música (que expresa el ideal de belleza) y de la poesía (que expresa el ideal de la verdad). Y por provenir y ser interpretado desde la intuitiva creatividad de las generaciones es también un arte social que expresa (como han dicho los grandes maestros de la estética), el ideal del bien.

El *Misteri* se confirma con esta distinción como el patrimonio que supone el más generoso territorio de encuentro de nuestra cultura: lo popular, lo erudito, lo urbano y lo civil (pues fue el Ayuntamiento de la ciudad el primer garante de su existencia como lo es ahora de su apoyo y continuidad la Generalitat de todos los valencianos). Muchos hemos acudido a imaginarlo como una altísima columna donde se han ido depositando órdenes o fragmentos de historia y de cultura (también musical), desde lo más primitivo y ancestral hasta el sentimiento barroco. Del mismo modo que su texto es fusión fértil de tres *consuertas* (1625, 1639, 1709), su música es una cuerda continua desde la melodía unisonal a la polifonía. Y de la misma manera la esencia virtual que es su vertiente teatral se ha ido consolidando en la

realidad física de una cadena sucesoria de generaciones. El *Misteri* (y es lo que explica su sentido emblemático para la cultura de la Comunidad Valenciana) se ha hecho gracias al hombre y a pesar del tiempo. O, por mejor decir, gracias a la colaboración del hombre y del tiempo. Por eso es importante su noble lección de continuidad y tradición. Porque no es una tradición entendida como pasiva conservación de formas y de valores aceptados en sucesivas degradaciones de esa continuidad. La música del *Misteri* no es la misma que en su origen sino que ha sabido beber generosamente y sin rupturas de la sucesión de los días y los siglos. El *Misteri* (en su música, en su texto, en el movimiento ritual pero vario de sus cantores) es la conquista activa y dinámica que indaga y se sirve de la experiencia que ha producido las formas y los valores. El resultado de ello es que cuando uno eleva la vista a la cúpula de la Basílica de Santa María cada 15 de agosto (y es una experiencia humana tan bellamente irreplicable que me atrevo a una emocionada convocatoria de todos los Excelentísimos Académicos para experimentarla) siente como si toda una historia estuviera, sin embargo, naciendo y fundándose en ese mismo instante en que el cielo se abre y se crea un espacio en el que ya no habita ni el pasado ni el presente sino la seguridad de su permanente renovación.

Es ahí donde reside ese ya largo camino de reconocimientos que el *Misteri d'Elx* ha recibido desde las más altas instituciones del Estado desde que en 1931, precisamente un Decreto del Presidente de la Segunda República lo declarara Monumento Nacional. Desde entonces se le ha hecho entrega de la Gran Cruz de Isabel la Católica, de la Cruz de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y de la Alta Distinción de la Generalitat Valenciana.

No quiero concluir sin rendir mi personal homenaje, que lo es también de la institución que represento, al agradecer de nuevo esta Medalla que cierra, por el momento, el *cursus honorum* del *Misteri d'Elx*, a todos y cada uno de los elementos que componen su realidad actual y permanente. Esta Medalla la reciben con el *Misteri* sus cantores, el Maestro de Capilla, aquellos que desde lo alto empujan y voltean el torno y hacen subir y bajar la *magrana* y el *araceli*, quienes debajo del *cadafal* aguardan en la tiniebla participar en la emoción colectiva de la fiesta. La recibe el trabajo del Patronato y de su Junta Local Gestora. La recibe el pueblo de Elche.

Por eso voy a recordar de nuevo unas palabras de María Aurèlia Campany que expresan esa emoción y ese homenaje: un pueblo que sabe conservar su carácter, honor y prestigio en las voces conjuntadas de un coro, en las nítidas voces de unos niños que desgranán la antigua melodía, en la fuerza dramática de unos hombres que saben comunicar toda esta belleza, es un pueblo y es una ciudad que sabe robar el corazón a quien llega a ella desde lejos para verla y volver muchas veces. Un pueblo que hoy ha recibido esta Medalla y que se siente, como quien os habla, orgulloso y agradecido.

Nada más. Muchas gracias.

PRIMER CONGRESO DE LAS ACADEMIAS
NACIONALES DE BELLAS ARTES DE EUROPA
(14-19 de abril de 1993)

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

Por vez primera ha tenido lugar un Congreso de las Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa, gracias a la acertada y feliz iniciativa de nuestra Academia de Bellas Artes de San Fernando. Atendió muy cuidadosamente a la convocatoria, organización y coordinación, que merecieron el unánime elogio de cuantos Congresistas fueron nuestros huéspedes durante los días del Congreso, procedentes de 24 naciones europeas.

Un dato especialmente importante por la gran autoridad que dotaba al Congreso, fue la presencia y participación de las tres grandes instituciones europeas: el Consejo de Europa, la Comunidad Europea y la Conferencia sobre la Seguridad y Cooperación de Europa.

Considero que se consiguió dar un giro de 180 grados, a la situación en que pese a nuestros buenos deseos y esfuerzos consiguientes, nos encontrábamos hace tres años al final de la Primera Reunión Comunitaria de Academias de Bellas Artes.

Pero aprendimos bien la lección para evitar que pudiera ponerse en cuestión el reto que la nueva situación de Europa presenta de modo específico a nuestras Academias.

El planteamiento que formulamos en esta ocasión, preparado de manera conveniente con el envío de una propuesta de principios de base para la constitución de un Consejo Europeo, y las sugerencias recibidas, facilitaron la creación de un clima de verdadera concertación que se ha traducido en un estímulo del trabajo a realizar por el Comité fundacional, designado por el Congreso para elaborar sus normas directivas y proseguir gestionando la constitución oficial del Consejo Europeo. A las representaciones de las Academias de Suecia, Reino Unido e Italia, que bajo la presidencia de España integran el Comité, a mi propuesta se ha unido la representación francesa.

Si bien fueron numerosísimos los Congresistas que amablemente expresaron que continuara personalmente esta labor, propuse el nombramiento de dicho Comité, aunque en atención a dichos requerimientos, seguiré tomando parte principal hasta ver conseguido el objetivo primordial: la constitución oficial del Consejo Europeo de las Academias Nacionales de Bellas Artes.

Para el buen desarrollo del Primer Congreso pareció apropiado se tuviera una reunión privada con los representantes de las Academias, que tomaron parte tres años antes, en la Reunión Comunitaria; y otra Reunión, con la consideración de preparatoria, con todos los Congresistas. Es decir, tanto con los Representantes de las Academias, como con personalidades de reconocido prestigio cultural y artístico, que habíamos designado como Observadores, para tener información y relacionarnos con las naciones que no poseen Academias de las características de las nuestras.

En la primera reunión, la reservada a las Academias, por parecernos muy importante para nuestra actuación futura, centramos buena parte de este Primer Congreso, en una tarea informativa, sobre aspectos vitales de la situación en determinadas regiones, del Este, Centro y Sudeste de Europa, que la habían de exponer dos eminentes intelectuales. Así como la actividad desplegada por el Estado y la Sociedad de las distintas naciones, en lo que respecta a la defensa y conservación del gran legado monumental y mobiliario que a través de los siglos nos dejaron nuestros mayores, y que debemos transmitir, en las mejores condiciones posibles, a las generaciones que nos sigan. Sobre el estímulo que dispensan a la información y a la creación artísticas; el cuidado y atención al entorno de los monumentos y al paisaje; y en el problema, en la mayoría de los supuestos inherente al mecenazgo, como es el de la fiscalidad.

Los conflictos bélicos que sin piedad siegan vidas y mutilan y destruyen por doquier, ha de merecer no solamente nuestra repulsa, sino si fuera posible, el grito angustiado de que cesen en su cruenta vesania y en su vandálica acción destructora.

En la Reunión preparatoria, quise señalar el hecho de que no en todos los países a escala nacional existe una Academia de Bellas Artes. Pero a nuestro Congreso y a las Academias que lo han de integrar, les interesa toda Europa. No se trata de crear ex nihilo una Academia donde no la haya, ni en la concepción académica puede existir un poder público o privado que efectúe de modo normal la designación o nombramiento de los Académicos.

Es consustancial a nuestras Academias el sistema de la cooptación, es decir, por la elección libre de quienes les harán después de electo su compañero de Academia.

Por ello, al igual que en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tenemos Académicos Correspondientes, al no querer invadir las funciones propias del que será el Consejo Europeo, hemos atendido a lo que precisábamos, es decir, contar con las informaciones y consejos de todos los Congresistas sobre los temas que constituirán el motivo de nuestros trabajos.

Expresándoles nuestra anticipada gratitud por la ayuda que nos presten.

Con posterioridad a ambas Reuniones, a las 12 de la mañana del jueves 15 de abril, en el Salón de Actos del Rectorado de la Universidad Compostelana, sito en el Palacio de Fonseca, tuvo lugar, con carácter oficial, la Sesión Inaugural del Congreso.

Intervinieron: el Académico Coordinador del Congreso; los representantes de las instituciones europeas ya dichas: Consejo y Comunidad Europea y Conferencia para la Seguridad y la Cooperación; el Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Presidente de la Xunta de Galicia.

En la primera de las intervenciones, se expresó la gratitud a S.M. la Reina, por haberse complacido en aceptar la Presidencia de Honor del Primer Congreso de las Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa. Si bien obligaciones ineludibles la hubieran impedido honrarnos con su presencia.

Hace un par de años, a iniciativa e invitación nuestra, en Madrid, en nuestra sede social, tuvo lugar la Primera Reunión Comunitaria de Academias Nacionales de Bellas Artes.

A la convocatoria que entonces hicimos, obedecía a los problemas que surgirían en aplicación de la entrada en vigor del Acta Única, y que podrían llegar a afectar al legado artístico y patrimonial de algunos países comunitarios.

Reunión Comunitaria; debe considerársela el antecedente del Congreso que tuvo su escenario en la maravillosa Ciudad de Santiago.

Pero lo más importante por su significado de antecedente del Congreso, fue la unánime opinión de crear vínculos de interrelación académica y la de estar presentes, entonces, ante la Comunidad Europea, en la cual se planteaba el problema ya dicho.

Algún tiempo después, en la visita realizada por los Académicos belgas, la Comunidad se prestaba a tenernos en cuenta si constituíamos el organismo colectivo adecuado.

En el intercambio de pareceres mantenido por los colegas que estuvieron en Madrid, sobre la utilidad y conveniencia de crear un organismo que, *per se*, sirviera a nuestros fines comunes, a nuestro propósito de interrelación académica y a llenar el vacío existente en el ámbito europeo, se ha avanzado lo suficiente, para que podamos pensar ilusionados que el acuerdo se alcanzado durante los días del Congreso.

Otro hito sustancial, en el camino recorrido para llegar a la convocatoria de este Congreso, lo fue en efecto, y como tal debe tenerse en cuenta, que pasados varios meses de la Reunión Comunitaria, decidiera la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, trasladarse a esta misma ciudad de Santiago, para celebrar, en Sesión solemne, el centenario del nacimiento de un prócer gallego, quien durante más de un lustro fue Director de la Academia: Francisco Javier Sánchez Cantón.

En la sesión conmemorativa al referirme a la vitalidad de nuestra Academia, a su vocación europea, y a su talante previsor ante las preocupaciones de cada hora, de las del hoy y de las del mañana, aludí a que esta Ciudad y el Año Jubilar de 1993, sin duda alguna, eran a mi juicio, el lugar y tiempo propicios para reunir el Primer Congreso de las Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa.

El reto lanzado, fue inteligentemente captado y acogido por quien entonces, como en la actual, presidía la sesión, y la propuesta que me había atrevido a formular, mereció ser aceptada por la Xunta de Galicia, conforme a las elocuentes, claras y terminantes palabras de su Presidente, el Excmo. Sr. D. Manuel Fraga Iribarne. Y lo que también, además, es digno de subrayarse, y de la mayor alabanza: que se nos concediera el generoso mecenazgo dispensado para convertir en realidad y llevar a buen término nuestro proyecto.

¿Por qué se consideraba a Santiago el lugar propicio?

En la próxima tarea que habremos de cumplir, resulta evidente que cuando priman y prosperan en todo el orbe, las motivaciones materialistas y los intereses particulares de cada cual, lo que se impide es que estén presentes los más altos principios de la solidaridad. Por lo tanto, debemos superar aquella situación y aceptar como motor de impulsión, elevados conceptos del espíritu, trascendentes a las nobles Artes, y recordar a cuantos al peregrinar no solamente alcanzaron su meta en la Ciudad y en la Catedral de Santiago, sino que, como huella profunda, motivaron a lo largo del Cami-

no bellísimas obras de arte, y lo que es muy digno de mención, alentaron la convivencia solidaria en el encuentro de quienes procedían de los más diversos pueblos, favoreciendo con ello la formación de Europa.

Los itinerarios culturales, con todo acierto, por el Consejo de Europa han sido considerados modélicos en la integración europea, realzando el atractivo simbólico y especial que manifiestan y proyectan.

Así es como lo entendió el Consejo de Europa, al alentar su pervivencia, y debo añadir, que fue el Camino de Santiago el primero que mereció ser reconocido como itinerario cultural europeo.

Por todo ello, hoy es un día esperanzador para las Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa, en su afán de colaboración cultural y artística, donde en la actualidad existe un vacío, el gran espacio europeo, la nueva Europa que se avecina sin fronteras. Es este ámbito cultural y artístico el terreno que debe ser el lugar propicio de nuestras actividades. Y en el cual pensaban Jean Monet y otros grandes europeos pues creían que el diálogo cultural entre los pueblos, podía limar las asperezas y fricciones que produce la lucha partidista de los intereses materiales.

Las Academias, en armónica relación, son a quienes compete llenar el actual vacío, realizando al unísono, en el espacio europeo, las funciones que a cada una corresponde pero que estaban limitadas a su propio país.

Tal idea, como se ha expuesto anteriormente, ha sido objeto, en el entretanto, de estudio y de contraste de pareceres, por lo que yo no dudé que en Santiago, durante la celebración del Congreso, pudiera avanzarse decididamente hasta lograr el acuerdo conveniente.

Los efectos multiplicadores que en el ámbito de la cultura produce la suma de los esfuerzos conjuntados, de quienes por su independencia y libertad, pueden y quieren decidir por sí mismos, es un aliciente que nos impulsa a aunar y armonizar nuestras ideas y proyectos al servicio de la tarea común que nos brinda la nueva Europa.

El maestro Azorín expresaba que sólo puede amarse lo que se conoce.

Esta máxima es la que me ha servido al confeccionar el Programa del Congreso. Por dicho motivo, se dió un amplio espacio de tiempo a las sesiones informativas para conocer y entender el quehacer que se desarrolla incluso en las más lejanas tierras a esa Finisterre europeo en que nos hallábamos.

En nuestro proyecto, es esencial dicha labor informativa que permita aproximar el conocimiento del Este y del Oeste, del Norte y del Sur, que

son respectivamente partes enriquecedoras de un todo, que nos agradecería ver convertido en una bien avenida y venturosa Europa.

Pero faltaríamos a un deber moral si no expresáramos el dolor y la angustia que nos causan, los sangrientos enfrentamientos que en el propio Centro de Europa, de manera feroz y despiadada llevan la tortura y la muerte, a millares de nuestros hermanos europeos. Y que al tiempo destruyen monumentos y obras de arte, que representan de una parte los signos de identidad de muchos pueblos, y, de otra, constituían e integraban una expresión maravillosa del Patrimonio Artístico Europeo.

El Delegado del Consejo de Europa en nuestro Congreso, Jefe de la División del Patrimonio Cultural, D. José María Ballester, inició su discurso, refiriéndose a que la Secretaria General del Consejo de Europa, madame Catherine Lalumiere, le había pedido que participase en la Sesión Inaugural del Congreso Europeo de Academias Nacionales de Bellas Artes, que cuenta con su patrocinio personal y se celebra en Santiago de Compostela, bajo la Presidencia de Honor de Su Majestad la Reina de España.

Estas fueron sus palabras:

La misión paneuropea, los temas que figuran en su programa y el hecho de celebrarse en el marco del Año Santo Jacobeo que mayor expectación ha despertado en la era contemporánea, ... confieren a esta Reunión un interés particular. Me gustaría subrayarlo desde la perspectiva que es propia del Consejo de Europa.

En ese proyecto que denominamos ya la gran Europa, una Europa humanista, cuya construcción se basa en la consagración de las libertades fundamentales y en el respeto de los derechos humanos.

En el horizonte del patrimonio cultural europeo, que es ya el horizonte del año 2000, surge una cuestión fundamental: la necesidad de elaborar una deontología del patrimonio, de definir una ética de las intervenciones sobre el patrimonio, de precisar el uso del patrimonio, convertido ya en fenómeno social y en objeto de comunicación, pero también en derecho fundamental de los ciudadanos.

Son cuestiones que resulta particularmente oportuno plantear y recordar ahora, en la sesión inaugural de este congreso, porque figuran entre las preocupaciones actuales del Consejo de Europa y corresponden a una de las funciones esenciales de las Academias Nacionales de Bellas Artes, que

de acuerdo con su naturaleza y su tradición, están llamadas a desempeñar en la Europa del futuro.

Suscitó gran emoción desde sus primeras palabras la conferencia pronunciada en nombre del Consejero Comunitario de Cultura, M. João de Deus Pinheiro, por el Delegado de la Comunidad Europea, para quien era un inmenso placer y honor representarle en lo que calificó de prestigioso encuentro del el Congreso Europeo de Academias Nacionales de Bellas Artes, al que por el alto lugar de espiritualidad y ante dónde se reunía, era garantía de su éxito.

Una vez más deseaba que en los temas tan importantes que se habían de evocar y profundizar, los resultados estuvieran realmente a la altura de sus finalidades y ambiciones.

Todo lo que contribuya a situar el Arte en el más alto lugar de la escala de valores, debe merecer el máximo favor de la nueva Europa, por lo que subrayó en su intervención, que “en este contexto vuestra reunión de hoy adquiere toda su significación”. “No hallo –agregó– más noble causa para una Academia de Bellas Artes que asumir plenamente su papel. Ni puede haber mejor reconocimiento de su historia, por parte de las Academias de nuestros países que el de quererse abrir plenamente a la dimensión de una Europa consciente de sus valores y de su destino”.

M. Claude Altermatt, Delegado de la Conferencia para la Seguridad y la Cooperación en Europa, inició su intervención explicando que al firmarse en el año 1975, el Acta de Helsinki, se llegaba a un acuerdo, propiciado desde tres años antes, en 1972, para establecer un foro para el diálogo entre los bloques militares. Con la desaparición de los bloques en 1989/90, Europa se benefició de una mutación profunda. En la cumbre de París de 1990, se reconoció solemnemente que nuestra cultura común europea y nuestros valores jugaron un papel del mayor interés en superar la división del Continente.

Así se declaraba en el Documento de la CSCE sobre el Patrimonio Cultural, en la reunión que tuvo lugar en Cracovia, durante los días 28 de mayo al 7 de junio de 1991. (Reunión a la que tuve la satisfacción de asistir, formando parte de la Delegación Española).

Uno de los aspectos que se tuvo muy en consideración, fue cuanto hace relación con la apertura entre las distintas culturas.

De aquí, que concluya su disertación, manifestando que “en nombre de la CSCE, debo expresar los más sinceros votos de éxito para vuestro Congreso, que se desarrolla en este alto lugar de la civilización occidental”.

El Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, D. Ramón González de Amezúa, en sus primeras palabras, puso de manifiesto el gran honor que le significaba, abrir este Congreso de Academias de Bellas Artes europeas. Luego de valorar las huellas profundas dejadas en la memoria histórica de las naciones europeas por la peregrinación a Compostela, aludió a la evocación mágica del nombre de Compostela “desde hace ya muchos siglos, nombre repleto de fé, de ilusión, y de la arraigada conciencia presente en el fondo del corazón, de que Europa, de que los europeos tenemos un destino común y una identidad generosa que a todos nos reúne. Los tiempos presentes caminan por fortuna y con firmeza en esa dirección; por ello me es muy grato dar la bienvenida a todos los compatriotas europeos aquí presentes, con el deseo, que sin duda se hará realidad, de que este Congreso produzca copiosos frutos”.

El Presidente de la Xunta de Galicia, D. Manuel Fraga Iribarne, que presidía, cerró el acto con un discurso de bienvenida destacando algo que “se ha repetido hasta la saciedad, algo que es palpable: el hecho de que Europa configuró, en parte, su relativa unidad cultural caminando sus gentes hacia Compostela”. Para proseguir después: “Ante esa realidad inapelable –de la existencia de una Historia, al tiempo común y diferente para todos y cada uno de los pueblos de Europa– cabe valorar hoy, como una evidencia que puede ser bien enriquecedora, el quehacer de las Academias Nacionales de Bellas Artes, repartidas por el solar de este Viejo Continente.

En este contexto el Congreso Europeo, que se inaugura ahora en Compostela, reúne, en las personas de todos ustedes, a una magnífica representación de lo que es, en la actualidad, el mundo de las Academias Nacionales de Bellas Artes y nos acerca, desde su muy contrastada experiencia, a todo un compendio de exponentes y saberes que se han ido plasmando tanto en las formas artísticas como en las reflexiones emanadas, a lo largo del tiempo, de la docta sapiencia académica.

Pero las Academias no miran, en la sociedad actual, únicamente al pasado. En aquellos casos en que tales instituciones se muestran más vivas, su experiencia se vuelca, con vocación y acierto, en la valoración del presente, y en el desarrollo de la idea de forjar propuestas hacia el futuro.

Y es que, desde siempre, las Academias han sido impartidoras de saberes y generadoras de normas, de pautas prácticas de comportamiento. Pues

bien, esos valores, con las actualizaciones pertinentes, se siguen manteniendo hoy y esto debe ser aprovechado para el bien de la sociedad en general.

En estos momentos, en los que la situación política de una buena parte de Europa se muestra cambiante, es positivo que existan opiniones y voces institucionales autorizadas que se ocupen de diagnosticar la situación cultural en los diversos espacios europeos; en este sentido la toma de decisiones, que lleven, en adelante, a la mejor defensa y conservación del Patrimonio Histórico posible, se ha de hacer compatible con la propuesta de otro tipo de pautas que fomenten la creación de nuevas obras de arte.

Y es que a nuestro tiempo, como a cualquier otro de la Historia, se le ha de valorar, en el futuro, tanto por su modo de salvaguardar el legado cultural del que es depositario, como por aquellos quehaceres que se entiendan como totalmente propios de la creatividad de nuestra época.

En ambos casos, las Academias de Bellas Artes de los distintos países de Europa tienen experiencias y proyectos, hacia el futuro, que compartir.

Resulta absolutamente imprescindible, en un momento como el actual, fomentar el trabajo académico y que, desde el saber, la reflexión y la experiencia –compartiendo criterios– se consolide un buen futuro para las Bellas Artes”.

Luego de otros atinados comentarios sobre la labor que corresponde a las Academias, se dirigió de modo directo a los Congresistas, al decir:

“Señores Académicos, señores Observadores de aquellos países que no tienen Academias de Bellas Artes, en esta Galicia que vive ahora su Año Santo de 1993 tienen, ante ustedes, el reto profesional de hacer propuestas encaminadas a articular coherentemente el trabajo de las Academias Nacionales a través de la creación de un Consejo Europeo que sea verdaderamente efectivo.

En la medida en que sus acertadas aportaciones sean, en el futuro, asumidas por la generalidad de las Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa se habrá conseguido, para nuestra cultura, un instrumento que unifique criterios en aquello en que puedan, y deban, ser coincidentes.

Las Academias se han asentado siempre en la sabiduría de sus componentes, pero su ser ha tenido su último sentido en el hecho de ser foro de debates en los que sus distintos miembros contrastan opiniones.

Posiblemente haya llegado la hora de hacer extensivo el sentido creativo de esa posición dialogante a la generalidad de los intelectuales y artistas

de Europa, a través de una adecuada relación de las prestigiosas Academias Nacionales de Bellas Artes. La verdadera construcción de una Europa Común se hará, en cualquier caso, desde un talante como del que aquí se trata, a base de sumar proyectos de esta índole”.

Se ha prestado mucha atención a la presencia y participación en el Congreso de los Representantes de las tres instituciones europeas. Ha significado un reconocimiento sustancial de nuestra misión en Europa. Contrasta de forma notoria con la situación en que se encontraba la gestión que encomendamos, hace tres años, para que se hiciera con la Comunidad Europea.

Todo ello confirma nuestro criterio expuesto en fecha anterior, de que nuestra primera obligación es la de conseguir un organismo estable de interrelación académica europea. Luego, si en esta tarea llegáramos a alcanzar autoridad moral en nuestro cometido, seríamos ineludiblemente reconocidos por dichas instituciones europeas. Así es lo que ha ocurrido con motivo del Primer Congreso, en el cual, Consejo y Comunidad, al igual que la Conferencia para la Seguridad y la Cooperación europeas nos han alentado e impulsado a cumplir las finalidades señaladas al Consejo Europeo de Academias Nacionales de Bellas Artes.

La inquietud que despierta la transición que se opera en múltiples campos, en el Este, Centro y Sudeste de Europa, nos decidió a encomendar a los Dres. y Profs. Gieztor y Bózilov, nos informaran sobre la trayectoria cultural y artística en aquellas regiones de la Europa Oriental.

Por desgracia, tal proceso ha supuesto un empeoramiento en la conservación del Patrimonio Artístico y de cuanto se refiere a su salvaguarda y mantenimiento. En los regímenes anteriores correspondía al Estado, y dicho cambio político en la actualidad, ha dejado un gran vacío.

Las conferencias, del mayor interés, a cargo de dichos Profesores, fueron seguidas de las intervenciones de todos los Congresistas. En las cuales informaron de la política y acción del Estado y de la Sociedad:

- en la protección y conservación del Patrimonio Artístico Monumental y mobiliario;
- en la formación y creación artísticas;
- ante el entorno de los monumentos y en la protección del paisaje;
- en el estímulo del mecenazgo, amparado por una fiscalidad propicia.

Sobre el tema del mecenazgo y de la fiscalidad, debe destacarse la autorizada conferencia del Académico D. José Luis Alvarez, verdadero experto en esta materia, a la que ha dedicado publicaciones de necesaria consulta.

En lo que se refiere a que se lleve a efecto una decidida protección del paisaje, en el entorno de la ciudad, mereció cálido elogio, la intervención del Académico Julio Cano Lasso, al mostrar los nocivos cambios operados en el entorno de la Ciudad de Compostela.

Los conflictos bélicos y otras violencias destructoras del Patrimonio Cultural; así como el Camino de Santiago, proclamado primer itinerario cultural por el Consejo de Europa, y símbolo de la solidaridad y convivencia en su formación, fueron los dos temas, bien dispares, expuestos en último lugar.

Como culminación del Congreso, después de amplio debate dedicado a la redacción y aprobación, fueron dados a conocer:

- La Declaración Académica; y
- Los principios o bases de la futura normativa del Consejo Europeo de las Academias Nacionales de Bellas Artes.

Una vez aprobados ambos textos, se declaró clausurado el Primer Congreso de las Academias de Bellas Artes de Europa.

Durante los días del Congreso, una vez que terminaban las sesiones, tuvieron lugar actos de carácter cultural y amistoso en honor de todos los participantes. Entre los cuales debemos citar, la visita a la Exposición “Santiago y América”, la peregrinación a la Catedral Compostelana, el Concierto de voces en el Auditorio, la Recepción ofrecida por el Ayuntamiento de Santiago, y la Cena de despedida con la que la Presidencia de la Xunta de Galicia agasajó a todos cuantos, con notoria eficacia, asistieron a este Primer Congreso.



Intervención de Don Ramón González de Amezua. Director de la R.A. B.A.



Un momento de las sesiones.



Intervención de D. Carlos Romero de Lecea, de la R.A.B.A.



Intervención del Doctor Carlos Cuesta del Comisariado Cultural
de la Comunidad Europea.

APÉNDICES

I

“DECLARACIÓN ACADÉMICA”

Los Representantes de las Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa, reunidos en Santiago de Compostela:

1. Sienten la urgencia de responder al reto que en el ámbito cultural y artístico plantea el futuro de la nueva Europa.
2. Aspiran a mantener una relación interacadémica que les permita cumplir las funciones consultivas ante las instituciones europeas por ser consustanciales en la misión que tienen atribuidas en sus respectivas naciones, y que realizan con notoria eficacia.
3. Consideran que es obligación de los Poderes Públicos nacionales y europeos.
 - a) Atender a la defensa, conservación y valorización del Patrimonio Artístico, sea monumental o en cualesquiera de sus varias manifestaciones.
 - b) Estimular la educación y creación artísticas.
 - c) Cuidar del entorno monumental y del paisaje.
 - d) Favorecer el gran beneficio social del mecenazgo mediante la promulgación de las disposiciones fiscales adecuadas, allí donde no existan.
4. Corresponde a las Academias de Bellas Artes de Europa mostrarse alerta ante cualquier amenaza al Patrimonio Artístico Europeo.

Addenda: Clamar para que sean erradicadas totalmente las situaciones que amenazan a los signos de identidad cultural de los pueblos, destruyendo el Patrimonio Artístico Europeo.

Santiago de Compostela
17 de abril de 1993

II

CONSEJO EUROPEO DE ACADEMIAS NACIONALES DE BELLAS ARTES

PROYECTO DE BASES

Principios fundamentales

1. Respeto a la independencia y autonomía de cada Academia
2. Criterio de voluntariedad para pertenecer al Consejo.

Partícipes

1. Las Academias dedicadas exclusivamente a las Bellas Artes que reúnan la condición de ser únicas con carácter nacional en su respectivo país.
2. Las Academias Nacionales que, junto a su carácter de Bellas Artes, lo sean de otras altas disciplinas (por ejemplo, de Ciencias y Letras).

Fines generales

1. La defensa, conservación y valorización del patrimonio artístico europeo, tanto monumental como de cualesquiera de sus manifestaciones, así como del entorno y del paisaje.
2. El fomento de la formación y creación artísticas.

Fines próximos

1. El reconocimiento de la importancia esencial de la formación y actividades artísticas.
2. Respeto a la pluralidad cultural en la formación europea.
3. Procurar la convergencia interacadémica en los temas comunes.
4. Deberá mantenerse relación con las Instituciones nacionales y Europeas para funciones consultivas e iniciativas de carácter general.
5. Proyectar su presencia y actividad fuera de Europa en los proyectos y realizaciones que adquieran importancia excepcional.

Admisión de futuros miembros

Para la admisión de los nuevos miembros, el Consejo deberá tomar en consideración:

- su antigüedad
- su actividad
- una sede social estable

Organización

- La más sencilla posible
- La reunión del Consejo Europeo es recomendable que sea anual
- El Comité permanente, podrán integrarlo:
 - . El Presidente,
 - . El Secretario,
 - . Los Vocales, en un número reducido.

Santiago de Compostela
17 de abril de 1993

III

OFRENDA EN LA PEREGRINACIÓN

Señor Santiago:

Hubieran de ser tus estrellas, del Campus Stellae de este Compostela, las que trajese aquí, a este grupo de ilustres personalidades del saber y del Arte, pues fuisteis pionero del arte que construyó tu ciudad monumental y dejó profundas huellas a lo largo del recorrido del Camino de Santiago.

En el mundo en el que desgraciadamente prolifera el signo iconoclasta y destructor, así como la posposición del reino del espíritu para ser ocupados por intereses mezquinos por lo material y egoista, nos hemos reunido estos días para ayudarnos mutuamente y concertarnos en la defensa de los

que es signo cultural y artístico de la identidad de nuestras naciones y que constituye el conjunto del Patrimonio artístico de Europa.

Vos que sois valedor ante el Altísimo, te rogamos nos ayudes para que perseveremos sin desmayo en el camino que hoy iniciamos en la también defensa de los más altos valores del espíritu.

IV

PAISES QUE PARTICIPARON EN EL CONGRESO

- Austria
- Bélgica
- Bulgaria
- República Checa (Antigua Checoslovaquia)
- Dinamarca
- Eslovaquia
- España
- Finlandia
- Francia
- Grecia
- Gran Bretaña
- Holanda
- Hungría
- Irlanda
- Italia
- Noruega
- Polonia
- Portugal
- Rumanía
- Rusia
- Santa Sede
- Suecia
- Suiza
- Turquía

LA PRIMERA MERCED CONCEDIDA POR FELIPE II
A JUAN DE HERRERA

Por

LUIS CERVERA VERA

LAS TAREAS DE JUAN DE HERRERA DESARROLLADAS HASTA EL AÑO 1571 Y SU CRECIENTE ESTIMACIÓN POR FELIPE II

Las laboriosas trazas que ejecutaba Juan Bautista de Toledo (1) para el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial (2) eran modificadas de continuo por las observaciones de los frailes jerónimos y de Felipe II, lo que impedía realizarlas con la rapidez y meticulosidad que se le exigía.

Sin embargo, en el mes de marzo de 1562 llevaba *en buenos términos la traça* (3), y en el mes de julio siguiente terminó *la planta de los principales miembros del edificio* (4). Durante aquel año de 1562 continuó Juan Bautista de Toledo *puliendo y mejorando* sus trazas y diseños, y procuraba *se pussiesen lo mas acomodado a los vsos y menesteres, puesto que es dificultoso acertar de la primera vez tantas cosas* (5).

Mientras tanto habían surgido dificultades, debido a la intromisión del italiano Paccioto e, incluso, con *plantas y monteas* que enviaron de Italia (6). Pero Juan Bautista de Toledo tenía avanzados sus trabajos y era necesario que alguien le ayudara en tan ingente empresa. Los otros maestros que servían a Felipe II estaban bastante ocupados en sus obras reales; además, por la calidad de las que llevaban realizadas y por sus años de servicio, no podía pensar en darles ocupación como ayudantes de Juan Bautista. Lo hubieran considerado como una humillación, pues incluso alguno de ellos había examinado y juzgado sus trazas.

De otra parte, era necesario procurar gente más joven y que estuviera preparada conforme a la moderna arquitectura renacentista. Se precisaban hombres que conocieran las matemáticas y las teorías de los tratadistas que en aquella época proporcionaban el saber en arquitectura. Y Felipe II buscó, como siempre lo hizo, el hombre o los hombres necesarios para este momento; con su habilidad característica puso a dos personas capacitadas al

servicio de Juan Bautista. De esta manera, además de facilitar al arquitecto real dos ayudantes, se produciría entre ellos la competencia y el estímulo necesario en su trabajo, que redundaría en beneficio de las trazas y en la firme dirección de las obras.

Con esta idea y por cédula dada en Madrid a 18 de febrero de 1563, *hauiendo tenido relación de la habilidad que Joan de Herrera poseía en cosas de architettura*, lo recibió a su servicio con un salario anual de cien ducados y la obligación de trabajar *en todo lo que le fuere mandado, dependiente de la dicha profesión, y se le hordenare por Joan Bautista de Toledo*, a quien había *de acudir a tomar la horden de las obras y cossas que conuiniere hazerse* (7). Juan de Herrera contaría entonces treinta y tres años. Junto a Juan de Herrera, también ese mismo día, y como ayudante de Juan Bautista, el rey nombró a Juan de Valencia, el cual era hijastro de Luis de Vega, aquel viejo maestro que había servido al Emperador en sus obras reales para luego continuar a las órdenes de Felipe II, hasta que murió en Madrid el 10 de noviembre de 1562 (8).

Recibido su nombramiento, empezó Juan de Herrera a trabajar con gran entusiasmo al lado de su maestro. Juan Bautista de Toledo era el arquitecto del rey, y, jerárquicamente, Juan de Herrera debía, en la vida oficial, ser subordinado suyo; pero en la intimidad del trabajo, sus buenas dotes naturales y sus grandes conocimientos le llevaron desde los primeros momentos a convertirse en su colaborador.

Así, el día 23 de abril de 1563, *en que se celebró la fiesta de San Iorge, le pareció a Iuan Baptista de Toledo, que era ya tiempo de començar la fábrica, y assentar la primera piedra, fundamento de todo el quadro y planta*. Para ello, en medio de la zanja que *mira al Mediodía*, debajo de donde se sentaría el Prior en el *refitorio*, se preparó el sitio para colocar la *piedra quadrada que tenían ya aparejada para el efeto* (9), con una inscripción redactada por Juan de Herrera, quien asistió, al lado de su maestro, a la ceremonia de su colocación (10).

Después de esta ceremonia se iniciaron las obras del monasterio; Herrera colaboraba en los diseños y trazas con Juan Bautista y le asistía en la marcha de los trabajos para la construcción, en los que tomó parte activa, siendo frecuentemente necesaria su presencia en El Escorial (11). El día 23 de junio de 1563, Juan Bautista de Toledo tenía ya concluido y empacado con el mayor cuidado, para enviarlo de Madrid a El Escorial, el modelo gene-

ral en madera (12) que había realizado, *en forma harto pequeña, para toda la planta y môtea* (13). Y el 27 de julio siguiente llevaba a El Pardo todas las trazas del monasterio para mostrárselas al rey y recibir sus instrucciones (14). Además, Juan de Herrera ayudaba a su maestro en la ejecución de todos los diseños y trazas correspondientes a las otras fábricas reales (15), y en su compañía visitaba las obras que se llevaban a cabo en los palacios de Aranjuez (16) y Valsaín (17), casas de El Pardo (18) y de Campo, Alcázar de Madrid (19) y otras dependencias regias, para inspeccionar y dirigir los trabajos que realizaban los viejos maestros, Luis y Gaspar de Vega, Becerra y Vergara (20).

La intervención de Juan de Herrera se hace cada vez más patente en el transcurso del tiempo. A finales del año 1564 ya se vislumbra, a través de los *villetes* que se cruzan entre Felipe II y su secretario Pedro de Hoyo, la importancia que, paulatinamente, cobra Herrera en las obras del monasterio escurialense (21), y ya a partir de 1565 comenzó *a andar continuamente con S.M. a donde quiera que iba* (22).

Herrera, además de acompañar a Felipe II, ponía toda su voluntad en ejecutar cuanto le ordenaba Juan Bautista, y desde que fue nombrado su ayudante tuvo sobradas ocasiones de ejercitar sus vastos conocimientos y de reforzar su personalidad, demostrando una gran competencia en las tareas realizadas. Único *architecto* real y *maestro mayor* de las obras del alcázar de Madrid y casa de El Pardo, Juan Bautista de Toledo, por su gran capacidad de trabajo, llevaba adelante el quehacer de los diseños del monasterio y resolvía cuantos problemas le planteaban a cada paso las necesidades de los jerónimos, por un lado, y las opiniones y mandatos de Felipe II, por otro.

A principios de 1567 Juan Bautista tenía diseñados de nuevo la planta, alzados y secciones de la iglesia, a consecuencia de las modificaciones que hubieron de introducirse por causa de las indicaciones y consejos que sobre los diseños primitivos se habían emitido (23). Pero entonces, cuando empezaba a estar esbozada la gran fábrica en la multitud de diseños comenzados, aunque todavía quedaba pendiente una enorme labor, cayó enfermo Juan Bautista de Toledo, aquel *hombre de muchas partes, escultor, y que entendía bien el dibujo, sabía lengua Latina y Griega* y, asimismo, *tenía mucha noticia de filosofía y matemáticas* (24). Ante tal contratiempo, que paralizaba la confección de las trazas iniciadas, Felipe II decidió encargar a Herrera el desarrollo de las mismas ideadas por el maestro. Cometido que realizó a completa satis-

facción del monarca y ayudado, quizá, por su maestro, que, incluso enfermo, le dirigía con sus ideas y consejos.



Firma de Juan Bautista de Toledo

La colaboración de Juan de Herrera con su maestro en aquellas tareas debió de ser eficiente y apreciada por Felipe II, pues éste, el 14 de marzo de 1567, *acatando su habilidad* acrecentó su salario anual en *ciento cincuenta ducados*, que sumados a los que percibía ascendían a *doscientos cincuenta ducados al año*, los cuales dispuso el monarca que había *de empezar a gozar* desde primero de enero de aquel mismo año de 1567. Pero este incremento de la retribución llevaba consigo nuevas obligaciones, como la de residir y acudir a donde se le ordenase, condición mediante la cual el monarca se aseguraba la asistencia de Herrera a las obras del monasterio de San Lorenzo, mientras Juan Bautista continuara enfermo (25).

Agravada su salud y *enfermo de enfermedad corporal*, pero *con libre sentido y juicio natural*, otorgó su testamento en Madrid el lunes 12 de mayo de 1567, y en el siguiente lunes de Pentecostés, que correspondió al 19 de mayo de 1567, fallecía después de haber firmado de *su nombre* horas antes el codicilo a su testamento (26).

Su muerte causó mucha *tristeza y confusiô por la desconfiança* q se tenía de hallar otro hombre tal (27), pues desde los primeros momentos había intervenido en los afanes de la fundación, cuando todavía buscaba Felipe II el lugar apropiado donde asentar su monasterio. A partir de entonces había diseñado la fábrica en líneas generales y aun varias de sus partes en detalles. A fuerza de constancia, y siguiendo las disposiciones concretas del monarca, había trazado, una tras otra, diversas soluciones de una misma planta, cuando no de un mismo conjunto o de un simple detalle. Notable perseverancia en un hombre de carácter tan recio como el suyo.

Felipe II sintió mucho su pérdida, pues planteaba al irresoluto monarca el arduo problema de elegir un sucesor capaz de continuar las trazas y dirigir las obras con el mismo criterio y espíritu que el maestro fallecido. Aquellos que tenía a su servicio se encontraban viejos y algunos por *su mucha edad*, como Alonso de Covarrubias, no asistían a las obras (28), mientras otros, si bien seguían trabajando en las obras reales, no conocían la que se estaba llevando a cabo en El Escorial ni estaban preparados artísticamente para proseguir la moderna fábrica que se iniciaba. No debieron parecerle al rey las personas más adecuadas para llevar adelante la empresa de su monasterio. De haberlo sido, no hubiera precisado llamar a Juan Bautista, años atrás.

Tan sólo Herrera estaba compenetrado con la magna empresa. Había trabajado con éxito al lado de su maestro y estaba perfectamente identificado con su manera de ser y de pensar. Pero existía un inconveniente: aunque hombre maduro, era más joven que los otros artistas y llevaba escaso tiempo trabajando en materia de arquitectura; por lo cual, si bien cumplía su trabajo a satisfacción del rey, éste no se atrevía a concederle el título oficial, como sucesor de Juan Bautista, por no disgustar a los viejos maestros; pues Felipe II, contra lo que siempre se ha dicho y creído, era muy considerado en el trato con sus servidores. De otra parte, acaso pensara el monarca que si Herrera ocupaba oficialmente el puesto vacante, quedaría como arquitecto absoluto y en situación nada fácil de conducir, dado su carácter entero. Y lo que Felipe II deseaba, ante todo, era un arquitecto que interpretase fielmente su criterio y ejecutara sus órdenes con rigurosa exactitud y sin la menor discusión. Sólo en lo puramente técnico y formal de la obra disfrutaría de libertad.

En consecuencia, Felipe II ideó una solución muy de acuerdo con su temperamento suspicaz e irresoluto, una fórmula que le permitía mantenerse en todo momento como único árbitro decisivo. Dispuso que Juan de Herrera continuara las trazas y dirigiera las obras como cabeza visible; no pesaría sobre él la autoridad de ningún otro arquitecto, pero tampoco recibiría el título que había llevado Juan Bautista. En cuanto al salario, tampoco se le aumentaría, puesto que ya se le había acrecentado recientemente. Con esta solución permanecía vacante —como un incentivo— el cargo que ocupara Juan Bautista de Toledo; los viejos maestros, que nunca vieron con buenos ojos el encumbramiento de Juan Bautista, no se juzgarían postergados u ofendidos, como hubiera ocurrido con la designación, para el más al-

to cargo de su profesión, de quien tan sólo había trabajado como ayudante en las obras reales; y, por añadidura, no recayendo en Juan de Herrera el nombramiento oficial, quedaba un amplio margen para comprobar con tiempo sus dotes artísticas, así como su capacidad para llevar a feliz término las obras de aquella fábrica monumental y, en caso de fracasar, nada estorbaba la designación de otro arquitecto que lo sustituyera. La solución era perfecta y la que cabía esperar de la mentalidad de Felipe II. No podía, ni su espíritu se lo hubiera permitido, dejar la dirección de las obras en manos de un arquitecto que gozase de amplias atribuciones. Precisamente por estas facultades, que aunque restringidas gozaba el desaparecido arquitecto, ya había tenido algunos disgustos. Si, transcurridos varios años, Juan de Herrera demostraba talento suficiente y la necesaria sumisión para acatar y resolver sus reales órdenes, ya habría ocasión para que ocupase el más alto cargo de entre los arquitectos de su Imperio.

Todavía no repuesto de la irreparable pérdida de Juan Bautista de Toledo, aunque esperanzado de que Herrera prosiguiera con éxito la obra comenzada, se inició *el año 1568, precisamente el más terrible del reinado de Felipe II* (29), pues el monarca en 22 de enero notificaba desde Madrid a las principales ciudades que, *por algunas justas causas y consideraciones, que conciernen al servicio, de Dios y bien y beneficio público destos reinos había mandado recoger la persona del Serenísimo Príncipe Don Carlos* (30), quien el sábado 24 de julio de dicho año falleció en circunstancias penosas (31); y varias semanas después, el 3 de octubre de 1568, sobrevino el tránsito de Isabel de Valois, su tercera esposa (32).

Un ejemplo de la confianza y estimación que Felipe II dispensaba a Juan de Herrera es el relativo a la custodia de los extraños artefactos que poseía en su recámara el fallecido príncipe Carlos, entre otros varias cerraduras, *una escalera de hierro bruñido*, cuatro *ingenios de hierro para alçar y abrir puertas* y nueve destinados a desquiciar y romper puertas y rejas, además de *diuersos hierros e instrumentos hechos en Alemania*, cuyas cosas el monarca, por su *orden de palabra, dió y entregó a Joan de Herrera*, su criado, *para que éste hiziesse de ellas lo que le fuese mandado por él*. Fue, por tanto, una muestra de la seguridad que a Felipe II le ofrecía la discreción de Juan de Herrera en tan delicada misión, de la cual, por su voluntad, nadie debería *de pedir cuenta ni razón a Juan de Herrera* (33).

El talento y la preparación artística de Juan de Herrera se pusieron de manifiesto en la continuación de las trazas y en la dirección de las obras del monasterio de San Lorenzo el Real, así como en aquellas otras, de diferentes fábricas reales, en que hubo de emplearse, siempre conforme al criterio de Felipe II, que en todo momento y en el más ligero detalle hizo sentir su opinión.

Existía una manifiesta desproporción entre el salario que percibía Juan de Herrera y el trabajo que desarrollaba. Hacía viajes para inspeccionar y dirigir las obras reales que se ejecutaban de acuerdo con sus diseños y bajo sus órdenes; y esta labor, comprendida y fiscalizada en sus menores detalles por Felipe II, no estaba bien retribuida. No obstante, el precavido monarca consideraba que aún no era tiempo de aumentar la consignación de su arquitecto, pensando quizá en las razones que más arriba expusimos. En estas circunstancias, y para premiar económicamente el trabajo y la asistencia, puestos de manifiesto en cuanta labor había realizado, le favoreció con el oficio de *Ayuda de la Furriera* en el año de 1569. Para el arquitecto escurialense, *los gages de este oficio* y ración correspondiente significaron un aumento en sus ingresos anuales de ciento cincuenta ducados, con los cuales alcanzó a *tener en todo cuatrocientos ducados de salario* (34), que fue la cantidad total que percibió al cabo de seis años por sus servicios al monarca.

Durante el año 1570 Juan de Herrera consumió sus jornadas en atender las obras reales, con especial dedicación a las del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, y también continuó sus viajes para cumplir órdenes del monarca; así, en este año de 1570 tenemos noticia de que recibió *dos mill y dozientos quarenta y quatro maravedis por ciertos días que fue [de] camino a cosas del seruiçio real* (35). Mientras tanto Felipe II *se hallaba falto de sucessor, viudo y en edad proporcionada para contraer un cuarto matrimonio*, del que esperaba naciera el heredero de sus reinos; con ese pensamiento se desposó por poderes en Espira (Alemania) con su sobrina Ana de Austria, hija del emperador Maximiliano II, y en Segovia, el 12 de noviembre de 1570, ratificaba su matrimonio (36).

En postrero de diciembre del dicho año de 1570 renunció el oficio de prior del monasterio escurialense fray Juan del Colmenar (37), y le sucedió, en 16 de enero de 1571, fray Hernando de Ciudad Real (38), tercer prior con quien Juan de Herrera resolvió detalles de la fábrica, siempre de acuerdo con el monarca. Y coincidió la llegada de aquel prior al monasterio cuando Herrera con Jerónimo Gili diseñaba la *Casa de los Naranjos*

para el conjunto real de Aranjuez, pues, para los tejados, Felipe II aceptó el mes de junio de 1571 las trazas de Herrera (39).

Desde el 18 de febrero de 1563, día en el que Juan de Herrera inició sus tareas con Juan Bautista de Toledo, hasta los primeros meses de 1571 transcurrieron ocho años, divididos en dos etapas de cuatro años cada una y perfectamente diferenciadas, durante las cuales Herrera es solamente un servidor real. En la primera etapa trabajaba en *cosas de arquitectura* sujeto a las *ordenes* de Juan Bautista de Toledo hasta su fallecimiento el 19 de mayo de 1567, mientras en la segunda, iniciada a continuación, sus tareas arquitectónicas las ejecuta con *libertad*, sin más sujeción que las indicaciones de Felipe II y algunos deseos o necesidades de los monjes jerónimos.

En la primera etapa Felipe II estima la labor realizada por Juan de Herrera y le aumenta su salario anual en ciento cincuenta ducados el 14 de mayo de 1567, cuando habían transcurrido cuatro años de iniciar sus trabajos a las órdenes de Juan Bautista de Toledo y dos meses antes del fallecimiento de éste. En la segunda etapa no le acrecentó su salario, sino que le compensa en 1569, dos años después de morir Juan Bautista, con el oficio de *Ayuda de la Furriera*, que supuso para Herrera un incremento en sus ingresos anuales de ciento cincuenta ducados.

A comienzos del año 1571 y al cabo de ocho años de servicios como arquitecto, Herrera percibía de su rey un total de cuatrocientos ducados anuales; cien ducados menos que importaba el salario asignado a Juan Bautista de Toledo, el 12 de agosto de 1561, cuando este último fue nombrado arquitecto real (40), a pesar de los sucesivos aumentos concedidos por Felipe II, que representaban la creciente estimación de sus trabajos.

FELIPE II CONCEDE EN EL AÑO 1571 A JUAN DE HERRERA
UNA MERCED DE QUINIENTAS DOBLAS SOBRE LA VILLA
DE VILLANUEVA DE ALCARDETE (TOLEDO)

Aquella estimación que sentía Felipe II por Juan de Herrera se manifestó a principios de 1571, con la *merced* concedida antes de transcurridos dos años de haberle nombrado *Ayuda de la Furriera*.

Es posible que el prudente monarca no considerara oportuno acrecentarle, por entonces, su salario anual, aunque en conciencia sintió que debía

premiar su continua y eficaz dedicación a las obras reales. Para ello, en Aranjuez, a 22 de febrero de 1571, expidió una cédula a favor de Juan de Herrera concediéndole la *merced* de quinientas doblas (41) sobre la villa toledana de Villanueva de Alcardete (42), entonces denominada Villanueva del *Cardete* (43).

Las quinientas doblas pertenecían a S. M., por corresponder a la *tercia parte* de la *fianza de las mill y quinientas doblas de caueça, que la ley de Segovia dispone* (44). Estaban consignadas para el pleito *tratado* entre las villas de Corral de Almaguer y Villanueva de Alcardete, en el cual la Audiencia y Chancillería de Granada se *pronunciaron contra la dicha villa de Villanueva del Cardete*, por lo que ésta incurrió en *perdimiento de las mill y quinientas doblas* (45).

Villanueva de Alcardete (46), se asienta *en una explanada algo elevada respecto a sus inmediaciones* (47). Su inicial y reducido caserío parece que lo ocupó en 1089 Alfonso VI, otorgándole el Fuero Real de Toledo (48), aunque los alcardeteños en 1575 declararon para las *Relaciones* de Felipe II *que se fundó y se comenzó a poblar por orden del Maestre de Santiago que en el presente era, y añadieron que siempre fue villa, es de la Orden de Santiago y que dicho pueblo es todo de Su Magestad* (49). Alfonso VIII concedió a *Cardete –Alcardete–* el título de *leal* (50); pertenecía en 1323 al *Común* de la Mancha (51) y Vasco Rodríguez, maestre de Santiago, el año 1328, otorgó Fuero a la villa (52), a la cual confirmó su dependencia eclesiástica a los santiaguistas el pontífice Martín V en 1470 (53). De nuevo Carlos I nombró *leal* a la villa por su apoyo en la guerra de las Comunidades (54). Hasta finales del siglo XVI se denominó Villanueva del *Cardete* (55), pues así figura tanto en los Libros Parroquiales como en los documentos municipales y en los que adjuntamos, e igual la menciona Madoz (56).

Juan de Herrera, dos semanas después de concederle Felipe II la mencionada *merced*, otorgó en Madrid, el 7 de marzo de 1571, todo su *poder conplido e bastante, según le tenía y de derecho más puede y deve valer*, a favor de Francisco Almaguer Aillón, vecino de la villa de Corral de Almaguer, *espezialmente para que en su nombre y para él pudiera demandar, recabdar, recibir, aver e cobrar del Concejo, Justicia y Regimiento de la villa de Villanueva de Alcardete la cantidad de quinientas doblas de cabeza, de que su magestad le hizo merced, que valen e montan dozientos e cinquenta mill maravedis de la moneda vsual en estos Reinos* (57).

Firma de Juan de Herrera en el poder a Francisco Almaguer

Por entonces habían adelantado las obras de la fábrica del monasterio de San Lorenzo el Real. Su organización exigía mucho trabajo y, como consecuencia, el arquitecto debía manejar gran cantidad de trazas y papeles. Pero Juan de Herrera no tenía en El Escorial aposento ni sitio *donde poder estar y tener las trazas y otros papeles* referentes a su cargo de arquitecto, y que llevaba casi siempre consigo. Su maestro y antecesor Juan Bautista de Toledo había tenido, por su cargo, un aposento que el rey le había construido en la villa de El Escorial. Por ello hizo Herrera *relación* a Felipe II pidiendo se le diera aposento apropiado a su condición. Y el rey, siempre atento al bienestar de sus artistas, se lo concedió por cédula *fecha* en Madrid a 28 de marzo de 1571 –dos meses después de otorgarle la primera *merced*– en la que, dirigiéndose al Padre Prior del Monasterio de San Lorenzo, ordenó que del dinero real y con materiales del Monasterio se construyera para Herrera de acuerdo con el parecer del Prior y siempre conforme a lo que este arquitecto *hubiere menester para su aposento y comodidad*. Este aposento, luego de edificado, lo disfrutó Juan de Herrera durante los años que siguieron (58). Es otra prueba de la estimación que Felipe II dispensaba a su arquitecto, pues le concedió el aposento dos meses después de haberle otorgado su primera *merced*.

Desde que Herrera otorgara el mencionado poder para cobrar su *merced* transcurrieron tres semanas sin que el concejo de Villanueva de Alcardete le abonara las quinientas doblas, porque no estaban en su poder, pues los covachuelistas de la granadina Audiencia y Chancillería retenían las doblas del pleito. Por lo cual, para cobrar la parte que le correspondía, el arquitecto

to escurialense otorgó en Madrid, el 2 de abril de 1571, un nuevo poder a favor de Francisco de Salablanca, contador de S. M., y de Pedro de Tapia, ambos residentes en la ciudad de Granada, *para que sobre la cobranza de sus doblas pudieran parecer ante qualesquier justizias e juezes, y avidos y cobrados los dichos dozientos y cinquenta mill maravedis los envíen al señor Antonio Grazian, secretario de su magestad, para que éste los entregara a Juan de Herrera (59).*



Firma de Juan de Herrera en el poder a Francisco de Salablanca y a Pedro de Tapia

La dilación en la entrega de las quinientas doblas debió de conocerla Felipe II y, sin perder tiempo, en El Escorial, el 11 de abril de 1571, expidió una cédula dirigida al *Presidente y oydores* de la *avdiencia y chançilleria* de Granada. En ella les advertía que *aviendo* confirmado el Consejo real la sentencia que ellos pronunciaron contra la villa de Villanueva del *Cardete*, *en el pleito que trayan* con la villa de Corral de Almaguer, por su cédula real, *fecha* en Aranjuez a 22 de febrero de 1571, había hecho *merced de las quinientas doblas* que le pertenecían a su arquitecto Juan de Herrera y, en consecuencia, les ordenaba con firmeza y claridad que: *veays la dicha nuestra çédula, que de suso se haze minción, y guardándola y cumpliéndola, como en ella se contiene, proveays que al dicho Juan de Herrera, o a quien su poder oviere, se acuda luego con las dichas quinientas doblas, de que así le hiçimos merced, no dando lugar que a ello se ponga dilación alguna, porque así es nuestra voluntad.* Esta cédula es significativa, pues refleja que el prudente monarca, siempre indeciso en sus resoluciones, concedió satisfecho y seguro la *merced* a Juan de Herrera, y se preocupó de exigir que su importe lo percibiera sin demora.



Esquema de la situación de Villanueva de Alcardete (Toledo)

En el Archivo Municipal de Corral de Almaguer no se conservan los documentos del pleito con Villanueva de Alcardete (60), aunque se tiene noticia de que ya en la Edad Media *los de las comarcas vecinas cortan en el monte de la deesa, que es de la villa de Corral, encinas e carrascas verdes, e se estruye e pierde el monte por non ser guardado...* (61). Tampoco encontramos antecedentes del tema que nos ocupa en el Archivo Municipal de Villanueva de Alcardete, en el que con anterioridad, el 27 de abril de 1563, aparece una ejecutoria sobre pastos (62) y algunos documentos posteriores, pero siempre referidos a problemas de utilización de los terrenos circundantes.

En el Archivo de la Real Chancillería de Granada se conserva un legajo del pleito entre ambas villas (63). Su contenido, con las diligencias del pleito *en grado de apelación*, empieza el 18 de febrero de 1567, en el cual aparece el procurador Jusepe de Quiros, nombrado por el concejo de Villanueva de Alcardete. En este legajo, donde testifican numerosos vecinos de ambas villas, figuran documentos hasta el 26 de marzo de 1567. Son, por tanto, pruebas y alegaciones anteriores a la sentencia. La búsqueda de otras noticias fue infructuosa (64), posiblemente por encontrarse en legajos pendientes de clasificación.

NOTAS

- (1) Sobre este arquitecto véase RIVERA, *Juan Bautista de Toledo*.
- (2) CERVERA, *Las Estampas*, 19-20.
- (3) INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, Madrid, *Envío 61*, n.º 12.
- (4) SIGÜENZA, *Tercera parte*, 543.
- (5) *Ibidem*, 543.
- (6) Sobre estas dificultades véase CERVERA, *Las Estampas*, 20-21; y CERVERA, “Semblanza de Juan de Herrera”, 13.
- (7) ARCHIVO GENERAL DEL PALACIO REAL, Madrid, *Cédulas reales*, t. 2, fol. 299. LLAGUNO, *Noticia*, II, 273, transcribe esta cédula.
- (8) CERVERA, “El testamento de Luis de Vega”, 150.
- (9) SIGÜENZA, *Tercera parte*, 545.
- (10) Según escribió Herrera en su *Memorial* a Mateo Vázquez: *me halle al asentar de la primera piedra de la fábrica de S. Lorenzo el Real, la cual yo escribí de mi mano*. Transcribe PONZ, *Viage de España*, IX, 171; y copia LLAGUNO, *Noticia*, II, 333. Dibujo de esta piedra con su inscripción en ANDRADA, “Descubrimiento de la primera piedra”.
- (11) Felipe II escribía por su mano en 1563 a su secretario Pedro de Hoyo: ... *Sabed de Herrera, si estaría tan presto para ir al Escorial q sería alla menester...* (ARCHIVO ZABALBURU, Madrid, 146-67).
- (12) INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, Madrid, *Envío 61*, n.º 57.
- (13) SIGÜENZA, *Tercera parte*, 66.
- (14) ARCHIVO ZABALBURU, Madrid, 146-7.
- (15) Véanse las obras en RIVERA, *Juan Bautista de Toledo*, 101-345.
- (16) MARTÍN GONZÁLEZ, “El Palacio de Aranjuez en el siglo XVI”.
- (17) Véase MARTÍN GONZÁLEZ, María Angeles, *El Real Sitio de Valsain*.
- (18) MARTÍN GONZÁLEZ, “El Palacio de «El Pardo» en el siglo XVI”.
- (19) MARTÍN GONZÁLEZ, “El Alcázar de Madrid en el siglo XVI”.
- (20) Véanse en el INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, Madrid, los *villetes* fechados desde 1563 en adelante.
- (21) *Ibidem*.
- (22) Según manifestó Juan de Herrera en su *Memorial* a Mateo Vázquez transcrito en LLAGUNO, *Noticia*, II, 333.
- (23) Véase CERVERA, *Las Estampas*, 20; e INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, Madrid, *Envío 61*, n.º 105.
- (24) SIGÜENZA, *Tercera parte*, 541. Véase CERVERA, “Libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo”.
- (25) ARCHIVO GENERAL DEL PALACIO REAL, Madrid, *Cédulas reales*, t. 3, fol. 50. Extracta. LLAGUNO, *Noticia*, II, 274.
- (26) CERVERA, “Juan Bautista de Toledo y sus disposiciones testamentarias”, 287-290.
- (27) ARPHE, *De Varia Commensvraction*, fol. 3v.º

- (28) En la cédula de Felipe II fechada en Madrid, el 18 de diciembre de 1567, consta: *El Rey.- Nuestros oficiales de las obras del alcázar de la çiudad de Toledo: Porque acatando lo que Alonso de Covarrubias, maestro maior de las dichas obras, nos ha seruido y su mucha hedad, es nuestra voluntad que, aunque no resida ni asista de ordinario en ellas, se le pague enteramente y sin desquento alguno el salario que de nos tiene con el dicho offiçio, porque confiamos dél que, quando conuiniere, acudir á lo que fuere neçesario hazerse en las dichas obras tocante al dicho su offiçio...* (ARCHIVO GENERAL DEL PALACIO REAL, Madrid, *Cédulas reales*, t. 3, fol. 75).
- (29) MARAÑÓN, *Antonio Pérez*, I, 49.
- (30) Puede consultarse en COLMENARES, *Historia*, 540-541; y CODOIN, XIII, 393.
- (31) LÓPEZ DE HOYOS, *Relación*. CABRERA DE CÓRDOBA, *Filipe Segvndo*, 497. GÜELL Y RENTÉ, *Philippe II*, 188.
- (32) CABRERA DE CÓRDOBA, *Filipe Segvndo*, 503. AMEZÚA, *Isabel de Valois*, II, 502.
- (33) Oportunamente nos ocuparemos de esta misión.
- (34) Según expuso Juan de Herrera en su *Memorial* a Mateo Vázquez transcrito en LLAGUNO, *Noticia*, II, 333.
- (35) Véase la cédula de Felipe II *fecha* en San Jerónimo de Madrid, el 10 de septiembre de 1570, en ARCHIVO GENERAL DEL PALACIO REAL, Madrid, *Cédulas reales*, t. 3, fol. 795 v.º
- (36) FLÓREZ, *Memorias*, II, 905-906.
- (37) JUAN DE SAN GERÓNIMO, "Memorias", 64.
- (38) SIGÜENZA, *Tercera parte*, 562. Sobre este tercer prior véase MODINO DE LUCAS, *Documentos*, II, 9-151.
- (39) MARTÍN GONZÁLEZ, "El Palacio de Aranjuez en el siglo XVI", 252.
- (40) LLAGUNO, *Noticia*, II, 231.
- (41) ALDRETE, *Del origen y principio*, fol. 219: "Dobla, y doblas, los escudos de a dos, término vsado en los Tribunales supremos, como apelar con las mil quinientas doblas, que es tanto como depositarlas, para que se repartan entre los Iuezes, si el apelante no sale con su intención, revocando la sentencia dada en la precedente, y vltima sentencia". Texto que copia Aldrete de COBARRUVIAS, *Tesoro*, 479.
- (42) Documento 1.
- (43) Véanse las siguientes notas (55) y (56). Sin embargo, en los documentos citados en la nota (63) figura *Villanueva de Alcardete*.
- (44) Ley de Segovia.
- (45) Documento 1.
- (46) Sobre la villa de Villanueva de Alcardete véase su descripción en VIÑAS y PAZ, *Relaciones*, III, 729-743, que transcribe MORLÁN, *Historia*, 53-65. Otras noticias en MORENO NIETO, *Diccionario*, 416-417, y JIMÉNEZ DE GREGORIO, *Los pueblos*, III, 192-204.
- (47) MADOZ, *Diccionario*, XVI, 210.
- (48) MORLÁN, *Historia*, 35. MORENO NIETO, *Diccionario*, 416.
- (49) MORLÁN, *Historia*, 53 y 54. Transcribe la cita MORENO NIETO, *Diccionario*, 416.
- (50) MORENO NIETO, *Diccionario*, 416.
- (51) JIMÉNEZ DE GREGORIO, *Los pueblos*, 199.
- (52) *Ibidem*, 199.

- (53) *Ibidem*, 199.
- (54) *Ibidem*, 199.
- (55) MORENO NIETO, *Diccionario*, 416.
- (56) MADOZ, *Diccionario*, XVI, 210.
- (57) Documento 2.
- (58) Véanse los detalles en CERVERA, “Juan de Herrera y su aposento en la villa de El Escorial”.
- (59) Documento 3.
- (60) Según nos informó personal y amablemente el Secretario del Ayuntamiento, el día 28 de enero de 1993, en la Casa Consistorial.
- (61) ROJO GARCÍA-LAJARA, *Historia*.
- (62) ARCHIVO MUNICIPAL DE VILLANUEVA DE ALCARDETE, Caja A-1: *Executoria a favor de Villanueva de el Cardete contra la Villa de el Corral de Almaguer sobre pasar dicha Villa de V.^a n.^a libremente en todo el tiempo de el año y de siete semanas el término de Guijosa, y Zerro la legua en que se mando Restituir a Villanueva las prendas sacadas por la de el Corral, en vista y reuista*.
- (63) ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE GRANADA, Sala 3.^a, Leg. 314, Pieza n.º 4.
- (64) Agradecemos a su Directora, Eva Martín López, y a la Srta. Cristina Giménez López de la Cámara sus esfuerzos para localizar la documentación correspondiente al tema que nos ocupa.

DOCUMENTO 1

CÉDULA DE FELIPE II POR LA QUE CONCEDE A JUAN DE HERRERA QUINIENTAS DOBLAS SOBRE LA VILLA DE VILLANUEVA DEL CARDETE.

Aranjuez, 22 de febrero de 1571.

(A. G. de Simancas, *Cédulas de la Cámara*, Libro 146, fol. 305).

El Rey

Por quanto abemos sido ynformado que en el nuestro Consejo, en grado de segunda supplicacion, con la pena y fiança de las mill y quinientas doblas de caueça, que la ley de Segovia dispone, se a tratado pleito entre la Villa de Villanueva del Cardete y la villa del Corral de Almaguer, sobre que la dicha villa de Villanueva pretendía que arando en los montes de Villalovilos, nueua ensancha y sus comarcas, podían arrancar con los arados qualesquiera chaparros y arboles, avnque fuesen mayores que la rodilla arriua, y la dicha villa del Corral de Almaguer lo contradestia, en lo qual, por los del nuestro Consejo, fué confirmada la sentençia que, por el presidente y oydores de la nuestra Audiencia y Chancillería que reside en la çidad de Granada, pronunciaron contra la dicha villa de Villanueva del Cardete, por lo qual, conforme a la dicha ley, incurriò la dicha villa de Villanueva en perdimiento de las mill y quinientas doblas, y que la terçia parte dellas pertenesçe a nos y a nuestra Cámara, y, siendo assi, abemos hecho merced dellas, como por la presente la hazemos, a vos Juan de Herrera, nuestro criado, y mandamos a la dicha villa de Villanueva del Cardete y a sus fiadores, o a qualquiera persona, o personas, en cuyo poder estan y son obligados a nos pagar las dichas quinientas doblas, en qualquiera manera, que luego os los den y paguen, que dandoslas y pagandoslas, y tomando para su descargo en nuestra cedula, o su traslado signado, y vuestra carta de pago, o de quien vuestro poder oviere, las damos por bien dadas y pagadas, y por libres dellas a ellos, y a sus bienes y herederos, para siempre jamas, y mandamos a los del nuestro Consejo, y al presidente y oydores de la dicha nuestra Audiencia, que hagan guardar y cumplir esta nuestra çedula y, conforme a ella, prouean y se den las prouisiones neçessarias para que os acudan con las dichas quinientas doblas sin dar lugar a que en ello aya dilacion, qu assi es nuestra voluntad; fecha en Aranjuez a xxij de hebrero de mill y quinien-

tos y setenta y vn años, Yo el Rey. Refrendada de Juan Vazquez de Salazar, señalada de Menchaca y Velasco.

DOCUMENTO 2

CARTA DE PODER OTORGADA POR JUAN DE HERRERA A FAVOR DE FRANCISCO ALMAGUER AILLÓN PARA COBRAR DEL CONCEJO DE VILLANUEVA DEL CARDETE QUINIENTAS DOBLAS QUE LE CORRESPONDEN POR MERCED DE FELIPE II.

Madrid, 7 de marzo de 1571.

(A.H.P. Madrid, *Cristóbal de Riaño*, Prot. 166, s.f.).

Sean quantos esta carta de poder vieren como yo, Joan de Herrera, criado de su magestad, residente en su corte, e otorgo e conozco que doi y otorgo todo mi poder conplido e bastante, según que le yo le tengo y de derecho mas puede y deve valer, a vos, Francisco Almaguer Aillon, vezino de la villa del Corral de Almaguer, absente, como si fuesedes presente, e a la persona e personas que vuestro poder ovieren, y sustituirlos, espezialmente para que por mi, y en nonbre, y como yo mismo, e para mi, podais demandar, recabdar, recibir, aver e cobrar del Concejo, Justicia, y Regimiento de la villa de Villanueva del Cardete, y de sus vienes e propios y de sus fiadores y vienes, y de quien con derecho deva, dè, y lo ayan a dar e pagar, quinientas doblas de caveza, de que su magestad me hizo merced, conforme, y en virtud, de vna cedula real firmada en su real mano que della me mando dar y dió, su fecha en Aranjuez a veinte y dos dias del mes de hebrero deste presente año de mill e quinientos y setenta y vn años, a que me refiero, las quales dichas quinientas doblas de cabeza, de que su magestad me hizo la dicha merced, valen e montan dozientos e cinquenta mill maravedis de la moneda vsual en estos Reinos, las quales podaris aver, cobrar e recibir segund y como yo mismo, y para mi, e avido e cobrado, me deveis de acudir con ello, y de lo que recibieredes e cobraredes de la dicha suma y cantidad podais dar y otorgar vuestras cartas de pago e finiquito, lastos e cesiones, e valgan y sean firmes, como si yo las diese e otorgase, e para que sobre la cobranza dello, y lo dello dependiente, podais parezer ante todas e

qualesquier justizias e juezes, de qualesquier partes que sean, e ante cada vno dellos podais presentar, e presenteis, la dicha cedula real, o el traslado della signado e firmado, y les pedid y requerir la obedezcan y hagan conplir y esecutar, y hazer qualesquier pedimentos, requerimientos, citaziones, protestaziones, enplazamientos, entregas, ejecuciones, ventas e remates de vienes e qualesquier juramentos, y todos los otros abidos, y diligenzias judiciales y estrajudiziales nescesarios e que yo podria hazer, presente syendo, e quan conplido e bastante poder para ello tengo, tal lo doi y otorgo a vos, el dicho Francisco Almaguer Aillon e a vuestros sostitutos, con libre y general administrazion, y sus ynzidenzias y dependenzias, anexidades y conexidades, e, para lo aver por firme, obligo mi persona e vienes, e, so la dicha obligazion, vos relieve de toda carga de satisdazion e fiaduria, so la clausula en derecho acostunbrada; que fue fecha y otorgada en la villa de Madrid, a siete dias del mes de março de mill e quinientos y setenta e vn años, testigos que fueron presentes: Antonio de Almaguer Aillon, vezino de la dicha villa del Corral, y Juan Bautista de Riaño y Alonso de Riaño, vecinos de la dicha villa de Madrid, y lo firme de mi nonbre en el registro.- Juan de Herrera.- Paso ante mi, Riaño.

DOCUMENTO 3

CARTA DE PODER OTORGADA POR JUAN DE HERRERA A FAVOR DE FRANCISCO DE SALABLANCA Y PEDRO DE TAPIA PARA COBRAR DEL CONCEJO DE VILLANUEVA DEL CARDETE QUINIENTAS DOBLAS QUE LE CORRESPONDEN POR MERCED DE FELIPE II.

Madrid, 2 de abril de 1571.

(A.H.P. Madrid, *Cristóbal de Riaño*, Prot. 166, s.f.).

Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo, Juan de Herrera, criado de su magestad, otorgo e conozco que doi y otorgo todo mi poder conplido y bastante, segund que le tengo, y de derecho mas puede y deve valer, al señor Francisco de Salablanca, contador de su magestad, y Pedro de Tapia, residentes en la cibdad de Granada, absebtes, como si fuesen presentes, y a qualesquier dellos ynsolidun, y a quien por qualquiera dellos fuere

sustituido, espezialmente para que por mí, y en mi nonbre, y como yo mismo e para mí, pueda demandar, y recabdar, recibir, aver e cobrar de qualquier recabdo, de los maravedis aplicados a la Camara y fisco de su magestad, e de otras qualesquier persona, e personas, de qualesquier partes que sean, y de sus bienes y de quien con derecho devan, y lo aya de dar e pagar, las quinientas doblas, que valen y suman dozientos y cinquenta mill maravedís, de que su magestad me hizo merced, de que me a mandado dar, y dió, sus cédulas y sobrecédula reales, los quales dichos dozientos y cinquenta mill maravedís devía la villa de Villanueva del Cardete, porque fue condenada en mill y quinientas doblas, conforme a la Lei de Segovia, que trata sobre la segunda suplicazion en el pleito que traian con la villa del Corral de Almaguer, los quales dichos dozientos y cinquenta mil maravedís ayais, cobreis y recibais segund y como yo lo podría aver, cobrar y recibir, de lo que rezibieredes y cobraderes podrais dar y otorgar vuestras cartas de pago e feniquito, lastos e cesiones, e valgan e sean firmes como si yo las diese y otorgase, y para que, sobre la cobranza dello, podais parecer ante qualesquier justizias e juezes, de qualesquier partes que sean, y ante cada vno dellos puedan hazer, y hagan, todas las demandas, pedimentos, requerimientos, citaziones, protestaziones, enplazamientos, entregas, ejecuciones e prisiones, ventas y remates de vienes, y qualesquier juramentos, y sacar qualesquier autos e recabdos que convenga, y hazer todos los otros autos y diligencias judiciales y estrajudiciales nezcesarios y que yo haría y hazer podría, presente seyendo, quan conplido e vaçtante poder para ello tengo, tal lo doi y otorgo a vos, los dichos Francisco de Salablanca y Pedro de Tapia, y a qualquier de vos ynsolidun y a vuestros sustitutos de cada vno de vos, con libre y general administrazion, y sus ynzidencias y dependencias, anexidades y conexidades, e para lo aver por firme obligo mi persona e vienes, y so la dicha obligazion vos reliebo de toda carga de satisfadzió y fiaduria so la clausula en derecho acostunbrada, y quiero que avidos y cobrados los dichos dozientos y cinquenta mill maravedis los envien al señor Antonio Grazian, secretario de su magestad, para que me los adeudar y pagar a mi; que fue fecha y otorgada en la villa de Madrid, a dos dias del mes de abril de mill e quinientos y setenta y vn años, testigos que fueron presentes Juan Bautista de Riaño y Alonso de Riaño y Alonso de Alvarado, vecinos de la dicha villa de Madrid, y lo firme de mi nonbre en el registro. Juan de Herrera.- Paso ante mi, Riaño.

DOCUMENTO 4

CEDULA DE FELIPE II DISPONIENDO, NUEVAMENTE, SE PAGUEN A JUAN DE HERRERA QUINIENTAS DOBLAS QUE EL HABÍA HECHO MERCED CONTRA LA VILLA DE VILLANUEVA DEL CARDETE.

El Escorial, 11 de abril de 1571.

(A.G. de Simancas, *Libros de Cédulas*, n.º 147, fol. 288).

El Rey

Presidente y oydores de la nuestra avdiencia y chançilleria que reside en la ciudad de Granada, porque aviendo, como sabeys los del nuestro Consejo, confirmado en grado de segunda suplicacion con la pena y fiança de las mil y quinientas doblas de cabeza que la ley de Segovia dispone, la sentençia que distes y pronunciastes contra la villa de Villanueva del Cardete en el pleito que trayan con la villa del Corral de Almaguer, y por ello conforme a la dicha ley, incurrido en pedimento dellas, nos, por vna nuestra çedula fecha en Aranjuez a veynte y dos de hebrero deste presente año, hezimos merced de las quinientas doblas, que dellas nos pertenesçían, a Juan de Herrera, nuestro criado, segun mas largo en ella, a que nos referimos, se contiene, y agora, por su parte nos ha sido hecha relacion que aviendose por su parte requerido con la dicha nuestra çedula a Pedro Mexia de Tapia, executor por nos nombrado para la cobrança de las dichas mill y quinientas doblas, la obedeçió, y quanto al cumplimiento respondiò que aquella no hablaría con él, y que hera nuestro hexecutor por espeçial comison librada por vosotros para cobrar las dichas mill e quinientas doblas y ponerlas en poder del depositario general desa çidad, como mas largamente lo podiamos mandar ver por la dicha su respuesta que, signada de escrivano, ante algunos del nuestro Consejo fue presentada, suplicandonos mandasemos que se le pagasen las dichas quinientas doblas, no enbargante que el dicho juez las huviese cobrado, o como la nuestra merced fuese, y nos lo auemos tenido por bien y os mandamos veays la dicha nuestra çedula, que de suso se haze mincion, y guardándola y cumpliéndola, como en ella se contiene, proveays que al dicho Juan de Herrera, o a quien su poder oviere, se acuda luego con las dichas quinientas doblas, de que asi le hiçimos merced, no dando lugar que a ello se ponga dilacion alguna, porque asi es nuestra voluntad; fecha en El Escorial a honze de abril de 1571 años. Yo el Rey, Refrendada de Juan Vazquez de Salazar, señalada del licenciado Menchaca, dotor Velasco.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDRETE, Bernardo., *Del origen y principio de la lengua castellana, ó Romance que oy se vsa en España*, Madrid, 1674.
- AMEZÚA Y MAYO, Agustín G. de., *Isabel de Valois reina de España (1546-1568), II*, Madrid, 1949.
- ANDRADA, Ramón., "Descubrimiento de la primera piedra del Monasterio de El Escorial", *Reales Sitios, Revista del Patrimonio Nacional*, año VIII, n.º 27, Madrid (1971), 73-76.
- ARPHE Y VILLAFANE, Joan de., *De Varia Commensvracion para la Escvltvra, y Architectura*, Sevilla, Andrea Pescioni y Iuan de León, 1585.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis., *Filipe Segvndo Rey de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1619.
- CEÁN-BERMUDEZ, Juan Agustín., *Vida de Juan de Herrera, esforzado soldado de Carlos V, insigne Arquitecto de Felipe II y uno de los mejores matemáticos de su tiempo. Escrita en Madrid en 1812*, en *Ocios de Don Juan Agustín Ceán-Bermudez sobre Bellas Artes (Hasta ahora inéditos)*, Madrid, 1870. Sobre este libro, publicado por Manuel Remón Zarco del Valle, véase CERVERA, *Las Estampas y el Sumario*, 122, nota 56.
- CERVERA VERA, Luis., *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, Editorial Tecnos, 1954.
- CERVERA VERA, Luis., "Juan Bautista de Toledo y sus disposiciones testamentarias", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXVIII, Valladolid, Universidad de Valladolid (1972), 287-322.
- CERVERA VERA, Luis., "Juan de Herrera y su aposento en la villa de El Escorial", *La Ciudad de Dios*, CLX, Real Monasterio de El Escorial (1949), 527-555.
- CERVERA VERA, Luis., "Libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo", *La Ciudad de Dios*, CLXII y CLXIII, Real Monasterio de El Escorial (1950), 583-622; y (1951), 161-188.
- CERVERA VERA, Luis., *María de Alvaro, primera mujer de Juan de Herrera*, Madrid, Editorial Castalia, 1974.
- CERVERA VERA, Luis., "Semblanza de Juan de Herrera", *IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial. 1563-1963, II, Arquitectura. Artes*, Madrid, Patrimonio Nacional (1963), 7-104.
- CERVERA VERA, Luis., "El testamento de Luis de Vega y los de sus dos mujeres", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, Valladolid, Universidad de Valladolid (1978), 143-176.

- COBARRUVIAS OROZCO, Sebastián de., *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- COLMENARES, Diego de., *Historia de De La Insigne Ciudad De Segovia y Compendio de las Historias de Castilla*, Madrid, Diego Díez, 1640.
- FLÓREZ, Fr. Henrique., *Memorias de las Reynas Catholicas*, 2.^a ed. II, Madrid, 1770.
- GÜELL Y RENTÉ, José., *Philippe II et Don Carlos devant l'Histoire*, París, Levy, 1878.
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando., *Los pueblos de la provincia de Toledo hasta finalizar el siglo XVIII. Población - Sociedad - Economía - Historia*, III, Toledo (1970), 192-204.
- JUAN DE SAN GERÓNIMO, Fr., "Memorias", *CODOIN*, VII, Madrid (1845), 5-442.
- LÓPEZ [DE HOYOS], Juan., *Relación de la mverte y honras fynebres del SS. Principe D. Carlos, hijo de la Mag. del Catholico Rey D. Philippe el segundo nuestro Señor*, Madrid, Pierres Cosin, 1568.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio., *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Cean-Bermudez*, II, Madrid, Imprenta Real, 1829.
- MADOZ, Pascual., *Diccionario Geográfico - Estadístico - Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, XVI, Madrid, 1850.
- MARAÑÓN, G., *Antonio Pérez (El hombre, el drama, la época)*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1951.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J., "El Alcázar de Madrid en el siglo XVI (Nuevos datos)", *Archivo Español de Arte*, XXXV, Madrid (1962), 1-19.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El Palacio de Aranjuez en el siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, XXXV, Madrid (1962), 237-252.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El Palacio de «El Pardo» en el siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXVI, Valladolid, Universidad de Valladolid (1970), 5-41.
- MODINO DE LUCAS, Miguel., *Documentos para la historia escurialense (IX). Los priores de la construcción del monasterio de El Escorial*, II, Madrid, Patrimonio Nacional (1985), 9-151.
- MORENO NIETO, Luis., *Diccionario enciclopédico de Toledo y su provincia*, Toledo, 1977.
- MORLÁN Y LABARRA, Miguel., *Historia de Villanueva de Alcardete y de su mártir don Manuel Morlán y Labarra*, Madrid, 1946.

- PÉREZ PASTOR, Cristóbal., *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*, 4 tomos, Madrid, 1910-1926, *Memorias de la Real Academia Española*, tomos X-XIII.
- PONZ, Antonio., *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, IX, Madrid, 1780.
- RIVERA BLANCO, José Javier., *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del Clasicismo en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984.
- ROJO GARCÍA-LAJARA, Rufino., *Historia de la muy noble y leal villa de Corral de Almaguer*, Fuenlabrada, Madrid, 1991.
- RUIZ DE ALCAUTE, Agustín., *Juan de Herrera arquitecto de Felipe II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.
- SIGUENÇA, Fray Ioseph de., *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid, Imprenta Real, 1605.
- VIÑAS, Carmelo y PAZ, Ramón., *Relaciones Histórico-Geográficas de los Pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Reino de Toledo*, III, Madrid, 1963.

LOS EMBLEMAS DE LA REAL ACADEMIA
DE SAN FERNANDO

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

Toda entidad requiere para su identificación el empleo de formas gráficas que por estar dotadas de significado se pueden denominar emblemas. La Real Academia de Bellas Artes las tiene. Es preciso tener en cuenta las disposiciones oficiales que determinaron su origen y mudanzas. La primera necesariamente es la propia de la fundación, acometida por el rey Fernando VI en 1752. La solemne “apertura” tuvo lugar el día 13 de junio de dicho años. A partir de esta fecha comenzaron a desarrollarse emblemas, tanto particulares de las tres artes “mayores”, es decir, Arquitectura, Escultura y Pintura, como de conjunto, apuntando al emblema común de la institución.

El segundo acontecimiento fue el decreto de 8 de mayo de 1873, que creaba la Sección de Música, hecho que puso en marcha la modificación de los emblemas. El tercer acontecimiento ha sido el Real Decreto de 10 de julio de 1987 (B.O.E. de 9 de setiembre), reformando los Estatutos, que al dar entrada en la Real Academia a “nuevas formas de arte, como son la Fotografía, la Cinematografía, la Televisión y el Video”, supuso modificar la Sección de Escultura, a la que se incorporan las “Artes de la Imagen”, hecho que de momento no ha introducido cambios en la emblemática.

PRIMEROS EMBLEMAS

La emblemática comienza a desarrollarse en los tiempos de la Junta Preparatoria, instituída en 1744 con la misión de incubar la formación de la Academia. El pintor Antonio González Ruiz (1711-1788), que junto con Louis Michel Vanloo y Andrés de la Calleja, constituyeron el cuadro inicial de profesores de la institución, realizó en 1746 el cuadro titulado *Allegoría de la Junta Preparatoria de la Academia* (1). Es un cuadro declamatorio, pero dotado de la mayor carga emblemática. La diosa Minerva está

colocada en alto, como generadora del pensamiento; se dirige a Mercurio, el hacendoso dios que representa el esfuerzo de las artes. Así debe recordarse que en la ceremonia de la Apertura de la Academia se mostró una estatua de Mercurio para que los artistas la dibujasen y modelasen. Mercurio se halla pisoteando a la Ignorancia, cuyos cabellos son un nido de serpientes. Un niño blande flecha y arco, golpeando a la Ignorancia. Y al lado de Mercurio se hallan las tres artes a que se refiere la institución. Son tres hermosas doncellas. La primera sostiene paleta y pinceles, como emblema de la Pintura; la dama inmediata exhibe un cincel, como elemento propio de la Escultura; y en último término se muestra la Arquitectura, en mujer que porta compás y escuadra. En la parte superior un ángel toca trompeta, adornada en un retrato del Rey. En la parte inferior hay un retrato de forma ovalada, del Marqués de Villarías, primer Protector de la Academia.

El mismo González Ruiz firma y fecha en 1754 el cuadro denominado *Fernando VI como protector de las Artes y de las Ciencias* (Academia de San Fernando). El monarca está en actitud de dar instrucciones a dos damas que se mantienen junto a él. Representan la fecundidad, como dan a entender los frutos que exhiben. Pero la dama más próxima muestra al Rey el caduceo de Mercurio, en señal de buena disposición. Al lado de esta dama hay un niño alado, con planos y lápiz de dos puntas, que simbolizará la Arquitectura. Un busto situado en la parte inferior representará a la Escultura. La Pintura tiene también su presencia a través de paleta, pinceles y barra para apoyar el brazo. En el marco tres coronas, alusivas ya a los Premios que daba la Academia. Un niño dormita rodeado de las piezas desmontadas de un arnés. Hará referencia a las Ciencias por la vía de la industria, aunque el perfecto bruñido del armamento y su misma belleza también emparentan este fragmento del cuadro con las artes.

En relación con los dos cuadros anteriores hemos de situar el grabado realizado por Juan Bernabé Palomino, sobre dibujo de Antonio González Ruiz, representando la *Alegoría de la Fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (2). Está realizado en 1753. El grabado reproduce el lienzo de González Ruiz de la Junta Preparatoria, pero en la parte inferior se ha retirado el retrato del Marqués de Villarías y se ha colocado el emblema de la Academia, que aparece en la portada de la Distribución de los Premios de 1753, modificando el de la sesión de "Abertura". En la base se halla la corona real, con castilló y león, y la letra M, que se referirá a Madrid.



Alegoría de la Junta Preparatoria, por Antonio González Ruiz.
Real Academia de San Fernando



Fernando VI como protector de las Artes y de las Ciencias,
por Antonio González Ruiz. Real Academia de San Fernando.

LOS GRABADORES

El arte del grabado nació unido a la Real Academia, aunque no formara sección propia. Los grabadores son los autores de las planchas que ilustran la edición de los Premios, los diplomas y demás elementos gráficos.

Pero los grabadores actúan siempre al dictado de un diseño elaborado por un pintor. En los grabados consta habitualmente el nombre del inventor y delineante (el pintor) y el del que abre la lámina o grabador (incisor o “escultor”). Curiosamente el escultor y el grabador usan instrumentos cortantes y punzantes, los cinceles y buriles.

El material fundamental de la emblemática de la Academia se halla en los libros editados con motivo de la *Distribución de los Premios concedidos por el Rey*. La primera “distribución” se hizo en 1753. Los grabados inventados se fueron sucediendo hasta la edición de premios de 1760. En estos libros, editados conforme a un modelo, se refieren todos los acontecimientos de la Academia, se recogen los discursos, se enumeran los temas de los premios y se cita a quienes se otorgan; se completa con el catálogo de individuos de la Corporación. Están mencionados los grabadores, tanto en dulce como en hueco. Como quiera que varios de los grabados llevan inscripciones, podemos conocer el autor del diseño y el grabador.

La serie más importante correspondió a estos dos grabadores: Juan Bernabé Palomino y Tomás Francisco Prieto. El primero fue sobrino del pintor Antonio Acisclo Palomino, el autor del *Museo Pictórico*. Ostentaba el cargo de “Grabador de Cámara de Su Majestad”. Tomás Francisco Prieto es mencionado en los Premios como “Grabador Principal de las Reales Casas de la Moneda”, según nombramiento de 12 de abril de 1752 (3). ahora bien, Prieto fue también inventor y delineante de grabados. A él se deben los modelos que sirvieron para las medallas diseñadas en 1760, grabadas por Jerónimo Antonio Gil; otros diseños suyos fueron transformados en grabados por Juan de la Cruz y Olmedilla.

La serie más importante de grabados se hizo según diseño de Antonio González Ruiz, Director de Pintura de la Academia, y ejecutados por Juan Bernabé Palomino.

En la distribución de Premios de 1754 se da cuenta de las pensiones concedidas para estudiar en París. Manuel Salvador Carmona había de especializarse en retratos y representaciones de historia; con el tiempo sería la mayor gloria del grabado español del siglo XVIII. Juan de la Cruz y Olmedilla



Int. G. Gonzalez in Regia s.^o Ferdin. Academia Picturae Professor inv. et delin.

F. Palomino, sculpi. Reg.^o M.^o incid. a 1753

Alegoría de la Fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, grabado en talla dulce de Juan Bernabé Palomino. Año 1753. Calcografía Nacional.



Detalle del grabado anterior.

era enviado a la ciudad del Sena para formarse en el grabado de arquitecturas, cartas geográficas y adornos, lo mismo que Tomás López. Para la realización de sellos se envió a Alfonso Cruzado.

En las pensiones otorgadas para disfrutarlas en Madrid, donde ya se había desarrollado el grabado a expensas de la primera generación de especialistas del grabado, en 1760 se mencionan a Juan Minguet para el grabado en dulce y a Antonio Espinosa para el grabado en hueco.

En el catálogo de la distribución de Premios de 1763 se hace mención de varios grabadores que habían alcanzado el honor de Académicos de Mérito. Son los siguientes: Santiago Labau, por la especialidad de grabado en hueco; Jerónimo Antonio Gil, especialista de grabado de la misma condición. También se cita a Don Carlos Casanova, pintor, que al mismo tiempo ejerció como grabador. En el grupo de Académicos Supernumerarios se cuentan Antonio Espinosa, grabador en hueco; Tomás López, grabador en dulce; y Juan de la Cruz y Olmedilla, asimismo grabador en dulce.

LOS ELEMENTOS DE LA EMBLEMÁTICA

Los emblemas de la Academia se nutren de elementos formales precisos, instrumentos que generalmente hacen referencia a la práctica del oficio. Los textos de los Premios, a veces procedentes de intervenciones oratorias, proporcionan las motivaciones de tales elementos, por lo que conviene repararlos.

En la edición de la "Abertura" (1752) el Grabado adquiere papel relevante, haciéndose la defensa más calurosa de su utilidad, máxime cuando había de proporcionar los símbolos y emblemas de la Academia. Así se dice que se había de "celebrar el digno consejo de unir a esta Academia el noble Arte del Grabado, para que las Ciencias y las Artes más fácilmente se comuniquen sus sublimes pensamientos". Las Artes de la Academia quedan definidas como "del Diseño". Y se hace referencia a los instrumentos que intervienen en la ejecución, según cabe apreciar en esta frase: "Cierto que si el buril, el pincel y el cincel retiraran sus diseños, modelos y estampas, quedarán mudas o muertas las Ciencias que más útilmente los instruyen". Por otro lado conviene tener presente que el espíritu de la Ilustración, que planeaba sobre la Academia, hacía convivir Artes y Ciencias, que pla-



Regis Praetor Carolus Casanova del' et scpt' Mat' Anno 1755.

Retrato de Fernando VI, grabado por Carlos Casanova.
Distribución de Premios de 1754.



Juan Bernabé Palomino del' et scpt'

Palomino del' et scpt'

Retrato de Fernando VI, grabado por Juan Bernabé Palomino.
Distribución de Premios de 1756.

neaba sobre la Academia, hacía convivir Artes y Ciencias, y a las dos está dedicado el cuadro que realizó Antonio González Ruiz en 1754.

En la emblemática ocupa papel cimero Minerva, “como diosa protectora de las Artes”, y eso determina que presida los cuadros de la época fundacional. Pero también “Dios de las Artes” es Mercurio (página 15), que cumple la misión de “excitar” a los discípulos; a ello apunta el caduceo, su símbolo, indicio de celeridad y de bien hacer. Y finalmente la Academia ha de desterrar a la Ignorancia, otro elemento simbólico en las representaciones. Precisamente “el Mérito de las referidas Artes, armado con escudo y lanza de Palas, arroja y persigue a la Ignorancia”. A los pies de Mercurio se sitúa el símbolo de la Ignorancia en el cuadro de la Junta Preparatoria.

En la distribución de Premios de 1754 se hace una calurosa defensa del arte del buril. Se mencionan las representaciones arquitectónicas, como las del Escorial, conocidas por las planchas de Perret; y se precisa: “aunque parece común a la Escultura y Pintura esta gloriosa prerrogativa, no si el Buril no las auxilia”. De ahí que el buril adquiriera presencia continuada en la emblemática. Se recuerda que se habían creado seis ayudas para la formación de grabadores, tres para el buril y otras tres para sellos. El poema de Bernardo Iriarte dedicado al “Nuevo Mundo de las Artes descubierto por Fernando VI”, concluye con esta frase: “Y en nada ceden a las gloriosas Armas, el Pincel, el Cincel y el Compás”. Lo que quiere expresar es el equilibrio entre Gobierno y Arte; o lo que es lo mismo, las Artes son la imagen del Gobierno. De ahí el interés de los Borbones. Pero quedan ya escogidos los instrumentos que centran la emblemática de las Tres Nobles Artes: pincel (Pintura), cincel (Escultura) y compás (Arquitectura).

EL RETRATO DE FERNANDO VI

La efigie de Fernando VI, el rey fundador, fue incorporada a la edición de los Premios de 1754. Se hace el elogio del Monarca: “Poniendo a los pies de V.M. en este escrito los progresos de la Academia de S. Fernando”, señala el panegirista, lo que exige la vera representación, en forma de retrato ovalado, colocado sobre una mesa. El grabado es de la autoría de Carlos Casanova y lleva la fecha de 1755, que es cuando se efectuó la publicación (4).

El retrato se imagina colocado sobre una mesa. En medio se halla el escudo de la Corona. Sobre la mesa se disponen los utensilios de las artes. A



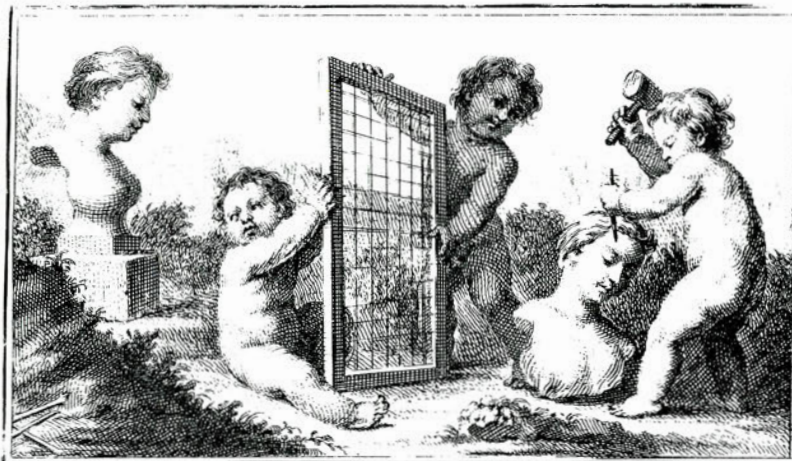
Alegoría de la Arquitectura, grabado por Tomás Rodríguez Prieto.
Distribución de Premios de 1757.



Ant. Gonz.^z inv.^t

Palom.^o inc.^t

Alegoría de la Arquitectura, grabado por Juan Bernabé Palomino.



Ant. Gonz.^z inv.^t

Palom.^o inc.^t

Alegoría de la Escultura, grabado por Juan Bernabé Palomino.
Distribución de Premios de 1756.

la derecha, regla y escuadras (Arquitectura), cinceles (Escultura); a la izquierda, paleta con pinceles (Pintura) y buriles (grabado en dulce).

Otra efigie de Fernando VI preside la distribución de Premios de 1756. El retrato procede de un diseño efectuado por Antonio González Ruiz y grabado por Juan Bernabé Palomino. No contiene alusiones a las Bellas Artes. Lleva corona, banderas, pendones regios, león con espada.

EMBLEMAS PARCIALES

Dentro de los Premios se colocan grabados que hacen referencia a las Artes practicadas en la Real Academia, es decir, las Tres Nobles Artes, Arquitectura, Escultura y Pintura. Pero asimismo se da entrada al Grabado, tanto en dulce (Calcografía) como en hueco (Sellos y Medallas).

La distribución de Premios de 1757 contiene dos grabados alusivos a la Arquitectura. El de la página primera fue grabado por Tomás Francisco Prieto, según dibujo elaborado por Ventura Rodríguez, Profesor de Arquitectura de la Academia y Director General posteriormente (5). Para acomodar los emblemas de las artes se acude a figuras de niños, recurso hábil, pues eliminan ropajes y aportan el uso natural del instrumental, aparte de que por su pequeñez dejan espacio libre a la escenificación. Tres niños actúan. Uno porta un libro, tal vez un tratado arquitectónico. Están contemplando a un niño que mide con un compás; muestra regla en el suelo. En la parte izquierda hay regla, cubo (símbolo del módulo) y pirámide, emblema de edificio. Se sitúa la escena en un paisaje. Marco liso, mascarón en el centro, derramando sarta de laurel a derecha e izquierda.

El otro grabado responde ya a la serie programada con diseños de Antonio González Ruiz (*invenit*) y grabada por Juan Bernabé Palomino (*incidit*). En el rincón de la derecha, regla, escuadra, compás y estuche de lápices. Cuatro niños en dos grupos. A la derecha, uno sostiene plomada y escuadra; otro se halla sentado, midiendo con un compás el dibujo que realiza. En el otro lado se hallan dos niños. Uno mide el dibujo que sostiene el otro. Al fondo se divisan basamentos de edificio.

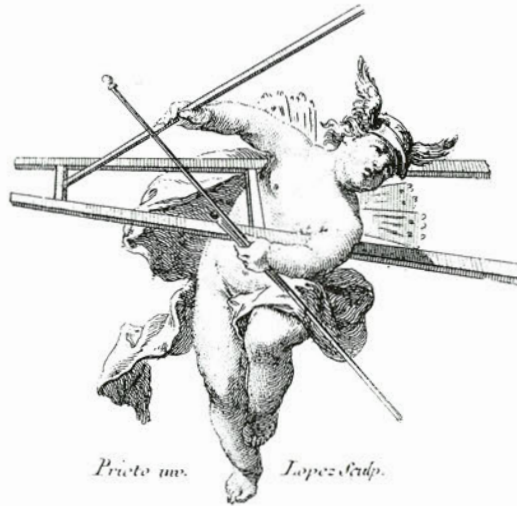
La *Alegoría de la Escultura* también es de la serie de González Ruiz y Palomino (6). Con presencia de tres niños se escenifica la copia de un busto, mediante el sistema de retícula transparente, que permite calcular con precisión la toma de puntos esenciales de la copia. El por qué se haya ele-



Ant. Gonz. inv.

Palomino inc.

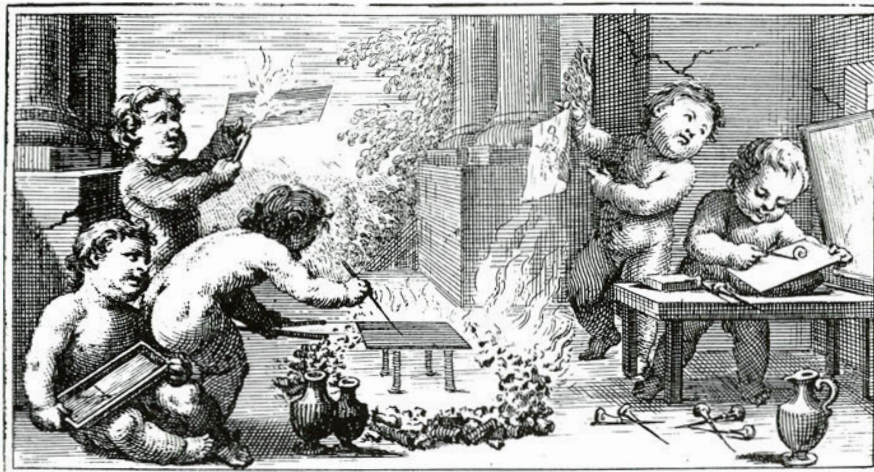
*Alegoría de la Pintura, grabado por Juan Bernabé Palomino.
Distribución de Premios de 1756.*



Prieto inv.

Lopez sculp.

Alegoría de La Pintura. Distribución de Premios de 1760.



Ant. Gonz. inv.

Palomino sculp.

Alegoría del Grabado, por Juan Bernabé Palomino.

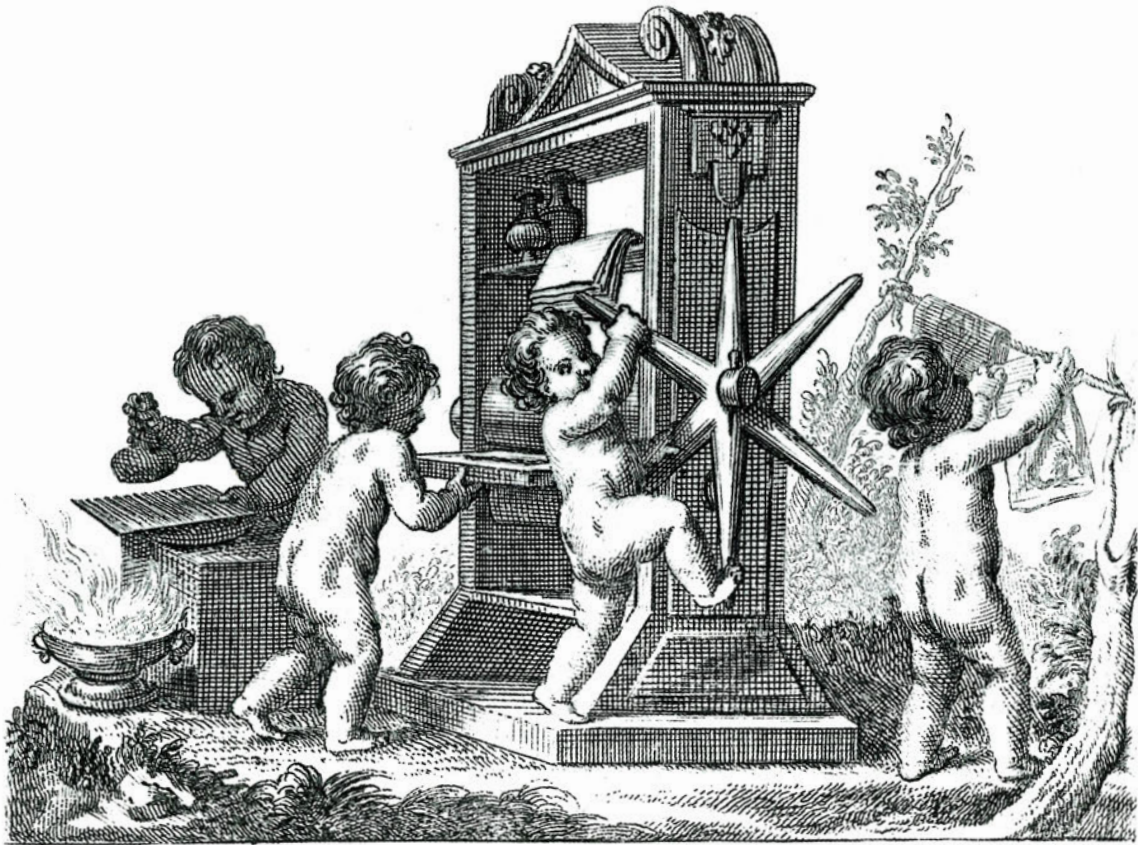
gido una copia es fácil de comprender. La Real Academia tenía asumido el sistema de ejercitarse copiando a los clásicos. Se prescinde de toda alusión a un taller. La gracia radica en que el escenario es la naturaleza. En medio dos niños sostienen la retícula. A la izquierda se dispone el busto que sirve de modelo. A la derecha un niño aplica con decisión golpes del martillo sobre un instrumento que más que cincel parece puntero de desbistar. En el rincón de la izquierda hay precisamente punteros.

La *Alegoría de la Pintura* fue grabada por Juan Bernabé Palomino (7). Fue representada en la distribución de Premios de 1756 (página 16). Intervienen seis niños, en las diversas actitudes. En el centro se dispone el modelo en actitud de posar. Es un niño que exhibe una máscara. A la derecha un niño con la paleta y pincel se halla a la tarea. Dos niños sostienen la tablilla sobre la que pinta. A la izquierda hay un niño sentado dibujando, con lo cual las dos operaciones de la pintura quedan recogidas: dibujar y pintar. Otro niño completa la acción, señalando al modelo. Hay que ponderar además la gracia de la composición.

La Distribución de Premios va adornada además con viñetas. Lo es una que ejemplifica a la *Pintura* (Premios de 1760, página 44). La invención correspondió a Tomás Francisco Prieto y el grabado a Tomás López. Representa a un niño, con casco de Mercurio, provisto de caballete y barra para apoyar el brazo.

El grabado está representado por dos alegorías, una dedicada a la preparación de las planchas y la otra a la estampación (8). *Alegoría del Grabado* muestra el interior de un taller, aunque esté abierto al campo. Participan activamente cinco niños, en tareas que se refieren al grabado en talla dulce y al aguafuerte. A la derecha un niño graba con el buril, cuya punta produce la rebaba de metal en forma de voluta. En el centro se calienta una plancha de cobre, para recibir las capas de barniz protector. El niño que está de pie está aplicando el humo de un cabo de vela a la plancha ya barnizada, para ennegrecer la superficie. El niño que está sentado bascula la cubeta en que está la plancha ya grabada, sumergida en el aguafuerte. Otro niño que está de pie sostiene una prueba “de estado”, que extá secándose aprovechando el fuego. Se debe a que el papel se humedecía para recibir mejor la estampación. El grabado fue hecho por Palomino según dibujo de González Ruiz (9).

Estos mismos operarios se encargaron de la realización de la *Alegoría de la estampación calcográfica*. Esta plancha no fue incluida en la edición de los



Ant. Conz. inv.

Palom. inc.

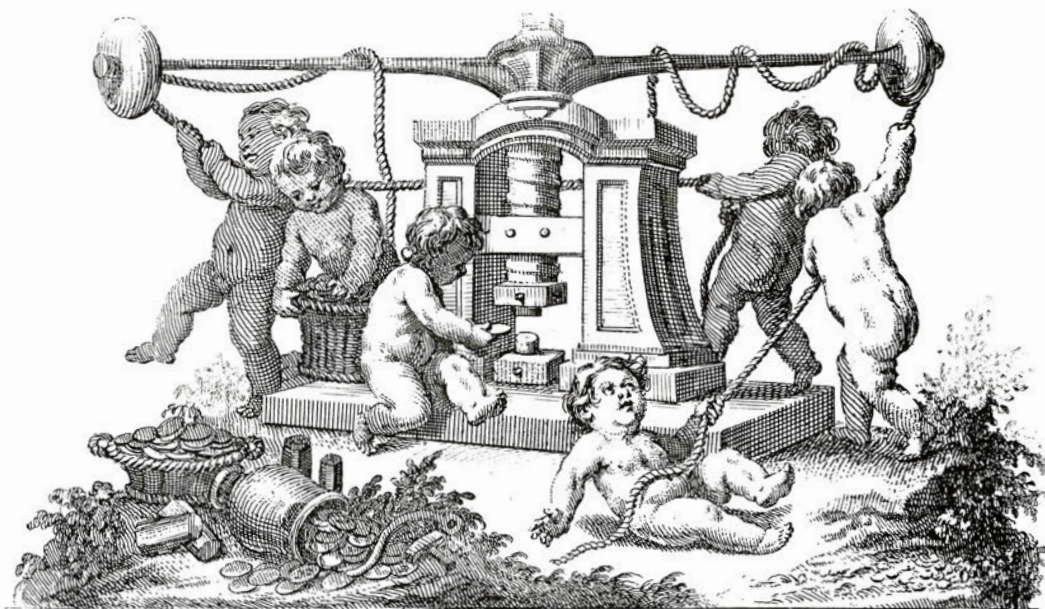
Alegoría de la estampación calcográfica. Calcografía Nacional.



Ant. Gonz. inv.

Palom. inc.

Alegoría del grabado de medallas. Distribución de Premios de 1756.



Ant. Gonz.^o inv.^t

Palom.^o del.^t

Alegoría de la acuñación de medallas. Distribución de Premios de 1754.



Ant. Gonz.^o inv.^t

Palom.^o

La Sabiduría azotando a la Ignorancia. Distribución de Premios de 1756.



Lámina que representa el segundo premio de segunda clase. Grabado de Jerónimo Antonio Gil según diseño de Tomás Francisco Prieto. Distribución de Premios de 1760.

Premios. Participan cuatro niños. Se aplican al tórculo, cuyo cilindro acciona un niño mediante manivela. Uno de los niños está embetunando la plancha antes de introducirse en el tórculo. Otro está secando un papel ya estampado.

También están representados el troquelado y acuñado de medallas y monedas. A esto responde la *Alegoría del grabado de medallas* (10). El trabajo se desarrolla en un taller, ya plenamente de interior. Participan tres niños. A la derecha uno actúa con un buril sobre la cara de un cilindro de cobre, realizando la talla en hueco. Otro niño se mantiene sentado y examina con ayuda de lupa la talla realizada en un cilindro. En el otro lado hay un niño que hace las primeras labores en un cilindro, golpeando con un martillo sobre el buril. En el suelo se muestran cilindros y medallas terminadas. En vasares de pared se advierten diferentes buriles. Es obra dibujada por González Ruiz y grabada por Palomino.

Otro de los grabados representa la *Alegoría de la acuñación de medallas* (11). El dibujo lo realizó González Ruiz y el grabado Juan Bernabé Palomino. Es una graciosa representación, donde se colma de gracejo el esfuerzo que requiere mover esta pesada máquina de acuñar, porque en realidad se trata del *Volante*, máquina acuñadora que se guardaba en los sótanos de la Real Academia. Se denomina volante porque la presión que ejercía el cilindro respondía al giro del eje, contrapesado al extremo por dos rodajas. El empleo de cuerdas es un recurso artístico, dado que los niños reemplazan a los fornidos operarios que accionaran la acuñadora. Un niño se dispone a colocar una rodaja de metal entre la base y el cuño; al bajar el cilindro se obtendría por presión la prueba en relieve. Un niño recoge en una cesta las medallas acuñadas. Otras figuran en primer término.

Especial significación tuvieron las medallas acuñadas para los premios de la Academia. Constituían las recompensas que otorgaba la Academia. En la Distribución de Premios de la Academia de 1760 se da cuenta de que se habían mandado realizar tres medallas, de las cuales en esta publicación se ofrecen las láminas. La explicación que se da es la siguiente: “Para las personas a cuyas manos no han llegado las medallas destinadas a los premios referidos, tengan la satisfacción de ver sus empresas y tamaños, se han hecho grabar con la mayor puntualidad y exactitud en las tres láminas siguientes”. Son grabados que reproducen la medalla por el anverso y el reverso (12).

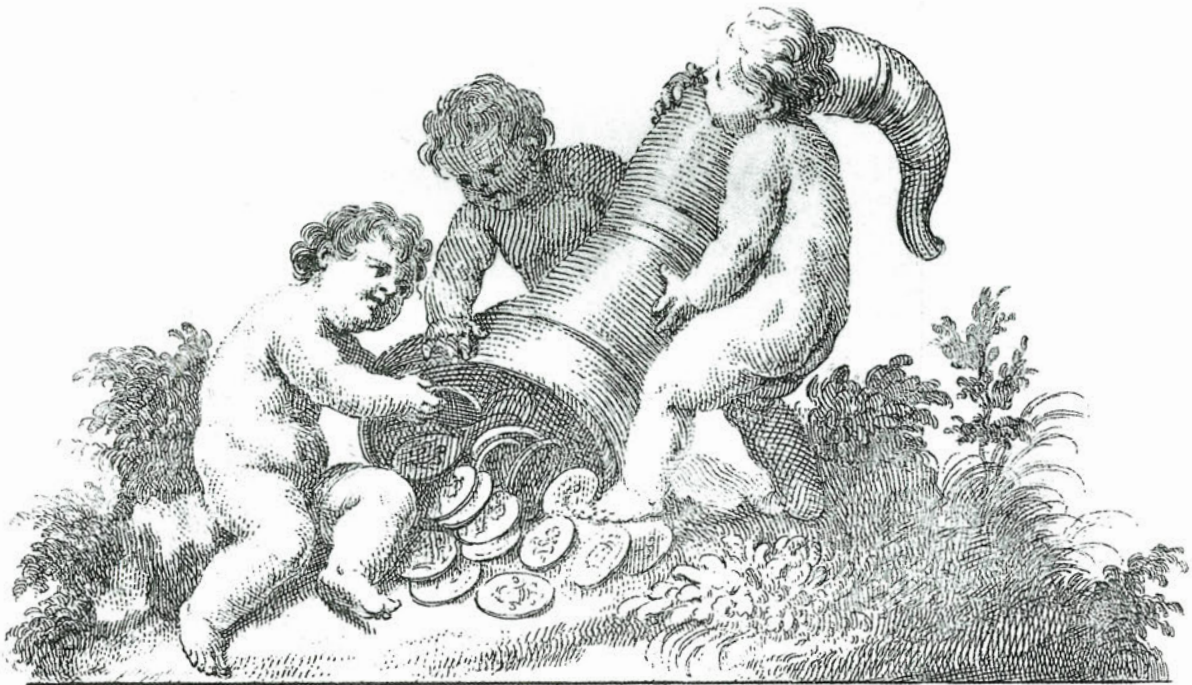
La cara principal de la medalla es la primera del grabado. Representa al Rey San Fernando orando ante la Virgen. Ha depositado en el altar su co-



Ant. Gonz. inv.†

Palom. inc.†

Alegoría de los Premios. Distribución de Premios de 1754.



Ant. Gonz. inv.†

Palom. inc.†

Niños con el Cuerno de la Abundancia. Calcografía Nacional.

rona y su espada. Lleva la leyenda "Scts. Ferdinandus III Rex. Hispan". Debajo de la efigie figura el letrero "Prieto F.". Como se aclara en el texto de la distribución, las medallas fueron invención de Don Tomás Francisco Prieto, Director del Grabado. Él realizó el diseño y los troqueles para las medallas. El grabado de las láminas correspondió a Jerónimo Antonio Gil. El reverso de la medalla y por lo tanto el grabado de la misma representa el Emblema de la Real Academia. Copia exactamente el grabado de la distribución de Premios de 1753 (13).

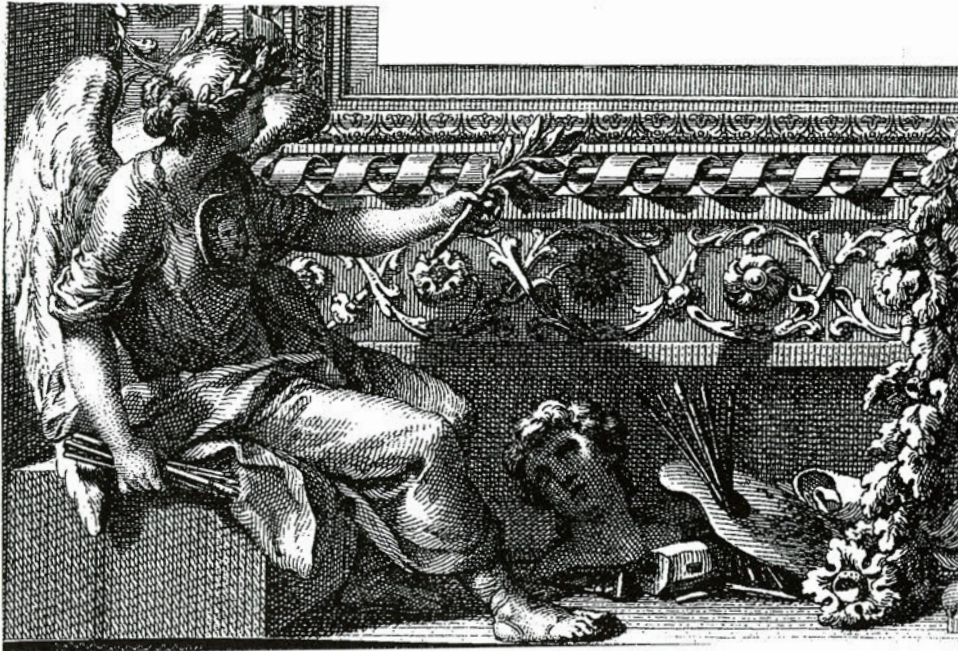
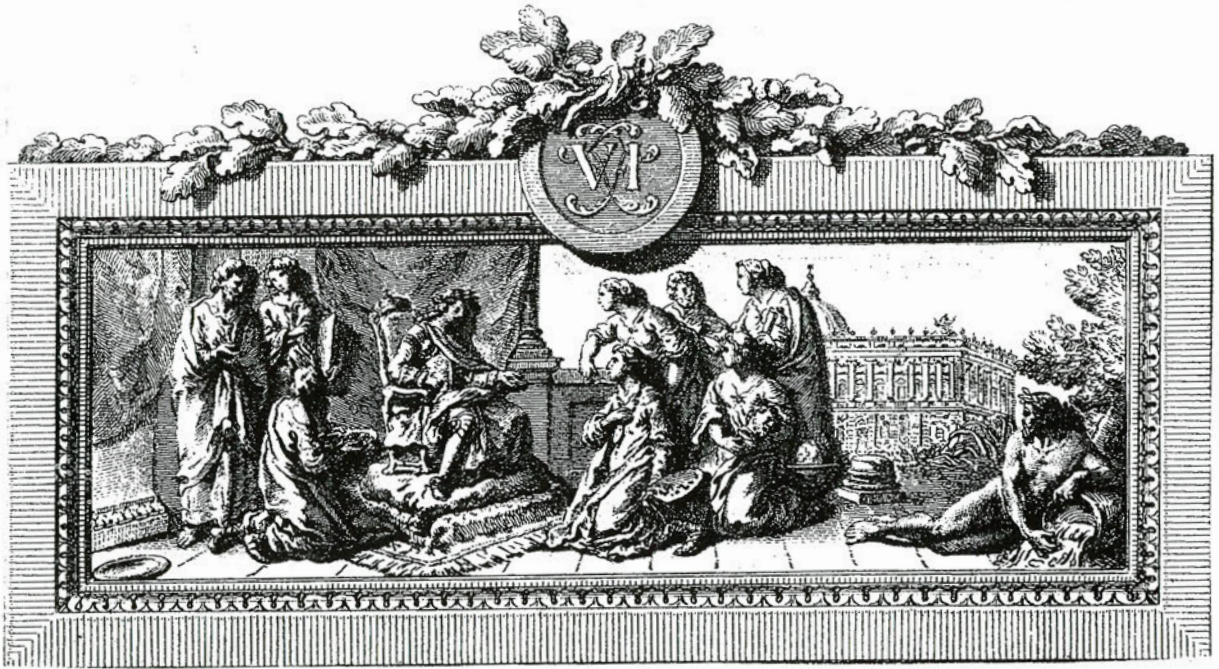
ALEGORIAS DE LOS PREMIOS

La Real Academia fomenta las artes creando estímulo. El primero es el de alejar la ignorancia. Esto es lo que viene a representar un grabado incluido en la distribución de Premios de 1756 (página 29). Un niño, con la cabeza protegida por casco coronada con ave, agita su látigo contra tres niños, de cuyas cabezas nacen cuernos; uno incluso tiene rabo. Es una manera grotesca de representar la Ignorancia. Fue diseñado por González Ruiz y grabado por Juan Bernabé Palomino.

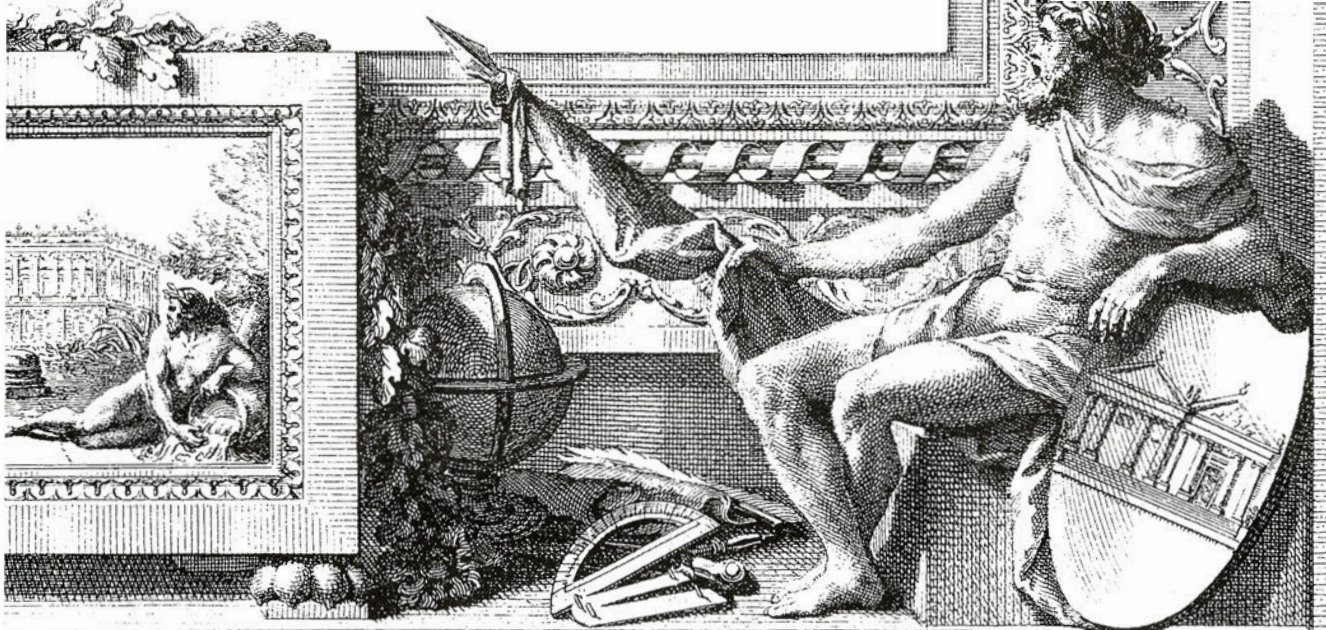
La forma expresiva del premio es la corona. Como *Alegoría de los Premios* ha de entenderse un grabado que figura en la distribución de los Premios de 1754 (página 46). Dos niños sentados tienen cuatro coronas, una en cada mano. Las agitan en ademán de llamar la atención. Otro niño toca una trompeta, lo que significará la convocatoria de los premios. Este mismo sentido de recompensa tendrá otro grabado que representa el Cuerno de la Abundancia, manejado por tres niños, y del que salen en tropel las medallas (14).

EL TÍTULO DE ACADÉMICO

La medalla y el título son los medios acreditativos de todo numerario de la Real Academia. El título que se confeccionó en 1772 es el mismo que se entrega en la actualidad a los nuevos académicos. Este diploma consiste en una hoja de grandes proporciones, con un recuadro grabado, dentro del cual se escribe a mano el nombramiento. Este diploma fue diseñado por el pintor Antonio González Velázquez (1723-1793), y ejecutado en talla dulce por Manuel Salvador Carmona (Nava del Rey, 1734-1820). Es la máxima

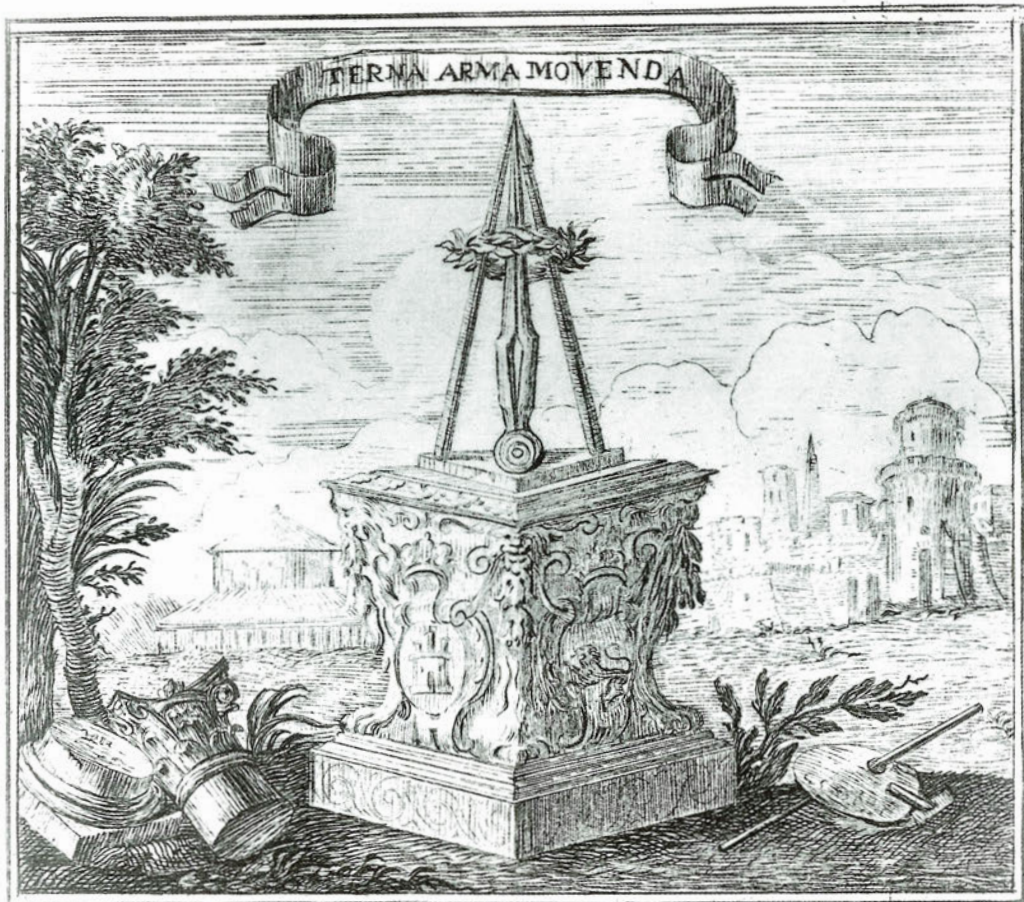


Título de Académico Numerario; detalles. Grabado de Manuel Salvador Carmona sobre diseño de Antonio González Velázquez.



Grabado por Manuel Salvador Carmona. Pensionado de S. M. de la R. Academia de S. Fernando, Gravador del Rey de Francia, y Socio honorario de la de Tolosa, en Madrid Año

Detalle del título de Académico Numerario. Contiene la alegoría de la Arquitectura.



Emblema de las Bellas Artes. Grabado por Tomás Francisco Prieto. Calcografía Nacional.

figura del grabado español a excepción de Goya. Se formó en París, donde obtuvo en 1761 el nombramiento de miembro de la Academia francesa. La Academia de San Fernando conserva su retrato, efectuado al pastel por Ana María Mengs (15).

El grabado se reduce a un marco de forma rectangular, adornado con tallos enlazados de hojas de acanto. En el centro de la parte superior se dispone el escudo real, del cual pende el collar de la Orden de Carlos III. De él parten ramos de hojas de roble, que recogen a los extremos dos niños.

El interés se condensa en la banda inferior. En medio hay una tarjeta, representativa de la Fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La escena es una libre interpretación del relieve que realizó Felipe de Castro el año de la creación. El Rey está sentado en el trono, recibiendo el homenaje de la Arquitectura (dama con regla); de la Pintura (dama con paleta) y de la Escultura (dama con busto). En la parte superior del marco se leen las siglas F. VI (Fernando VI).

Un hombre sentado que hay en el extremo derecho del marco efigia asimismo a la Arquitectura. En el escudo se diseñan dos fachadas de templos clásicos. En el suelo hay globo terráqueo, compás y segmento para medidas. En el extremo izquierdo hay una figura de mujer que ofrece un ramo de olivo. En la mano derecha lleva pinceles; en el suelo hay busto (símbolo de la Escultura), paleta con pinceles (símbolo de la Pintura) y buriles y troquel (símbolo del Grabado).

EMBLEMAS COLECTIVOS DE LAS TRES NOBLES ARTES

El mencionado Título de Académico viene a recoger los símbolos de las tres artes y del grabado. Otros grabados que figuran en la distribución de Premios reúnen también dichos símbolos.

La portada de la distribución de Premios de 1754 ofrece un emblema colectivo, que pudo haber llegado a ser el emblema definitivo de la institución.

La Academia conserva la plancha, grabada por Tomás Francisco Prieto sobre diseño de José de Hermosilla (16). Consta de un pilar de planta triangular, que soporta tres instrumentos dispuestos en forma de pirámide triangular: buril, cincel y pincel. A ellos se enrosca una corona, significando el premio. Se extiende por encima una filacteria con esta leyenda: "Terna Arma Movenda". El número tres es constante en la forma geométrica y en el

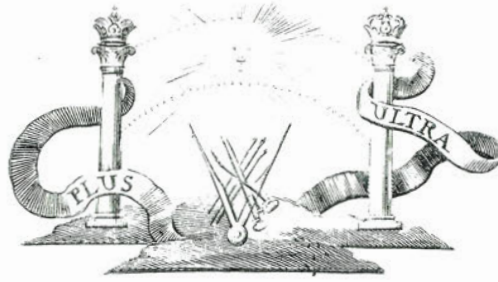
DISTRIBUCION
DE LOS PREMIOS CONCEDIDOS
POR EL REY N. S.
A LOS DISCIPULOS DE LAS TRES NOBLES ARTES
HECHA
POR LA REAL ACADEMIA
DE S. FERNANDO
EN LA JUNTA GENERAL
De 28 de Agosto de 1760.



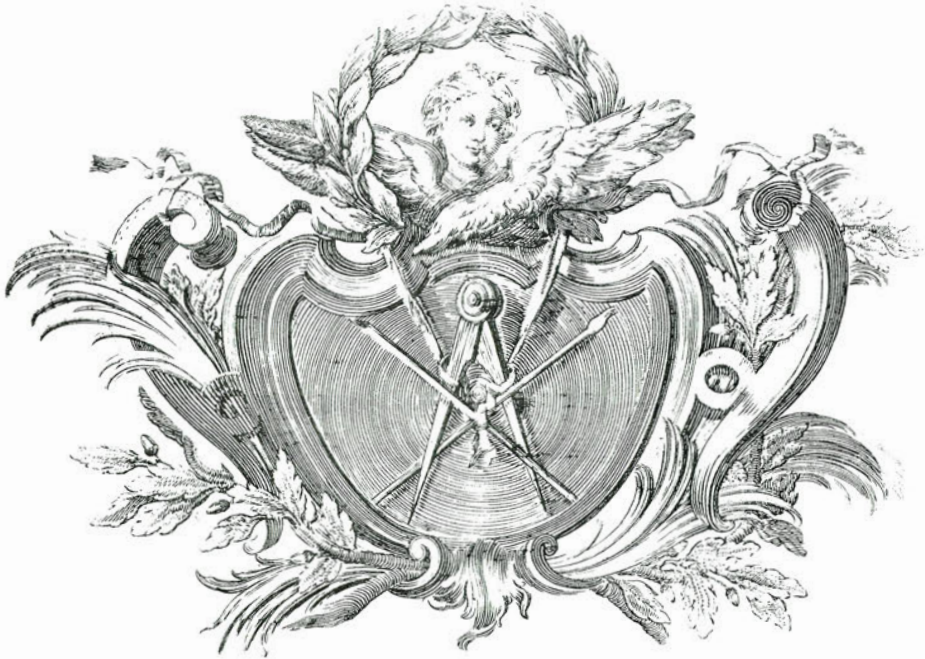
En Madrid en la imprenta de D. Gabriel Ramirez
impressor de la Academia

Espinosa f.

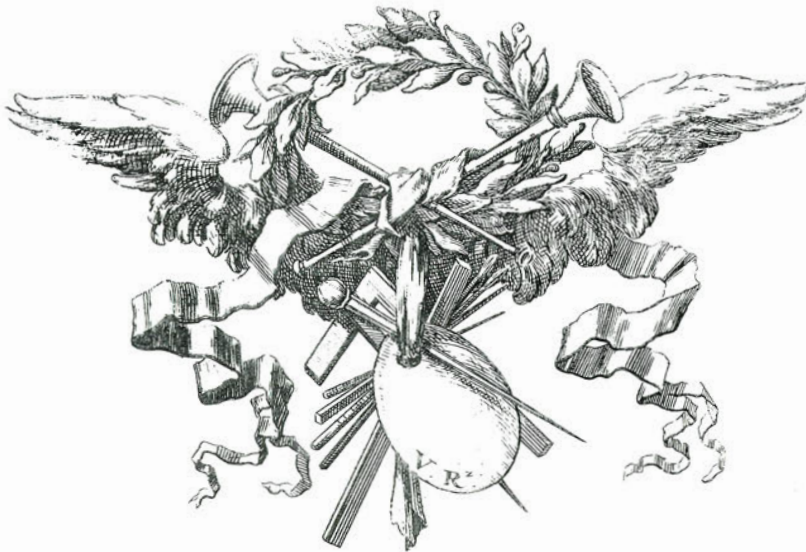
Portada de la Distribución de Premios de 1760. El emblema de la Academia está firmado por el grabador Antonio Espinosa.



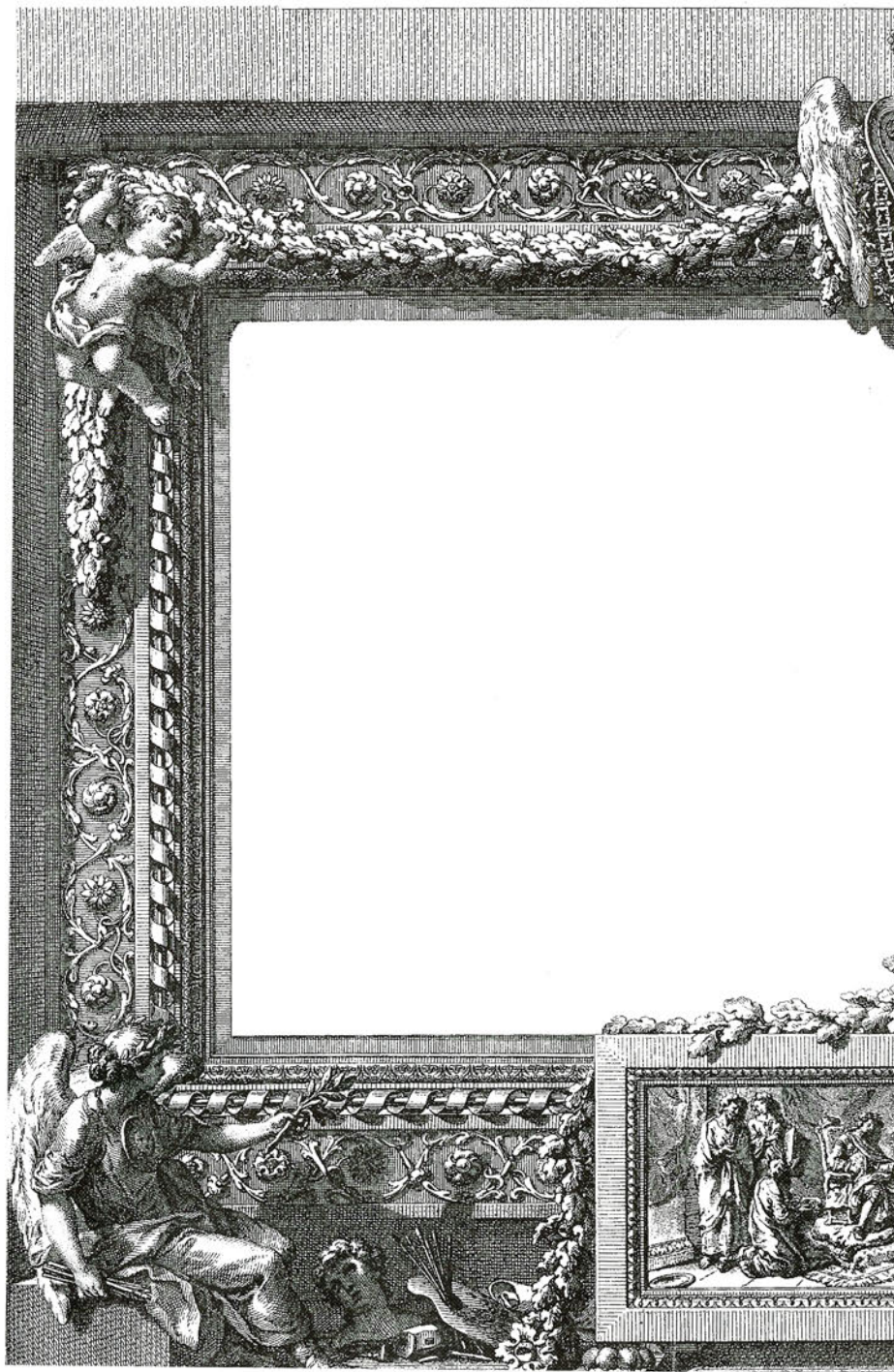
Emblema de las Tres Nobles Artes, en la edición de la "Abertura" de la Real Academia", de 1752.

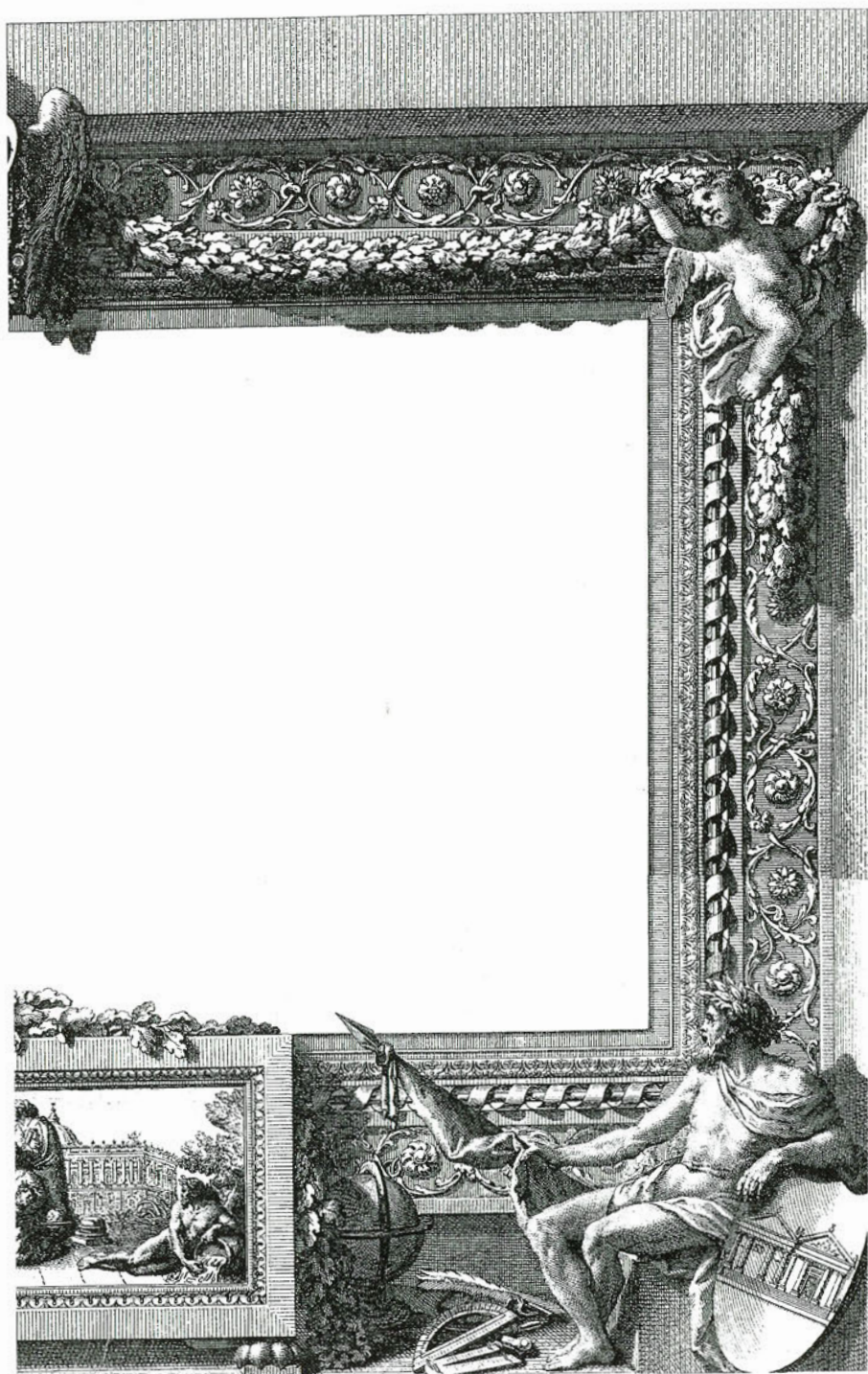


Emblema de las Tres Nobles Artes. Distribución de Premios de 1754.



Emblema de las Tres Nobles Artes. Distribución de Premios de 1754.
Diseño de Ventura Rodríguez.





Título de Académico Numerario de San Fernando.
Grabado por Manuel Salvador Carmona, en 1772.

número, para indicar que la referencia se hace en honor de tres artes. El término “Arma” ha de entenderse como emblema, acepción que figura en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua. Esto permitirá traducir la leyenda como “Tres emblemas han de ser tenidos en cuenta”. En tierra hay otros símbolos: basa de columna (Arquitectura), paleta con pinceles (Pintura), martillo y buril (Grabado).

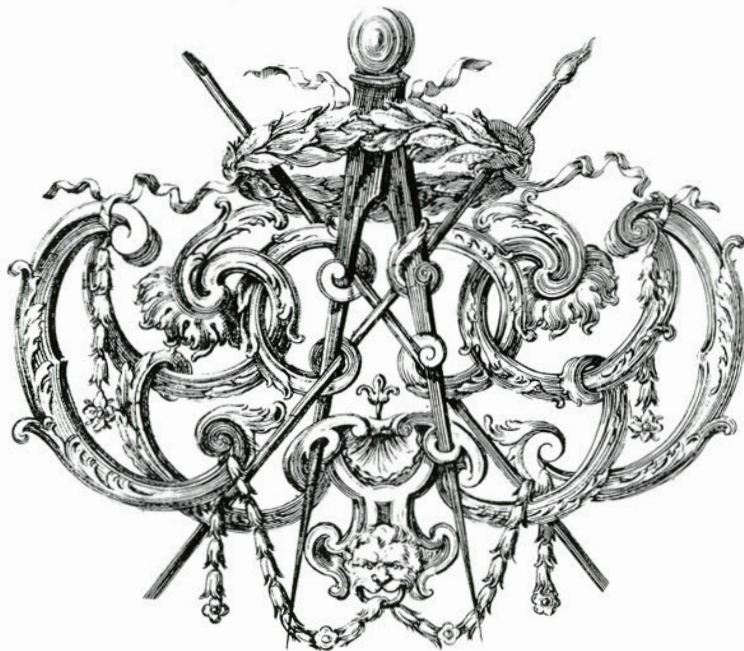
Este emblema apareció en la portada de la distribución de Premios en 1754 y se mantuvo hasta la de 1760. Está firmado por Espinosa, esto es, Antonio Espinosa. Tomando por modelo el grabado anterior, introdujo modificaciones de detalle como el buril y el cilindro para la talla de medallas que hay en primer término.

Otros emblemas colectivos de las Tres Nobles Artes aparecen en calidad de viñetas. Así en el volumen de la “Abertura” de la Real Academia (página 36) se hace una mezcla de elementos simbólicos y del escudo de España. En medio de las columnas de Hércules y el mote “Plus Ultra”, se divisa un gran escudo, símbolo del esplendor aportado por la Academia. En medio se disponen instrumentos alusivos de las Artes: Compás (Arquitectura), pincel (Pintura) y cincel (Escultura).

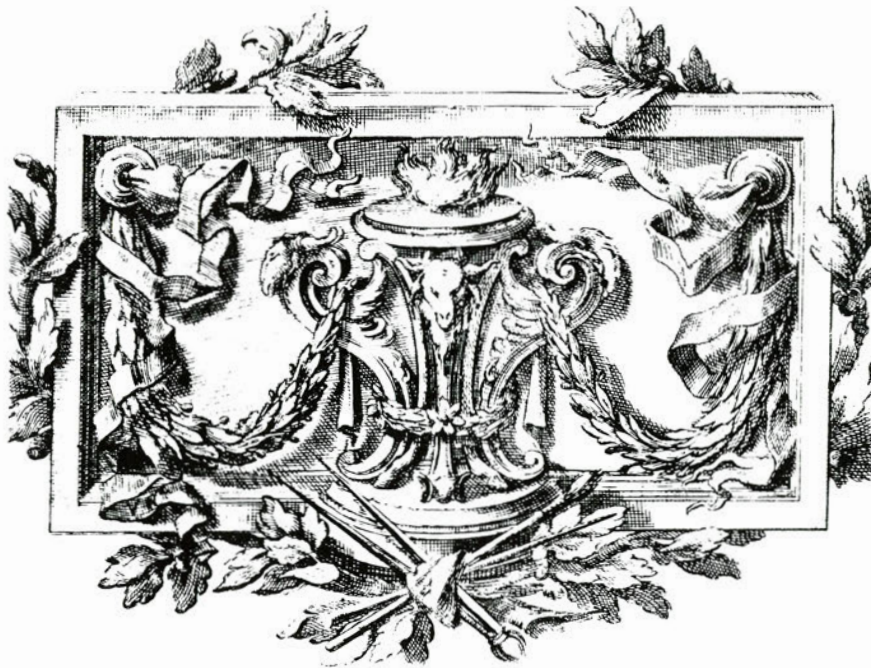
Hermosísimo es el emblema de la distribución de Premios de 1754 (página 90). Se dispone a modo de tarjeta. En el centro están los símbolos: compás, pincel y cincel. Arriba hay cabeza de ángel alado, con corona de laurel. Envolviendo la tarjeta, rama de palmera y hojas de roble.

Cierra el texto de esta distribución de Premios de 1754 un emblema firmado con las iniciales de V.Rz. que corresponden al gran arquitecto y profesor de la Academia Ventura Rodríguez. Los símbolos son paleta de pintor con pinceles (Pintura), escuadra y regla (Arquitectura), cinceles (Escultura) y buril (Grabado). Las dos trompetas aluden a la convocatoria de premios, las alas a la rapidez y el ramo de laurel a la recompensa. Este emblema se repitió en la distribución de Premios del año 1957 (página 46).

Dos emblemas en calidad de viñetas se introducen en la distribución de Premios de 1756. Un adorno barroco, a manera de rocallas, envuelve a los símbolos, que se mantienen en la forma concentrada y simétrica de los modelos anteriores (página 58). Se halla colocado en la referencia a los pensionados para el grabado en París; se citan a Manuel Salvador Carmona, Juan de la Cruz y Olmedilla, Tomás López y Alfonso Cruzado. Hay otro emblema (página 48) en forma de recuadro, que guarda tal parecido con la



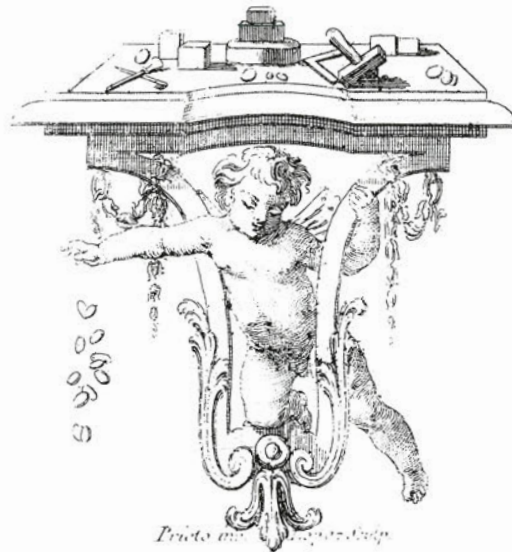
Emblema de las Tres Nobles Artes. Distribución de Premios de 1756.



Emblema de las Tres Nobles Artes. Distribución de Premios de 1756.



Emblema de las Tres Nobles Artes. Distribución de Premios de 1760.
Inventor y grabador, Tomás López.



Emblema que figura en la Distribución de Premios de 1760.

concepción del emblema de la Arquitectura hecho con dibujo de Ventura Rodríguez que probablemente es asimismo obra de éste (17).

La disposición de marco liso habla de concepción clásica. En el centro se acomoda un trípode con antorcha (la fama). Al pie se entrecruzan compás, pincel, buril y cincel. Se adorna con ramilletes de laurel y roble.

Ilustrando la referencia al grabado en hueco, hay un emblema de las Tres Nobles Artes en la Distribución de Premios 1760 (página 32). Está firmado: “T. López, inven et sculp”, lo que revela que lo diseñó y grabó. Su estructura es ya clásica, a modo de repisa. En la parte superior se disponen entrecruzados los tres símbolos: compás, pincel y cincel.

En este mismo volumen hay un ingenioso emblema (página 68). Sobre una mesa se divisan instrumentos del grabado de medallas y monedas. Figuran buriles, bloques de metal cuadrados y redondos para grabar, martillo y escuadra. Debajo hay un niño derramando medallas. Está firmado: “Prieto inv. López sculp”, lo que revela que el diseño es de Tomás Francisco López y el grabado de Tomás López.

Este volumen es además profuso en viñetas, sin duda porque se puso énfasis en la emblemática de la Real Academia, máxime cuando en él se mostraron los grabados de las medallas que se otorgaban en los premios. Juan Miguel realiza el grabado que encabeza el discurso del Vizconde de Sierrabraba. Un niño sostiene el escudo de los dos mundos, bajo corona regia, exhibiendo ramos que aluden a los premios. La Égloga de Don Vicente García de la Huerta se encabeza con un precioso grabado, que muestra una plaza fuerte y un gran barco de guerra. La firma aclara que lo diseñó Tomás Prieto y lo grabó Juan de la Cruz. Otra viñeta muestra una mano escribiendo, símbolo de las letras. Lleva indicación de que lo diseñó Prieto y lo grabó Cruz.

EL EMBLEMA PROPIO DE LA REAL ACADEMIA

Pero por encima de todo esta emblemática sobresale un emblema, que tiene todos los caracteres de propio porque aparece en la primera edición emanada de la Academia. Adopta una forma redonda. Sobre una mesa triangular (forma alusiva a las tres artes) se disponen entrecruzados los tres útiles que representan a la Arquitectura (compás), la Pintura (pincel) y la Escultura (cincel). En la parte superior hay una corona real, de la que sale una mano que sostiene tres coronas de granado. Hacen referencia a que la

ABERTURA SOLEMNE
DE LA REAL
ACADEMIA
DE LAS TRES BELLAS ARTES,
PINTURA, ESCULTURA,
Y ARCHITECTURA,
Con el nombre de S. FERNANDO,
FUNDADA
POR EL REY NUESTRO SEÑOR.
CELEBROSE

El dia 13. del mes de Junio de 1752.

Siendo su Protector

EL EXMO. SR. D. JOSEPH DE CARVAJAL, Y LANCASTER,
Mnistro de Estado, &c. Quien dedica esta Relacion à
S. M. *que Dios guarde.*



EN MADRID, en casa de **ANTONIO MARIN,**
AÑO DE MDCCLII.



Emblema de la Real Academia, que figura en la portada de la Distribución de Premios de 1753.



Emblema de la Real Academia, que figura en la portada del *Diccionario* de Ceán Bermúdez, Madrid, 1800.

Academia es de fundación real y a que la mano del Rey es la que en definitiva concede las coronas, que responden a los premios que se otorgan a los maestros distinguidos en las artes. En torno se cierne la leyenda: “No coronabitur, nisi legitime certaverint”. El latín aporta solemnidad institucional. Y en cuanto al significado, no hay duda de que alude a leal competencia (legitime) y premio (coronabitur). Luchar noble y dignamente es esencial para la vida académica; el premio es la aspiración final.

Dentro del texto de la *Abertura* pueden hallarse referencias que ayuden a explicar el emblema. El Protector de la Academia, Ministro de Estado, Don José de Carvajal y Lancaster, pronunció el discurso principal. Invita a los artistas a participar “en esta Real Palestra... haced en el ensayo de este día por merecer aquellas tres laureadas coronas que ofrece la Real Mano de Fernando, en la gloriosa Empresa y Blasón de la Academia”. Queda literalmente expresado el pensamiento oficial que recoge el emblema de la portada. Al continuar con el discurso el Viceprotector, Alfonso Clemente de Arostegui, se refirió al relieve elaborado como símbolo de la fundación por Don Felipe de Castro, señalando “y como estas Tres Bellas Artes se comprenden en la nueva Real Academia, ésta las asiste, representada en una Matrona coronada, que con la lima en una mano y varias coronas de Granado en la otra, simboliza la perfección a que deben aspirar sus profesores, el premio a que se proporcionan”. El granado era símbolo de fecundidad.

La invención temática corresponde al Protector de la Real Academia. Tuvo que mediar un diseño y el grabado. Nada sabemos de sus autores, pero hay que dar como muy probable la intervención de Juan Bernabé Palomino, que firma el grabado de 1753.

La portada de la distribución de Premios de 1753, editada al año siguiente, muestra el mismo emblema, pero con algunos cambios. Desaparece la corona real de la parte superior, de suerte que la mano se sumerge entre nubes, lo que da a entender que el otorgamiento de premios se debe a la intervención divina. La vida misma de la Real Academia está bajo el amparo de uno de sus más preclaros Santos: San Fernando. Pero el emblema regio se introduce en la base de la mesa triangular, donde figura la corona real, entre un castillo y un león.

Es el emblema de 1752 el que se recoge como definitivo, como muestra del momento de la creación. Buen testimonio ofrece la portada del *Diccio-*



Actual Medalla de Académico de Número de la Real Academia de San Fernando,
concebida después de la creación de la Sección de Música.

nario Histórico de los mas ilustres Profesores de las Bellas Artes, de Ceán Bermúdez, que en 1800 publicó la misma Real Academia.

LA MÚSICA EN LA ACADEMIA. CAMBIOS EN LA EMBLEMÁTICA

El 14 de mayo de 1873 se reunía en junta extraordinaria la Academia de San Fernando, para examinar la situación creada por la publicación de un decreto de 8 del mismo mes, creando en la institución la Sección de Música. La creación cogió de improviso a la Academia, que estudió a incluso recurrir la decisión; pero se impuso la prudencia y la Corporación optó por aceptar la decisión. Los pormenores se recogen en las actas y en el resumen que de ellas hiciera el secretario de la Academia (18). La historia de la Sección de Música ha sido realizada por Don José Subirá (19). Afirma que la creación de la sección responde a la iniciativa del gran intelectual y político Don Emilio Castelar. Se aprovechó el momento de la abdicación de Amadeo de Saboya, que dió paso a la proclamación de la primera República española. El decreto está firmado por Don Estanislao Figueras, Presidente de la República. El artículo segundo establecía que la Sección constaría de doce académicos, determinando en el siguiente que “el Poder Ejecutivo nombrará por esta sola vez todos los individuos de la Sección de Música”.

La Academia procedió a ejecutar lo establecido en el decreto. El 30 de junio de 1873 se efectuó la toma de posesión de los doce Académicos. Fueron acompañados hasta el salón por dos académicos, como era de ritual, los señores Abrial y Martín. “Presentados en la Junta, dióles posesión el Señor Director, con lo que tomaron asiento y continuó la sesión”.

El decreto modificó la denominación de la institución, que debía llamarse simplemente Academia de Bellas Artes. Reclamó la corporación y fue escuchada, de manera que el Gobierno aprobó definitivamente el título de *Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Hay que decir que el gobierno de la República se decidió a dar el paso de crear por su cuenta la Sección, en el momento en que el cambio de sistema le permitía dejar a un lado la Corona. Por la misma razón retiró el calificativo de Real, que recobraría al reinstaurarse la Monarquía. La música había ido alcanzando fama y popularidad en España; se echaba en falta su presencia dentro de la Academia de San Fernando. Personalidad tan notoria como Don Hilarión Esclava se puso al frente de la Sección de Música, normalizándose de esta ma-

nera las relaciones con las otras secciones. Al vacar las plazas de académicos por fallecimiento, en lo sucesivo se cubrieron siguiendo el reglamento de la corporación, es decir, según elección realizada por los académicos.

Fue preciso realizar un nuevo Reglamento, que fue aprobado por el Ministerio de Fomento por orden de ocho de diciembre de 1873.

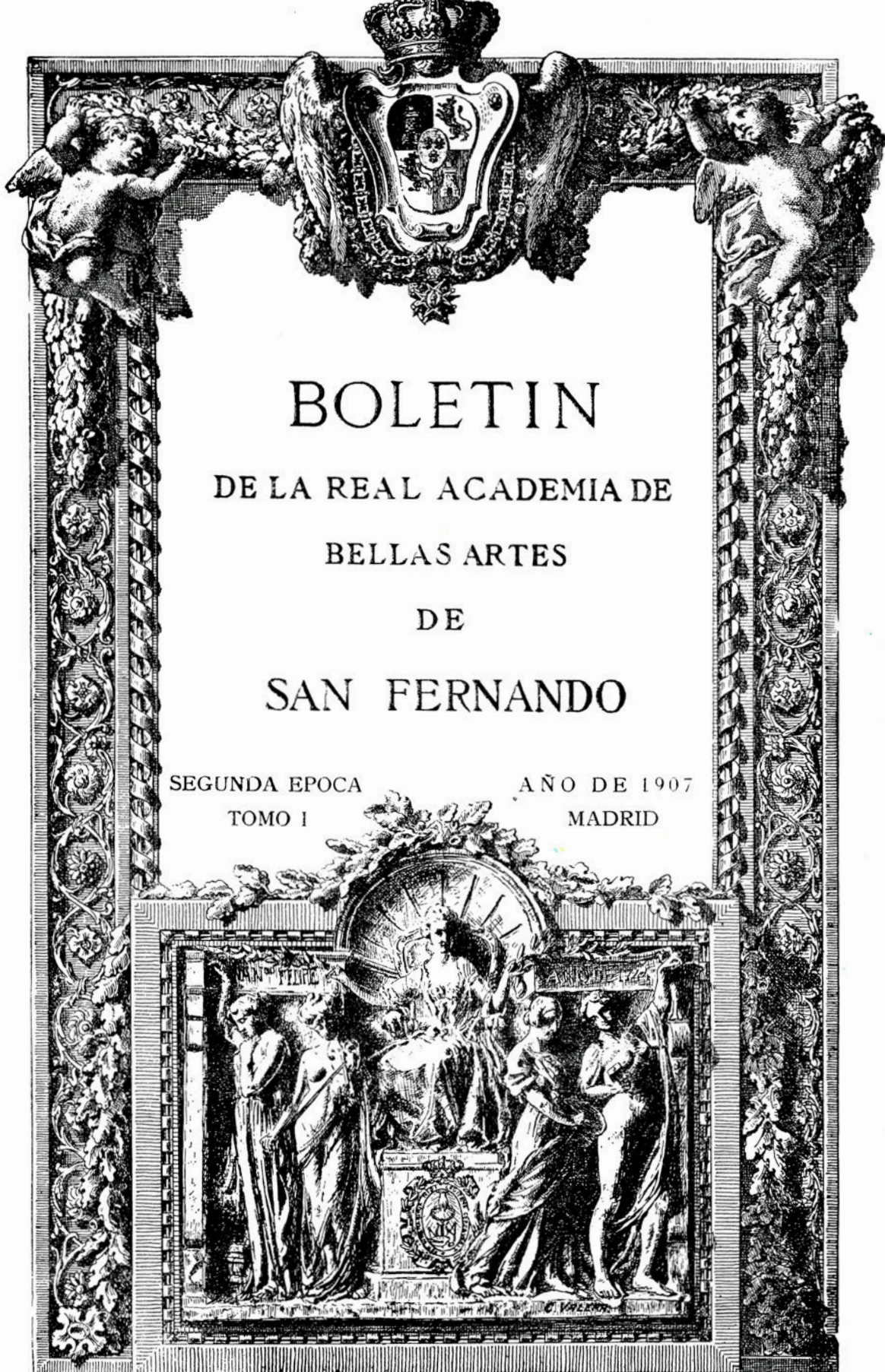
Los doce académicos habían tomado posesión en una junta de la Academia, pero no se había realizado el habitual discurso de recepción. Para solventar esta cuestión, se designó a uno de los doce. Fue designado el académico de la Sección de Música don Francisco Asenjo Barbieri. El discurso fue leído en la sesión extraordinaria celebrada el 10 de mayo de 1874, “para solemnizar la agregación de la Sección de Música” (20). Presidió el acto Don Federico de Madrazo, Director de la Academia, y dio la bienvenida Don Eugenio de la Cámara. Se felicitó éste porque la elección para realizar el discurso hubiera recaído en el Maestro Barbieri, “acostumbrado a recrear nuestro espíritu con las ricas armonías de sus composiciones musicales”; haría uso “de su fácil elocución, pues maneja tan hábilmente la pluma, la palabra como la batuta y *la lira*”. Subrayo esta palabra, pues sería el instrumento que se incorporaría a la emblemática de la Academia.

En sesión de la Academia de 20 de octubre de 1873 (folio 567), se acuerda que con motivo de la redacción de los nuevos estatutos, convendría hacer propuesta de gastos y de ejecución “de láminas, y troqueles para estampar los nuevos diplomas, timbres, sellos, para las medallas de los Académicos”. Se acordó que se pusiera en ejecución. En la sesión de tres de noviembre del mismo año (folio 575) se aprobó el presupuesto para “los gastos de títulos, sellos, timbres, medallas y demás que hay que hacer para cumplimiento del decreto de ocho de mayo”.

Cambió el emblema de la Real Academia, pero ignoramos quienes fueron el diseñador, el grabador y el medallista que intervinieron.

Pero esta mudanza se introdujo, como la apreciamos en la propia medalla de Académico de número que hoy se entrega a los recién ingresados.

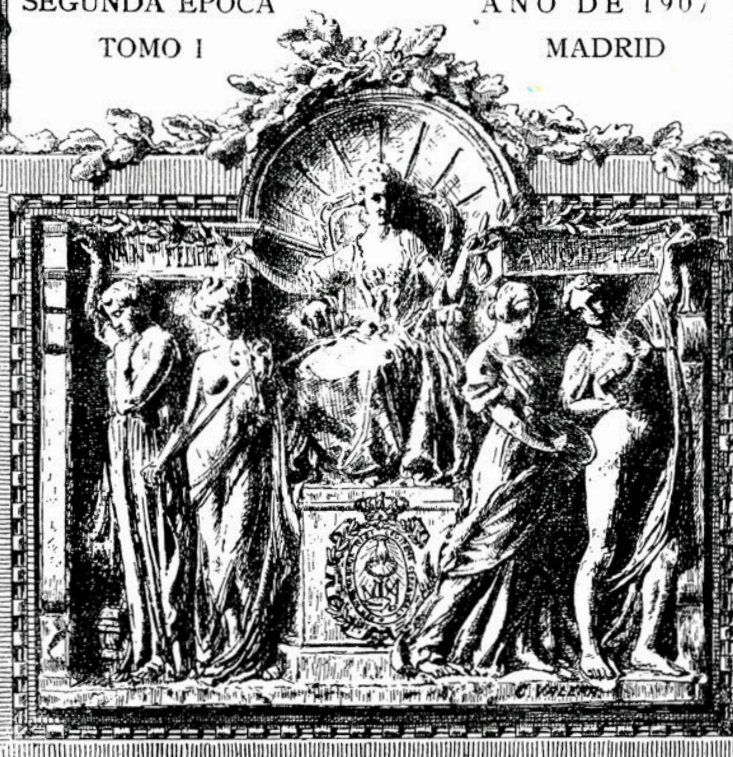
Sigue el modelo de medalla instaurado en la Real Academia Española en 1847. Tiene por cimera una corona real. La medalla es de esmalte, en forma de tarjeta “de cueros recortados”, a la manera del siglo XVI, decorada con ramillete de olivo. En el interior se dispone la divisa, que es la misma (“Non coronabitur”...). La mudanza se halla en el interior. La mano sostiene ahora una sola corona. Se agrupan abajo los instrumentos emble-



BOLETIN
DE LA REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES
DE
SAN FERNANDO

SEGUNDA EPOCA
TOMO I

AÑO DE 1907
MADRID



Compuesto B. M. Repullés

D. Molina, dibujo

Portada del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del año 1907.

máticos: la lira (Música), el compás (Arquitectura), caballete y paleta con pinceles (Pintura). No figura el cincel que simboliza a la Escultura.

En cuanto a los diplomas, no ha habido mudanza, pues sigue entregándose el grabado por Manuel Salvador Carmona.

El emblema de la Academia, tal como ha quedado reflejado en la medalla de miembro numerario, se emplea en algunos discursos, alternando con el fundacional de 1752 (21). Pero también aparece en el Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dentro de una hermosa fachada, como puede contemplarse en el año 1907. La portada representa una adaptación del Título de Académico, en sentido vertical. Al pie del grabado se lee: “Compuso E.M. Repullés. D. Molina dibujó”. En el adorno central se lee “C. Valera”. De ello se deduce que la idea fue elaborada por el Académico y arquitecto Enrique María Repullés, el dibujo correspondió a Molina y el grabado en talla dulce a C. Valera.

La novedad se concentra en la banda inferior. En el centro se halla una dama, que será la Sabiduría. Las cuatro damas representan, conforme a los instrumentos que llevan, a la Arquitectura, la Pintura, la Escultura y la Música. En el pedestal del medio se halla el emblema de la Academia, con la lira en el centro.

ANAGRAMAS

El emblema es la forma representativa sin duda más adecuada para una institución, pues apunta a expresar la función. El inconveniente procede del esfuerzo por reconocer los objetos, dada la mezcla a que se ven abocados, y asimismo por buscar la correspondencia entre objeto y significado. Esta es la razón por la que el uso moderno prefiere el empleo sintético de las siglas. El anagrama viene a ser una figura de armonioso sintetismo, en que se integran las iniciales de una corporación. Por lo que respecta a nuestra institución el número de siglas –iniciales de palabra– es largo: Real Academia de Belas Artes de San Fernando. El objetivo es lograr un anagrama de seis letras, combinadas con arreglo a una forma cerrada. Cuenta la ventaja, al ser “Real” institución, de que la figura se enaltezca con la corona de Su Majestad. Es lo que acontece con los anagramas empleados.

Un anagrama se emplea en la portada de la distribución de Premios de 1778, que se siguió en ediciones posteriores. Desarrolla un modelo elegan-

te, con trazos curvos y tallos vegetales. Tiene el inconveniente de que es absolutamente confuso. Verdadero acierto en cambio reviste el que prevalece en la actualidad. De trazo moderno y esquemático, bajo la corona real y dentro de una láurea, encierra las palabras fundamentales en tres grupos. Arriba R y A (Real Academia); en medio B y A (Bellas Artes); y abajo S y F (San Fernando).

COLOFÓN

La sucesiva creación de emblemas debe interpretarse como un proceso de adaptación. En materia de arte no existe el progreso y estamos hablando de una Academia artística. La aparición de nuevos emblemas no debe en mi opinión anular los anteriores, sobre todo cuando alguno se refiere nada menos que al origen de la misma Academia. Por esta razón la Real Academia debe utilizar con respeto y prudencia los signos de identidad que el tiempo ha ido aportando.



El emblema de la Real Academia, reproduciendo la medalla de Académico de Número. Los diseños están tomados de la portada de los discursos de recepción de Don José Subirá (1953) y Don Francisco de Cossío (1962).



Anagrama de la Real Academia de San Fernando. Distribución de Premios de 1778.



Anagrama actual de la Academia de San Fernando.

NOTAS

- (1) José Manuel Pita Andrade, "La Pintura desde Goya a nuestro tiempo", *El Libro de la Academia*, Madrid, 1991, página 142.
- (2) *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1987. Catalogado con el número 694, ilustración número 130. Lleva la siguiente inscripción "Ant. Gonzalez in Regia Santi Ferdin. Academia Picturae Professor invt. et delint. Is. Palomino sculpr. Regs. Mti. incidit a 1753".
- (3) Claude Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, versión española, Fundación Universitaria Española y Real Academia de San Fernando, Madrid, 1989, página 69. Juan Carrete Parrondo, "El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada". En *El Grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Summa Artis, volume XXXI, Madrid, 1987. Sobre Palomino, página 397. Sobre Tomás Francisco López, página 439 y siguientes.
- (4) El grabado lleva esta inscripción: "Regis pictor Carolus Casanova delt. et scpr. Mti. Anno 1755". Carlos Casanova, pintor del Rey, delineó y grabó, Madrid, año 1755".
- (5) *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, número 2.823, página 143. Lleva la firma de Ventura Rodríguez: V. Rz.
- (6) *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, número 2.819. Distribución de premios de 1756, página primera.
- (7) *Catálogo de la Calcografía*, número 2.825.
- (8) *Catálogo General de la Calcografía Nacional*. Números 2.818 y 2.824.
- (9) El grabado figura en página 20 de la Distribución de los Premios de 1754.
- (10) *Catálogo General de la Calcografía*, número 2.820. El grabado se introdujo en la Distribución de Premios de 1756, página 31.
- (11) *Catálogo General de la Calcografía Nacional*. Número 2.822. Reproducido en la Distribución de Premios de 1754, página 41.
- (12) *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, números 2.852, 2.853 y 2.854 El título: *Medalla para los premios de la Academia*.
- (13) María Blanca Piquero y María del Carmen Salinero "Inventario de la colección de medallas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". *ACADEMIA*; primer semestre de 1988, páginas 257-362. Medalla número 52, página 274.
- (14) *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, número 2.828.
- (15) Juan Carrete Parrondo, *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Edición con motivo de la exposición en el Museo de la Casa de la Moneda, Madrid, 1989. Ilustración del título de Académico en página 100. Al pie del grabado figura esta leyenda: "Dibujado por Antonio González Velázquez. Gravado por Manuel Salvador Carmona. Pensionado de S.M. de la Rl. Academia de S. Fernando. Grabador del Rey de Francia y Socio Honorario de la de Tolosa, en Madrid año de 1772".
- (16) *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, número 2.830.
- (17) Distribución de Premios de 1757, página primera.
- (18) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Libro de Actas, 3/95, folio 323. El contenido de estas actas fue recogido en el *Resumen de las Actas y Ta-*

- reas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, durante el año de 1873 a 1874. Discurso leído pro su secretario general Don Eugenio de la Cámara, Madrid, 1874.*
- (19) José Subirá Puig, *La Música en la Academia. Historia de una Sección*, Madrid, 1980. Prólogo de Don Federico Sopena.
- (20) Francisco Asenjo Barbieri, *Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sesión pública y extraordinaria del día 10 de mayo de 1874, para solemnizar la agregación de la Sección de Música*, Madrid, 1874.

UNA CARTA INÉDITA DE GOYA SOBRE LA
RESTAURACIÓN DE PINTURAS

Por

JULIÁN GÁLLEGO

El Excmo. Sr. D. Plácido Arango, miembro correspondiente de esta Real Academia en México, tuvo la generosidad de regalar a ésta una carta del pintor y Académico de la misma D. Francisco de Goya, hasta el momento inédita, dirigida a D. Pedro Cevallos, que ejercía el cargo de protector o Director efectivo de la misma y que, al parecer, había recabado del pintor su opinión sobre la restauración de algunos cuadros. Lleva esta misiva la fecha de 29 de julio de 1801 y pueda considerarse, hasta cierto punto, como continuación y conclusión de la que Goya había dirigido al citado ministro el 2 de enero del mismo año y que se recoge en el *Diplomatario de Francisco de Goya*, edición de la Institución Fernando el Católico, preparada por el profesor Angel Canelas López, nº 217, p.p. 331 y 332 (Zaragoza, 1981) en la cual el artista se refiere al mismo tema, con la diferencia de que en enero el restaurador es Angel Marañón, mientras en la de julio se trata de Marcos Escudero.

Como preparación a la lectura de la carta donada por el Sr. Arango y que figura en facsímil en hoja adjunta, y que el Pleno de la Academia, en sesión celebrada el 22 de febrero último, en que su Director comunicó la generosa donación, acordó se publicará en el Boletín de la misma con un comentario a mi cargo, creo necesario reproducir enteramente la carta de enero, que permite apreciar su alcance total. Dicha carta dice así:

Excelentísimo Señor: En cumplimiento de la Real Orden que Vuestra Excelencia se ha servido comunicarme con fecha de 30 de diciembre último para que informe acerca de los cuadros de que halla encargado don Angel Gomez Marañón, reconociendo los que ha pasado a lienzos nuevos y los que ha lavado y refrescado, y manifestado las ventajas o detrimentos que puedan parecer las pinturas por esta composición, examinado el método y la calidad de los ingredientes que emplea para su lustre, debo exponer a Vuestra Excelencia que, habiéndome presentado inmediatamente en el Buen Retiro, ví y consideré con la mayor atención los trabajos de aquel artista y el estado de los cua-

dros, entre los cuales se me ofreció el primero el de Séneca, que tenía en maniobra para limpiarlo y hecha ya la mitad de su lustre y bruñido.

No puedo ponderar a Vuestra Excelencia la disonancia que me causó el cotejo de las partes retocadas con las que no estaban, pues en aquéllas se había desaparecido y destruído enteramente el brío y valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabios toques del original que se conservaban en éstos; con mi franqueza natural, animada del sentimiento, no le oculté lo mal que me parecía. A continuación se me mostraron otros, y todos igualmente deteriorados y corrompidos a los ojos de los profesores y de los verdaderos inteligentes, porque además de ser constante que cuanto más se toquen las pinturas con pretexto de su conservación más se destruyen, y que aun los mismos autores reviviendo ahora, no podrían retocarlas perfectamente a causa del tono rancio de colores que les da el tiempo, que es también quien pinta, según máxima y observación de los sabios, no es fácil retener el intento instantáneo y pasajero de la fantasía y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución, para que dejen de resentirse los retoques de la variación. Y si esto se cree indispensable en un artista consumado, ¿qué ha de suceder cuando lo emprende el que carece de sólidos principios?

Por lo tocante a la naturaleza de los ingredientes con que se da el lustre a las pinturas, aunque pregunté de cuáles se valía, sólo me anunció que era clara de huevo, sin otra explicación; de suerte que conocí desde luego se formaba misterio y había interés en ocultar la verdad; pero entiendo que no merece el asunto ningún exámen, y que, como todo lo que huele a secretos, es poco digno de aprecio.

Tal es dictamen que con brevedad y sencillez, sujeto siempre a mejores luces y conocimientos, pongo en la consideración de Vuestra Excelencia aprovechando esta oportunidad de ofrecerle mi respeto.

Nuestro Señor guarde a Vuestra Excelencia muchos años.

Madrid, 2 de Enero de 1801

Francisco de Goya

Excelentísimo Señor Don Pedro Cevallos.

(Archivo Histórico Nacional, Leg. 4.824)

La carta donada por el Sr. Arango a esta Academia y que desde ahora se conserva en el archivo de la misma, aunque reproducida en estas páginas puede ofrecer alguna dificultad de lectura por lo que me permito transcribirla seguidamente:

“Exm^o Sor.

En cumplimiento de la Orden que V.E. se sirbe comunicarle en fecha de 26 de Julio con el adjunto memorial de Dn. Marcos Escudero, el que debuelbo a V.E. para que informe, repetiré a V.E. mi opinión que se funda en lo que el tiempo nos hace ver con los quadros retocados, y es que el no es tan destructor como los compositores, y señala cada día mas en donde pusieron la mano: no digo que no se deban forrar y

Carta a Gualtero
p. a. g. y su penda
su trabajo, y la
misma a todo
q. se emplea
en lo mismo
fho segun minutos
en St. de Julio de 1801.



ARCHIVO
BIBLIOTECA

1/carp. 2

Comoprog.
D. S. D. Pedro Cevallos.

Ex. mo. J. or

En cumplimiento de la Orden q.
V. C. se sirve comunicarme con
fecha de 16 de Julio con el asfin
to memorial de D. Marcos Coude
ro, el que devuelto a V. C. para
que informe, y respecto a V. C. mi
opinión que se funda en lo que
el tiempo nos hace ver con los
quadros rebocados, y es que el no
es tan destructor como los compo
sitory, y señala cada día mas
en donde quisieron la mano: no
digo que no se deban forrar y
componer algunos, pero no mas lo
roto sin estender mas el pincel
y por quien tenga merito para
conservarlos y respetarlos.

Dios guarde la importante vida
de V. C. much. a. Madrid 29 de
Julio de 1801.

Ex. mo. J. or

B. L. M. de V. C. su mag
atento servidor Fran. Goya

Carta de Francisco de Goya a D. Pedro Cevallos referente a los inconvenientes a la restauración de las pinturas. (Madrid 29 de julio de 1801).

componer algunos, pero no mas lo roto sin estender más el pincel y por quien tenga mérito para conocerlos y respetarlos.

*Dios guarde la importante vida de V.E. mu(chos) a(ños). Madrid 29 de Julio de 1801.
Exmo. Sor.*

B(esa) L(a) M(ano) de V.E. su mas atento servidor

Fran(cisco) de Goya

Exmo. Sr. Dn. Pedro Cevallos."

Al margen, con otra escritura distinta (probablemente de Cevallos) mucho menos clara, se decreta lo siguiente:

"Orden a Escudero pa(ra) q(u)e suspenda sus trabajos, y la misma a todos q(u)e se emplean en los mismos".

Y la anotación del secretario:

"Hecho(?) segun minutas en 31 de Julio de 1801".

Son de notar dos detalles, la celeridad con que se despacha la consulta (como consecuencia de la anterior de enero) y la relativamente cuidada ortografía y caligrafía de Goya, superior a las del propio Cevallos, que en una sola frase garrapateada incluye "trabajos" con V. En cuestiones ortográficas hay mucha libertad en esa época y la propia Reina, alumna de Condillac, comete faltas sin reparo. Como escribe Canellas López (op. cit. p. 68) en los autógrafos de Goya... "hay la informalidad y ausencia de respecto a la regla del lenguaje escrito, la *mala ortografía*, por lo demás muy general en la época; ortografía cambiante, pues incluso en la misma carta varían los caprichos ortográficos...". Dada la pérdida en castellano de la diferencia fonética entre "b" y "v" (que obliga a aclarar, a ciertos dómines primarios, que se trata de "be de burro" o "ve de vaca" no es de extrañar que a Goya se le prolonguen los trazos de la v de "ver" en la be de "debuelbo" (1). Respecto a la letra x, he oído censurar a gente de pluma y de declamación el sonido "cs" o "ks" que parecía obligado hasta no mucho, y en ello Goya sería un avanzado sobre su época al equiparla con una simple "s". En cambio, "quadros" por "cuadros" es un arcaísmo, de escasa consideración, que otras veces no sigue, según el estilo cambiante señalado por Canellas.

(1) El propio apellido del ministro aparece escrito con "b" o con "v" (Cf. CANELLAS p. 481-2.

Acaso a algún lector le llame la atención el verbo “forrar” extendido a la restauración de las pinturas, aunque es perfectamente admisible según el *Diccionario de la Lengua* que describe el “forro” como “abrigo, defensa, reguardo o cubierta con que se reviste una cosa por la parte interior o exterior” y, actualmente, de uso común entre los restauradores y conservadores de museos (“curadores”, he leído muy recientemente en un erudito artículo de prensa, notorio e inútil anglicismo que el *Diccionario* no admite). Del verbo “componer” que Goya emplea en su 5º sentido del citado *Diccionario*, como “reparar lo desordenado, descompuesto o roto” y en el 12º como “reforzar, restaurar, restablecer” –y más hablando luego de “lo roto”– se deriva la desusada palabra para estos menesteres de “compositores” que, evidentemente, son quienes componen lo que esté descompuesto, pero que en nuestro tiempo se reserva al “que hace composiciones musicales”. Es curioso que Sebastián de Cobarruvias no recoja las palabras “forro” ni “forrar” en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de 1611, ya que admite la forma antigua de “aforrar”, pero sólo en el sentido de “doblar la vestidura o la tela por de dentro con otra”, que es todavía el más común. En resumen, Goya escribe su lengua correctamente y se expresa con una meridiana claridad, que en muchos pies y comentarios de estampas alcanza una afilada sutileza.

Respecto a la autografía de la carta de 29 de Julio de 1801 no hay dudas permisibles si se compara con las otras certificadas como de su puño y letra. Acaso sólo se ha esmerado en la claridad, dado que va dirigida a un ministro de tan “importante vida”, se supone que para España pero, indudablemente, para Goya, como D. Pedro Cevallos. En este caso debe rechazarse la intervención de un amanuense, que resulta posible y hasta probable en el memorial dirigido a D. Bernardo de Iriarte como respuesta a su consulta sobre los métodos para el Estudio de las Artes, fechado el 14 de octubre de 1792, propiedad de las Academia, lo que no afecta en nada al interés reformista de su texto. En la nueva adquisición de la carta que motiva estas líneas, se reúne a una autografía indudable, una posición igualmente tajante y decisiva en materia de Bellas Artes, que responde a viejas preocupaciones del pintor.

En efecto, tanto en la carta del 2 de enero como en la del 29 de Julio, que aquí nos interesa, Goya expresa su desconfianza hacia las restauraciones abusivas o torpes que ponen en peligro de pérdida los mejores cuadros. El

profesor (que tal título se daba a los maestros del arte) desconfía tanto de Angel Gómez Marañón como de Marcos Escudero; y si en la primera lamenta “la disonancia que me acusó el cotejo de las partes retocadas con las que no lo estaban” con razones admirablemente expresadas, que no hay por qué repetir, pues todos hemos sufrido demasiado a menudo de esas “disonancias”. al ver esos cuadros “igualmente deteriorados y corrompidos”, ya que “aun los mismos autores reviviendo ahora no podrían retocarlas perfectamente, a causa del tono rancio de colores que les da el tiempo, que es también quien pinta”, en la segunda no tiene que insistir en tales razones y se limita a informar: “Repetiré a V.E. mi opinión que se funda en lo que el tiempo nos hace ver con los quadros retocados” y es que el tiempo “no es tan destructor como los compositores (o restauradores) que han de limitarse a componer “no más lo roto, sin estender más el pincel” y eso sólo “por quien tenga mérito para conocerlos y respetarlos”, que no es, evidentemente, ni Gómez Marañón, ni Marcos Escudero. Cevallos no tiene que preguntar de nuevo sobre este tema a quien con tanta franqueza aragonesa le contesta y decreta la inmediata suspensión de los “trabajos” de Escudero y “de todos los que se emplean en los mismos”, medida precautoria que habrá contribuido, si duda, a que dichos cuadros, sucios, rancios, o no, hayan llegado sin perderse irremisiblemente a nuestros ojos. No cabe abrigar una certeza parecida respecto al porvenir de tantos cuadros “refrescados” o “complementados” en nuestros días y que, como escribe Goya, el tiempo señalará “cada día más en donde pusieron la mano” esos irresponsables “compositores”.

Estas ideas, que encierran hacia los colegas de Goya la misma desconfianza, rayana en desdén, que muestra el memorial de 14 de octubre de 1792, en que se burla de “sus fatigados estilos” que sólo pueden interesar “a los que no son ni han podido ser profesores”, se acentúan en la carta, dirigida al propio Iriarte en 4 de enero de 1794 (nº 188 del *Diplomatario* de Canellas) a la que más de una vez me he referido como manifiesto del Romanticismo, al reclamar para el artista el capricho y la invención “a que no dan lugar las obras encargadas”, remitiendo al Teniente-Director un “juego de quadros de gabinete” (identificados por X. de Salas con las pinturas sobre hojalata, de las que el Sr. Arango posee, a mi ver, la más sublime, “El naufragio” y el Museo del Prado los “Cómicos italianos”) con tanta desconfianza hacia sus compañeros de Academia que antes de someterlos “a la

censura de los profesores...he tenido por conveniente remitir antes a V^a Señoría Ilma los quadros para los que bea y por el respeto con que los ará mirar esta circunstancia... no tenga lugar la emulación” esto es, la envidia con la que pudieran recibir los académicos estos geniales cuadritos.

En esa carta conmovedora, fruto, como los cuadros de que trata, de la terrible enfermedad que Goya sufrió en 1792 y que le dejó sordo para siempre, Goya asume la autoridad del genio, acosado por la incompreensión y la necesidad, con los derechos a ser respetado y admirado. Todo ello tiene, como antes he esbozado, una remota fuente de amargura: la repulsa, por parte del cabildo del Pilar de Zaragoza, en 1781, de las pinturas al fresco que Goya había realizado en la cúpula de la “Regina Martyrum” y en sus correspondientes pechinas, que representan las tres Virtudes Teologales, Fé, Esperanza y Caridad, acompañadas por la Paciencia (que no era, ciertamente, la virtud más saliente de nuestro pintor). No voy a referirme a este suceso, que he tratado extensamente en un libro (J.G. y Tomás Domingo: “*Los bocetos y las pinturas murales del Pilar*”, Zaragoza, 1987) y al referirse al cual Goya escribía a su amigo Martín Zapater, el 14 de julio de dicho año, que “en acordarme de Zaragoza y pintura me quemo bibo”, sino para entresacar unos fragmentos de la larga carta que el pintor dirige el 17 de marzo al Canónigo de Fábrica, don Matías Allué, en respuesta a otra de éste, muy cortés, fechada el 11 anterior, en la que le comunica que la Junta no ha aprobado la media-naranja ni las pechinas (cf. *Diplomatario*, pp. 227-231). Nuestro pintor afirma que “un Profesor honrado no puede sostenerse chocando siempre con la oposición de unos contrarios que sólo tienen por objeto hacerle mal” advirtiendo a la Junta de Fábrica que “no le permite ya el desaire y menosprecio con que se trata el continuar” y que “ha oído que en la Media Naranja se intentaba mudar algunas figuras y aunque no puede prometerse el exponente que V^a Sria se deje conducir de la voces declamatorias del vulgo ignorante, o del dictamen de los émulos, el derecho que tiene a la defensa de su honor le habilita a anticiparla, antes que se estampe en el Santo Templo un borrón que para siempre marchite y obscurezca su mérito: En el asunto ya es el único en que interesa y a lo que dirige sus súplicas, porque el arbitrio del Dueño en su propia casa no suelta tanto las riendas de la libertad, que por sólo el uso de las facultades del dominio, permita sin causa y sin utilidad propia, el grave perjuicio del próximo (prójimo) en un punto tan delicado como el honor...” Goya invoca el honor del

artista (algo desconocido en España hasta la fecha) para evitar que nadie pueda permitir e la osadía de corregir o repintar su obra. Y todavía más, pensará años después, para que ningún “compositor” profane las obras maestras, tuyas o ajenas. Creo que en ese asunto hay que buscar la raíz de la importantísima carta que escribe veinte años después y que gracias a la generosidad de D. Plácido Arango, enriquece desde ahora nuestro archivo.

CRÓNICA DE FIN DE SIGLO

Por

JOSEP MARÍA SUBIRACHS

Siendo el arte un documento de su contemporaneidad me pregunto, al ver la pobreza de muchas de las “obras de arte” valoradas actualmente, cuál será el juicio que merecerán en el futuro. No sería la primera vez que realizaciones reconocidas favorablemente por la crítica, han sido posteriormente devaluadas y otras, menospreciadas en vida de sus autores, han pasado a ocupar definitivamente un primer plano.

Muchas de las esculturas y pinturas actuales, a pesar de tener el apoyo ditirámico de cierta crítica, son un producto endeble, a la vez que pretencioso, produciendo en el espectador una total indiferencia.

Es habitual en el arte actual llamado de vanguardia, pasar de la demagogia al puro decorativismo aunque estas dos actitudes, por aquello de que los extremos se tocan son en el fondo lo mismo: falta de creatividad y es bien contradictorio que el arte abstracto, nacido con el deseo de limpiar la plástica de literatura, tenga que arrojarse en tanta literatura para disimular su frecuente vacuidad.

Los términos que los comentaristas de arte suelen emplear más a menudo en sus apologías son: experimentación, investigación, búsqueda o innovación. En realidad lo que se logra con tanta pretendida investigación no es más que formas y texturas sin contenido, fruto del azar y la improvisación. En cuanto a la innovación, ésta es más bien escasa ya que precisamente muchas de las obras llamadas vanguardistas resultan ser el arte “pompiere” de nuestra época.

Ciertos críticos, para demostrar que ellos sí que saben, nos explican con insistencia lo que estos pretendidos artistas son incapaces de comunicarnos, por la sencilla razón de que sus obras no tienen nada que decir. ¿Qué mensaje trascendente nos puede transmitir un amontonamiento de hierros, de muebles viejos o la salpicadura de pintura de una tela? ¿Qué enriquecimiento mental nos puede proporcionar los “garabatos y monigotes que se ven en las exposiciones”, como decía Nabokov?

Estos pedantes intelectuales se preocupan, utilizando una retórica redundante hasta la cursilería, de instruirnos sobre el sentido profundo de los chistes de la poesía visual, las ocurrencias del arte conceptual o el fondo filosófico de la música aleatoria, la electroacústica o del minimal art. Además estos apóstoles de la nada, se autoerigen en propagadores de la verdad, en dictadores absolutos, en jueces severos, organizando autos de fe, procesos y procesiones, anatemas y rosarios de desagravio, condenando, a veces con la pena capital, a los culpables de desviacionismo.

Reconociendo que somos hijos de la época de los “ismos” sería injusto juzgar negativos sus esfuerzos y logros, pero es absurdo por otra parte considerar geniales y revolucionarias las obras que insisten en un lenguaje fácil, aburrido y pretencioso cuyos autores, mediocres continuadores de las vanguardias de la primera mitad de siglo, dedican la mayor parte de su labor al marketing.

Prever hoy el definitivo desenmascaramiento de los “satres del emperador” no es tarea fácil. En una época en la que se procura hacer el mínimo esfuerzo posible (donde todo el mundo se atreve a “diseñar” pero bien pocos saben realizar algo) estos productos, por fáciles, tiende a hacerse crónicos y además, por su oquedad, permiten a sus apologistas demostrar su “sabiduría” por encima de las gentes de a pie. De todas maneras muros más infraqueables hemos visto caer en los últimos tiempos.

Sería bien triste que con tantos artículos, comentarios, catálogos, opúsculos y libros se lograra coaccionar a la historia llegando mañana al convencimiento de que el garabato y la chatarra eran la metáfora sublime de nuestros problemas existenciales o de nuestras necesidades metafísicas.

Espero que esto sea sólo una pesadilla pasajera y confío en que el futuro juzgue con justicia qué obras son las que merecen ser las representativas de nuestra contemporaneidad.

TRES CATEDRALES INGLESAS SOMETIDAS A
RESTAURACIÓN
LINCOLN - SOUTHWELL - BÉVERLEY

Por

MARCOS RICO

La "Cathedral Architects Asociation" me ha convocado a su reunión trienal, que como extraordinaria celebran en el Reino Unido los 42 arquitectos que la componen, adscritos a otras tantas Catedrales, de cuya Corporación me nombraron miembro en 1987, con residencia en España. Desde que me distinguieron con tal honor, he asistido siempre para recibir y aportar los conocimientos y experiencias sobre Restauración y Conservación, fin común y primordial de tales congresos.

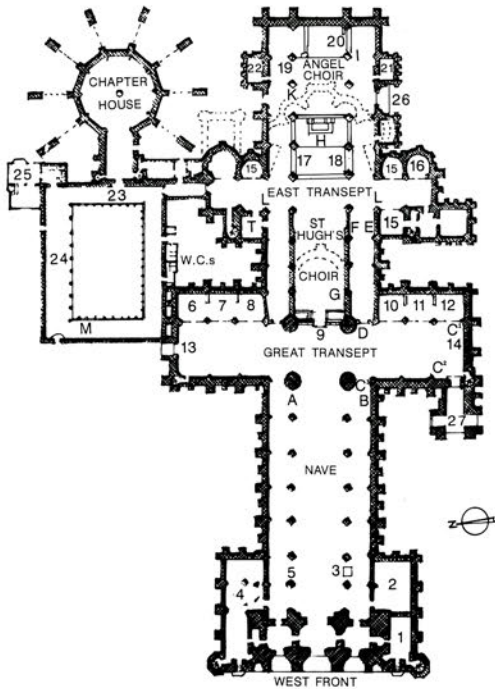
Las reuniones ordinarias son anuales. La extraordinaria trienal de este año 1993 se ha realizado en el mes de marzo en la ciudad de Lincoln.

Su grandiosa Catedral es uno de los monumentos mas bellos y grandiosos de la Europa medieval. Pese a la variedad fascinante de sus estilos arquitectónicos ofrece una admirable sensación de unidad.

Se alza sobre una colina en la ciudad vieja, y su perfil se recorta en el horizonte con su monumental altura y sobresaliendo desde varios kilómetros un cimborrio más alto que sus torres, con un impacto visual imponente, arropado por la silueta del Castillo y de las casas de época del recinto catedralicio, con varios palacios: Edgard King House, donde han tenido lugar las reuniones y conferencias; el antiguo palacio del Obispo (hoy en restauración); el Palacio actual, y al menos una veintena de casas dedicadas a viviendas del Clero, Administración, y Escuelas que la Iglesia mantiene, todo ello entre jardines muy cuidados que revalorizan sustancialmente los propios monumentos. Complementa el recinto parte de su muralla normanda y dos soberbias puertas medievales, con adornos góticos posteriores.



Catedral de LINCOLN. Vista general.



Catedral de LINCOLN. Interior.

La Catedral fué comenzada en 1072 por el Obispo Remigio y consagrada a Santa María. La primitiva Catedral, es semejante a una fortaleza, dentro del estilo románico normando, del que conserva la traza, las puertas, y el muro oeste, y en el interior puede admirarse la original combinación de piedra y mármol negro de Purbeck, incluso en el triforio, naves de crucero y de cabecera.

La nave principal fué ampliada en 1240. Las labores duraron un siglo, y en 1313 se engrosaron los muros de las naves de cabecera con una solución artística muy notable, ya que hicieron un segundo muro paralelo con columnas que se sitúan en los intercolumnios de las que existían en el primer muro, con lo que resulta una armoniosa combinación de arcos y columnas románicos, con arcos y columnas góticos.

Se cubrió con bóvedas góticas y se abrieron numerosas ventanas de cinco lancetas, con vidrieras, algunas medievales como los rosetones de las naves de crucero, llamados el Ojo del Deán y el Ojo del Obispo.

Tiene dos admirables coros, el segundo verdadera joya de la Catedral, llamado de "Los Angeles", con veintiocho mayores del tamaño natural, junto a los ventanales o como remate de las columnas. Todos, con instrumentos musicales o cantando. En un ángulo se esconde el famoso diablillo de Lincoln. A la derecha se encuentra la Sepultura de la Reina Leonor de Castilla, esposa de Eduardo I, a quien dió trece hijos, muriendo a los 35 años. También está la Tumba de San Hugo.

El Claustro y la Sala Capitular fueron construidos en 1330. Son del gótico florido. El Claustro muy original con una singular bóveda de madera. La Sala Capitular es poligonal regular de diez lados con pilar central, muy amplia, con columnas y adornos de mármol de Purbeck y grandes ventanales con vidrieras.

Tiene curiosa ornamentación (beak-heads) que consiste en cabezas de hombres y de animales con proyección sobre las molduras, colocadas por parejas, de modo que de la boca de una de ellas surge la barbilla de la otra. En algunas salen de su boca formas geométricas, follaje, u otras raras criaturas que van sobrepuestas en las molduras curvas.

Las obras de restauración se han sucedido desde su fundación. En el pasado las más importantes fueron la construcción de la torre sobre el cruce-ro, en sustitución de la que existía, también cuadrada pero de menor altura. La torre actual tiene una altura de 160 metros hasta el final de los pináculos y sobresale por encima de las torres de la puerta principal que miden 147 mts. de altura. Para darse cuenta de sus dimensiones, el final de las agujas de la Catedral de Burgos solo alcanza 79 metros.



Cabeza esculpida en la pared N. de la Nave.



Piezas, hoy en el Museo South Wiltshire.



Beak-heads en la puerta Norte.



Beak-heads en la puerta Central.

Sufrió grandes daños que se produjeron en el siglo XVII durante la guerra civil.

En 1920 tuvieron que ser reforzados los cuatro pilares que sostienen la torre del Crucero. Los trabajos de todo orden se han sucedido sin interrupción.

Recientemente en 1986, han restaurado la Tumba de San Hugo, complementándola con acero inoxidable y bronce, y la biblioteca que construyó Wren en 1645, en sustitución de otra que fué destruida por el fuego. Han restaurado escayolas, pintado, dorado y los muebles donde están colocados los libros. Las vidrieras también obligan a un cuidado continuado. Las restauraciones han sido efectuadas con gran pulcritud.

La Catedral mantiene un taller dentro de su recinto, donde se restauran o repiten las piezas necesarias. Comprende varios departamentos: Diseño, Archivo y Documentación, Taller de Talla y Taller de Restauración. En este momento trabajan en los frisos románicos. Como este trabajo va a llevar varios años, los paneles de la fachada han sido tapados con madera para impedir que sigan deteriorándose.

En el taller estaban desmontados el panel de la Avaricia y el de La Última Cena. El primero prácticamente destruido, ha sido encargado a un relevante artista actual para que realice otro con su interpretación, utilizando las líneas antiguas como guía, y lo ha moldeado en terracota. Después un tallista ha realizado la pieza en piedra. (Ver pág. siguiente)

En el segundo la intervención ha consistido en limpieza y anexión de todos los fragmentos del panel, trabajo costoso que ha realizado un especialista durante los meses de Septiembre a Abril de 1993. Han sacado moldes para el Archivo.

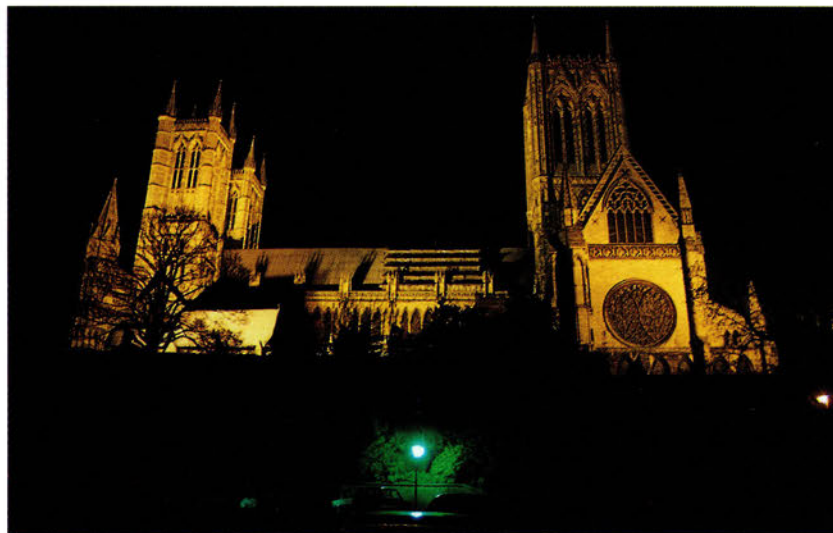
El problema que hoy debaten es, si colocan los antiguos paneles destruidos en el lugar que estaban y situar los nuevos en el Museo, o al contrario, que por cierto es el criterio seguido en toda Europa y que yo comparto, de guardar en Museo las piezas antiguas deterioradas.

Si se dejase en su lugar la pieza corroída o mutilada, a través de los años no quedaría nada de ellas. Y sin la ornamentación periférica totalmente desaparecida, ya no sería una Catedral artística, sino exclusivamente estructural.



Angeles deteriorados.

Angeles restaurados.



La Catedral de LINCOLN de noche.

CATEDRAL DE SOUTHWELL

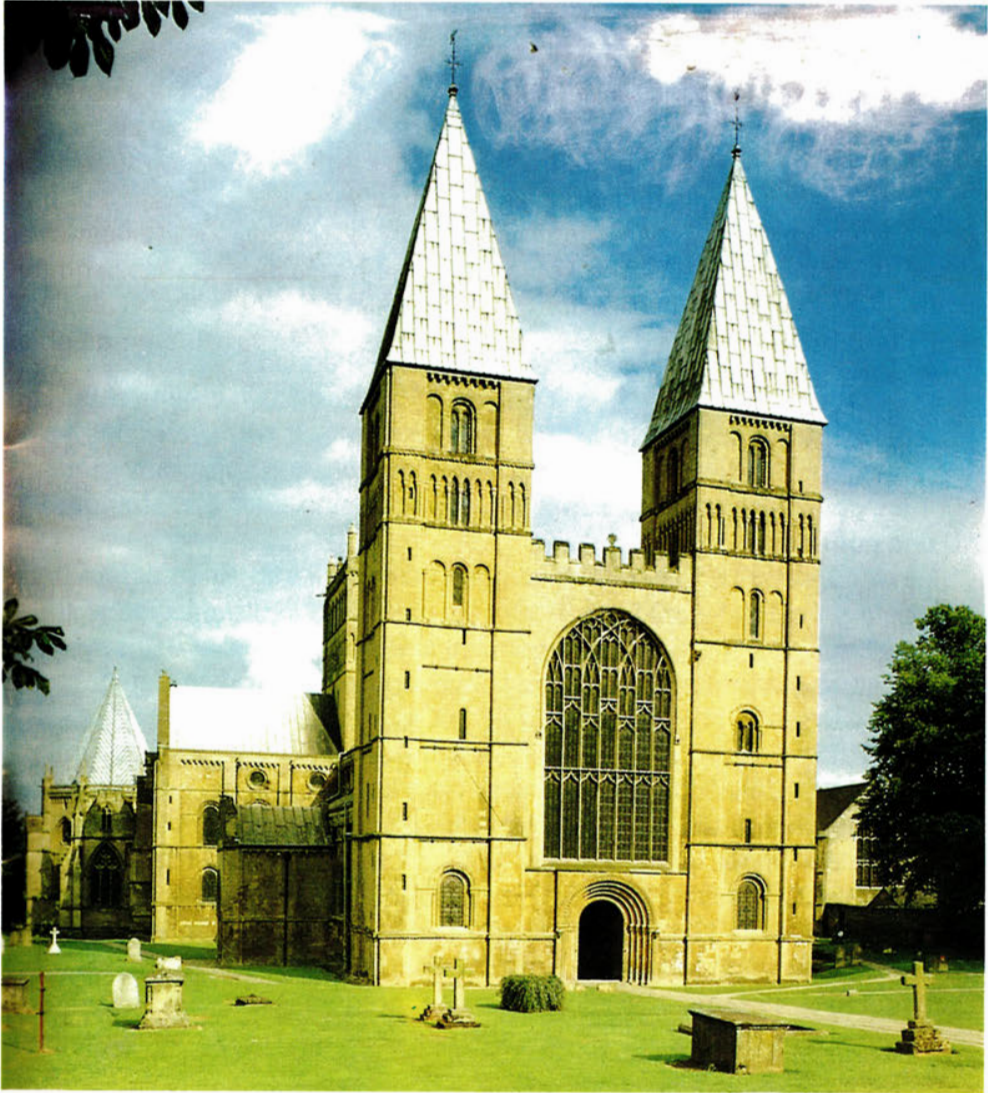
De todas las grandes Catedrales de Inglaterra, Southwell es la menos conocida y sorprende que una pequeña ciudad de Midlands tenga una tan grande catedral.

Sobresale en el tranquilo paisaje de la zona con sus torres gemelas y agujas recubiertas de plomo con su recia torre cuadrada de crucero. Esta sorpresa inicial se agranda cuando se llega al recinto catedralicio tan completo y cuidado, con las casas de los prebendados entre espaciosos jardines, el palacio del Arzobispo de York, las casas que forman la Placita del Vicario, las casas Tudor de la última época del gótico y edificios de la administración, Escuelas, y Coro de la Catedral. En el siglo XII 50 personas componían el servicio de la Iglesia.

Su primer origen fué el palacete de Southwell donado por el Rey Eadwing a Oskytel Arzobispo de York en 956. Entonces se construyó la primitiva iglesia sajona de la que solo quedan: su traza, algunos pavimentos, varios dinteles tallados de dos puertas con representaciones simples del Rey David y de San Miguel luchando contra el dragón, y alguna columna.

La catedral actual fué construida por Tomás de York. En principio fué colegiata ya que un numeroso grupo de canónigos se establecieron allí, construyeron la catedral y sobrevivieron a la Reforma con su estatus de colegiata hasta que en 1884 crearon la Diócesis y se convirtió en Catedral.

Entrando por la puerta principal de la Catedral se tiene una sensación de austeridad, ya que la nave románica construida en el siglo XII es muy sencilla, con cilíndricos pilares y semicirculares arcos, los primeros rematados por hojarasca, recorrida en toda su extensión por un triforio alto para la época, y bien iluminado, ya que abrieron óculos a lo largo de todo el muro. El coro está formado por pequeños arcos que recuerdan un acueducto romano. Del gran arco del crucero cuelga una gran estatua de Cristo Rey, en talla de madera con cobre batido y pan de oro. Los arcos del crucero son normandos adornados con molduras en forma de cuerda y otros motivos geométricos. Las cubiertas de la iglesia son bóvedas del gótico primitivo inglés.



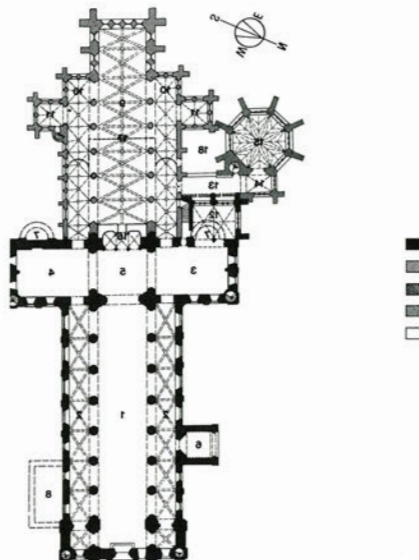
Catedral de Southwell. Frontis Principal.

En el siglo XVI construyeron la cancela de separación del coro, en primitivo gótico inglés. Es un perfecto contraste entre la nave normanda y el transepto. Tiene talladas 286 cabezas diferentes y el recinto del coro, con sillería tallada del siglo XIV, está muy bien iluminado por ocho ventanales cubiertos con vidrieras flamencas que fueron rescatados por un anticuario Sir Henry Gally Knight en 1818 de la Iglesia de los Templarios en París.

Una puerta menos importante que las entradas a la Catedral, da acceso al Claustro y a la Sala Capitular. El claustro está formado por arcos sencillos apoyados sobre columnas dobles con capiteles de follaje. Las columnas son lisas, excepto en el extremo sur; entre las tallas merecen mención por no estar datadas, una figura de hombre con el pelo suelto y animales no identificados entre hojas, en la parte Norte. Tiene 49 columnas.

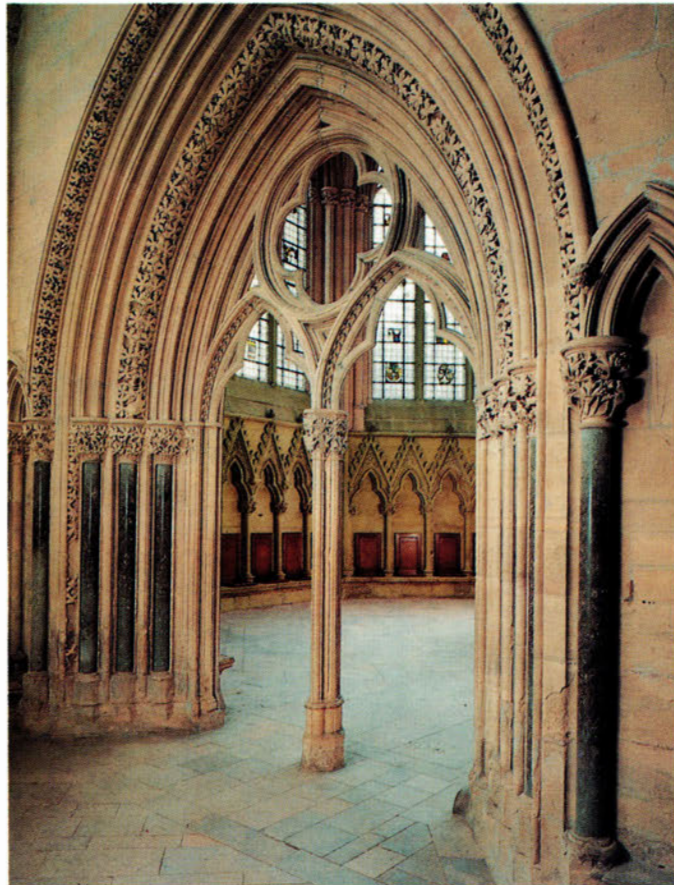
La Sala Capitular fué construida con el Claustro, al final del siglo XIII. Es de planta octogonal con fina tracería en las bóvedas y no tiene pilar central. Cada lado del polígono inserta un gran ventanal con vidrieras sencillas de escudos. Bajo las ventanas están los asientos de los canónigos adornados con conopios y tallas de flora y fauna, y cabezas humanas como retrato o caricatura, que representan las creencias religiosas, y a otro nivel la superstición y la fábula.

Se habían realizado obras de conservación que merecieron la aprobación del Congreso.





Nave Mayor.



Sala Capitular.



Catedral de Béverley. Vista general.

Como colofón al congreso con numerosas ponencias y acertadas conclusiones, nos trasladamos a la tranquila ciudad de Béverley atravesando el grandioso puente colgante Humber de una longitud de cerca de diez kilómetros, sobre el mar y la desembocadura del río del mismo nombre.

La ciudad está situada entre las olas que rompen en el Yorkshire y la alta costa recortada. Lleva con optimismo sus 1.300 años de historia.

La Catedral de Béverley es un edificio funcional. Sus constructores no tuvieron tanto el propósito de crear un magno monumento, como la “casa” que cumpliera el doble fin de transmitir a quien la contempla, que es la casa de Dios, por ello es un edificio de serena majestuosidad y cualquier detalle está ejecutado con esmero, como Dios hiciera con el más pequeño detalle de la creación. En segundo lugar es una casa de oración y está delimitada su función específica: el Coro para los servicios cotidianos de los canónigos, la nave para mayores congregaciones, las pequeñas capillas para el rezo, las naves laterales para las procesiones, el espacio tras el Altar mayor, donde los peregrinos venían a rezar a San Juan, el Santuario y el Baptisterio para la celebración de los dos mayores sacramentos.

La primitiva iglesia fué fundada por San Juan de Béverley en estilo románico sajón en el año 700. Fué refundada por un grupo de canónigos en el 937, y convertida en Catedral por el Arzobispo Puttoc en 1023. En 1170 una tercera edificación de estilo normando sustituyó a aquel edificio sajón.

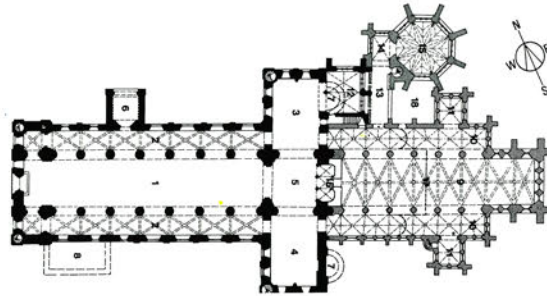
Lo que hoy contemplamos comenzó a construirse en 1220. Siguió la tradición de casi todas las catedrales europeas, elevando la nueva sobre la antigua anterior.



Béverley. Frontis principal.

Béverley. Nave Mayor.

Es de planta en cruz de Lorena de doble brazo que da lugar a dos crueros, el primero con un pequeño cimborrio y el segundo sin él y de menores dimensiones.



Su pareja de torres dominan la ciudad y el campo circundante, adornadas con gabletes, que se repiten como adorno en la fachada frontal y toda la nave oeste. La puerta principal proyectada en primitivo gótico inglés fué adornada en la última época, con las figuras y ventanales en gótico florido.

La altura del ventanal permite la existencia de una gran sala interior sobre la entrada principal. Los ventanales están abiertos a lo largo de toda la nave con ventanas en dos alturas, unas que iluminan la nave y otras el triforio, y repiten en su trazado los motivos del gótico primitivo. Las zonas que han sido construidas después, están adornadas con mármol de Purbeck que indica la separación entre épocas. La decoración de los ventanales primitivos tienen bóveda sencilla, ornada con dibujos geométricos de diente de perro. Tiene otras dos puertas al final de las naves de crucero bellamente adornadas.

En la nave principal hay gran representación de músicos, todos ellos realizados en 1555. Otras representaciones son bíblicas de las que se ejecutaban con ánimo didáctico, dirigidas a una población casi analfabeta, pero dejaron un retrato muy vivo de la vida diaria de la época.

Las figuras esculpidas en el ala Norte, en la unión de los arcos, son particularmente bellas, con interés histórico y humor.

Son muy curiosas las que representan enfermedades: Dolor de estómago, Artritis, Dolor de muelas y Lumbago.

Esta iglesia perteneció algún tiempo a los Dominicos y en su época hubo una gran sala capitular. Se deduce por la bella entrada que subsiste a la izquierda de la nave de cabecera.



Dolor de estómago.



Artritis.



Dolor de muelas.



Lumbago.

El Coro está situado tras el Altar Mayor de la nave principal y separado de ella por una entrada neogótica. La sillería es de 1520 con 68 sillas y sus correspondientes misericordias. Son muy curiosas las tallas. En una de ellas se representa a un zorro persiguiendo a unos gansos, lo que nos recuerda los Cuentos de Canterbury de Chaucer. El motivo del zorro ridiculiza a los dominicos presentados como zorros, pues la iglesia de Béverley estaba en su contra. El mono era símbolo del diablo.

Las bóvedas del coro disminuyen de Oeste a Este creando perspectiva y lo mismo en el trasepto; y la contracción en la parte alejada crea la ilusión de mayor longitud. Los arcos de las bóvedas están adornadas con pinjantes y en los apoyos con motivos animales.

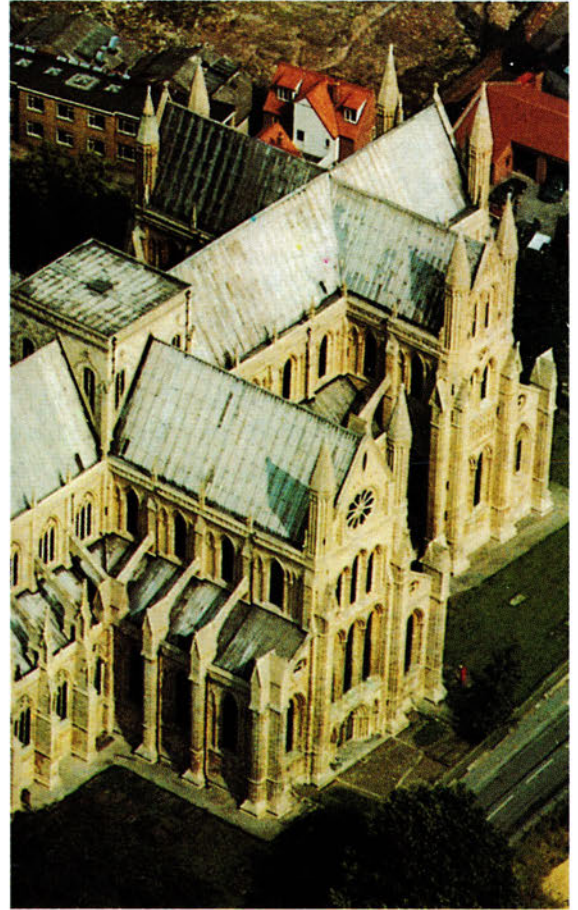
El ábside está adornado con ventanales y hermosas vidrieras del gótico primitivo de buen trazado y pocos adornos.

La peste negra en 1349 produjo un parón en los trabajos de la Catedral que cuando se reanudaron ya prevalecía el gótico florido.

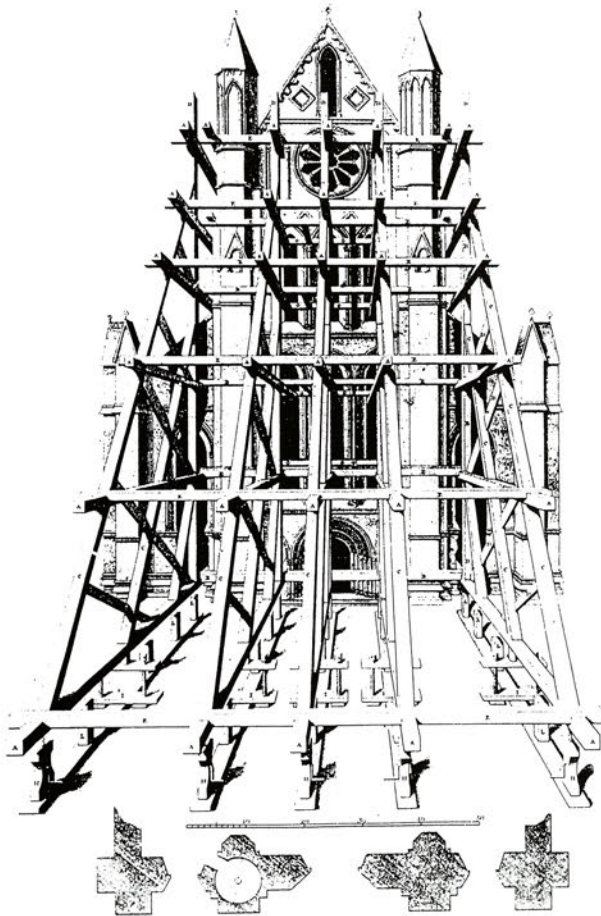
La Catedral está muy bien construida pues en la parte del siglo XIII gran número de barras de hierro forman la estructura, sobre todo en las partes más débiles de mármol de Purbeck. Sus constructores también se adelantaron a su tiempo en el uso de la asimetría, como en los grandes pináculos de la entrada Norte y las ventanas semicirculares sobre los tejados, un motivo desarrollado más tarde por los arquitectos. Por ello la nave tuvo luz cenital en principio, pero en el siglo XIV se pusieron bóvedas de ladrillo recubiertas de piedra a través de la nave principal y de las de crucero. También en el XIV se elevó la entrada Norte y se abrieron las tres ventanas góticas.

En 1713 parecía que la puerta Norte presentaba derrumbamiento inminente pues el contrafuerte de la derecha se inclinaba peligrosamente. Las obras fueron realizadas por el Arquitecto Howksnoor y por el carpintero Thornton de York que ingenió y dispuso un gran andamio de madera que sujetó toda la puerta Norte hasta que efectuaron los trabajos de consolidación. La torrecilla del lado Este sigue aún inclinada. (Foto página siguiente).

Se están llevando a cabo varios trabajos de restauración que han consistido principalmente en el lavado interior de todo el monumento con agua natural sin presión, con buen resultado. Actualmente una Compañía especializada está llevando a cabo la limpieza y restauración de la entrada principal y de toda su estatuaria.



Catedral de Béverley. Vista panorámica y
frontis lateral de la nave de crucero.



Ingenioso andamio de madera para corregir
el desplome de dicho frontis.

Tras escuchar las interesantes conferencias, las intervenciones en las mesas redondas y hasta las conversaciones en torno a una taza de café, siempre llego a la misma conclusión: El cuidado de las Catedrales no debe limitarse a intervenciones puntuales casi siempre "in extremis", sin continuidad. Los gobiernos deberían tomar conciencia de que el cuidado de las Catedrales debe ser un capítulo presente en los Presupuestos anuales del Estado, de manera que la continuidad en la restauración esté garantizada, lo que disminuiría, además, trámites burocráticos en beneficio de los monumentos.

Hoy, al igual que en la edad media, la presencia de las Catedrales, a través de sus imponentes moles de piedra, nos dan una idea de eternidad, y nos siguen hablando también de la fé que las promovió y del ingenio y talento de sus constructores.

Notas Cronológicas

Los congresos realizados hasta la fecha a los que he asistido, han sido:

- Septiembre 1986 - Italia en Milán. Se fundó la "Asociación Europea de Catedrales, con la Sección de Restauración y Conservación, y otras tres Secciones.
Se eligió en votación secreta la Junta Directiva Tripartita: Italia, España e Inglaterra.
- Abril 1987 - Gran Bretaña en Canterbury.
- Septiembre 1988 - Alemania en Passau.
- Septiembre 1989 - Polonia en Dancig. (Danzig).
- Mayo 1990 - Inglaterra en Warwick (University).
- Septiembre 1990 - Alemania en Colonia y Maguncia.
- Mayo 1991 - Suecia en Estocolmo y la Isla de Gotland.
- Junio 1991 - Inglaterra en Londres.
- Octubre 1991 - España en Madrid.
- Mayo 1992 - Gran Bretaña en Londres
- 18 Mayo 1992 - España en Burgos.
- 26 Marzo 1993 - Gran Bretaña en Lincoln

Tales reuniones de intercambio de experiencias, procedimientos y resultados, han sido muy eficaces, con exposición de opiniones contrastadas y consecuencias a deducir, que redundan hacia la consecución de cuanto puede conducir a la mejora y máxima durabilidad de los monumentos, que son los fines perseguidos.

PENETRACIÓN Y DESARROLLO DE UN REPERTORIO
ORNAMENTAL EN NUESTRO SIGLO XVI:
LOS TEMAS DE PLACAS CON ROLEOS

Por

SANTIAGO ALCOLEA

En cualquier momento de nuestro pasado artístico podrían desarrollarse planteamientos de vario orden en torno a los problemas que su estudio suscita. En unos casos interesa delimitar con claridad la figura de un artista, bien sea como creador personal y original de una idea o como simple adaptador de una solución que recibe y aplica, con mayor o menor acierto, en las distintas fases de su producción. En otros casos, con un punto de vista más amplio y ambicioso, puede interesar la solución del problema representado por la concreción del punto de partida de un tema o de una familia de temas; el desarrollo adquirido por estos temas hasta su madurez, y de la difusión que adquieren en sucesivos círculos geográficos, de progresiva amplitud, con los matices que pueden presentar en los distintos sectores que se integran en los mencionados círculos.

Nuestro objetivo presente se limita al intento de establecer el origen de un repertorio ornamental que, en el siglo XVI y a continuación del que está representado por los grutescos, se aprecia aplicado en particular a la escultura en relieve integrada en la arquitectura y en los estucos o pinturas murales de carácter decorativo. Prescindimos de su utilización en trabajos de orfebrería o en otras manifestaciones de las artes decorativas, salvo en lo que corresponde a los grabados que fueron aplicados a la portada de libros que se publicaron en distintas poblaciones españolas o impresos en otras ciudades europeas aunque con texto castellano. Pero conviene precisar que estos grabados van a merecer, en nuestro caso, una atención particular, por que nos parecen uno de los medios que con mayor eficacia, contribuyeron a que llegasen a nosotros y alcanzasen amplia difusión las sucesivas soluciones que presenta el tema.

Nos es conocido el nombre de los creadores del repertorio, que situamos activos en el foco de Fontainebleau, pero desconocemos los detalles del camino seguido por sus realizaciones hasta llegar a su inclusión en las portadas de libros, como fase previa a su inserción, como elemento ornamental y con diversidad de soluciones, en nuestra arquitectura y en otras facetas artísticas de la segunda mitad del siglo XVI.

Creemos que no será necesario recordar que los cambios que en la arquitectura marcan la penetración de unos nuevos conceptos, se hallan básicamente en las estructuras fundamentales de un edificio, como pueden ser las que corresponden a la planta y al espacio interior; al alzado de las fachadas, que nos muestra la manera de resolver las superficies exteriores de aquel volumen arquitectónico; a los soportes interiores o a las cubiertas de los distintos niveles, pero una parte considerable de la forma con que se manifiestan las variaciones del gusto, se sitúa en los elementos que, de hecho, corresponden a la decoración, de modo que será preciso tener en cuenta, no sólo los temas decorativos en sí mismos, sino también la solución adoptada cuando se aplican a la arquitectura. Así pues, nos centraremos en algunos aspectos de la ornamentación incluida en lo arquitectónico, teniendo en cuenta que los temas que en su ámbito se integran, tuvieron también una amplia utilización en buena parte de las realizaciones de las artes decorativas y, en menor proporción, en la pintura o la escultura.

Asimilar las innovaciones estructurales no era cosa fácil para unos maestros de obras que, de acuerdo con una experiencia secular, continuaban sus trabajos constructivos en una línea de gran respeto a las sabias soluciones de la época gótica, pero no era tan arriesgado incorporar a aquellas estructuras, algunos temas ornamentales extraídos del repertorio decorativo creado en los distintos centros italianos del siglo XV y, con este simple recurso, actualizaban la apariencia de sus obras. En aquel repertorio alcanzaron una fuerza especial los llamados *grutescos*, derivados de ejemplos de la época romana clásica y adaptados en los círculos romanos de la segunda mitad del siglo XV y difundidos por toda Europa en los decenios siguientes, con particular fuerza en los sectores periféricos, menos capacitados para asimilar y desarrollar las esencias del Renacimiento.

Estos *grutescos* están constituidos por una peculiar síntesis de temas vegetales, con jarrones y candelabros que incorporan temas infantiles o de fauna monstruosa, todo dispuesto según un claro eje de simetría. Las posi-

bilidades de llegar a una creatividad con soluciones personales mediante la combinación de estos elementos que pueden variar mucho en su tipología, era prácticamente infinita, y no eran menos amplias las facilidades que el repertorio ofrecía para adaptarse a cualquier técnica artística, de manera que si los apreciamos como temas ornamentales incorporados a obras arquitectónicas, de escultura o de orfebrería, también podemos hallarlos en pinturas o en grabados, en los tejidos o en los bordados.

No es este el momento de estudiar con el detalle que el tema merece, la génesis y las fases de su expansión. Se han hecho estudios de carácter general, como el de N. Dacos, o con niveles de elemental aproximación a lo desarrollado en el ámbito hispánico, pero no se han analizado como corresponde las vías de penetración de los grutescos, su difusión y las variantes que, respecto a su aplicación, se dieron en los distintos focos peninsulares, pues si algunos, como Salamanca, los presentan de una gran riqueza y originalidad en su composición y con una extrema calidad en la realización, favorecida por la idoneidad de la piedra allí disponible, otros, como Cataluña, sólo pueden ofrecer soluciones de gran sencillez y en reducido número, lo cual no obsta para que también aquí fuesen merecedores de un análisis detenido.

En una dirección semejante a la que nos interesa en este caso concreto, hay que recordar el trabajo de B. Bassegoda y Hugas y B. Antich y Martí (*Observacions sobre l'arquitectura del retaule de Santa Helena i sobre l'arquitectura del gravat*, D'ART, núm. 15, Barcelona, 1989, págs. 123-134). Nos parece el avance de un estudio en que se desarrollarán con amplitud las posibilidades que ofrece el material recogido y la base bibliográfica que se cita. Y, como complemento, será oportuno tener presente la valiosa aportación que ofreció E. Trenc Ballester en su trabajo sobre *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona* (Barcelona, 1977). Le permitió destacar la importancia del influjo que ejerció un amplio repertorio de material impreso, para facilitar la difusión del Modernismo en Cataluña.

La renovación del repertorio a partir de Fontainebleau. Las placas recordadas y con roleos en los bordes

En un momento que podemos situar en el decenio de 1540 a 1550, el tema de los grutescos, de manera gradual, cedió el paso a otro repertorio de-

corativo, constituido por una especie de cintas o placas de cuero que, en alguno de sus sectores terminales, se presentan enrollados. Sus disposiciones son muy diversas, por que ofrecen unas posibilidades muy amplias para ejercer la fantasía creadora, pero se aplicaron de manera preferencial a los enmarcamientos que se usaron, tanto si se trataba de composiciones pictóricas, como si eran medallones, escudos heráldicos o portadas de libros, de acuerdo con una disposición que podía ser transcrita con facilidad a la decoración arquitectónica.

Esta renovación de los temas ornamentales, tan radical e ingeniosa, en nuestra opinión tiene un punto de partida perfectamente localizado en el activo núcleo artístico que se constituyó en el palacio de Fontainebleau en tiempos del rey Francisco I de Francia (1515-1547). La figura más destacada de aquel núcleo era Giovanni Battista Rosso (1494-1540), más conocido como el Rosso Florentino que, en los años 1534-1540, dirigió la decoración de la famosa Galería Francisco I. En ella situó una serie de doce composiciones, pintadas al fresco, en que se desarrollan temas alusivos a aquel rey, interesantes, pero con mayor trascendencia por sus enmarcamientos, realizados con estuco, que están resueltos con soluciones decorativas totalmente originales.

Todas las grandes fórmulas ornamentales practicadas hasta entonces se hallan en el trasfondo de esta afortunada invención. Las frutas y las guirnaldas, los *putti*, los monstruos y las figuras esbeltas, se combinan por vez primera y de manera decidida, con el tema abstracto de aquellas cintas o placas de cuero, desenvueltas en formas geométricas que animan con incurvaciones enrolladas. Los esquemas iniciales se dinamizaron con la incorporación de pequeñas figuras, nada estáticas, que con una gran libertad se entremezclan con la decoración. Parece como si el conjunto se constituyese, sobre la marcha, por unos elementos activos que trabajan en él y por unos genios, sonrientes y burlones, que estan fabricando la red que les sostiene y en la cual se instalan de alguna forma. Concebidos de esta manera, los elementos ornamentales absorben y casi superan, el papel de los temas figurados a los cuales enmarcan, porque, en cierto modo, recogen e incorporan las propiedades expresivas de las figuras de la escena.

Como es lógico, esta extraordinaria solución de las tarjetas recortadas estuvo preparada por la enorme expansión previa del tema italiano de los grotescos, aunque no pueden confundirse los dos sistemas. El de los grotescos era

un repertorio de volumen y corpulencia más acusados que el que había de sustituirle, ligero y de acusados valores lineales. Este disfrutó de una plena aceptación por parte de las tareas ornamentales en general, pero ello no quiere decir que el repertorio de los grutescos desapareciese por completo, ni en Fontainebleau ni en otros centros relacionados con la Corte francesa.

Mediante el análisis del sistema ornamental definido por los artistas creadores que se mostraron activos en aquel núcleo de Fontainebleau, podemos aislar algunos de los elementos que lo caracterizan. En general podemos decir que es una síntesis en la cual se recogen muchos componentes que le son anteriores, los cuales están integrados en una estructura de nueva disposición y se interpretan con un espíritu nuevo, que alcanza una mayor libertad compositiva, sin renunciar pero a la fuerza y el valor del eje de simetría. Incluye la figura humana, que se representa en edades muy diversas y en actitudes frecuentemente contorsionadas, desnudas o con ampulosos ropajes. Hay ángeles, infantiles o adolescentes, que se sitúan junto a otros seres que tienen raíces mitológicas o presentan aspectos que responden frecuentemente al ejercicio de una amplia fantasía, como lo son los sátiros, que se representan con sólo la cabeza, vistos de perfil o de cuerpo entero; los hermes, atlantes o cariátides, libremente interpretados y con frecuencia dispuestos a los lados de un tema central; las carátulas, de frente o de perfil; los bucráneos, pegasos y otras muestras de un bestiario fantástico. En el repertorio también son frecuentes las guirnaldas de frutas, perfectamente adaptadas a la composición, dispuestas horizontalmente o colgantes en los extremos, y también podemos apreciar la inclusión de elementos arquitectónicos diversos, como son zócalos y entablamentos, también interpretados de manera muy libre. Pero, los temas que nos parecen más característicos del nuevo repertorio son los que, con una amplísima diversidad de soluciones, tienen como punto de partida unas tiras o placas semejantes a cueros enrollados que, a menudo están aplicados al enmarcamiento de cartelas, en las cuales los conceptos relacionados con el volumen y la profundidad tienen un desarrollo muy interesante.

La difusión del tema

Aparte lo que pudo haber de observación directa de los modelos por parte de algunos artistas, como es el posible caso de Jamete, a la difusión de

estas abstracciones decorativas contribuyeron decisivamente un grupo de grabadores conectados con este núcleo de Fontainebleau. Al mismo tiempo consiguieron dar a su trabajo artístico una plena autonomía, de manera que el intenso relieve de aquellos enmarcamientos de estuco, quedó más plano y mejor preparado para que sus temas fuesen adaptados y para que orfebres, armeros o esmaltadores, e incluso los maestros vidrieros los aplicasen a las piezas que producían.

La idea de grabar las grandes decoraciones de Fontainebleau para difundir, tanto los encuadres como las composiciones, se produjo entre 1542 y 1548 y consiguió una extraordinaria amplitud. Podría pensarse en un taller instalado en el mismo palacio, en el cual los grabadores prepararían los aguafuertes según dibujos que les eran proporcionados por los pintores que dirigían la ornamentación del palacio, pero también hay que admitir la posibilidad de que fuesen una creación propia. El más activo de estos grabadores fue Antonio Fantuzzi, nacido en Bolonia hacia el 1510, convertido en uno de los principales ayudantes de F. Primaticcio, que había sucedido al Rosso Florentino en la dirección de los trabajos decorativos del palacio. Sus grabados corresponden a los años 1542-1545 y nos muestran una variada combinación de ángeles y de dragones, de sátiros y de figuras femeninas, de amorcillos y monstruos mitológicos, de guirnaldas con frutas, en torno de recuadros o de óvalos. También hay que mencionar a Jacques Androuet du Cerceau (1510/1515-1585), que realizó numerosos grabados de este tipo según diseños de G. B. Rosso, con dos series de diez láminas cada una, y otra con encuadramientos de menor tamaño. El grupo quedó complementado con figuras de carácter secundario, como Jean Mignon, autor de una veintena de figuras de termes que fueron aplicadas frecuentemente a la decoración de sectores equivalentes a las jambas en las ventanas y portadas de los edificios o en las portadas de libros. También realizó encuadramientos similares, para composiciones mitológicas o religiosas, y algún otro que parece recibir influencias de los adornistas flamencos. Otros podrían citarse, como Jean Vaquet, seguidor de Primaticcio, que estuvo en Fontainebleau los años 1540-1550. Derivaciones más activas se aprecian en los círculos flamencos, con grabadores como Frans Huys (1527-1562), autor de numerosos enmarcamientos que desarrollan estos temas, algunos fechados en 1557, y muchos más según diseños de Hans Vredeman de Vries (1527-1604), autor de varias obras con temas ornamentales que tuvieron amplia

difusión. Otros siguieron diseños de Jacobus Floris, como una veintena de composiciones realizadas por Pieter Van der Heyden, entre las cuales algunas están fechadas en 1566 y se aplican a portadas de libros o a cartelas decorativas, o la serie de enmarcamientos, fechada en 1564 y constituida por una portada y doce láminas, que es obra de Hermann Muller. Unos diseños de Benedetto Battini fueron utilizados por Hieronimus Cook para una serie de veintiocho láminas de encuadres grabadas en 1553. Finalmente, cabe recordar a J. I. Hondius, autor de más de cuarenta encuadres, del año 1594, en torno de un rectángulo.

Son numerosos pues, los grabados que, a mediados y en la segunda mitad del siglo XVI, podían ayudar a la divulgación de los temas ornamentales que se habían originado en este foco de Fontainebleau. Recordemos que es un hecho admitido por todos que, para la rápida difusión de las formas y los conceptos que son propios de los planteamientos renovadores manifestados en los esquemas estilísticos de la época renacentista, fueron de gran importancia los grabados y, cuando se habla de esta forma de expresión gráfica, suele pensarse en láminas sueltas realizadas por artistas destacados, activos en focos situados en Italia o en los Países Bajos. Sobradamente conocidos son, por ejemplo, los reflejos que en el arte de nuestros pintores tuvieron los grabados de creación de Alberto Durero o los que, interpretando obras pictóricas de Rafael, fueron realizados por diferentes grabadores como Marcantonio Raimondi (C. 1480-1534). Pero, además de este vehículo de transmisión directa, creemos que también hay que tener en cuenta el material informativo que proporcionaban las portadas de los libros publicados en distintas ciudades. Este es un sector que, además de ofrecer una numerosa representación y una fácil distribución, presenta la favorable circunstancia de que normalmente incluyen datos concretos y muy valiosos sobre el año y el lugar en que la obra fue impresa.

Las portadas de libros. Soluciones diversas y principales focos de producción en la segunda mitad del siglo XVI

Hasta bien entrado el siglo XVIII, el libro impreso presenta, con mucha frecuencia, unas características que es preciso destacar en lo que corresponde a la portada. Es un sector muy representativo que refleja un espíritu semejante al que podemos ver desarrollado en el acceso monumental a las

iglesias, desde la época románica, y también de muchos palacios de las épocas renacentista y barroca en diferentes núcleos artísticos peninsulares. La condensación de las ideas religiosas fundamentales que el artista quería transmitir a los fieles que penetran en el ámbito del templo, o el propósito de significar las circunstancias de prestigio o de autoridad que eran propios de la persona que residía en un palacio ciudadano, son hechos que demuestran la importancia que se concedía al enmarcamiento de los elementos representativos de la composición arquitectónica de las fachadas y, particularmente, de la portada.

De manera semejante, además de los elementos tipográficos correspondientes, la portada de un libro incorpora frecuentemente, una iconografía muy rica y diversa que, en muchos ejemplos, se corresponde con el contenido del libro, que es aludido mediante figuras o composiciones muy diversas, en las cuales los emblemas y las alegorías tienen buena parte. Pero, además, de alguna manera se incluyen en la distribución general unos elementos, simplemente decorativos, que reflejan los cambios de gusto, las tendencias que marcan la penetración de unos temas nuevos en el repertorio general que es el característico de cada época.

En los años iniciales de la tipografía fue bastante frecuente la aplicación del tema de los grutescos y algún otro que era propio del Renacimiento inicial, en la ornamentación de las portadas de los libros, y también convendría estudiar la posible ayuda que prestaron a la difusión de las nuevas formas, tan visible en las portadas de edificios civiles o en sepulcros monumentales. Es un trabajo pendiente, que podría completarse con el que también convendría hacer a fondo en torno a los caminos de llegada y penetración, así como en la posterior adaptación del repertorio de temas aplicados a la decoración, que se caracterizan por la combinación, muy diversa, de placas y de cintas que tienen la apariencia de cueros, enrollados en algún punto.

Si nos concretamos a lo que corresponde a la aplicación de este repertorio a la decoración de las portadas de libros, podemos observar en ellas una inteligente adaptación a las exigencias que planteaba esta circunstancia. Una de ellas, muy lógica, provoca una persistencia del eje de simetría y la reserva de un espacio central, que será ocupado por los datos que serán los fundamentales del libro, como el título previsto, la fecha y el lugar de la publicación y el autor de la obra. Este espacio presupone la distribución en el

entorno de unos elementos verticales que lo limitan y otros, horizontales, que lo coronan. De esta forma podemos ver en él, hermes, masculinos o femeninos, y atlantes que actúan como cariátides, de pie, encima de zócalos u otros elementos arquitectónicos libremente interpretados. Como complemento se sitúan habitualmente guirnaldas de frutas, carátulas o ángeles, enfrentados y casi siempre infantiles, que se presentan con gran variedad de actitudes y de escorzos, añadiéndose en algún caso elementos heráldicos que suelen localizarse en lugares secundarios. Finalmente, como elementos de enlace que caracterizan el repertorio, tenemos las numerosas cintas o placas con sectores enrollados que permiten llenar espacios o enmarcar las cartelas que ofrecen espacios idóneos para situar en ellos los títulos o las inscripciones.

Estos temas aparecen en numerosas portadas de libros, impresos en castellano o latín, en distintas ciudades de los dominios de Carlos V y de Felipe II, así en la Península como en Flandes e incluso en algunas, como Lyon o Praga, que estaban fuera de ellos. Lógicamente, serán reflejo del predominio que, en aquella época se apreciaba, de unos sectores peninsulares con respecto a otros, así como de la situación de los centros de gravedad cultural en aquellos años del siglo XVI.

Como punto de partida la investigación se centró en la revisión del extenso repertorio bibliográfico recogido por Francisco Vindel en los doce volúmenes de su *Manual gráfico descriptivo del bibliófilo hispanoamericano (1475-1850)*, publicado en Madrid los años 1930-1931, y en la revisión de un fondo de casi ochocientas publicaciones, castellanas o latinas, impresas en la indicada zona geográfica durante el siglo XVI y conservadas en la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona. Evidentemente, la revisión realizada no puede considerarse exhaustiva, pero representa sin duda una aceptable base de trabajo. Bastantes publicaciones presentan una aplicación, más o menos hábil y más o menos amplia de los temas que nos ocupan. Del material aportado por Vindel se han seleccionado una veintena de ejemplos representativos y otros tantos se han extraído del fondo de la Biblioteca universitaria barcelonesa, de manera que con ellos, creemos será posible llegar a conclusiones aceptables. Además, se da la favorable circunstancia de que, entre el conjunto de Vindel y el de la Biblioteca universitaria, no se advierten repeticiones de títulos, aparte que en los del grupo primero prevalecen los libros publicados entre 1548 y 1580, y en los

del segundo los que están fechados entre 1582 y 1597, de manera que ambos grupos se complementan perfectamente y permiten mejorar las conclusiones que pueden deducirse de su estudio.

Una completa asimilación de lo que algunos años antes se había desarrollado en el mencionado núcleo de Fontainebleau, la tenemos ya en dos libros, impresos por Pedro Bernuz en Zaragoza los años 1548 y 1549, que así resultan ser los dos primeros en que aparece la nueva tipología decorativa. El primero se titula *Memorial de criação...* (Vindel, nº 2946), escrito por Gaspar Tejeda, y el segundo (Vindel, nº 1320) es un *Libro intitulado Aritmética privada*, cuyo autor es Juan de Iciar. Era lógico que, tanto el uno como el otro, alcanzasen amplia difusión y con ello aumentar la posibilidad de que inspirasen a los artistas. Los dos presentan ya un esquema compositivo perfectamente desarrollado y sin relación alguna con los grutescos aplicados poco antes. Están regidos básicamente por las normas de la simetría e incorporan temas como los amorcillos, los hermes, las carátulas o las guirnaldas, integrados en un esquema arquitectónico que enmarca una gran cartela, dispuesta para acoger el título del libro y limitada de manera irregular por los temas de enrollados que serán característicos de los años siguientes. Del mismo año 1549 es el *Libro de refranes* (Vindel, nº 3073) escrito por Pedro Vallés y también impreso en Zaragoza, que sigue una orientación semejante, pero la agrupación de los componentes habituales es distinta y de calidad inferior a los dos primeros.

Un caso interesante y al mismo tiempo ejemplo demostrativo de la frecuencia y de la facilidad de los intercambios culturales entre diferentes focos europeos de la época de Carlos V, con anterioridad a las disposiciones restrictivas dictadas por su hijo Felipe II, lo tenemos en la portada de dos publicaciones impresas en Lyon (Francia) con escasa diferencia de tiempo. Una, del año 1549 (Vindel, nº 58) es una edición del conocido libro *Los emblemas* del humanista milanés Andrea Alciato (1492-1550). Es la primera castellana de este libro, tan divulgado, y el hecho de que fuese impreso en aquella ciudad francesa no es sorprendente, porque entonces era un considerable centro editorial que habitualmente exportaba libros humanistas a España. La otra, del año 1551 (Vindel, nº 1296), se titula *Las Horas de Nuestra Señora según el uso romano*. Los dos libros presentan la misma portada, resuelta con sendos atlantes laterales, erguidos sobre zócalos que dejan un espacioso sector central ocupado por una gran cartela, de contor-

no recortado, donde se inscribe el título del libro, además de los mascarones, guirnaldas y figuras habituales de este repertorio. Un medallón casi ovalado en la parte baja, incluye temas adecuados para cada uno de los dos, pues en el primero se sitúa un emblema con un águila que sujeta una serpiente, y en el segundo una Virgen.

A los inmediatos años cincuenta corresponde una interesante serie de variantes en la tipología que comentamos, incluidas en algunos libros publicados en distintas ciudades. La portada del libro de Juan Iciar *Nuevo estilo de escribir cartas* (Vindel, nº 1322), impreso en Zaragoza por Miguel Çapila el 1552, presenta muchos elementos parecidos a los que se integran en el citado *Memorial* de Gaspar Tejeda, de 1548, pero con numerosas diferencias en la cartela y en el zócalo, que aquí está ocupado por unos guerreros a los costados y la fábula de Diana y Acteón en el centro. En otra portada, la de la *Dialéctica*, de Alfonso de la Vera Cruz que se publicó en México en 1554 (Vindel nº 3136), podemos apreciar unos matices singulares, como si reflejaran la manifestación de un espíritu indígena, apreciable en la interpretación de unos hermes laterales que parecen antecedentes de los estípites, tan diversos y abundantes en la posterior fase barroca mejicana, mientras que los sectores horizontales, superior e inferior, incluyen escudos con enmarcamientos recortados, monstruos tenantes, niños y sátiros. En el centro queda un amplio espacio para inscribir el título del libro y otros datos.

Un concepto bien distinto, de agradable sobriedad, muestra un libro anónimo, publicado en Zaragoza en 1555 (Vindel nº 1445), que deja un amplio espacio central para el título, *Libro... de letras historiadas*, y una orla alrededor, en la cual sobresale particularmente el sector horizontal inferior, con una carátula como centro de un vigoroso tema recortado, bien entendido y correctamente resuelto. En cambio, la escasa calidad del dibujo no se corresponde con el ampuloso programa de la portada del libro de *Refranes y proverbios en romance* (Vindel, nº 1933), original de Hernan Núñez y publicado en Salamanca el año 1555. Parece una copia descuidada de un buen original.

El siguiente año 1556 se publicó en Roma un libro fundamental e interesante por diversos conceptos. Por una lado, como decíamos en relación con los libros que, en castellano, se publicaban en Lyon, éste también nos demuestra la intensidad de los intercambios culturales en la Europa de los tiempos de Carlos V. Es la *Historia de la Composición del cuerpo humano* (Vindel nº 3069), obra de Juan Valverde de Amusco, médico del Papa Pau-

lo IV, que va ilustrada con excelentes grabados que se realizaron, según parece, siguiendo dibujos del pintor Gaspar Becerra. En él hemos de destacar la portada, con figuras tenantes de un escudo, que denotan raíces miguelangelescas, y una solemne cartela, totalmente conectada con la normativa ornamental, nacida en Fontainebleau, que estamos comentando.

En este mismo año 1556 registramos la primera realización del nuevo repertorio ornamental en publicaciones impresas en Valencia. Aunque de manera sencilla, lo tenemos aplicado con un buen diseño en el enmarcamiento del escudo de los duques de Gandía que preside la portada del libro de Vicente Roca, *Hystoria... de los turcos* (Vindel, nº 2555). Esta aplicación de los temas de roleos a una simple función de enmarcamiento, en este caso de un emblema, figura en la portada de la edición del *Orlando Furioso* (Vindel, nº 173), la conocida obra de Ludovico Ariosto impresa el año 1558 en Amberes, ciudad que entonces estaba integrada en los dominios de Felipe II. Pero esta aparente reducción de importancia quedaba compensada con la excelente diversificación de las líneas y de los volúmenes y con la integración de otros elementos, como unos colgantes con frutas, al repertorio que era habitual.

Ya en 1560 se sitúa el primer libro impreso en Barcelona, que presenta en su portada la aplicación de este nuevo repertorio. Es el *Lexicon latino catalanum...* (Bib. Univ Barc. 8/58/2/25) y también es interesante la portada del denominado *Cedulario de Puga*, publicado en México en 1563 (Vindel, nº 2298) porque, pese al tosco diseño que presenta, parece derivar de un buen modelo. Repite el tema de las cariátides laterales que hemos visto interpretado de varias formas en otras portadas precedentes, y la gran cartela superior, que incluye recipientes con frutas a manera de un dintel que corona el esquema arquitectónico. De mayor nivel y con una excelente combinación de los nuevos elementos, que entonces ya se habían hecho habituales en el repertorio decorativo, tenemos un excelente ejemplo en la portada del libro de Álvaro Gómez *De rebus gestis a Francisco Ximeno Cisnerio* publicado en Alcalá el año 1569 (Vindel, nº 1152). Cariátides, arpas y ángeles, llenan el rectángulo en los espacios que deja libres el enmarcamiento del escudo del cardenal y la gran cartela inferior ocupada por los datos de la publicación. Esencialmente presenta la misma distribución el libro de las *Diffiniciones de la Orden y Caballería de Alcántara* (Vindel, nº 776) que se publicó en Madrid el mismo año 1569. Una gran valoración de

la línea, poco habitual, podemos apreciar en el enmarcamiento del escudo y en la gran cartela inferior que soporta la composición del cuerpo alto.

En este decenio de los años sesenta cabe añadir el libro *Controversiarum... de Fernandi Vasquii Pinciani* (Bib. Univ., XVI, 532) publicado en Barcelona (1563), cuya portada presenta un enmarcamiento general de mediana calidad, pero muy interesante por la complejidad de los elementos que se incluyen, con numerosas figuras entre ellos. De 1567 es el titulado *Luz del alma cristiana*, impreso en Medina del Campo (Bib. Univ., XVI, 267) que presenta un medallón circular con un jarrón de flores rodeado, hasta llenar un espacio rectangular, por temas con roleos que incluyen máscaras, desnudos juveniles y guirnaldas de frutas. También presenta un gran medallón con orla de estos temas el libro *In Aristoteles philosophiam* (Bib. Univ. B/58/2/29), de Ioan Villetani, impreso en Barcelona el año 1569. La misma orla, pero con una vista de Montserrat en su interior, se utilizó en la portada del libro *Sylva Al.legoriarum* (Bib. Univ. B/58/1/6), publicado en Barcelona el año 1570.

Junto a la variedad en los esquemas que se aplican, podemos apreciar una progresiva complejidad de los elementos que enriquecen aquellas soluciones ornamentales de las portadas que caracterizan la segunda mitad de este siglo XVI. Una sólida estructura arquitectónica, paralela a la sobriedad que en estos años se estaba constituyendo en el Escorial, queda encubierta por los numerosos temas decorativos que se sitúan en torno de la gran cartela que ocupa el sector central de la portada del libro *Passionarium*, original de Juan Rodríguez de Villamayor y publicado en Toledo el año 1576 (Vindel, nº 3190). En ella no faltan los temas enrollados que corresponden a esta época y, además, podemos apreciar la inclusión de las figuras de San Pedro y San Pablo y de las dos que sostienen el medallón donde se representó la imposición de la casulla a San Ildefonso. Otras soluciones se aprecian en dos libros publicados el año 1573. Uno de ellos está dedicado a *Ciceronis Epistolas*, impreso en Barcelona (Bib. Univ. XVI, nº 472 y 483) y en el enmarcamiento general de su portada, en una estructura con los temas que comentamos, se incluyen figuras infantiles, de frente o de perfil, y algunas guirnaldas. El otro se imprimió en Salamanca con el título de *Recognitio Summularum* y escrito por Fr. Alfonso de Veracruz (Bib. Univ., XVI, 113). En su portada luce un medallón ovalado con un ángel y en su amplio entorno, hasta llenar un rectángulo, se desarrolla una estructura de elemen-

tos enrollados que incluye hermes, *putti*, leones sedentes, mascarones y guirnaldas de flores y frutas. Pocos años más tarde, el repertorio se presenta aplicado hábilmente a la portada del libro de Antonio de Cabezón, *Obras de música*, impreso en Madrid el año 1578 (Vindel, nº 371). El que podía haber sido un simple enmarcamiento del escudo real de Felipe II quedó convertido en una animada composición en que aquellos temas alcanzan una consistencia de volúmenes que sirven de soporte a unos ángeles, en actitudes estáticas, y a unos colgantes de frutas y verduras, de gran sentido realista sin mengua de un alto valor decorativo.

Un dinamismo que parece anunciarnos el espíritu barroco que se impondrá en los decenios siguientes, podemos apreciarlo en los elementos que se integran en la monumental composición que enmarca el retrato del escritor Juan de Espinosa que figura en la edición del *Diálogo en laude de mujeres*, impreso en Milán el año 1580, ciudad que entonces estaba integrada en los dominios de los reyes de España, los cuales, entre los años 1540 y 1713, fueron también duques de Milán (Vindel, nº 925). En el interior del rectángulo habitual hay espacio para un escudo en la coronación, para el retrato del escritor en un óvalo y para una cartela que incluye un emblema, todo en un sector central, mientras que en los costados se acumulan, de acuerdo con un eje de simetría, los elementos ornamentales, básicamente los roleos de costumbre, figuras de ángeles e infantiles, guirnaldas de frutas, carátulas y monstruos de tradición renacentista. Todo ello demuestra una intensa creatividad que contrasta con el bajo nivel que hallamos en el libro de Juan de Borja, *Empresas Morales*, que fue impreso en Praga el año 1581 (Vindel, nº 302). Presenta una evolución escasamente marcada con respecto a las soluciones desarrolladas en los ejemplos comentados al principio y concretamente en los libros impresos en Zaragoza en los años 1548, 1549 y 1551. Pero, pese a todo, hay que subrayar el interés que ofrece este último libro, publicado en Praga en castellano y dedicado a Felipe II, particularmente porque nos ofrece un dato curioso respecto a las vías comerciales y de distribución que entonces seguían los productos culturales.

En estos años 80 se suceden los ejemplos que demuestran la difusión generalizada de estos temas decorativos. Cabe mencionar la edición en Salamanca, el año 1582, de una obra de Fr. Luis de Granada (Bib. Univ. XVI, 329). En su portada luce un medallón ovalado que se decora con variantes en el repertorio que comentamos, aplicado según los criterios establecidos.

Es oportuno señalar que el mismo medallón se repite en otros libros, de materia diversa, en la misma Biblioteca. También es un medallón el tema aplicado en la portada del *Thesauri Concionatorum*, de Fr. Tomás de Trujillo, publicado en Barcelona el año 1583 (Bib. Univ. XVI, 572), y en la *Biblia*, impresa en Salamanca el año siguiente (Bib. Univ. XVI, 361). Un caso singular está representado por un ejemplar de los *Anales de la Corona de Aragón*, de Jerónimo Zurita, publicado en Zaragoza el año 1585 (Bib. Univ. XVI, 735). Su portada, con los temas habituales está firmada, DIEGO, y fechada en 1548, es decir, el año en que consignamos el inicio en la misma Zaragoza de la nueva solución adoptada para dar énfasis a la portada de los libros, por lo cual cabe aventurar la hipótesis de que este poco conocido grabador, pueda relacionarse con la introducción en nuestros ámbitos del nuevo repertorio ornamental nacido en Fontainebleau. Más adelante insistiremos sobre esta cuestión.

En los años siguientes de este decenio de los 80 se suceden las interpretaciones interesantes, como la de la portada de *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, obra del sabio arzobispo de Tarragona Antonio Agustí y Albanell, que se publicó en esta ciudad el año 1587 (Vindel, nº 36). Burgos es el lugar de publicación de un par de libros en estos años. Uno de ellos corresponde a una traducción de Lucano por Martín Laso de Oropesa y lleva la fecha de 1588. Presenta un conjunto de gran riqueza, según un esquema arquitectónico que muestra a los lados sendas Virtudes, una cartela abajo y un medallón central con escudo que se enmarca con los temas que estudiamos (Bib. Univ. XVI, 101). El otro, fechado en 1589, se titula *De Sapiente Fructuoso Epistolares* y se anima en su portada con un medallón ovalado para el anagrama IHS, que se enmarca con los elementos propios de este repertorio como estructura en que se incluyen hermes sonando un cuerno y aves exóticas que semejan loros (Bib. Univ. XVI, 13). Todo ello demostrativo de la libertad y la fantasía con que se aplicaron por estos artistas anónimos, las posibilidades decorativas que les ofrecían estos temas. En este mismo año 1589 se publicó en Valladolid un *Enchiridion*, de Martín de Azpilicueta, cuya portada muestra un medallón con figura alegórica que se rodea con una espléndida orla en que, la estructura de temas con roleos, engloba figuras, temas vegetales, flores y frutas (Bib. Univ. XVI, 335).

En el último decenio del siglo esta tendencia decorativa se manifiesta con similar fecundidad en la creación de soluciones. La apreciamos en la edición de los *Discursos de varia historia*, de Diego de Yepes, el año 1592 en Toledo (Bib. Univ. XVI, 92). Luce un gran medallón ovalado con la Virgen sedente, enmarcado con esta temática que se prolonga hacia abajo con un escudo flanqueado por colgantes de flores y frutas. Un par de años más tarde, en 1594, podemos apreciar la inclusión de Madrid en este inventario de puntos de edición con el *Libro del Reino de Dios*, del jesuita Pedro Sánchez (Bib. Univ. XVI, 196). Se enriquece en su portada con una gran orla rectangular que incluye una cartela ovalada horizontal, arriba, y otra con el anagrama IHS, soportada por dos ángeles, abajo. Dos publicaciones de este año 1594 en Barcelona (Bib. Univ. XVI, 567) y (Bib. Univ. XVI, 580), con la *Monarchia eclesiástica*, de Fr. Juan de Pineda, y las *Epistolam S. Pauli*, de Fr. Raimundo Pascual, se limitan a repetir el gran medallón que aparece en el mencionado *Thesauri* de Fr. Tomás de Trujillo (1583). Esta solución con un medallón también aparece en la obra de F. Zumel *Philippo Principi Magni*, publicada en Salamanca el 1594 (Bib. Univ. XVI, 448). En él, un tema ovalado con la sabiduría, está enmarcado por una orla compacta que incluye ángeles, escudos y guirnaldas de frutas, todo presidido por el escudo mercedario. Más sencillo es el medallón que aparece en un libro del agustino Diego de Stúñiga publicado en Toledo (1597) con el acostumbrado repertorio de mascarones, centauros y frutas (Bib. Univ., XVI, 92). Curiosamente cerramos la relación con un libro publicado en Zaragoza en 1598, cincuenta años después de que en la misma ciudad se iniciase. Ahora es un medallón que se sitúa horizontalmente, frente a lo que era habitual, el que preside la *Escala espiritual* de Fr. Diego Murillo (Bib. Univ. XVI, 370). Incluye un emblema y en el enmarcamiento temas con roleos en fuerte relieve.

Creemos que con los ejemplos precedentes, unos cuarenta, quedan suficientemente representadas las soluciones que presentó la adaptación de estos temas de roleos a la decoración de las portadas de libros, de acuerdo con dos esquemas básicos: o bien se disponen en forma de orla general adaptada al rectángulo, o se agrupan como enmarcamiento de un medallón que, en muchos casos, encierra un emblema. Parece innecesario subrayar la variedad de formas con que fueron combinados los temas más característicos, con respeto constante del eje de simetría, y con espacios en blanco para in-

cluir la tipografía correspondiente al título y al autor de la obra, al lugar y al año de la impresión, y en algunos casos a la dedicatoria u otros elementos accesorios.

El estudio de este riquísimo repertorio de formas puede plantearse con un conjunto de interrogantes, bastantes de los cuales son muy difíciles de contestar por el momento. Entre los más evidentes podríamos destacar dos. Por un lado convendría concretar los caminos de penetración y de difusión, así como los nombres de los grabadores que realizaron las planchas necesarias para su aplicación en las ediciones de libros, cosa difícil porque, si son excepcionales los grabados que están firmados, tampoco hay noticias fáciles y detalladas respecto al comercio y a la movilidad de los libros en aquella época. Con similar interés habría que establecer las derivaciones de esta corriente renovadora en el repertorio ornamental aplicado a distintos sectores de la actividad artística. Podría analizarse su reflejo en las artes decorativas e incluso en ciertos componentes de la pintura o la escultura, en este caso la funeraria, pero sin dejar de recordarlo, en esta oportunidad nos limitaremos básicamente a comentar las derivaciones en la arquitectura. Como es lógico, en este sector sería posible estudiar las aplicaciones indudables del repertorio al enmarque de las portadas o de las ventanas de los edificios, pero dedicaremos una particular atención a los elementos de apariencia secundaria, a complementos ornamentales, que pueden responder con mayor agilidad y prontitud a los cambios de gusto en la colectividad.

Introducción en España de los temas con roleo: Juan de Vingles y Diego

Solamente son dos los nombres de grabadores que podemos poner en relación con estas portadas. Están relacionados entre sí y, además, las noticias de que disponemos los sitúan activos en Zaragoza que, a lo que parece, sería entonces un centro que presentaba abundantes conexiones con otros del Mediodía francés. Es un tema insuficientemente estudiado el de las relaciones artísticas entre las dos vertientes del Pirineo, la del norte, centrada en Tolosa, y la del sur, en Zaragoza. Aparte lo que pueda corresponder a la permanente vitalidad del Camino de Santiago, los puertos pirenaicos, desde Roncesvalles hasta Canfranc, estarían bastante frecuentados y podían ser una vía de penetración para conexiones de todo tipo que, naturalmente, incluirían variadas soluciones artísticas.

Un caso concreto lo tenemos en la figura del grabador Juan de Vingles, nacido en Lyon en 1498, hijo de un impresor de aquella ciudad. Su presencia en España puede seguirse desde 1534, con algunas xilografías de tema religioso, en estilo rudo con resabios góticos. En 1547 firmó en Zaragoza un contrato de asociación, por ocho años, con el calígrafo y escritor de Durango, Juan de Iciar. De esta cooperación, concretada en dibujos de Iciar grabados por Vingles, surgieron el centenar de planchas de la *Recopilación subtilísima* (1548). Otra portada, con la firma I D V (Juan de Vingles), se utilizó en el *Libro de Refranes*, de Pedro Vallés, impresa en Zaragoza en 1549. Para otra de sus obras, la *Arithmetica práctica*, Juan de Iciar utilizó en ese mismo año 1549, una portada grabada el año anterior por un artífice que firmaba DIEGO. Vingles se inspiró en esta portada y en la del *Memorial...* de Gaspar Tejada, impreso por Pedro Bernuz en 1548, para una tercera obra de Iciar titulada *Nuevo estilo de escrevir cartas mensajeras*, publicada también en Zaragoza el año 1552. Otras actividades de Vingles en ese mismo año 1552, se sitúan ya en el sur de Francia, en Pau, sin más referencias con posterioridad a esta fecha, aunque sus grabados siguieron utilizándose posteriormente por impresores de diferentes ciudades.

El segundo grabador al que hacíamos referencia es el mencionado DIEGO. Según E. Benezit, ejecutó en Zaragoza un frontispicio que fue grabado en 1562. Como complemento a esta información hay que mencionar el hecho de que, para la portada de un tomo de los *Anales de la Corona de Aragón*, de J. Zurita, publicado en Zaragoza en 1585, todavía se utilizó el mismo grabado que ostenta la firma de DIEGO y la fecha de 1548, en aquella *Arithmetica práctica*, de Juan de Iciar, impresa en Zaragoza. No deja de ser también curioso que, dos libros ya citados, de los *Emblemas*, de Alciato, y de las *Horas de Nuestra Señora*, que utilizan un mismo grabado de este tipo con ligeras variantes, en su portada, fueron impresos en castellano, en los años 1549 y 1551 en la ciudad francesa de Lyon, donde Juan de Vingles tenía vínculos familiares.

Aplicaciones en la decoración arquitectónica

Si la aplicación de este repertorio de temas a las portadas de los libros, es lógica, en cierto modo, y relativamente fácil, como hemos apreciado en los ejemplos comentados, no fue tan sencillo incluirlo entre las soluciones

que habitualmente se utilizaron para decorar elementos integrados particularmente en la fachadas y en otros puntos destacados de los edificios. Podremos verlos interpretados, con variada habilidad, en relieves que enmarcan escudos o realzan cartelas que incorporan inscripciones y, en número más escaso, hallaremos otros elementos de aquel temario, como son las guirnaldas y los colgantes con frutas o las figuras humanas que, en algunos casos, aparecen como tenantes de escudos, o bien con aspecto de hermes, de cariátides o de atlantes, que se sitúan en las jambas de puertas o de ventanas. Es un estudio que en estos momentos sólo podemos esbozar pues, para llegar a resultados satisfactorios, convendría aclarar previamente muchos datos que, por ahora, ignoramos. Así, desconocemos tantos detalles relativos a la circulación de notas y referencias gráficas, hechas para su uso propio por pintores, escultores o arquitectos, que indudablemente existieron; acerca de grabados sueltos que interpretaban obras de interés destacado y podían ser utilizados para inspirar u orientar las realizaciones de todo tipo de obras de arte, o de las series de grabados, como los citados que se hicieron en Fontainebleau. Incluso ignoramos casi todo de lo que corresponde a los autores de la inmensa mayoría de los grabados que se aplicaron a las portadas de los libros que hemos comentado. Nuestra carencia de datos es también demasiado grande cuando deseáramos concretar las noticias sobre el autor del proyecto de un edificio, o la fecha en que fue realizado, tanto en las estructuras arquitectónicas como en sus complementos decorativos. Por ello, y con clara conciencia de las limitaciones padecidas, expondremos un avance de lo que hasta el momento conocemos sobre el particular y puede servir como base para futuros estudios.

Si conseguimos realizar una visión panorámica sobre las aplicaciones que este repertorio decorativo de raíz francesa, tuvo en nuestra arquitectura de este siglo XVI avanzado, parece claro, ante todo, que no consiguió resultados tan felices y amplios como los alcanzados con la temática correspondiente a los grutescos que le había precedido. Quizá ayudó a ello el progresivo criterio de rebajar la inclusión de los elementos decorativos en la arquitectura, ante el avance y la mejora de soluciones en cuanto a los valores correspondientes a las estructuras, corriente estilística que había de culminar en la construcción de El Escorial y se impondría en los años siguientes.

En el presente estudio sobre la transcripción de estos temas decorativos con roleos, o la aplicación de la figura humana a la decoración arquitectónica en los distintos sectores del ámbito hispánico, se incluirán también los ejemplos en que fueron utilizados la cerámica, los estucos o la pintura mural en la ornamentación de muros o de bóvedas. En estas técnicas concretamente cabría establecer los antecedentes de la amplia utilización que alcanzaron en la siguiente etapa barroca. Como capítulo diferenciado del presente trabajo, comentaremos la aplicación de este repertorio de roleos al enmarcamiento de escudos, que será lo más sencillo y difundido, aunque no falten muestras más complejas, que incluyen figuras de tenantes con valor heráldico. Otro capítulo será el de la inclusión de guirnaldas o de colgantes con frutas con simples criterios ornamentales, y un tercero integrará las modalidades de la integración de figuras con aspectos diversos, de tenantes, hermes, cariátides o telamones, aplicados con propósito decorativo a las jambas de puertas o de ventanas o, incluso, a sectores concretos de las fachadas a manera de friso o entre los huecos dispuestos en las mismas.

Como posible fase introductoria de este cambio de repertorio ornamental cabría contemplar la actividad de una artista tan singular como lo fue el francés Etienne Jamet, o Esteban Jamete entre nosotros, nacido en Orleans, a orillas del Loire, hacia 1515. Pudo haber conocido lo que se estaba haciendo, entre 1534 y 1540, en el palacio de Fontainebleau, no muy alejado de su lugar de nacimiento, aunque hay que tener presente que se hallaba ya en tierras castellanas el año 1535. En su caso habría que pensar en croquis personales o bien en contactos posteriores, mantenidos desde España con artistas de aquel foco pues, soluciones relacionables con lo que allá se hacía, aparecen en la iglesia del Salvador, de Ubeda (Jaén), donde Jamete colaboró estrechamente, en los aspectos decorativos, con su constructor Andrés de Vandelvira, entre los años 1541 y 1543. Es muy posible que a él se deba la inclusión del tema de la figura humana en función de miembros arquitectónicos en las formas mencionadas. Constituyen un elemento que hallaremos en obras de Andrés de Vandelvira, en sus etapas iniciales, y de su círculo, como puede apreciarse en esta iglesia del Salvador de Ubeda, y en los palacios Vela de los Cobos, Vázquez de Molina o de la marquesa de la Rambla, en la misma ciudad: en la iglesia de San Ildefonso, de Jaén, donde dos hermes sostienen el arquitrabe de la portada, o en ventanas del ayuntamiento de Chinchilla (Albacete).

Hace ya algunos años, F. Chueca establecía esta conexión de A. de Vandelvira con lo francés a través de Jamete, y esta opinión ha sido corroborada posteriormente por G. Barbé, quien añade la posibilidad de que ello se realizase, también, gracias a grabados que circulaban por España. Aquel precisaba que la aplicación de este motivo de la figura humana, era particularmente apreciable en tres sectores básicos: el foco Jaén-Cuenca, es decir el espacio relacionado con Vandelvira y particularmente, con Jamete; el foco castellano, en el cual se integran las tierras de Valladolid, Palencia y Zamora, y el foco navarro-aragonés, estrechamente relacionado con Tolosa, en el Languedoc.

Siguiendo esta distribución de Chueca, podemos señalar como muestra de estas soluciones en el foco castellano, la ventana que preside el ingreso al palacio de los marqueses de Valverde, en Valladolid. En el antepecho luce un gran tema central, en fuerte relieve, con un mascarón entre roleos y sendos escudos, enmarcados con estos temas, a los lados. En las jambas de la ventana unos hermes y en el dintel, otro medallón circular. En nuestra opinión su fecha corresponde a la segunda mitad, avanzada, del siglo XVI. La mansión fue ampliamente reformada en 1763, pero las exquisitas labores que lucía, según el manuscrito de M. Canessi, de ese siglo XVIII y anterior a la reforma, creemos que aluden a esta ventana que sería conservada. Ya en la zona de Navarra y Aragón cabe señalar una diversa aplicación de este tema, pues en Tudela (Navarra), en la llamada Casa del Almirante, se sitúan unos hermes, singulares aunque toscos, entre los huecos de la fachada, y en Zaragoza son populares los gigantones que enmarcan la portada del palacio de la Audiencia, que fue de los condes de Morata, la cual es obra del francés Guillaume de Briembez, hacia 1554. Finalmente, en Cataluña cabe señalar una tosca interpretación en las cariátides que flanquean unas ventanas del piso alto del patio del castillo de Peralada (Alt Empordá), que estuvieron inicialmente en el castillo de Vallmoll (Alt Camp).

Cartelas

Una interpretación muy sencilla del tema de la cartela que presenta sus bordes ligeramente enrollados, se halla en la que ostenta la fecha de 1546 y se sitúa en el entablamento del arco de Jamete, en la catedral de Cuenca. Este detalle permite confirmar lo que decíamos al estudiar la iglesia del Sal-

vador, en Úbeda, con respecto a la probable intervención de Esteban Jame-te en la introducción de algunos elementos de este nuevo repertorio orna-mental entre nosotros. Unos años más tarde, hacia 1560, puede fecharse una serie de recuadros con delicados temas ornamentales que pertenecen a este repertorio y se sitúan en los intradoses de los tres arcos de medio punto y en los basamentos de los pilares con columnas adosadas que les correspon-den, del pórtico del Trentenario en el Ayuntamiento de Barcelona. Otro conjunto de temática similar y de parecidas características está constituido por numerosos casetones, uno de los cuales aparece fechado en 1568, que ocupan los intradoses de siete elegantes arcos constitutivos de un singular pórtico que se halla en la capilla del Peu de la Creu, aneja a la iglesia del antiguo convento de los Ángeles, en Barcelona. De carácter más destacado y de alta calidad en su interpretación, es la gran cartela que conmemora la construcción de una robusta torre cuadrada que se levantó con funciones defensivas en la gran masía de Can Coll, en Lliçà d'Amunt (Vallés oriental). Ostenta una inscripción, de excelente epigrafía, que nos informa que fue contruida por el honorable Pere Coll el 7 de abril de 1576. Va acompa-ñada de dos ángeles tenantes del escudo, y el espacio que resta va recubier-to con diversos temas correspondientes a esta modalidad decorativa, como son las placas con bordes enrollados y las guirnaldas de frutas. Una inter-pretación mucho más rústica aparece en una lápida conservada en la Casa de la Paeria, de Lleida, con temas de este tipo que enmarcan la inscripción TAULA DE CAMBI I DIPOSITS DE LA CIUTAT DE LLEIDA EREGI-DA L'ANY 1589. Es interesante observar que, prácticamente todos estos ejemplos están fechados y ello nos permite acreditar la temprana y correc-ta adopción del repertorio que comentamos en las tierras catalanas, que só-lo pueden presentar escasas, aunque interesantes, aportaciones a la archi-tectura de este siglo XVI. No conocemos el nombre de ninguno de sus autores, pero posiblemente pertenezcan al numeroso grupo de constructo-res de origen gascón que, en esos años de la segunda mitad de la centuria, desarrollaron una intensa actividad en distintos puntos del Principado.

Un apartado especial hay que dedicar al arquitecto Francisco del Casti-llo el Mozo (...1552-1585...) porque en varias de sus obras nos muestra una rica interpretación del repertorio que comentamos. Había trabajado tres años en Italia, concretamente en 1552-1553; estaba en la villa Julia del Pa-pa Julio III en Roma, en la cual intervinieron arquitectos como G. Vasari,

G. Vignola y B. Ammannati, a los cuales sin duda conoció y de ellos recibiría fuertes influencias. Algunos estudios recientes han aclarado mucho los pormenores de su formación y de su actividad posterior, pero quedan todavía muchas lagunas en el análisis de su obra y, en concreto, acerca de la temática ornamental que ahora nos ocupa y utilizó con frecuencia. Cabe preguntarse si la conoció ya en Italia o bien la asimiló a través de material gráfico del cual dispondría en la zona andaluza donde desarrolló su actividad, pero lo cierto es que, en 1555, trabajaba ya en la iglesia de Huelma (Granada) y con ella seguía aún en 1582. Seguramente le corresponde ahí la decoración de la bóveda que precede a la del antepresbiterio, con una rica iconografía en sus plementos y excelentes cartelas de cueros recortados en el sector central. Más destacadas son otras dos obras suyas conservadas en Martos (Jaén). Una de ellas es la portada principal del Ayuntamiento (1577), que presenta en sus costados sendos recuadros con inscripciones, que se apoyan sobre ménsulas enlazadas por finas guirnaldas. En el remate se desarrolla una cornisa, encima de la cual campean unos escudos ovales que se enmarcan por cartelas de cueros recortados y están sostenidos por figuras sedentes. La otra obra es una fuente pública, fechada en 1584, que despliega en sus tres calles una solución de severa monumentalidad, marcada en la central por un gran escudo de la Corona, en cartela de “rollverk”, sostenido por un águila imperial. El mismo motivo aparece algo más abajo, en otra cartela que ocupa una inscripción, añadiéndose además los lazos y las guirnaldas propios del repertorio, aplicado aquí con perfecto conocimiento de sus posibilidades.

Con este arquitecto se han relacionado además otras realizaciones localizadas en esta zona andaluza, las cuales, de alguna forma se inscriben en esta corriente ornamental, como lo son los hermes que se aplican a los lados de la portada de la iglesia de San Idelfonso, en Jaén, excepcionales en un edificio de carácter religioso; la fuente de los Caños, en Jaén (1556), que presenta bajo su entablamento tres cartelas con una tímida aplicación del tema de los cueros recortados pendiente de un lazo sujeto a una argolla, o las casas consistoriales de Úbeda (Jaén) que, en los machones de la fachada, presentan escudos ovalados sobre cartelas de “rollverk”, los cuales acreditan una relación con lo de Castillo.

Como complementos que prueban la difusión del tema cabe añadir la espléndida cartela de este tipo que corona la portada de la sala capitular de la

catedral de Granada, obra de Diego Pesquera hacia 1564, y la de gran tamaño que ocupa el basamento del monumental sepulcro de los marqueses de Poza en la iglesia de San Pablo, de Palencia, el cual está relacionado con Francisco Giralte y puede fecharse hacia 1570. Finalmente, otra cartela, muy alargada y ocupada por la inscripción SOLI DEO HONOR ET GLORIA, se halla sobre el balcón que preside la portada principal del antiguo palacio de Fabio Nelli, en Valladolid, ocupado hoy por el Museo Arqueológico. Construido para este activo hombre de negocios, nacido en Valladolid aunque de padre italiano, este sector del edificio debe de corresponder a la etapa en que dirigió las obras el arquitecto Pedro de Mazuecos, ya en los últimos años del siglo XVI.

En esta zona convendría también analizar la participación de los temas que comentamos en el rico repertorio ornamental aplicado por los Corral de Villalpando a obras muy características en Medina de Rioseco y Medina del Campo (Valladolid) o en Palencia, en los años centrales de la centuria. En otro sector pueden subrayarse los abundantes paralelismos que con el citado Andrés de Vandelvira (1509-1575) presenta su contemporáneo Rodrigo Gil de Hontañón († 1577) que ha sido relacionado, con fundamento, con una obra destacada en que aparece este tema. Se trata de las elegantes cartelas dispuestas en las enjutas de la portada principal del palacio construido en León para Gonzalo de Guzmán entre los años 1559 y 1566. Aparte la personal interpretación del tema por este arquitecto, conviene recordar que, como en tantos otros ejemplos ya comentados, aquí fueron un espacio que se aprovechó para incluir inscripciones alusivas: ORNANDA EST DIGNITAS DOMO y NON EX DOMO DIGNITAS TOTA QUARENDA.

Enmarcamiento de escudos

Otra frecuente aplicación de este repertorio ornamental se aprecia en el enmarcamiento de escudos, abundancia que resulta lógica si tenemos en cuenta la preocupación de incluir en los muros los signos heráldicos queregonaban la fortuna de los patronos en las capillas familiares o de los poderosos en sus palacios ciudadanos. Como es lógico, el nivel de sus calidades es muy variado y también es diverso el lugar en que se colocan, aunque prevalece la idea de situarlos en torno a las portadas o en otros puntos perfectamente visibles en las fachadas.

También en este caso sería muy interesante establecer las relaciones de estos escudos con los complejos medallones que aparecen en bastantes de las portadas de libros que hemos comentado, pero será más difícil establecer un esquema evolutivo de acuerdo con una base cronológica, porque en este sector no se repite el gusto por incluir, de algún modo, referencias a la fecha concreta en que fueron realizados, de manera parecida a lo que se advierte en muchas cartelas. Tampoco será posible establecer, a través de estos escudos enmarcados, los focos rectores de su adaptación a lo nuestro desde ámbitos foráneos, o los artífices que impulsaron la difusión de estas novedades.

A modo de reseña podemos mencionar los que, en Andalucía, aparecen sobre la portada norte de la catedral de Almería, obra de Juan de Orea entre 1550 y 1573, y en las enjutas de los arcos del patio del Ayuntamiento de Úbeda (Jaén). En la zona de Castilla-León hemos de destacar los escudos que aparecen en el exterior de la capilla de Mosén Rubín de Bracamonte, en Avila, obra en la cual intervino Pedro de Tolosa, que había trabajado en El Escorial como aparejador, y los escudos sostenidos por guerreros que se hallan en el retablo de San Antolín, en la catedral de Avila, obra de Isidro Villoldo hacia 1552. Hay que añadir los que pueden verse en varias mansiones salmantinas, como la de los Garcigrande, o en el convento de las carmelitas de Alba de Tormes; los de factura bastante tosca que lucen en el palacio de los condes de Gómara, en Soria, y en la fachada de la Universidad, de Burgo de Osma; el de tamaño desmesurado que casi llena la fachada de la iglesia de la Magdalena, en Valladolid, contratada en 1566 por Rodrigo Gil de Hontañón para el obispo Pedro de Lagasca, y los escudos laterales que se hallan en la coronación del retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos, obra de Juan de Torrecilla entre 1579 y 1582.

En las tierras inmediatas de Castilla-La Mancha conviene reseñar el de excelente factura que se sitúa sobre la portada principal del palacio de Santa Cruz, en El Viso del Marqués (Ciudad Real); los de sencilla apariencia que pueden verse en las capillas de Santa Elena, y del obispo Barba, en la catedral de Cuenca; hay que recordar que Chueca apuntó la posibilidad de que Vandelvira diera las trazas para esta capilla del arcipreste Barba (1568), con lo cual se establecería otra derivación de lo que representó Vandelvira en Andalucía. A ellos habrá que añadir los que están en la portada de la iglesia de Oropesa (Toledo) y en la portada lateral del ayuntamiento de Chinchilla (Albacete), fechada en 1590, que se puede situar entre las derivacio-

nes de lo realizado por A. de Vandelvira en las no lejanas tierras giennenses. No podía faltar ejemplos similares en la brillante arquitectura extremeña de este siglo XVI, y los hallamos en Trujillo, en la fachada del convento de San Francisco o en la casa de los Orellana-Pizarro, o bien dispuesto el escudo en la esquina de la fachada, como en la Casa del Deán, en Plasencia (Cáceres).

Aunque con menor profusión y riqueza los hallamos también en lo que fueron territorios de la Corona de Aragón, como en el tímpano de la portada del antiguo convento de Santo Domingo, en Valencia, y en algunas casas, como la arciprestal, de Morella (Maestrazgo). Ya en tierras gerundenses aparecen en el palacio del Vescomtat o en la casa Coll, de Girona; en la casa Robert, de Torroella de Montgrí, o en la llamada Jueria, en Sant Gregori. En Barcelona cabría mencionar los diversos que, en su ayuntamiento, coronan algunas ventanas de la parte alta del patio, correspondiente a la amplia reforma que afectó al edificio en 1577, o el que se halla sobre un amplio ventanal en la fachada de la casa del antiguo gremio de los Caldereros. Finalmente, en Aragón sobresalen los que aparecen en la decorada fachada del ayuntamiento de Tarazona. En su mayoría son de autor anónimo, pero por lo menos cabe comprobar que figuraban en el repertorio ornamental de arquitectos tan insignes como Juan de Orea, Pedro de Tolosa o Rodrigo Gil de Hontañón.

Guirnaldas y colgantes con flores y frutas y otros temas

Un tema característico del repertorio, aunque escasamente utilizado, por las dificultades que representa su aplicación escultórica a la arquitectura, son las guirnaldas con flores o frutas, que podemos ver en tantos y tantos grabados. El mejor ejemplo se halla en el segundo cuerpo de la torre de la catedral de Murcia. En 1519 la había iniciado Francisco Florentín, que apenas pudo sacarla de cimientos, y la continuó, entre 1522 y 1526, Jacobo Florentín. Su intervención se refleja en la solución del primer cuerpo, claramente diferenciado del segundo que corresponde ya a la dirección de Jerónimo Quijano, buen escultor y constructor que en ella trabajó hasta su muerte hacia 1563. En la coronación de la ventana que centra dicho segundo cuerpo, se situaron angelillos que, por una parte, sostienen guirnaldas y, por otra, colgantes con frutos. Más sencilla es la aplicación que aparece en

la portada de la casa del Sol, en Valladolid; en sus costados se situaron, en lo alto, niños que sostienen sendas guirnaldas con frutos. Más simple todavía es la solución adoptada en el sagrario de la capilla del Sacramento, construida entre 1580 y 1592, en la catedral de Tarragona. Tiene un fuerte carácter arquitectónico y en la coronación, aparecen pintadas unas figuras infantiles que sostienen colgantes con frutos dispuestos en estrechos espacios verticales.

Finalmente, como tema suelto que representa una transcripción directa de un grabado, hay que citar el que se halla en la coronación de la portada, de hacia 1590, que se abre en la fachada de poniente del castillo de Peralada (Alt Empordá). El sector rectangular del centro, con el enmarcamiento de rollos habitual, tenía un escudo que fue repicado. A cada lado vemos una cabeza de sátiro, de perfil, que es un fiel adaptación de uno de los elementos integrados en una de las composiciones de J. B. Rosso grabadas por J. Androuet du Cerceau, correspondiente a la primera serie de los Encuadramientos, de Fontainebleau.

Los temas de roleos aplicados a la decoración mediante relieves de yeserías, la pintura mural y la cerámica

Si hasta el momento hemos visto que el repertorio decorativo de los rollos se aplicaba en la arquitectura a unos temas concretos, como podrían ser las cartelas o el enmarcamiento de escudos, cabe comentar algunos ejemplos que nos demuestran su utilización en otros sectores de la decoración mural, como podrían ser las yeserías, la pintura al fresco o los recubrimientos con azulejos policromos. La muestra más completa de la aplicación de estos temas al recubrimiento del intradós de una bóveda, la tenemos en la que, sobre lunetos, cubre el amplio espacio del coro correspondiente a la forzada inclusión de un ámbito catedralicio que, a partir de 1523, alteró la esencia arquitectónica de la gran mezquita cordobesa. La superficie se distribuye según sectores triangulares que dejan una franja continuada en el centro. Este esquema determina una fragmentación de las soluciones decorativas que multiplica las figuras, los medallones y las cartelas, con la lógica abundancia de enmarcamientos, relacionados con la tipología que comentamos. Con esta obra, realizada por Juan de Oliva en 1598, se inicia una

fórmula ornamental que había de tener una larga descendencia en la siguiente época barroca.

Este repertorio era fácilmente aplicable a los relieves y como ejemplo de lo que podría comentarse en este sector, cabe citar los que decoran la tribuna del órgano de la iglesia de San Pablo, de Zaragoza. Su interés se acrecienta por el hecho de que conocemos el diseño que, para su realización, proporcionó Jerónimo Cosida, que es la gran figura de la pintura en Aragón durante el segundo tercio del siglo XVI. En su obra, múltiple, no sería difícil hallar detalles manieristas, relacionados con el espíritu de Fontainebleau, pero una conexión más estrecha puede apreciarse en este diseño, de 1569, que sirvió para el trabajo que realizaron los entalladores Joan y Francisco Garnoy. Es un interesante dibujo, a pluma y aguada sepia sobre papel, incluido en el protocolo del contrato. Presenta el espacio dividido en recuadros que están ocupados por temas directamente derivados del repertorio ornamental surgido en aquel centro artístico. Es particularmente apreciable esta relación en los que ocupan los extremos de la tribuna y en el que aparece en el centro, con la figura de San Pablo en una cartela resuelta con estos temas de roleos en los bordes y con angelillos tenantes.

En lo que corresponde a la decoración pictórica, el repertorio más amplio se conserva en el palacio de los marqueses de Santa Cruz, en El Viso del Marqués (Ciudad Real). Aquí son numerosas y variadas las soluciones en los enmarcamientos de numerosas pinturas murales de carácter mitológico, algunas alusivas a Hércules, que se hallan en las bóvedas de la escalera y de algunos salones. Son obra del italiano Juan Bautista Peroli, que trabajó en El Viso entre 1569 y 1596, contando con la colaboración de su hermano Francisco. Una interesante derivación, de inferior calidad, la hallamos en el salón principal del Ayuntamiento viejo de Trujillo (Cáceres). Fue construido en los años 1585-1586 y su ornato se realizó en los inmediatos por obra de un pintor de Cáceres, que no ha sido identificado. Incluyó en la decoración mural figuras de las Virtudes (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza) que acompañan cuatro escenas con historias de la Roma, legendaria o de la historia de España, alusivas a la virtud o a la justicia, pero en este caso lo que nos interesa son los marcos geométricos con cueros recortados y temas vegetales, entre los cuales se incluyen diversos animales, como las garzas, lechuzas y otras aves, peces y monos, aparte las quimeras y las figuras infantiles o femeninas. Son pinturas ingenuas aun-

que muy sugestivas, por su indudable relación con grabados que, por el momento, no conocemos.

Finalmente cabría señalar también la aplicación de estos temas a los complementos decorativos para la arquitectura resueltos con los azulejos cerámicos aplicados a zócalos y arrimaderos. Dos son los ejemplos de calidad que conocemos, correspondientes ambos a finales de este siglo XVI: Uno de ellos pertenece al antiguo palacio de Fabio Nelli, en Valladolid, en el cual, desde 1968, está instalado el Museo Arqueológico de dicha ciudad, de manera que ha sido fácil integrarlo en sus fondos. Son los azulejos de un zócalo, fabricado seguramente en Valladolid, en los cuales predomina el azul de cobalto con tonos amarillos. En ellos se repite un tema básico constituido por un medallón ovalado, que contiene diversos temas animales o paisajes; está enmarcado con temas de rollos y se corona con un par de ángeles que soportan un mascarón. El otro ejemplo corresponde a trabajos realizados por un destacado ceramista activo en Barcelona en los últimos años de este siglo XVI. El maestro talaverano Lorenzo de Madrid ejecutó unos plafones de azulejos policromados para los arrimaderos del Consistorio nuevo en el palacio de la Generalitat, de acuerdo con un contrato que firmó en 1596. El tema central es una representación de San Jorge alanceando al dragón, dispuesto en un espacio ovalado que se integra en una cartela enmarcada con los temas que ya nos son familiares, como las guirnaldas, los rollos y unos grifos alados que, sin duda están relacionados con los que figuran en la zona baja de una compleja composición de J. B. Rosso, grabada hacia 1545 por A. Fantuzzi en Fontainebleau. El mismo ceramista Lorenzo de Madrid, aplicó este mismo repertorio, bastante simplificado, para enmarcar el escudo de Igualada (Anoia), en el fondo de una pila bautismal policromada, que ostenta la fecha de 1598 y se conserva en el Museo Episcopal de Vic (Osona).

Conclusiones

Por todo cuanto antecede creemos estar ante un interesante problema, planteado por un repertorio ornamental de amplia utilización en un período histórico bien determinado, del cual puede concretarse el punto de partida, situar algunas de las vías que facilitaron su divulgación por toda Europa y plantear su particular interpretación y difusión en los distintos focos

activos en nuestra península durante la segunda mitad del siglo XVI, periodo al cual se limitan estos planteamientos.

Indudablemente, a los antecedentes señalados cabría añadir las noticias que podrían derivarse de un estudio detallado de las series de grabados que se conservan en El Escorial desde los tiempos de Felipe II y a la cual tuvieron acceso artistas y arquitectos cortesanos. Hace pocos años se publicó su catálogo, pero queda abierta la posibilidad de analizar diversamente este importante conjunto, en el cual se integra una excelente representación de la mayoría de los grabadores relacionados con la citada escuela de Fontainebleau. Entre ellos están, no sólo A. Fantuzzi o J. Androuet du Cerceau, sino otros más secundarios como H. Cock, P. van der Hayden, F. Huys, J. Mignon, H.J. Muller o J. Vaquet. Tras aquel análisis podrá calibrarse con mayor aproximación la importancia de su reflejo en las diversas facetas de la creatividad artística, así como sería positivo el intento de establecer las vías que posibilitaron su difusión. Por el momento nos hemos limitado a dos sectores fundamentales: el que corresponde al reflejo del nuevo repertorio en las portadas de libros, publicados en castellano o en latín en aquella etapa, y el que agrupa las repercusiones del citado repertorio en distintas facetas del quehacer arquitectónico en aquellos años. Tanto en un caso como en otro, puede ser interesante establecer, en los distintos sectores geográficos, las etapas cronológicas en que se produjo la penetración del nuevo repertorio, o la incidencia que en ellos tuvo su aplicación, tanto en los libros como en la arquitectura en particular, a fin de comprobar si hay alguna relación entre ambas manifestaciones artísticas.

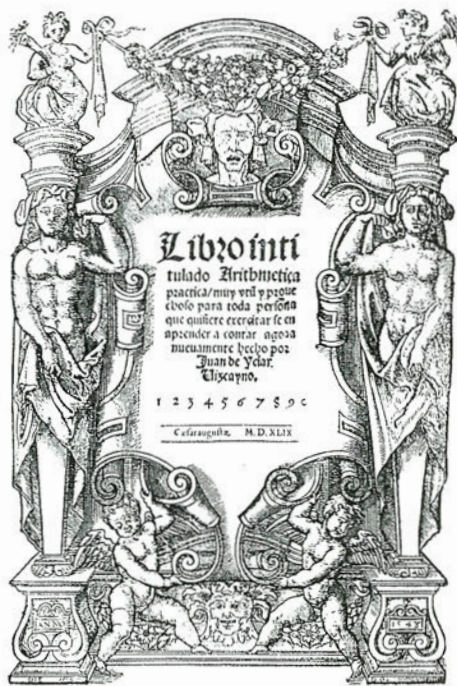
Como hemos visto, el tema aparece ya perfectamente definido en libros que fueron impresos en Zaragoza en los años 1548 y 1549, y en Lyon en 1549, puntos particularmente interesantes. Zaragoza, por su fácil relación con Tolosa y por ser el lugar donde se registra la actividad del grabador Juan de Vingles, y Lyon por ser un centro de gran actividad cultural en aquella época, en el cual se imprimían obras por encargo de algunos libreros barceloneses. En los años 50 continúa la iniciativa centrada en la capital de Aragón, al tiempo que se incorporan otras ciudades, como Salamanca y Valencia, o se amplía a centros situados fuera de los límites hispánicos, como Roma y Amberes, o pertenecientes al Nuevo Mundo, como México que, ya en 1554, mostraba suficiente nivel para asimilar y seguir de cerca lo más avanzado que se hacía en la metrópoli. Ya en los años 60 cabe registrar la aportación de nuevos centros,

como Medina del Campo, Madrid o Alcalá de Henares y, particularmente, Barcelona que, a partir de estas fechas, mantuvo una continua participación que se manifestó en la propuesta de interesantes soluciones. En el siguiente decenio, además de lo impreso en Barcelona, abundante, destacan los libros publicados en Salamanca, Toledo o Madrid, mientras que en los 80, aparte la curiosidad de las aportaciones impresas en Milán o Praga, cabe registrar la novedad de lo realizado en Tarragona, Burgos o Valladolid, junto a lo de los centros ya habituales, como Salamanca, Barcelona o Zaragoza. Finalmente en los años que cierran el siglo, hemos de recordar la destacada aportación de Madrid y, también, las de Toledo, Salamanca, Sevilla o Barcelona, mientras que, en cierto modo, en Zaragoza se cierra lo que en ella se había iniciado cincuenta años antes.

Posiblemente, si nuestras indagaciones, limitadas a lo reseñado por F. Vindel y a lo conservado en la Biblioteca Universitaria de Barcelona, se hubiesen extendido a otros fondos de libros impresos en España en la segunda mitad del siglo XVI, cambiaría el tono de estas conclusiones, pero por el momento podemos señalar que eran numerosos los libros realizados en centros que se situaban en los amplios territorios de Castilla, con predominio de Salamanca, y una escasa aportación de Andalucía, mientras que en la Corona de Aragón destacaba Barcelona, algo menos Zaragoza y bastante distanciada Valencia. Podía haber más o menos y sería de mejor o de peor calidad lo impreso en una ciudad o en otra, pero lo cierto es que la difusión fue grande, aunque, teóricamente, los constructores de una zona tuvieran mayores facilidades que otros para ampliar o actualizar su repertorio ornamental.

Una observación paralela de las realizaciones arquitectónicas correspondientes a este repertorio en las distintas zonas peninsulares, permite separar del conjunto algunos grupos que posiblemente dispusieron de canales propios de información. Son básicamente tres: el que se sitúa en torno al francés Esteban Jamete; el que está centrado en Jaén por Francisco del Castillo, que había trabajado en Italia, y el que representan los italianos J. B. y F. Peroli, en la Mancha. En lo restante pudieron tener mayor efectividad los materiales que serían conocidos, bien a través de las portadas de los libros o por el manejo de alguna de las copiosas series de grabados producidas en Fontainebleau, de lo cual hay dos ejemplos concretos en Cataluña: el que está en la portada del castillo de Peralada y el que aparece en los azulejos con el tema de San Jorge, hechos por Lorenzo de Madrid para la Generalitat en Barcelona.

Con los comentarios que anteceden y con el material gráfico que les acompaña o del cual se dan referencias, esperamos abrir nuevos horizontes en una reducida parcela del complejo estudio de los elementos que se añadan a las estructuras arquitectónicas básicas para enriquecerlas o completarlas, según los criterios que son propios de cada época. Cabe insistir en el hecho de que, a lo largo de la historia de la arquitectura, desde la que desarrollaron los antiguos egipcios hasta la de nuestros días, incluso en las tendencias contemporáneas más racionalistas, ha sido habitual acompañar con elementos muy diversos, las estructuras de la construcción en su más estricta funcionalidad, bien por razones estéticas o para ampliar las condiciones de comodidad que en cada momento han sido exigidas en el uso de los edificios.



Figs. 1 y 2. Portadas de libros impresos en Zaragoza en 1548 y 1549.



Figs. 3 y 4. Portadas de libros impresos en Madrid (1569) y Praga (1581).



Fig. 5. Portada del libro de J. Valverde de Amusco, impreso en Roma (1556).



Fig. 6. Valladolid. Ventana del palacio Valverde.



Fig. 7. Lliçà de Vall (Vallès Oriental). Cartela en la torre de la casa Coll (1576).



Fig. 8. Lleida. Cartela de la "Taula de Cambi i Dipòsits" (1589).



Fig. 9. Martos (Jaén). Cartela en la fuente pública (1580).



Fig. 10. Valladolid. Palacio de Fabio Nelli, hoy Museo Arq. Zócalo de azulejería.

BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR GRASA, J. M.: *Notas sobre Juan de Vingles, grabador del renacimiento español*. Bol. del Mus. e Inst. Camón Aznar, XXXI-XXXII (1988), págs. 177-182.
- BARBE-COQUELIN DE LISLE, Geneviève: *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira* (Dos vols.), Albacete, 1977.
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Arquitectura del siglo XVI* (ARS HISPANIAE, XI), Madrid, 1953.
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Andrés de Vandelvira*, C.S.I.C., Madrid, 1954.
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, Jaén, 1971.
- CASANOVAS, Aurora: *Catálogo de la colección de grabados de la Biblioteca de El Escorial*, Anal. y Bol. Mus. Arte Barcelona, XVI, 1963-1964.
- DACOS, Nicole: *La decouverte de la Domus Aurea et la formation des Grottesques a la Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1969.
- DOLMETSCH, H.: *Anthologie de l'ornement. Dictionnaire des styles*. Paris, s. a.
- GALERA ANDREU, Pedro A.: *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI*. Inst. de Estudios Giennenses, Jaén, 1982.
- GÓMEZ-MORENO, M.: *Catálogo Monumental de León*, Madrid, 1925.
- GUILMARD, D.: *Les maitres ornemanistes*, (dos vols.), París, 1880.
- MARTIN GONZÁLEZ, J. J.: *Catálogo Monumental de Valladolid (XIII). Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*. Valladolid, 1976.
- MORTE GARCÍA, Carmen: *Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón*. Bol. Mus. e Int. Camón Aznar, XXX (1987), págs. 117-231.
- PANOFSKY, D. y E.: *The Iconography of the Galerie François I at Fontainebleau*. Gazette des Beaux Arts, Sept. 1958, págs. 113-190.
- SEBASTIAN, Santiago: *El Renacimiento. Arquitectura* (Hª Arte Hispánico, III), Edit. Alhambra, Madrid, 1980.
- TAYLOR, René: *The façade of the Chancilleria de Granada*. Actas del XXIII, Congreso Intern. de Hª del Arte, II (Págs. 419-436), Granada, 1976.
- VV.AA.: *L'Ecole de Fontainebleau*. Editions des Musées Nationaux, París, 1972.
- VINDEL, Francisco: *Manual gráfico descriptivo del bibliófilo hispano americano (1475-1850)*. 12 vols. Madrid, 1930-1931.
- ZERNER, Henry: *L'eau forte a Fontainebleau*, ART DE FRANCE, 1964, págs. 70-84.
- ZERNER, Henry: *Le systema d'encadrement de la Gallerie François I* (Comunicación en el Coloquio sobre el arte en Fontainebleau).

ENCUENTRO DE SANTO DOMINGO DE SILOS CON EL
REY FERNANDO I DE CASTILLA: IDENTIFICACIÓN
DE UNA PINTURA GÓTICA ARAGONESA EN
EL MUSEO DEL PRADO

Por

M^a CARMEN LACARRA DUCAY

En el Museo del Prado (núm. invent. 60709) se custodia desde hace diez años una hermosa pintura sobre tabla que puede ser identificada como parte del retablo de Santo Domingo de Silos que se llevó a cabo entre 1474 y 1479 para decorar la capilla mayor de la iglesia de dicha advocación existente en la ciudad de Daroca (Zaragoza). Es una obra realizada al óleo sobre tabla (1,45 x 0,94 m.) adquirida por el Museo del Prado en 1982 (O.M., 24, IV, 80) que con anterioridad había pertenecido a una colección privada de Madrid después de haber abandonado, en el siglo pasado, la iglesia para la que fue realizada (1).

El retablo de Santo Domingo de Silos fue encargado al pintor Bartolomé de Cárdenas, llamado “el Bermejo”, durante su etapa de residencia en Daroca. Se conoce documentalmente que el día 65 de septiembre de 1474 fue firmada una capitulación en la ciudad de Daroca entre los pintores Bartolomé Bermejo y Juan de Boniella, y los representantes de la iglesia de Santo Domingo de Silos. El acto tuvo lugar en presencia de don Luis Sebastián, canónigo de la Colegiata de Santa María de los Corporales, y por parte de la parroquia fueron mosén Andrés Pallarés y Mosen Jaime Molina, junto con don Pedro García, jurista, don Juan de Loperuelo y don Pedro García, mercaderes (2). El mayor protagonismo asumido por Bermejo en el documento del contrato permite suponer que la participación del pintor de Daroca, Juan de Boniella, fue secundaria y siempre supeditada a las indicaciones de Bermejo (3).

El tamaño del retablo, algo mayor de lo propuesto primitivamente, sería de ventiocho palmos de alto por dieciseis de ancho, y su precio podría llegar a alcanzar la suma de tres mil sueldos si así lo valoraban los comitentes una vez

oído el informe hecho por expertos. Su material sería madera de buena calidad, sobre la que se aplicarían los colores entre los que estaba presente el azul además de oro en los lugares requeridos y la técnica utilizada sería al óleo.

En el banco habría cinco casas, dos a cada lado del sagrario, y en las cuatro colaterales se pintarían diversas escenas “segunt de las ystorias que los diputados e maestros deliberarán”. En el cuerpo del retablo habría una tabla central, de mayor tamaño, “con la ymagen de senyor Santo Domingo como bispe, assentado en una cadira en pontifical d’oro enbotido, et con las siete virtudes al derredor de la cadira” (4). Esta pintura se vería coronada por otra con la escena del Calvario de muchos personajes, segun la tradición habitual en los retablos aragoneses cuatrocentistas. En cada lado de la calle central habría “dos ystorias de Senyor Santo Domingo las que bien visto será a los diputados et dadas serán a los dichos pintores”.

El retablo tenía que ser terminado “de la mano del dito maestre Bartolomé Bermejo” para la Navidad del año siguiente, es decir, en 1475, y ser realizado en la propia Daroca.

La insistencia de los comitentes por que fuera el maestro cordobés quien debía acabar el retablo y esto sin moverse de Daroca parece confirmar la fama de “pintor nómada” que le otorgan los investigadores (5).

El compromiso adquirido por Bermejo frente a los representantes de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca no tuvo cumplimiento y así, dos años más tarde, con fecha de 29 de septiembre de 1477, otro pintor, habitante en Zaragoza, Martín Bernat, asumía la obligación de “que dentro tiempo de dos anyos continuos e siguientes, contaderos de oy adelant, de con el Bertholome de Cardenas, *con el o sense el*, de dar acabada la obra de retaulo”. Este documento, firmado en la ciudad de Zaragoza, tuvo de testigos, a don Ramón de Mur, jurista, y a don Domingo Martín, notario y ciudadano de la misma ciudad (6).

Dos meses más tarde, una nueva capitulación, firmada en Zaragoza, entre Bartolomé Bermejo y mosén Andres Pallarés, vicario de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca, señalaba el estado de la obra, sin concluir, y las nuevas condiciones impuestas al pintor por el representante de la iglesia darocense (7). En esta ocasión no se cita a Juan de Boniella pero actúa como fiador del nuevo compromiso de Bermejo el pintor Martín Bernat y como testigos mosén Anton Mur, capellán beneficiado en Santa María la Mayor, y Jaime Malo, notario, habitantes en Zaragoza.



Fig. 1.- *Santo Domingo, abad de Silos.*
Museo del Prado. Madrid.

El retablo se encontraba inconcluso en Daroca y debía ser trasladado a Zaragoza para que se terminara en el taller que Bermejo había instalado en la capital aragonesa. Se desconocen las causas del nuevo lugar de residencia de Bermejo pero en Zaragoza vivirá todavía algún tiempo antes de marcharse a Barcelona, ciudad donde posiblemente falleció no sin haber realizado algunas obras de importancia, parcialmente conservadas (8).

El documento indica que Bermejo debía terminar el banco del retablo, “que tiene comenzado a fazer” “y todo de su mano propia”, para el mes de mayo del año siguiente, es decir, de 1478. El resto del retablo, apenas iniciado, sería hecho en lo fundamental por Bermejo dejando el resto para otro pintor, se supone que Martin Bernat. Así, el maestro debía de comprometerse “a fazer e pintar en cada una de las cinco ystorias del cuerpo del retaulo de su mano propia, las dos ymagine principales,



Fig. 2.- *Retablo de la Virgen con el Niño. Villadoz (Zaragoza).*

et todas las incarnaciones de las ditas ystorias, como son cuerpos nudos, y las caras, e deboxar la punta del dito retaulo, et todo esto sia teneido de fazer de su mano propia”.

Se ha de entender que Bermejo sería el autor de las figuras protagonistas en cada escena, una o dos si las hubiere, en el cuerpo del retablo, además de encargarse de las encarnaciones y de las caras en todas las escenas del cuerpo del retablo y del dibujo de la escena situada en la punta o coronamiento. Una excepción entre las escenas narrativas o “ystorias del cuerpo del retaulo” era aquella, ya comenzada, en la que estaba dibujado un puente de cristal, que debía ser acabada del todo por Bermejo, “en la forma e manera que de part de suso en la present capitulacion se contiene”, para el mes de mayo de 1479. El pintor a quien se le encargaría termina la tarea hecha por Bermejo, aquellas escenas del cuerpo del retablo y del coronamiento a medio concluir, no podía ser otro, según creemos, que el “honorable Martin Bernat” a quien se encomendaba pagar a Bermejo los quinientos sueldos en que era valorado su futuro trabajo, repartidos en mensualidades de cincuenta, que recibiría el maestro mientras trabajara en la obra.

Durante el tiempo en que se buscaba solución al problema planteado por el incumplimiento, por parte de Bermejo, de su compromiso con los parroquianos de Santo Domingo de Silos de Daroca, Juan de Boniella se comprometía a trabajar con Miguel Jiménez, pintor vecino de Zaragoza, en la realización de un retablo para el lugar de Villadoz, en el partido judicial de Daroca (9). La obra, conservada en su lugar de destino, confirma estilísticamente la escasa participación que tuvo Juan de Boniella en la pintura del retablo de Santo Domingo de Silos de Daroca (10).

Un documento, fechado en Zaragoza el día 14 de abril de 1479, permite suponer que para entonces ya estaba concluido a punto de serlo el retablo de Santo Domingo. Se trata de una capitulación de un retablo a realizar por los maestros Martín Bernat y Bartolome de Cárdenas, “pintores, havitantes en Çaragoça”, para “la capiella que Johan de Lobera, mercader, faze en Santa María del Pilar de Çaragoça, la cual esta al costado de la capiella de Sant Miguel” (11). El retablo estaría dedicado a la Virgen de la Misericordia o *Mater Omnium*, entre la Visitación de María a Santa Isabel y el milagro de Santa María de las Nieves, “segun esta en la Seu en la capiella del prior...” (12). Por el texto de la capitulación se conoce su tipología, en todo similar a la del retablo de Santo Domingo para Daroca, y la labor que



Fig. 3.- *Virgen de la Misericordia*.
Museo de Arte de Grand Rapids. Michigan.

correspondería hacer a cada uno de los pintores (13). De nuevo sería Bermejo quien hiciera el dibujo de todas las historias presentes en la obra (banco, cuerpo, polseras) y quien acabara “todas las caras de su mano al olio”, mientras sería obligación de Martín Bernat pintar todo lo dibujado por su compañero y preparar el retablo de la mejor manera posible. La obra tendría que estar acabada en su lugar de destino, por todo lo cual recibirían la suma de ochocientos cincuenta sueldos, a pagar en tres fases, según lo acostumbrado. De este retablo se conservan algunas tablas fuera de Aragón. Así, la principal o titular con la Virgen de la Misericordia como “Madre de todos” (0,81 x 0,95 mts.), que hoy se guarda en el Museo de Arte de Grand Rapids (Michigan, Estados Unidos de América) (14). En ella, la fuerte personalidad de los personajes que se acogen bajo el manto protector de Nuestra Señora fueron motivo de inspiración para el propio Bernat quien, esta vez sólo, repetiría la composición en el retablo que realizó en 1493 para la capilla del canónigo mosén don Antón Talavera, en la catedral de Tarazona (Zaragoza) (15). Las dos tablas altas colaterales, en el segundo piso del

retablo, dedicadas una a San Vicente y a San Lorenzo (colección Lestieri, Madrid) y la otra a San Juan Evangelista y a San Juan Bautista (colección Brimo de Laroussilhe, París), dadas a conocer por Ch. R. Post en 1941 (16). De la escena del Descendimiento de la Cruz, que ocupaba la punta o coronamiento, hay una buena réplica de taller en el Museo de Bellas Arte de Zaragoza (núm. 232) cuya composición repetirían luego (1485) los maestros Martín Bernat y Miguel Jiménez en el retablo mayor de la parroquia de Blesa (Teruel) (17). El cumplimiento de la capitulación, fechada en Zaragoza



Fig. 4.- *Virgen de la Misericordia*. Capilla de don Antón de Talavera. Catedral de Tarazona (Zaragoza).

en 1479, se confirma con nuevos documentos: dos albaranes de pago (de 1479 y del 7 del IX de 1480) y un acta del día 10 de diciembre de 1484, firmada en Zaragoza, en la que se reconoce notarialmente que tanto don Juan Lobera como maestre Martín y “el maestre clamado el Bermejo, pintor”, han quedado satisfechos de las obligaciones que habían asumido mutuamente (18). Figura como testigo de este documento el pintor Tomás Ram, natural de Alcañiz (Teruel) pero afincado en Zaragoza (18).

El retablo de Santo Domingo de Silos de la parroquia de Daroca pudo haberse desmantelado en el siglo XVII a raíz de un grave incendio que afectó a gran parte del templo. Las obras emprendidas seguidamente para restaurar el edificio provocaron el cambio de orientación de su cabecera y la construcción de un coro alto en el lugar del antiguo ábside románico (19). Se ignora como quedó de afectado el retablo mayor por el fuego pero lo que es cierto es que salió ilesa su extraordinaria tabla titular con la imagen del Santo Abad entronizado (2,42 x 1,30 mts.) que tanto gustó a don Paulino Savirón y Estevan cuando la descubrió en un cuarto interior de la sacristía parroquial en el invierno del año 1869: “Del mismo tipo arquitectónico (que la iglesia de San Miguel) es la de Santo Domingo, cuyo ábside, convertido en coro, revela el desacierto de los que transformaron su belleza primitiva en barrocas construcciones; pero su interior guarda ricos retablos ojivales con interesantes pinturas sobre tabla, y en una dependencia de la sacristía se halla un excelente cuadro representando a Santo Domingo de Silos, preciosa pintura del siglo XV en la que el santo aparece sentado en suntuosa silla adornada de delicados pináculos y calado doselete. La representación de las virtudes, con maestría pintadas, forma en sus lados parte de tan sobresaliente obra, donde los trages, pedrería y dorados de su fondo, producen rico y armonioso conjunto de maravilloso efecto” (20). La tabla fue incautada por orden gubernativa, y trasladada a la fuerza para ser remitida al Museo Arqueológico de Madrid donde permaneció junto con otras obras de arte de origen aragonés (sala 3a, piso bajo, ala lado sur) desde 1894 hasta 1922, fecha en que se materializó, al fin, un proyectado trueque de pinturas sobre tabla por vasos griegos y otros objetos arqueológicos entre dicho Museo y el Museo del Prado donde quedó definitivamente instalada (21).

La pintura que ahora nos ocupa, que debía tardar tanto tiempo en reunirse con su compañera en el Museo del Prado, salió de Daroca en fecha que se desconoce para pasar a formar parte de la colección de un anticuario ma-

drileño. Ella es, sin duda, una de las “dos ystorias de senyor Santo Domingo” que figura en la capitulación, correspondiente a la calle lateral izquierda del cuerpo del retablo. En ella se describe una escena significativa en la biografía del Santo Abad de Silos, cuando Domingo Manso (su verdadero nombre), prior del monasterio de San Millán de la Cogolla, huye a tierras de Castilla, a fines del año 1040, a causa de los roces y tensiones con don García de Nájera, rey de Pamplona. El Rey Fernando I de Castilla, le acoge generosamente y le nombra abad del monasterio de San Sebastián de Silos (Burgos), encomendándole su restauración (22).

La escena, fiel a la descripción hecha por Gonzalo de Berceo en su biografía del Santo (1ª mitad del siglo XIII), muestra el momento en que el monje caminante, al que acompaña un lego, llega a las puertas del palacio de Fernando I.

*“Quando fo de las sierras el baron declinando,
beviendo aguas frias, su blaguiello fincando,
arribó en la corte del rei don Fernando;
plogo al rey e dixo que le creció grand bando.*

*“Prior”, dixo el rey, “bien seades venido,
de voluntad me place que vos he conocido,
con vuestra consciencia téngome por guarido”.
Plogó con él a todos e fue bien recebido.*

*“Rei, dixo el monge, “mucho te lo agradezco,
que me das tan gran onra, la que yo non merezco,
mas por Dios te lo pido, a quien yo obedezco,
que recibas un ruego que yo a ti ofrezco.*

*Exido so del regono do nascí e vivía,
porque con tu ermano abenir non podía,
ruégote que me dones una hermitaña,
do sirva al que nasco de la Virgen María” (23).*

El monarca, que ha venido al encuentro del monje desterrado seguido por sus cortesanos entre los que destaca un elegante cazador con el azor en la mano, abraza con afecto al recién llegado que hace ademán de inclinarse ante su presencia. La fortaleza de donde han salido ostenta escudos sobre la puerta cuyo rastrillo ha sido levantado. El paisaje castellano del fondo deja ver una senda que han utilizado los viajeros. La indumentaria del rey y de sus caballeros, abundante en brocados con motivos en oro y armi-

ño, contrasta con los humildes hábitos de los dos religiosos, en color oscuro. Aquellos lucen elegantes sombreros, estos aparecen con la cabeza descubierta. La fuerza expresiva de la fisonomía de los dos protagonistas y la ternura de su gesto se prolonga, como un eco, en los rostros de quienes los contemplan, sabedores de la trascendencia del suceso.

Estamos ante una obra excepcional por su interés iconográfico y artístico que describe un momento histórico pasado en el tiempo pero recuperado por el espíritu de un gran maestro: Bartolomé de Cárdenas, llamado “el Bermejo”.



Fig. 5.- *Encuentro de Santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla*. Museo del Prado. Madrid.

NOTAS

- (1) En 1908 pertenecía al comerciante de antigüedades de Madrid, don Rafael García Palencia quien la presentó en la Exposición Retrospectiva de Arte, 1908, organizada por la Real Junta del Centenario de los Sitios de 1808-1809, de Zaragoza. Se expuso en la sala 2a. baja, núm. 57, catalogándose como representación de San Bruno al ser recibido por el Duque de Borgoña. García Palencia reprodujo en postales la tabla que poco después estudiaba por vez primera don Elías Tormo y Monzó en su artículo titulado: "La pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en General", publicado en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo XVII, año 1909, segundo trimestre, pág. 128. En esta ocasión Tormo se la otorgaba ya al por el llamado "Maestro de Santo Domingo de Silos de Daroca". En 1926 el mismo profesor publicaba un importante trabajo dedicado a Bermejo en el *Archivo Español de Arte y Arqueología* (núms. 4-5, Enero-Agosto, 1926, pp. 11-97) titulado: "Bartolomé Bermejo, el mas recio de los primitivos españoles. Resumen de su vida, de su obra y de su estudio". En la segunda parte, titulada: Catálogo de la obra conocida de Bermejo, núm. 34, pp. 60-61, incluye esta pintura de la Duquesa de Parcent, en Madrid, de donde pasaría al Museo del Prado en 1982, tras haber pertenecido en los últimos años a la familia Hohenlohe. DONOSO GUERRERO, R.: "Algunas tablas aragonesas recuperadas por el Estado", en: *Homenaje a Federico Balaguer*, I. de E.A., Huesca, 1987, pp. 461-464.
- (2) SERRANO y SANZ, M.: "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *R.A.B.M.*, XXXIV (1916) pp. 482-485. Se dió a conocer por vez primera la identidad del hasta entonces llamado "Maestro de Santo Domingo de Silos de Daroca, que no era otro que el pintor, de origen cordobés, llamado Bartolomé Cárdenas, apelado "el Bermejo", con participación en un principio, del darocense Juan de Boniella, en tono menor, y de Martín Bernat, de Zaragoza, en mayor medida.
- (3) Véase al final del trabajo del *documento núm. I* en el "Apéndice documental".
- (4) Sobre la iconografía de ésta hermosísima pintura, custodiada hoy en el Museo del Prado (núm. invent. 1323), véase: MATEO GÓMEZ, I.: "Reflexiones sobre aspectos iconográficos en el Santo Domingo de Silos, de Bermejo", en: *Boletín del Museo del Prado*, tomo VI, Madrid, 1985, pp. 4-13.
- (5) ZUERAS TORRENS, F.: *Bartolomé Bermejo, el pintor nómada*. Córdoba, Exma. Diputación Provincial, 1983.
- (6) "Apéndice documental" documento II.
- (7) "Apéndice documental", documento III.
- (8) En Barcelona la labor de Bartolomé de Cárdenas, llamado el Bermejo, está documentada en 1490, 1491 y 1495. En 1490 termina su famosa pintura dedicada a la Piedad entre San Jerónimo y el canónigo Luis Desplá que hoy guarda el Museo de la Catedral de Barcelona. En su zona inferior se lee en caracteres latinos mayúsculos: "OPUS BARTHOLOMEI VERMEIO CORDUBENSIS, IMPENSA LUDOVICI DESPLA BARCINONENSIS ARCHIDIACONI ABSOLUTUM APRILIS ANNO SALUTIS MCCCCLXXX", que revela el origen cordobés del maestro. En 1491 un imaginero holandés, Adrian de Suydret, el 28 de febrero, hacía capitulaciones en Barcelona

para tallar una escultura de Santiago de gran tamaño, en madera, para las monjas de Junqueras, en la misma ciudad, y en el texto se decía que había de estar el escultor al arbitrio de los honorables D. Berenguer Palau, Platero, ciudadano de Barcelona, y de “maestro Bartholomeu Vermeyo, pintor”. Se ha supuesto que su colaboración se limitaría al boceto o modelo para la imagen y a la policromía, pero no consta. No se conserva. En 1495, el 5 de mayo, el vidriero Fontanet, recibía de la Catedral de Barcelona una cantidad pequeña de dinero para dársela a Bermejo, en pago de “la traza de la vidriera de la capilla de los Bautizos” y de las nueve vidrieras del cimborrio “que habia de trabajar el mismo Fontanet”. Subsiste la primera con la escena del *Noli me tangere* o encuentro de María Magdalena con Jesús Resucitado, en la capilla bautismal situada a los pies del templo, en el lado del evangelio.

- (9) “Apéndice documental”, documentos IV y V. En esta ocasión se puede deducir del texto de ambos documentos que era Miguel Jiménez “el patrón” en la empresa de pintar el retablo para Villadoz, siendo Juan de Boniella un ayudante del equipo.
- (10) Se trata de un retablo de tamaño mediano dedicado a la Virgen con el Niño entronizada, entre San Antonio Abad y Santa Catalina de Alejandría. En el banco, de izquierda a derecha, están: Santa Lucía, San Fabián, La Piedad, San Sebastián y Santa Quiteria, santos de gran arraigo en la devoción popular aragonesa. Y en el ático o coronamiento se encuentra la Coronación de María por su Hijo Jesucristo entre Santa Ana y Santa Elena. Retablo que no es el mayor y que se encuentra situado en el lado del evangelio, cerca de la cabecera.
- (11) “Apéndice documental”, documento VI. La capilla fundada por don Juan de Lobera, mercader de profesión, en Santa María del Pilar o Santa María la Mayor de Zaragoza, se situaba en el claustro, junto a la capilla de San Miguel la cual estaba aneja al dormitorio. En 1473 ya figura mencionada la capellanía instituida por Juan de Lobera en su nuevo altar con la advocación de Santa María de la Visitación. (CANELLAS LÓPEZ, A., “Zaragoza medieval, 1162-1479”, en: *Ha de Zaragoza, I, Edades Antigua y Media*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento, 1976, pp. 418-419. La escena de la Visitación, que daba nombre a la capilla (y no de Santa Cristina, como equivocadamente se ha dicho) se encontraba pintada en el lado derecho del cuerpo del retablo, cuya escena central era, según el documento y la pintura conservada parece confirmar, la de la Virgen de la Misericordia.
- (12) En la catedral de San Salvador o “La Seo” una capilla con dicha titularidad –de Nuestra Señora de las Nieves– recuerda a la primitiva gótica que se menciona en la capitulación de 1479. La actual, situada a los pies del templo, colateral con la de San Valero, fue construida a comienzos del siglo XVII para servir de enterramiento al arzobispo zaragozano don Pedro Manrique (1611-1615). Avanzado el siglo XVII se modificó su arquitectura, y se la dotó de un nuevo retablo en estilo barroco tardío con escenas pintadas sobre lienzo cuyo titular alude a la fundación de Santa María la Mayor o Santa María de las Nieves en el monte Esquilino en tiempos del papa Liberio (352-366) según la conocida leyenda medieval. LACARRA DUCAY, M.C.: “Iglesia catedral de San Salvador o La Seo”, en: *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Tercera edición aumentada. Zaragoza, octubre, 1991.

- (13) Es decir, retablo distribuido en banco, con cinco casas, cuerpo de tres calles, de dos pisos las colaterales, y ático, más guardapolvos o polseras.
- (14) Pintura reproducida por YOUNG, E., en: *Bartolomé Bermejo, the Great Hispano-Flemish Master*, London, 1975, fig. 37, y estudio pág. 62 y 143. Antes de pertenecer al Art Museum de Grand Rapids (Michigan, U.S.A.), perteneció a Thos. Agnew and Sons, Londres, desconociéndose el momento en que salió de Aragón y de España.
- (15) La capitulación la sacó a la luz don Manuel Serrano y Sanz, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, en la serie titulada: "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV", tomo XXXI, año 1914, pp. 444-446.
Véase también de TORRES GONZÁLEZ, M.P., "El mecenazgo de los Talavera en el retablo de Martín Bernat en la catedral de Tarazona"; *Seminario de Arte Aragonés*; XXXIII, 1981, pp. 271-286.
- (16) POST, CH. R.: *A History of Spanish Painting*, vol. VIII, part I, Cambridge, Massachusetts, 1941, pág. 162-163, fig. 70, las atribuye al por él llamado "Maestro de Alfajarín", que no es otro, en mi opinión, que Martín Bernat.
- (17) LACARRA DUCAY, M.C.: *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, I.F.C., 1970, pp. 139-142.
- (18) De Tomás Ram, pintor natural de Alcañiz, padre de Martín Ram, aprendiz con Luis de Pertusa, hay documentación en el archivo de protocolos de Zaragoza entre 1470 y 1497. Era hermano de Domingo Ram, afincado en la comarca de Calatayud y habitualmente vecino de Maluenda (Zaragoza). Sobre la escuela de Calatayud y los pintores de Maluenda, véase: MAÑAS, F.: *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 1979 pp. 183-195.
- (19) MARTÍNEZ GARCÍA, F., CORRAL LAFUENTE, J.L., BORQUE RAMÓN, J.J.: *Guía de Daroca*, Zaragoza, 1987, pp. 54-58.
- (20) SAVIRON y ESTEVAN, P.: *Memoria sobre la adquisición de objetos de Arte y Antigüedad en las provincias de Aragón con destino al Museo Arqueológico Nacional presentada al Excmo. Señor Ministro de Fomento*. Madrid, 1871, pág. 23. Fue publicada por primera vez en la revista titulada Museo Español de Antigüedades (Tomo VI, Madrid, 1875, pp. 547-571) en un largo y difuso trabajo de don Toribio del Campillo y Casamor titulado: "Santo Domingo de Silos, pintura en tabla procedente de la iglesia parroquial de su advocación en Daroca y hoy colocada en el Museo Arqueológico Nacional" quien, desconociendo el nombre del autor de la pintura, la consideraba de un pintor no lejano de Pedro de Aponte.
- (21) TORMO y MONZÓ, E.: "Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles", (1925), págs. 68-69. Le corresponde el número 1323 en el inventario general del Museo del Prado.
- (22) Sobre el Monasterio de San Millán de la Cogolla, véase: UBIETO ARTETA, A., *Cartulario de San Millán de la Cogolla (759-1076)*. Textos Medievales, 48. Anubar ediciones, Valencia, 1976. Y también: M^a Luisa Ledesma Rubio: *Cartulario de San Millán de la Cogolla (1076-1200)*, Textos Medievales, 80. Anubar ediciones, Zaragoza, 1989.
- (23) Versos núm. 182 a 185. La transcripción ha sido tomada de: RUFFINATO, Aldo, "Vida de Santo Domingo de Silos", (pág. 307) en: *Gonzalo de Berceo, obra completa*. Espasa Calpe, Gobierno de La Rioja. Madrid, 1992.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1474, septiembre, 5.

Daroca (Zaragoza)

Capitulacion del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza) con los pintores Bartolomé "el Bermejo" y Juan de Boniella.

A.H.P.Z., Roca, B.s.f.

ED. M. Serrano y Sanz: "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV" (Continuación) *R.A.B.M.*, XXXIV (1916), págs. 482-485.

In Dei nomine, amen. Noverint universi quod anno a nativitate Domini millesimo quadragintesimo septuagesimo quarto, die intitulata quinta mesis septembris, in civitate Daroce, coram multum honorabili et provido viro dompno Ludovico Sebastiani, canonico ecclesie collegiate Beate Marie Corporalium civitatis Daroce pro illustri et reverendissimo in Christo Patre et domino domino Johanne divina miseratione administratore perpetuo Ecclesie Cesaraugustane, officiali jam dicte civitatis Daroce et archipresbiteratus ejusdem, comparuerunt et fuerunt personaliter constituti honorabilis dompnus Andreas Pallares, clericus vicuarius perpetuus ecclesie parraochialis Sancti Dominici civitatis Daroce, et dompnus Jacobus de Molina, clericus portionarius ecclesie predicte Sancti Dominici, in iudicio parte ex una. Et etiam comparuit honorabilis Bartolomeus el Bermejo, pintor, habitator dicte civitatis Daroce, in eodem iudicio parti ex altera. Et utraque dictarum partium dixerunt et confessi fuerunt inter eos die presenti et desuper scripto fore facta, fimata et jurata nonnulla capitula per me notarium infrascriptum testificata in dicta civitate Daroce, die, mense, et anno predictis; que sunt tenoris sequentis.

Con los presentes capitoles los diputados por la parroquia de Santo Domingo abienen hun retaulo para el altar mayor de la dita iglesia, con Bartolome el Bermejo e con Johan de Boniella, en la forma e manera de jus scripta.

Primerament, el sobredito retaulo ha de seyer de amplaria de setze palmos, et de altaria de vint e ocho palmos de los de la mano de Johan de Loperuelo; el qual retaulo sea fecho de buena fusta e sequa, bien enclavada e bien embarrada, a conoscimento de los ditos diputados, a lo qual hayan de ser clamados.

Item, el dito retaulo haya hun banquo en el qual haya hun tabernaculo de maçoneria, el qual sea obrado segunt reglaran los diputados et los dichos maestros; en el qual de cada parte haya dos casas con ystorias de cada parte, segunt de las ystorias que los diputados e maestros deliberaran.

Entorno de cada ystoria haya hun archet doble de maçoneria doble, e pilares revestidos, et svasas con sus fullas de maçoneria, segunt a los sobreditos sera visto; et el dito tabernaculo et maçoneria sia dorado d'oro fino.

Item, ensomo de la dita custodia haya una pieça donde sea figurada la ymagen de senyor Santo Domingo, como bispe, assentado en una cadera en pontifical d'oro enbotido, et con las siete virtudes al derredor de la cadera; et en somo una tuba set panyada, dorada d'oro fino.

Item, en somo de la dita pieça haya otra pieça do sea Nuestro Senyor cricificado, con sus ladrones, Maria e Johan e las otras marias: et el Johan vestido de rosado fino, et las otras Marias de aquellas colores que se pertenecen, acompañada de algunos judios, et con los ladrones; et en somo de la dita pieça una tuba doble, tres panyada, con su smortiment de maçoneria, e dorado de oro fino, como se pertenece.

Item, al hun costado una pieça con dos ystorias de senyor Santo Domingo las que bien visto sera a los diputados et dadas seran a los ditos pintores; et en somo de la primera ystoria, contado del banquo, haya una tuba cinco payada de maçoneria doble, et en somo de la otra, una tuba doble con su smortiment.

Item, al otro costado de otra pieça segunt la sobredicha.

Item, que por medio de las ditas pieça, e por los costados, sus pilares trasfloridos segunt se requiere, dorados d'oro fino.

Item, es condición que el dito retaulo haya unas polseras obradas de maçoneria, doradas d'oro fino, d'amplaria de dos palmos, a conoscimiento de los diputados.

Item, es condicion que la dita obra sia obrada al olio, de colores et de adzur, semejant al de la pieça de la Piedat de Johan de Loperuelo; et assin mesmo ha de seyer acabado en perfeccion de obra, assi de colores como de testas et de encarnaciones, semjant o mejor de la dicha pieça de la Piedat de Johan de Loperuelo, et ha de seyer acabado de la mano del dito maestre Bartolome Bermeio.

El retaulo ha de seyer acabado de todo, de Nadal primero vinient en hun anyo, dentro de la dita ciudat.

Attendido et considerado el dicho retaulo de primo era abenido por precio de dos mil e trezientos solidos, desta obra matexa, et ystorias de trezete palmos d'amplo et vinte de alto, et despues la deliberacion de los diputados es de setze palmos de amplo e vint e ocho de alto, segunt se contiene de part de suso, et por lo que se aumenta es concordado entre los diputados et maestros que por la demasia que se aumenta sea a eleccion de los diputados de la parroquia, los quales son mosen Andres Pallares et mosen Jayme Molina et don Pero Garcia, jurista, Johan de Loperuelo et Pero Garcia, mercaderes, et que hayan de tomar acabada la obra, de tres elecciones infrascriptas, la una, e la primera si querran por la dicha obra pagar tres mil solidos, si se merezcan segunt los maestros demandan que a mas no sean tenidos; et si no se merezcan tanto, que ste a conoscimiento de los ditos diputados; et la segunda condicion es de los dos mil trezientos solidos arriba, que fue lel primer precio, que por lo que aumento sea a conoscimiento de los diputados, havida infformación de maestros spertos; et la tercera es que el dito Johan de Boniella sea tenido de screvir e meter todo el gasto e despensa que se fara en toda la obra, assi de lo que dara a maestro Bartolomeo Bermejo, de manos, juxta la concordia, como en la fusta et colores et oro et todo el gasto que se fara, et aquesto haya de manifestar por juramento e sentencia de ex-comunicacion a los ditos diputados, et que aprimaa et vera en todo assi como si fuesse fecho suyo propio, et apres haya de manifestar por el dito juramento todos sus jornales que havra vagados en la dicha obra, et apres que avra manifestado, sia a eleccion de los ditos diputados de pagar las ditas costas, e de tacharle sus jornales, o no; los quales pueden pronunciar, todos o la mayor part concordades, juxta el poder que tienen de la parrochia, et a la qual eleccion et pronunciacion los ditos maestros hayan de star et aceptar aquella, assi de los sobredito, como de las otras.

Assi matex es condición que para obrar el dicho retaulo, los dichos diputados hayan de dar luego mil solidos; et apres debuxado todo el retaulo, a fecha e acabada la taula de medio de senyor Santo Domingo et mesa en la dita egleſia, los otros mil solidos; et assentado todo el retaulo en la dita egleſia, la resta se haya de complir segunt desuso es dicho.

Et assi mesmo sean tenidos los dichos maestros dar fianças, assi de los dineros que recebran, como de la obra, en tal manera que viviendo el dito maestro Bartolome Bermejo, haya de acabar la dicha obra en la dita ciudat, como de suso es dicho: et si el se yra a dexava la obra imperfecta, sea a eleccion de los diputados de tomar la obra fecha, en lo que valdra, o tomar los dineros que havran pagado recebido, por mayor seguredat de todos e cada unos capitules sobre ditos, es condicion que el dito Bartholome Bermejo haya et sia tenido jurar et jure en poder del notario publico, sobre la cruz et los santos quatro evangelios, et recibir sentencia de excomunicacion del official, que el dito maestre Bartholome acabara et assistira la dita obra et retaulo dentro el dito tiempo en la dita ciudat, la qual haya de recibir et aceptar de su voluntat, por la qual excomunicacion et jurament pueda seyer publicado et acusado devant qualquier judge ecclesiasticos o seglares, en qualquiere regnos et tierras...

Ideo dicti dompnus Andreas Pallares et dompnus jacobus de Molina suplicarunt... dictum Bartholomeum el Bermejo ad faciendum contenta in dicto ultimo capitulo. Et dictus Bartholomeus el Bermejo dixit quod est paratus jurare et recipere sententiam excommunicationis... et ante ominia dictus Bartholomeus el Bermejo, de mandato dicti domini officialis juravit...

II 1477, septiembre, 29

Zaragoza

Martín Bernat, escudero, pintor, habitante en Zaragoza, se compromete a dar terminado el retablo de Santo Domingo de Silos en el plazo de dos años, con o sin Bartolomé de Cárdenas.

A.H.P.Z., Roca, B. s.f.

ED.M. Serrano y Sanz: "Documentos..." *R.A.B.M.*, XXXIV (1915), p. 485.

Die XXVIII mensis septembris anno a nativitate Domini Mo.CCCC^o, LXXVII: Cesaruguste, Martin Bernat, scudero, pintor, habitant en ÇAragoça, de su cierta sciencia, no obstant la present obligacion prometio, etc., ... que dentro tiempo de dos anyos continuos e siguientes, contaderos de oy adelantt, de con el Bertholome de Cardenas, con el, o sense el, de dar acabada la obra del retaulo del present acto, e de sor a pro de lo que de oy adelant se dara por aquesta razon, etc... e prometio etc.,... enunzio etc.,... jusmetiose etc.,... juro a Dios sobre la cruz etc.,...

Testimonios don Ramo de Mur, scudero, jurista, e don Domingo Martin, notario, ciudadano de Çaragoça.

III 1477, noviembre, 17

Zaragoza

Nueva capitulación con Bartolomé el Bermejo para la terminación del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca. Actua como fiador y testigo del compromiso, Martin Bernart, pintor, escudero, habitante de Zaragoza.

A.H.P.Z., La Lueza, Pedro. fols. 278 a 280.

ED. M. Serrano y Sanz: "Documentos..." R.A.B.M., XXXI (1914), pp. 457-458.

Capitulos fechos e firmados entre el venerable Mossen Andres Pallarés, alias de Reyna, vicario de la yglesia de Sancto Domingo de la ciudat de Daroca, en nombre suyo propio, de la una part, et el honorable maestro Bertholomeu el Bermexo, pintor, habitant en Çaragoça, en et sobre la conclusion que se ha de dar et en acabar el retablo començado por la dita yglesia de Sancto Domingo.

Et primerament ha seydo pactado e concordado entre las ditas partes que el dito Maestre Bertholomeu el Bermexo haya de acabar e dar acabado todo el banco del dito retaulo que tiene començado a fazer pora la dita yglesia de Sancto Domingo de la dita ciudat de Daroca, y esto todo de su mano propia, et que lo haya de dar assi acabado fins por todo el mes de Mayo primero venidero del anyo que se contara a nativitate Domini Millesimo quadringentesimo septuagesimo octavo.

Item, ha seydo pactado e concordado entre las ditas partes que el dito maestro Bertholomeu el Bermexo seha tenido a fazer e pintar en cada una de las cinco ystorias del cuerpo del retaulo, de su mano propia, las dos ymagenes principales, et todas las incarnaciones de los ditas cinco ystorias, como son cuerpos nudos, y las caras, e deboxar la punta del dito retaulo, et todo esto que sia tenido fazer de su mano propia.

Item, ha sydo entre las ditas partes concordado que el dito maestre Bertholomeu sea tenido acabar de su mano propia una ystoria que hay en el dito retaulo, en la qual esta un puent de vidre desboxado.

Item, ha seydo pactado y concordado entre las ditas partes que dito maestre Bertholomeu sea tenido acabar e dar acabada la obra del dito retaulo, aquella que ha de fazer et es tenido por la present capitulacion, fazer de su propia mano en la forma e manera que de part suso se contiene, tan bien e tan acabadament como las taulas que ha fecho hazer Joan de Loperuelo para una capilla del monasterio de Sant Francisco de la ciudat de Daroca.

Item, es seydo pactado e concordado entre las ditas partes que el dito maestre Bertholomeu sea tenido dar acabado el banco del dito retaulo por todo el mes de Mayo primero venidero, segunt dito est, del anyo que se contara de la nativitat de Nuestro Senyor Ihu Xpo mil quatrocientos setanta y ocho, et la resta del dito retaulo, que son cinco pieças, que sea tenido el dito maestro de darlas acabadas en la forma e manera que de part de suso en la present capitulacion se contiene, y esto por todo el mes de Mayo del anyo que se contara a nativitate Domini millesimo quadringentesimo septuagesimo nono.

Item, ha seydo concordado entre las ditas partes que el dito mossen Andres Pallares, alias la Reyna, por respecto de la dita obra fazedera pora su cumplimiento al dito retaulo, sea tenido dar et de realment de fecho en la forma suso scripta al dito maestre Bertolomeu, sea a ssaber cincientos sueldos dineros jaqueses, pagaderos en dos tandas, a saber es: los

dozientos sueldos toda ora et quando el dito mosen Andres, vicario, enviara el dito banco del dito retaulo a la ciudat de Çaragoça el dito maestre Bertholomeu pora que lo acabe; et los trezientos sueldos quando le enviara las otras cinco pieças del dito retaulo pora que de conclusion et acabar aquellas, empero que todos los ditos cincientos sueldos hayan de venir et seyer librados en poder del muy magnifico don Ramon de Mur jurista scudero, habitant en la ciudat de Çaragoça, et que por mano suya se haya de dar et pagar al dito maestre Bertholomeu en la forma siguent, es a saber, que el dito don Ramo de mur, obrando el dito maestro en el dito retaulo, haya de dar al honorable Martin Bernat, pintor, cada un mes cinquanta sueldos, et aquellos haya de recibir el dito maestre Bertholomeu obrando en la dita obra, por mano de Martin Bernat, qui es fiança a las cosas que por la present capitulacion el dito maestre Bertholomeu es tenido fazer, tener e complir.

Die XVII Novembris anno MCCCCLXXVII, Cesarauguste, los honorables mosen Andres Pallares, alias Reyna, vicario de la yglesia de Sancto Domingo de la ciudat de Daroca, habitant en la dita ciudat, el maestre Bertholomeu el Bermexo, pintor, habitant en Çaragoça, en presencia de don Ramo de Mur, et presentes los testigos infrascriptos, daron et libraron los presentes capitoles en poder mio, et el dito maestre Bertholomeu el Bermexo, por mayor seguridat dio en fiança el principal tenedor de lo que a el sesguarda a complir, al honorable Martin Bernat, pintor, scudero habitant en Çaragoça, present, et lo suso dito singula singulis, etc... asi las partes como las fianças prometieron observar, etc... et encara lo juraron asi todos a Dios sobre la cruz, et obligaron personas et bienes, et renunciaron, etc.. Testigos mosen Anton Mur, capellan beneficiado en Santa Maria la Mayor, et Jaime Malo, notario, habitantes en Çaragoça.

Eadem die XVII Novembris, Cesarauguste. Yo Andres Pallares, alias Reyna, presbitero, vicario de la iglesia de Sancto Domingo de la ciudat de Daroca, habitant en la dita ciudat de Daroca, por mi et por los otros que por la part que yo entrevine.. et por vos Bertholomeu reconocemos dever a vos el muy venerable mosen Andres Pallares, alias de Rena...dozientos sueldos dineros jaqueses, los quales amigablement nos aveis enprestado... et pagar a vos por todo el mes de Noviembre del anyo que se contara mil quatrozientos setanta y nou.

IV 1478, abril, 12.

Villadoz (Zaragoza)

Miguel Jiménez, pintor, vecino de Zaragoza, y Johan de Boniella, pintor de Daroca, reconocen haber cobrado cierta cantidad en parte de pago del retablo que realizan para el lugar de Villadoz.

A.H.P.N.Z., Clemente, A., leg. 181.

Die XII, mensis Aprilis, Anno MCCCCLXXVIII en Villadoz. Eadem die: Nos Miguel Jimenez pintor vezino de Çaragoça et Johan de Boniella pintor de Daroca otorgamos haver recebido de los jurados oficiales cortieros et oficiales del concello de Villadoz son a saber mil seiscientos sixanta solidos en part de paga de aquellos dos mil quinientos solidos que nos days por fazer vos hun retaulo. Renunciamos etc... e porque es verdat atorgamos vos al present albaran... Testigos Johan Royo et Johan Ferrero lavradores de Maynar.

V 1478, abril, 13.

Paniza (Zaragoza)

Miguel Jiménez pintor de Zaragoza nombra a Fernando Domínguez vecino de Paniza su fiador en la capitulación que tiene hecha y firmada con el concejo de Villadoz

A.H.P.N.Z., Clemente, A., leg. 181, r.

Fianceria Die XIII Aprilis Anno MCCCCLXXVIII en Paniza

Eadem die Yo Miguel Ximenez pintor de Çaragoça attendient et consideran que yo juxta tenor de una capitulacion fecha et firmada entre el concello de Villadoz et my haver de dar fiança por la quantidad que yo recibo et haya recebido en poder myo CCCLX solidos en part de paga de mayor quantidad por tanto que yo daria por fiança et principal tendro de los ditos CCCLX solidos en caso que yo no vos cumpliesse et servasse la dicha capitulacion a Ferrando Dominguez vecino de Paniza qui present es el qual tal fiança se constituyo dius obligacion de sus bienes fiat large con resarcion dixpatesas et renunciacion et submission de Jutges etc...

Testigos Domingo Just vecino de Paniza et Domingo Aznar lavrador de Villadoz.

VI 1479, abril, 14.

Zaragoza

Capitulación de un retablo para la capilla de don Juan Lobera mercader en Santa María del Pilar de Zaragoza con los pintores Martín Bernat y Bartolomé de Cárdenas, habitantes de Zaragoza.

A.H.P.N.Z., Cuerla, D. de, fols. 81v-82r.

Capitales Die XIII aprilis anno MCCCCLXXVIII Cesarauguste.

Eadem die, en presencia de mi notario et testimonios dius scriptos fueron personalmente constituidos los honorables Johan de Lobera, mercader, ciudadano de Çaragoça, de la una part, maestre Martin Bernat et maestre Bartholomeu de Cardenas, pintores, havitantes en Çaragoça, de la otra, las quales pproposaron que sobre la fabrica de un retaulo que los ditos maestros havian defazer para el dito Johan de Lobera havian stado concordados ciertos capitales los quales dieron en poder de mi notario...

Capitales fechos y concordados entre Johan de Lobera de la una part y maestre Martin Bernat de la otra, son los siguientes.

Primerament es concordado con el dito Martin Bernat quel retablo que a de pintar de Johan de Lobera sia bien entrapado con lienços nuevos y bien engixados y en nerbiado y encolado de manera que ninguno se crebare e si la fazia que sia todo a cargo y dannyo del dito maestro.

Item mas es concordado quel dito retablo sia debuxado todas quantas istorias son asi en el bancho como en el cuerpo del retablo e polserras de lamano de maestre Beromeu el Bermello de lo qual el lo haya asi a jurar como es concordado.

Item que en todas las istorias del banco aya de haver en cada casa una ymagen de brocado de oro fino et otra de atzul fino e todos colores asi como verdes et camins e violetas que sean acabados del olio de linoso muy bien.

Item, que en todas las istorias sobre dichas del banco ayan de aver en cada istoria de ocho a diez personajes afin que esten acompañados may bien et concordados.

Item, en la pieça de medio como la Virgen Maria esta con los braços abiertos e como a la part dreyta esta el brazo et le sia soto el Papa obispos e cardenales e otros prelados e a la otra part el Rey e Reyna e caballeros y gentes muchas bien acompañado e muy ricament de brocados de oro fino en bordes fresaduras e coronas e mitras de Papa e obispos asi como se requiere a la istoria asi mesmo como dicho es carmins e verdes e violetas todos acabados al oli.

Item, el costado derecho como la Virgen Maria visitaba sancta Alisabet en su casa e que conbengan en la dita ystoria seis personajes la Virgen Maria con una donzella de compaña o dos e Lisabet con otra compaña e Zacarias en su casa muy bien acompañado de alguno en forma que este muy bien la Virgen Maria asi en la pieça den medio como en esta istoria la ropa de brocado de oro fino et el manto de atzul e con sus senbraduras de oro fino por el manot muy bien asi mesmo en esta istoria huna ropa de oro y otra de atzul fino e asimesmo carmins e verdes e violetas acabadas al olii.

Item, al otro costado Sancta Maria de Nieve con todo el miragllo como sallio el Papa con todos los cardenales segun esta en la Seu en la capiella del prior dorada muy ricament de brocados y oro fino y atzul fino e bien fecho e como dito es verdes carmins violet acabados al olii.

Item, alto Sant Lorez e Sant Vicent de pieses con sus misterios el uno de brocado de oro fino el otro datzul fino con sus fesos et sus misterioes enbotidos e dorados de oro fino con sus campos dorados de oro fino.

Item, a la otra part Sant Johan Evangelista e Sant Batista con sus misterios depieses e Sant Johan Evangelista la ropa de brocado doro e el manto de atzul fino e el Batista su piel de camello e el manto de carmins todo acabado los colores como de suso dicho es.

Item, en la punta del retablo el deballament de la cruz es a saber como Jusebp de Arimatia lo desclabavan e Nicodemus e como lo baxan e como lo reciben las Marias e Sant Johan con todos ahi muy debotament los profetas de brocados de oro fino e la Madalena de brocado de oro fino e azur fino e todos los dichos colores acabados con olio.

Item, las polseras con sus profetas con sus titoles e escudos de armas acabados de buenos colores e de buen atzul e las dichas polseras doradas de oro fino.

Item, es concordado que el dito maestre Bertolomeu Bermello aya de debuxar como dicho es todo el dicho retablo e acabar todas las caras de su mano con olio e desto el dito maestro tiene facer juramento.

Item, que todas las tallas asi del banco como de todo el retablo pilares tubas xambrañas todo sea dorado de oro fino.

Item, que asi en el banco como en todo el cuerpo del retablo e donde campo avra que sea dentro en la istoria sea dorado de oro fino e quel campo que queda entre las xambrañas que sean de fulla colrada de un brocado muy bien.

Item, que toda la dita obra deste retablo aya de darla bien y lealment acabada a vista de maestros e a jurament de aquellos.

Item, es concordado que el dito maestro aya de dar el dito retablo acabado y fecho en la forma y manera que esta copiado y capitulado segun consta por lo presentes capitales y si mexior porá mexor e lo aya de dar asentado y puesto en la forma y manera que adestar en la capiella que Johan de Lobera faze en Santa Maria del Pilar de Çaragoça la cual esta al costado de la capiella de Sant Miguel; y esto dentro tiempo de hun anyno comenzado de corer del día que los presentes capitales seran testificados y por cada mes que lo detendrá más de un anyno el dito maestro encore en pena de diez florines por mes y aquellos anyade tomar en conto en lo que se le ade dar en fazer el retablo sobredicho.

Item, es pactado y concordado que el dicho Johan de Lobera sea tenido de dar al dito maestre Martin Bernat por fazer el sobredicho retablo en la forma y manera sobre dicha DCCCL sueldos digo ogozientos cinquenta sueldos a saber es: dozientos vuytanta y tres sueldos y quatro dineros testificados los presentes capitales y otros dozientos vuytanta y tres sueldos y quatro dineros fecho y pintado la maytat de la obra que a de fazer, y los otros dozientos vuytanta y tres sueldos y quatro dineros fecho y acabado y puesto en la sobre dicha capilla el dito retablo que serian por todo las dichas tres pagas ogozientos cinquenta sueldos e sy por no dar las sobre ditas tandas en la forma y manera dicha el dicho retablo no se acababa en el tiempo concertado y esto constando por la verdat el dicho Johan de Lobera en corra en la pena de diez sueldos por mes que la dita paga deferirà los quales aian de ser para el maestro quel sobre dito retablo far.

VII 1478, abril, 14.

Zaragoza

Martin Bernat pintor firma el primer albarán correspondiente a la primera tanda qu ha recibido de Juan de Lobera, mercader, por el retablo que le hace.

A.H.P.N.Z., Cuerla, D. de, 82 r.

Albaran

Eadem die, yo Martin Bernat pintor de suso nombrado en el proximo atorgo haver recibido de vos Johan de Lobera mercader dozientos vuytanta tres solidos quatro dineros de la primera tanda del precio que dais por fazer el retaulo et porque de aquellos so contento otorgo vos el present albaran con protestacion del residuo.

VIII 1480, septiembre, 7.

Zaragoza

Martín Bernat firma un nuevo albarán correspondiente a la tercer tanda que ha recibido de Juan de Lobera, mercader, por el retablo que le hace.

A.H.P.N.Z., Cuerla, D. de, 82r.

Albaran

Et apes a siet de setiembre anyno MCCCCLXXX Cesarauguste el dito maestre Martin Bernat otorgo albaran al dito Johan de Lobera de otros CCLXXXIII solidos quatro dineros por el precio del dito retaulo de pintar el cuerpo.

Testes. Johan Navarro notario y Jayme Lopez scrivient havitantes en Çaragoça.

IX 1484, diciembre, 10.

Zaragoza

Acta de terminación del retablo encargado por don Juan de Lobera a maestro Martín Bernat con colaboración del maestro llamado el Bermejo pintor.

A.H.P.N.Z., Cuerla, D. de, 81v.

Die Xma. decembris anno MCCCCLXXXIII Cesarauguste Johan de Lobera de la una part e maestre Martin Bernat de la otra en la present capitulacion nombrados reconocieron el uno al otro es a ssaber el dito Johan de Lobera al dito Martin que havya fecho el dito retualo que por la present capitulacion devya fazer dentro el tiempo e lo havya puesto en la capilla et el dito Martin reconocio al Johan de Lobera que le havya pagado a toda su voluntad todo el precio que por el retualo le havya a dar dentro el tiempo contenydo en la present et diffinieron sean siempre segun la qual demanda e accion pena que por la present ad siempre si pudiessen fazer et el Johan de Lobera diffinyo al maestre Martin de qualquieres expensas por el fechas e qualquier processo que tanto el maestre Martin e tanto el maestre clamado el Bermejo pintor havyesse fecho e pagado e los absolvio de qualquiere salario de advogado e procuradores, fiat large.

Testes, Albert Oriola mercader de Çaragoça et maestre Thomas Ram, pintor de Alcanyz.

EL REAL ORATORIO DEL CABALLERO DE GRACIA
EN MADRID

Por

CARLOS MONTES SERRANO

Introducción

Es de sobra conocido que la iglesia del Real Oratorio del Caballero de Gracia fue construida en el mismo solar en el que con anterioridad se levantaba un primitivo y más modesto Oratorio que cumplía las funciones de culto y lugar de reunión de los Congregantes de la Esclavitud del Santísimo Sacramento. Así lo indica Antonio Ponz en su *Viage de España*.

Sin embargo, y hasta el momento, ninguno de los historiadores de nuestra arquitectura ha llevado a cabo un investigación en los archivos de la iglesia y Congregación con el fin de intentar encontrar algunos datos que pudieran esclarecer las dudas e interrogantes que plantea esta obra: fecha de comienzo y terminación, génesis del proyecto, diseños alternativos, etc (1).

Era de suponer, no obstante, que dadas las peculiaridades del Oratorio –íntimamente relacionado con una Congregación– por fuerza debían conservarse documentos diversos –actas, cuentas, correspondencia...– de los siglos XVII al XX. Efectivamente, los archivos del Oratorio y Congregación se encuentran en la actualidad en los locales anejos a la iglesia, y en perfecto estado de conservación y catalogación, fruto de la ingente labor que el sacerdote Gracialiano Roscales ha realizado durante los últimos diez años. Es gracias a esta tarea por la que hemos podido reconstruir con gran facilidad el proceso histórico del encargo y de la construcción del edificio, pudiendo encontrar varios datos significativos para el conocimiento de la vida y obra de su autor que a continuación presentamos (2).

La reforma de viejo Oratorio y la elección del arquitecto

Desconocemos el estado de conservación del primitivo Oratorio del Caballero de Gracia y sus posibilidades de adecuación a las múltiples necesi-

dades de la “Real y Venerable Congregación de Indignos esclavos del Santísimo Sacramento”. Pero por los datos que disponemos podemos suponer que el lugar era en extremo estrecho para las devociones particulares de la Congregación; por otra parte, quizá pareciese indigno en su ornato o presentase numerosos desperfectos en su estructura.

La primera noticia de la que tenemos constancia en relación con un nuevo proyecto, la encontramos en el acta de la Junta Particular Extraordinaria celebrada el 17 de julio de 1781, con un único tema a tratar: “la apetecida extensión de su Oratorio”. Leemos en el acta que:

“se conbocó esta a fin de tratar menudamente asunto que pide tanta reflexión, assi en quanto el modo y distribución de su terreno, como en la eleccion de un Artifice de conocida perizia, y teniendo presente que antes combendria proceder con toda atención con los Inquilinos que al presente ocupan las abitaciones de las Casas, no solo concediendoles un termino competente para que con comodidad busquen las que mejor les parezca, sino mucho mas para que no les pare perjuicio llegado el caso de su demolición, procedió en primer lugar a la elección del Maestro Arquitecto a quien se devia encargar la ejecucion de esta obra, la que a pluralidad de botos se hizo en el Sr. Don Juan de Villanueva, ...”

Se acuerda a continuación nombrar una comisión para practicar todas las diligencias con el fin de llevar a cabo la pretendida “extensión” del Oratorio, así como para conferenciar con Villanueva sobre el asunto.

Deducimos, por el texto del acta, que el primitivo plan contemplaba tan sólo una extensión del oratorio vigente. En efecto, el primitivo oratorio tenía una única nave de treinta pies de ancho por sesenta pies de longitud; daba fachada a la actual calle del Caballero de Gracia, con entrada hacia la izquierda de la nave; lindando, en el extremo opuesto, con tres viviendas que daban fachada a la desaparecida calle de San Miguel. De ahí que la extensión, o prolongación por la cabecera de la iglesia, exigiese primero el adquirir y demoler esas tres casas, desahuciando a los vecinos que en ellas vivían.

Pocos días debieron de tardar los comisionados en hablar con Juan de Villanueva, pues en los Archivos se encuentra una carta del arquitecto dirigida al secretario de la Congregación, Joseph Lemayre:

Muy Señor mío, y mi dueño: agradezco a esa venerable Congregación la elección que hace de mi insuficiencia para el desempeño de la disposición de los aumentos y extension de oficinas que desea dar a su Oratorio del Santísimo Sacramento del Cavallero de Gracia de esta Corte: la congregación no ignora que me hallo ligado con algunas comisiones de S. M. y S. S. Altezas fuera de esta Corte en las que me es preciso emplear infinito tiempo en viajes, por lo qual es muy corto el que puedo permanecer en esta corte para servir a esa Real Congregacion; no obstante esto disculpándome estas precisas ocupaciones en el tiempo que pueda quedarme util en esta Corte, servire a la Real Congregación en lo que sea de su agrado, para lo qual desde luego puede Vmd. decir a esa Real Congregacion que en todo el proximo miercoles pueden esos señores elegir la ora que mas les acomode, y Vdm. me la comunicaria para que yo pueda presentarme en el referido Oratorio, se efectue el reconocimiento y reciva sus ordenes.

Esta ocasion me ofrece la de servir a Vdm., y pedir a Dios por su vida: De esta a Vmd. oy 23 de julio de 1781. Juan de Villanueva (firmado y rubricado)

Muchas debían de ser las ocupaciones de Villanueva, pues la citada reunión no se celebraría hasta entrado el mes de septiembre. Entre tanto, se vuelve a tratar del proyecto en la Junta particular del día 22 de agosto de 1781. En el acta se indica que los comisionado han pasado oficio a los inquilinos de las Casas indicándoles que:

“buscasen comodamente sus abitaciones, como para que franqueasen las en que biben al Maestro Arquitecto al tiempo de tomar las medidas del terreno, lo que luego ubiera ejecutado haria un plan de toda su Concesion en el estado que oy se halla para manifestarse a la junta de la que esperaba le intelegenciase su pensamiento en cuanto a la Iglesia y Oficinas para con bista de el formar el Plan correspondiente de todo ello, lo que egecutaria luego que se restituyese a esta corte de unas... que tenia que hacer de ellas de orden de sus Altezas”.

Ya desde comienzos del encargo nos encontramos –como será la tónica general del proceso de ejecución del proyecto– a un Villanueva por entero

dedicado a las obras reales y a encargos de mayor importancia, en detrimento de la correcta atención a la construcción del nuevo Oratorio.

El encargo de la obra

El día 12 de septiembre de 1781 se vuelve a reunir la Junta extraordinaria de la Congregación con el único motivo de tratar personalmente con el arquitecto sobre el futuro proyecto. En el acta podemos leer que:

“Combocado a esta Junta por papel de aviso de mi el Secretario el Señor D. Juan de Villanueva Maestro Arquitecto en esta Corte elegido por la Junta para la ejecución de la nueva fabrica de nuestro Santo Oratorio y hecho presente por el mismo el Plan del terreno que en la actualidad tiene la Congregación para que segun el declarase la junta su pensamiento manifestandole en que terminos havia de ser la extensión, y que oficinas o Abitaciones necesitaba para que arreglado de ellas formare el Plan correspondiente; en cuiá inteligencia acuerdo se hiciese una Iglesia con toda la magnitud posible, su Crucero y Presbitero bastante capaz, Sacristia con dos Piezas capaces para custodiar las alajas, ropas y Ornamentos, la una, y otra para la mesa y otros muebles precisos, una Sala de Juntas con una pieza de Archibo en ellas, dando entrada a la Iglesia por la Calle de S. Miguel, quatro tribunas en el Crucero para personas de Disticion en dias de mucho concurso. Coro a los Pies de la Iglesia con Portico a la Calle de el Caballero. En lo principal y segundo quatro abitaciones por señores Capellanes, y en lo tercero dos, o tres para Sacristan. De todo lo qual enterado el referido Señor Villanueva se retira de la Junta, quedando resuelto que por mi el secretario se le pasase un papel de todo lo relacionado”.

Se conserva copia de la carta remitida el día 24 de septiembre a Villanueva por parte del secretario Joseph Lemayre en la que transcribe los requerimientos formulados en la Junta “a fin de que arreglado á este pensamiento forme el plan con la posible brevedad, y hecho me lo noticie para que la Junta resuelva”.

Sin embargo, pasados casi tres meses, los comisionados desconocen aún la propuesta de Villanueva, por lo que deciden visitarle en su casa. Se trans-

cribe en el libro de Actas el haber estado “en la posada de D. Juan de Villanueva Maestro Arquitecto elegido para la Extension de nuestro Real Oratorio con el fin de saber el estado en que tenia el Plan que debe presentar, y el que dijo estaba trabajando”.

Con un notable retraso, el día 25 de febrero, se recibe carta de Villanueva dirigida al secretario de la Congregación en los siguientes términos:

Muy Señor mio: tengo concluidos los diseños del proyecto para el aumento de la capilla del Real y Venerable Congregación, lo que puede Vmd. hacer saber a esos Señores para que se sirvan mandar sugeto que se entregue de ellos, pues las Comisiones que en el dia tengo por parte de SS. AA. y el Señor conde de Floridablanca me obligan a salir diariamente de esta corte, y no me permiten asistir como quisiera a su entrega como asi mismo a tratar, y disponer lo necesario para su execucion todo lo qual Vmd. presente a esos Señores disculpando mi tardanza involuntaria, nacida del poco tiempo que me queda util para emplearme en su servicio, cumpliendo con las comisiones que me obligen a esta siempre de viage y en continuo movimiento.

Nuestro Señor guarde a Vmo. muchos años. Madrid 25 de febrero de 1782. Juan de Villanueva (firmado y rubricado)

La elección del proyecto

La urgencia y el interés de la Congregación por las futuras obras se ponen de manifiesto en la celeridad con que se celebra, dos días más tarde, una junta extraordinaria, en la que se estudian los dos proyectos enviados, así como lo escrito por Villanueva en una extensa carta –a modo de memoria de proyecto–, que aún se conserva entre la documentación del nuevo Oratorio, cuyo contenido dice lo siguiente:

Señores: en el Proyecto que presento a V.SS., po los diseños adjuntos, he contado con aprovechar toda la fabrica vieja de la Capilla actual, recomponiendo toda la Nave con la formacion de unas pilastras, y capillas, a fin de hunirla al caracter de la nueva Capilla Mayor o Cruce-ro que propongo hacer. A espaldas de este se halla la Sacristía, y sala de Juntas en lo bajo, y la havitacion en lo alto para quatro capellanes ó cinco; todo lo qual recibiria sus luces de la calle de San Miguel. La

escalera principal se formaria en lo viejo donde oy se halla la Sacristía, se comunicaria esta por medio de unos pasillos con el Zaguán y entrada principal, y con otra entrada a la Calle de San Miguel; y en lo alto con todas las avitaciones. La entrada principal se mudaria en medio de la Nave actual, y en parte de esta se formaria un poco de portico sobre el qual quedaria a la parte de adentro un Coro y en lo que oy sirve de entrada se haria la avitacion para el sacristan. Hallandose bastante diferencia entre el piso de la capilla actual, y el de las casas de la calle de San Miguel, me ha parecido que a poco mas coste se pueden sacar unos sotanos en toda aquella parte que se fabrica de nuevo para igualar el piso. Asimismo debiendose escabar y criar los fundamentos de la nueva capilla Mayor, la altura de la diferencia de estos pisos, y la forzosa hasta allar el terreno solido, creo se podria hacer si a V.S.S. les parece una bobeda, ó enterramiento de algun numero de Nichos para depositar los cuerpos, con su Altar, y una bajada proporcionada como ha demostrado en los Diseños; y quando esto no fuese del caso, puede suprimirse. El coste de todo lo que llebo propuesto por un Juicio por mayor que he formado me parece llegaria de 400 a 460 mil reales sin comprender los Altares, y todos sus hornatos. La Bobeda o enterramiento puede bajar o subir estos numeros como unos 25 a 30 mil reales pero debo prevenir a V.S.S. que todas las obras no se contruyen enteramente de planta bajo un pensamiento libre de todo embarazo rara vez quedan exentas de algun defecto; por lo qual acompaña a los diseños ese pensamiento o idea de una Capilla enteramente de planta, pues aunque no excede en capacidad á la del primer Proyecto hallandose ceñida al mismo sitio de toda la Posesion; estoy seguro que haria en Obra mejor efecto, con mas variedad y novedad a cauasa de no hallarse en esta Corte alguna otra de tal idea. El coste de su construccion no hay duda excederia como unas dos terceras partes a el otro pensamiento pero puesto en obra seria mas del agrado del Publico, y comparceria de mayor grandeza, y magnificencia que el primero: si V.S.S. conociesen por adaptable este ultimo pensamiento procuraria hacer un Diseño que demuestre su elebacion interior, interin se demuela lo viejo, y se hacen los aprestos de los materiales necesarios; para lo qual no hacen falta los Diseños: y Suplicando a V.S.S. disculpen el atraso involuntario que han causado los motivos que V.S.S. no ignoran me han

estorbado dar cumplimiento a esta Comision, y que hago presente a V.SS. me embarzaria poder asistir, y disponer quanto sea necesario para su construccion, como seria mi mayor complacencia, me ofrezco en lo que mis Comisiones me permitan servir a V.SS. cuyo favor me hace tantas honras.

Madrid 26 de febrero de 1782. Juan de Villanueva (firma y rubrica)

No esperaban los asistentes a la reunión la doble propuesta de Villanueva. Indudablemente, y a la vista de los dos diseños –que pudieron entender por contar los dibujos con un detallada explicación “por abecedario”–, todos debieron juzgar como mejor idea la construcción de una obra por completo nueva. La palabra de Villanueva debieron seducir a los congregantes; sobre todo al indicar que en toda la Corte no habría iglesia de aquellas características estilísticas, lo que causaría un gran efecto por su novedad y variedad. No olvidemos que el Oratorio, al no ser parroquia, tenía su razón de ser en los congregantes y fieles que libremente acudían a participar en los numerosos cultos y devociones particulares. En este sentido, la dignidad del lugar, su mayor capacidad y acomodo, ayudarían a la mejor consecución de los fines religiosos que la Congregación se proponía.

Sin embargo, dos graves inconvenientes se oponían a la elección del proyecto más ambicioso. El primero de ellos era la necesidad de continuar con los cultos durante la marcha de las obras. Dados los considerables inconvenientes que tendría para la Congregación el practicar sus ejercicios y festividades en otra iglesia, no saben que decisión tomar, pues desconocen si sería posible realizar el segundo proyecto en dos fases; ejecutándose primero la parte de la obra que lindaba a la Calle San Miguel, para continuar, progresivamente, hacia la Calle Caballero de Gracia. En este caso, y hasta su derribo, los congregantes podrían seguir utilizando el antiguo Oratorio. En consecuencia, se acordó consultar a Villanueva sobre este particular.

El segundo inconveniente para aprobar el proyecto más ambicioso era la cuantía de las obras. Aquí debieron surgir mayores reparos en la junta, pues se indica en el Acta que unos eran partidarios del proyecto de ampliación, otros del de nueva planta, y los más ni por el uno ni por el otro. Cabe suponer que muchos congregantes no participaban con tanto entusiasmo en la idea de mejorar, ampliar o elevar el nuevo templo, por los cuantiosos gastos que esta empresa acarrearía. Gastos que tendrían que ser financiados exclusivamente por los congregantes, ayudados con los donativos particula-

res que estos pudieran conseguir; circunstancia que, como veremos, prolongó las obras durante más de trece años.

La ausencia de Villanueva a la reunión impedía resolver las dudas respecto a la elección entre los dos diseños. En consecuencia, se acordó posponer la decisión, comisionando al secretario Joseph Lemayre y a Antonio Salcedo para que se entrevistaran con Juan de Villanueva, con el fin de que señalase un día a su elección en el cual, reunida la junta extraordinaria al efecto, pudiera resolver todas las dudas y reparos. Conocidas las muchas ocupaciones del arquitecto, deciden proponer que, si esto no fuera posible, se dignase a nombrar alguno de sus ayudantes para este fin.

Se apunta, al final del Acta, una noticia interesante en relación a los honorarios profesionales que merece le pena recoger en este trabajo: “Teniendo la junta presente lo que en estos casos se practica con aquellas Personas con quien se embian otros diseños resolvieron se le diere de Propina un Doblón de a ocho en oro”.

Juan de Villanueva ni siquiera pudo asistir a esa importante reunión en la que se decidiría entre los dos proyectos presentados. En sustitución envía a Antonio de Abajo, colaborador habitual en sus obras.

La Junta extraordinaria tuvo lugar el día dos de marzo de ese año de 1782; leemos en el acta que en ella “el expresado Antonio de Abajo fue satisfaciendo a las preguntas que sobre uno y otro se le hicieron, tan cumplidamente que no les quedó a los Señores concurrentes el mas minimo motivo de dudar, y antes bien quedaron cerciorados de la extensión, repartimiento y orden de la Iglesia, Sacristia, Sala de Juntas, Avitaciones, y en Distribucion, entradas y demas transitos que comprendia el Plan sobre la Planta Vieja, y la mayor amplitud y mejor Distribucion de Iglesia, según el Plan nuevo, por lo que todos le dieron las devidas gracias, y habiendo preguntado si se le ofrecia alguna otra cosa se retiro”.

Tras un largo debate sobre las dos propuestas, y tras cerciorarse de que el arquitecto accedería a levantar el edificio en fases sucesivas, se procedió a votar la solución a adoptar; eligiéndose casi por unanimidad el proyecto más ambicioso presentado por Villanueva.

A continuación, se nombró una Comisión para la “Dirección, manejo y mas cabal expedicion de la obra”. Formaban parte de esta Comisión el Marqués de Valdeolmos, Antonio Galvez, Joseph Lemayre, Pedro de Silva, Antonio Salcedo y Mateo Alonso de Prado.

También se acordó visitar Juan de Villanueva para expresarle la decisión de la Junta, agradeciéndole su trabajo; asimismo le indicarían que dejaban a su elección el “Perito que, bajo sus órdenes, dirigiese la obra, conformándose, el que asistiese a ella, el Señor Villanueva, quando sus ocupaciones se lo permitiesen”.

Se conserva en los archivos del Oratorio otra carta de Juan de Villanueva, dirigida al secretario de la Congregación, en la que se formaliza el encargo, que transcribimos a continuación:

Muy Señor mio y estimado Dueño: es sumamente apreciable para mi aceptación, que han logrado con esa Venerable Congregacion, mis ideas, y mucho mas el haver elegido resueltamente la Junta el pensamiento que indique para la refabricacion total de la Planta de la nueva Capilla; y solo me mortifica la imposibilidad en que me hallo de poder con mi persona asistir como quisiera, es debido y mereze el aprecio y estimación, que devo a esa Venerable Congregacion, a una obra que se bá á efectuar en la Corte, donde deseo manifestar que mi Voluntad y trabajo no han perdonado fatiga ni estudio alguno para procurar merezer la estimacion digna de una tan Noble Profesion, como la que executo: y aunque la Venereble Congregacion echa cargo de esta imposibilidad, nacida de las Comisiones que oy dia me ocupan, me dispensa la Asistencia; me carga de mayor cuidado, con poner a mi eleccion sujeto que pueda disponer, executar, y llebar a efecto mis Ydeas; en fin sujeto en quien sustituia toda mi Confianza y responsabilidad; no puede ignorar la Venerable Congregacion quan difizil es el acertar con essa forzosa eleccion, pues aqui no se trata de un simple Aparejador, sino de un profesor echo, que sepa disponer, y hacer ejecutar, y que se halle también opinando de mis Ydeas que no las dude, y solo reflexione y busque el mejor medio de ejecutarlas, y que amigablemente conferencie conmigo en los dudoso o imprebenido por los medios que le dicte su atención y prudenzia, esta elección es para mi mas embarazosa que la execucion de la misma obra y despues de bien meditada no hallo por aora sujeto que mejor pueda desempeñarla, que el Profesor ya conocido de la Congregacion Don Antonio de Abajo y quien no dudo admita este encargo con la prebencion de hallarse comprometido a otra Comision superior, donde le sera forzoso partir luego que sea elegido formalmente para ella: Interin serbiria a la Congre-

gacion en los primeros pasos forzosos e indispensables de eleccion de materiales ajustes, nombramiento de trabajadores y replanteo de la Obra para que no padezca atraso en su ejecucion; para todo lo qual ya se a unido con los señores comisionados, o por si solo hara los tratos que sea forzosos, y la congregacion para este fin le remitira los sujetos, que quiera, y tenga por mas efectos, para que le sirban en esta obra con los materiales necesarios, y procedera a disponer en todo como corresponde arreglado a las noticias que yo le comunicaré: Y entretanto que mis Ocupaciones me permiten concluir los Alzados que tengo medio Diseñados, se adelantara en la escabacion de los Cimientos y su relleno, como assimismo se dispondra de la canteria que es necesaria para el primer replanteo de la nueva Capilla; cuyo ramo tengo por mas conveniente se ajuste y controle con un maestro cantero abil, y de conocido procedimiento; pues aunque el numero de piezas de esta clase no es crecido es bastante delicado, y se requiere fineza, y exactitud en su ejecucion, todos los particulares ago presentes a la Venerable Congregacion para manifestar mi agradecimiento, y el deseo que tengo de contribuir al acierto, que con mucha razon solicita por los medios mas propios, ordenados y eficaces, para lo qual continuare comunicando mis ydeas, ya sea a los Señores Comisionados, o al amigo Don Antonio de Abajo que sustituyo: Quedo enterato de lo que por carta posterior me prebiene la Venerable Congregacion en quanto a la Boveda o enterramiento, y esta resolucion no escusara alguna detencion, y se podra trabajar en los cimientos con mas viveza: Todo lo qual hara Vm. presente a la Venerable Congregacion con mis profundos respectos y beneracion; y Vm. dispondra de mi como mejor le agrade: Nuestro Señor guarde a Vm. muchos años. Madrid, mayo a 8 de 1782. Juan de Villanueva (firmado y rubricado)

Es de suponer que en la mencionada carta de la Congregación se indicase a Villanueva que prescindiera de la cripta que había sugerido construir aprovechando el desnivel que existía entre la calle de San Miguel y la de Caballero de Gracia. El motivo principal –sin duda alguna– sería el ahorrarse los treinta mil reales en los que Villanueva valoraba esta partida. Cabe señalar también, la preocupación de Villanueva por los trabajos de cantería. Es notorio que la calidad del Oratorio se debe, en su mayor parte, a las catorce columnas exentas de orden jónico, con fustes impecables de una sola pieza.

El viejo oratorio y la ampliación del solar

La planimetría de Madrid de aquella época no nos permite calcular con precisión los límites del solar en los que debía actuar Villanueva para diseñar el nuevo Oratorio. Por otra parte, la apertura de la Gran Vía a principios de este siglo, seccionó el edificio por su cabecera, desapareciendo los locales destinados a sacristía, sala de juntas y viviendas de sacerdotes, que daban fachada a la desaparecida calle de San Miguel.

No obstante, en un legajo conservado en el archivo, relacionado con unas polémicas habidas en 1785, se recogen diversos datos sobre las dimensiones del solar que nos permiten hacernos una idea aproximada de la antigua iglesia de la Congregación, y del proceso de diseño de Villanueva. Incluso se conserva un croquis elaborado por el secretario en el que se indican los límites y medidas del solar.

El solar ocupado por el antiguo Oratorio se denomina, en el plano, como el “sitio que fue casa de Doña Elvira de Paredes”; de forma trapezoidal tiene unas dimensiones, en sus lados mayores, de 76 pies y de 72 pies; de anchura 55 pies y en fachada 56 pies.

Las tres viviendas, con fachada a la calle de San Miguel, se denominan en el plano como la “casa que fue de Carnicero”, “casa que fue de Cavezas” y la “casa que fue de la cofradía de San Gines”. El ancho de la primera era de 21 pies $\frac{1}{4}$, y su longitud 79 pies y $\frac{3}{4}$ en un lado y 82 pies y $\frac{1}{2}$ en el otro. El siguiente solar medía 23 pies de fachada y 77 pies de fondo. El tercero, 20 pies y $\frac{3}{4}$ de fachada y 77 pies de fondo.

Dentro de aquellos límites Villanueva tuvo que proyectar la ampliación del nuevo Oratorio. Sus primeros tanteos de acuerdo con la Memoria presentada junto a sus diseños, debieron seguir las pautas del encargo, que, como vimos, exigía la ampliación de la vieja iglesia, por su cabecera, mediante la construcción de un crucero y un amplio presbiterio; situando a los pies de la nave el coro sobre un pórtico; y tras el presbiterio, y dando a la calle San Miguel, distintos locales de la Congregación.

Recientemente el profesor Pedro Moleón ha descubierto en la Biblioteca Nacional, en la sección de Planos y Dibujos, un boceto de Villanueva trazado en el reverso de uno de sus planos documentados. Boceto que nos remite inequívocamente al Oratorio del Caballero de Gracia, y más en concreto, a la primera solución que estamos comentando.

El buen estado de conservación del dibujo, y el hecho de que utilice lápiz y tinta, marcando contornos y modificaciones, incluso con el esbozo de posibles tanteos o variaciones, nos permiten acercarnos al pensamiento original de Villanueva y a su evolución, desde la adecuación formal del viejo Oratorio a la solución definitiva.

Podemos apreciar, de acuerdo con la Memoria, y fijándonos en los rasgos de lápiz que insinúan la disposición de la antigua capilla, que Villanueva modifica las paredes interiores del viejo recinto, creando tres nichos laterales en cada pared enmarcados por pilastras. Cabe suponer que la creación de estas seis capillas obligaría a decorar todo el interior de la nave, de acuerdo con el estilo del nuevo crucero y presbiterio. A los pies, y bajo el coro proyectado, crea un pórtico hacia la actual calle del Caballero, cuya entrada se desplaza al eje de la nave.

En el lugar donde antes se encontraba la entrada dispone la vivienda para el sacristán, escalera de subida al coro, comunicación con el pórtico, y paso hacia un patio de luces.

La nave principal se abre hacia el deseado crucero, de mayor anchura que el actual, con dos amplias capillas laterales, presbiterio con altar exento, y gran tabernáculo enmarcado por columnas, al modo habitual de Villanueva, tal como se aprecia en sus conocidos dibujos de altares, retablos y tabernáculos (3).

Tras el presbiterio plantea una circulación a lo largo de todo el perímetro de la cabecera de la iglesia, comunicando con un pasillo lateral que uniría el pórtico con la entrada por la calle de San Miguel. En fachada a esta calle se establece la sacristía y sala de juntas; y entre medio, antesacristía, acceso a vivienda de capellanes, y cuarto para custodiar vasos sagrados. La escalera principal, tal como indica Villanueva, se dispone en un lateral, en el lugar ocupado por la sacristía del antiguo oratorio, permitiendo la comunicación por el piso alto a cuatro tribunas que darían al crucero.

Se aprecia con toda claridad que, desde el primer momento, de acuerdo con los deseos de la congregación, se sitúa una cúpula de forma ovalada en el crucero.

Análisis del proyecto definitivo

Comprendemos, a partir de este dibujo, la propuesta de Villanueva de re-actualizar, por un tercio más del presupuesto “una Capilla enteramente de planta...

ceñida al mismo sitio de toda la posesión”. Efectivamente, poco separa esta idea de la solución definitiva. Es más, observando con detenimiento los rasgos del lápiz en el dibujo, podemos apreciar que Villanueva ya tantea en esta primera solución una articulación muraria mediante pilastras y columnas exentas, claro antecedente formal de la idea de planta basilical.

Otros rasgos del lápiz confirman esta segunda y definitiva solución. Se aprecia que Villanueva ha experimentado otras posibilidades, dibujando los dos altares laterales del crucero ligeramente adelantados, en línea con la paredes laterales de la nave; al igual que dibuja en trazos suaves un presbiterio en forma de exedra absidal.

Todos estos datos nos permiten interpretar adecuadamente el proceso de proyecto de Villanueva, y dar explicación a algunos interrogantes sobre su solución. Sabemos que la idea del templo basilical desarrollada por Villanueva en distintos proyectos se ajusta a la idea clásica de un nave principal cubierta con bóveda y terminada en un ábside en forma de exedra, con naves laterales de menor tamaño. El hecho de que en el proyecto ejecutado aparezca una insinuación de crucero con cúpula, en contradicción con el espíritu purista del clasicismo elaborado por Villanueva, es la respuesta al principal motivo de encargo; una ampliación del viejo Oratorio, mediante un crucero con cúpula al modo de otras iglesias madrileñas.

Es evidente que esta cúpula es quizá el elemento menos neoclásico de todo el conjunto. Si bien es cierto que resta gravedad al diseño, también lo es que a través de sus cuatro óculos ovalados inunda de luz el espacio central de la iglesia, otorgando una mayor riqueza y efectismo al conjunto, que de otra manera tendría un aspecto un tanto sombrío. La directriz oval de la cúpula, y el hecho de que la bóveda de cañón se retome en la zona del presbiterio, enmarcando la exedra absidal, hacen que la gran bóveda de cañón de cerramiento no se vea fuertemente interrumpida en el lugar del crucero, por lo que el efecto de la perspectiva, desde la entrada, conserva el impacto visual de la naves basilicales.

Otra ventaja secundaria otorga esta cúpula al conjunto vilanovino. La Congregación pedía, como requisito inicial del diseño, la existencia de un crucero al modo de las iglesias de la época. Las dimensiones del solar impedían a Villanueva el formalizar esta solución; sin embargo con la apertura de la cúpula y retranqueando ligeramente las paredes laterales —el ancho en el lugar del crucero sólo se recrece en tres pies— Villanueva logra el efec-

to ilusorio de un crucero. El quiebro del entablamento entre las dos últimas columnas refuerza esta impresión.

Villanueva se nos muestra, con este proyecto, como un admirable maestro; a pesar de la limitaciones evidentes del solar, y jugando con efectos perspectivos e ilusorios, consigue crear un espacio basilical de tres naves y un aparente crucero con cúpula sobre pechinas.

Aunque no disponemos de ningún documento gráfico para hacernos una idea de la solución adoptada en el presbiterio y locales anejos, hacia la calle San Miguel, se conservan entre los documentos antes citados sobre las controversias del año 1785, una descripción sobre la distribución de locales. Podemos leer en esos documentos que el primitivo altar estaba exento, dejando un pasillo por detrás del altar. Hacia fachada se disponía del acceso a la calle, la sacristía (32 por 12 pies), y la Sala de Juntas (12 por 24 pies). Detrás de la sacristía, y con una longitud igual a ésta, existía un patio, una “pieza reservada” y una antesacristía; los tres locales de dimensiones similares. Una escalera comunicaba con la antesacristía que, a su vez, daba acceso al presbiterio por “el paso detrás del altar”. También se nos dice que la Sala de Juntas “viene a tocar en el pasillo de detrás del altar, a la misma línea que salen las tres piezas de detrás de la sacristía, cuyo pasillo tendrá según el Plan cinco pies de ancho, girando del arco todo el ámbito del sitio hasta incorporarse con las dos piezas de paso que estarán a los lados del altar mayor para entrar en el presbiterio”.

Todo ello nos indica que la solución final de la cabecera de la iglesia coincide con la del boceto antes comentado, con la diferencia del ábside semicircular, pasillo posterior girando en torno al ábside, y quizá los dos patinejos laterales que parecen apreciarse en la planimetría del siglo XIX (4).

Los comienzos de la edificación

En la primavera de ese año de 1782, se ultiman las gestiones para dar comienzo a las obras. Como el principal problema a resolver es el económico, la Junta escribe al Rey Carlos III solicitando, como donativo para el nuevo Oratorio, una parte de las ganancias obtenidas con la Real Lotería, tal como sucedía con las obras del Hospital General y con otras construcciones promovidas por distintas instituciones. El Monarca accede a la petición, en carta emitida desde el Palacio de Aranjuez el día 18 de abril. Mientras

tanto, a finales de abril, se había dado comienzo al derribo de las tres casas de la calle San Miguel, haciendo acopio de algunos materiales del derribo que podían ser de utilidad para la nueva construcción. Actúa como aparejador y asistente de Villanueva el ya citado Antonio de Abajo.

En junio de ese año se escribe al Arzobispo de Toledo enviándole los planos del nuevo Oratorio. El prelado, Francisco Antonio de Lorenzana, aprueba los diseños de Villanueva el 14 de marzo. Posteriormente se le vuelve a escribir solicitando su presencia en el acto de colocación de la primera piedra, a lo que accede, indicando que podría tener lugar con ocasión de una próxima estancia en Madrid. Tuvo lugar dicha ceremonia con asistencia del arquitecto y autoridades civiles y eclesiásticas, a las cinco de la tarde del sábado 15 de junio.

Pocos días después, Villanueva escribe a la Congregación, solicitando que se le remitan los planos que hizo llegar para la aprobación por el arzobispado. Por el texto de esta carta, que transcribimos a continuación, nos enteramos que el arquitecto debía encontrarse trabajando por entonces en los planos de detalles y en pliegos de condiciones:

Muy señores míos: en virtud de haber recibido vuestras mercedes los diseños últimos por mano de Don Antonio de Abajo, y que ya habrán tenido tiempo de poderlos ver, examinar y hazerlos presentar a esa benerable Congregacion, he de dever a vuestras mercedes me los remitan junto con los entregados anteriormente, estos por que de nada sirven, y aquellos por que lo necesito y es forzoso tenerlos presentes para la formación de la memoria de canteria, que urge en el dia, y para las demas disposiciones de la obra.

Nuestro Señor guarde a vuestras mercedes muchos años. Madrid 20 de Junio de 1782. Juan de Villanueva (firmado y rubricado)

Los locales anejos con fachada a la calle San Miguel

Por la lectura de las actas se desprende que las obras marcharon sin mayores problemas hasta el mes de julio de 1783. Comenzadas por la cabecera de la iglesia, se debió llevar a cabo la cimentación en todo el solar ocupado anteriormente por las tres viviendas con fachada a la calle San Miguel; levantándose a continuación la estructura –entresuelo, planta baja, primera y segunda–

de los locales destinados a sacristía, sala de juntas y habitaciones para cinco capellanes, todas ellas con vistas a la mencionada calle.

Confirma estas hipótesis el expediente para la aprobación de las obras de la fachada (5), que fue publicado en su día por Amada López Meneses y, mas recientemente, en el libro de Pedro Monleón. La solicitud de la Congregación dice lo siguiente:

La Real y Venerable Congregación de Indignos Esclavos del Santísimo Sacramento del Caballero de Grazia haze presente a V.S.I. que continuando la interior nueva Fabrica de su Real Oratorio, por sus accesorias a la calle de S. Miguel de esta Villa, se halla ya, por lo exterior a la citada calle, en los terminos que acompaña para su continuacion y por tanto

Suplica a V.S.I se digne prestar su consentimiento, dando en su virtud la providencia regular y que sea de su agrado a efecto de que logre la Congragacion sus piadosos deseos en que recibiera misericordia.

Madrid 22 de octubre de 1782.

Al margen de la solicitud se recoge el informe del Arquitecto Maestro mayor, Don Ventura Rodríguez:

Ilustrisimo Señor

En consecuencia del Acuerdo antecedente he reconocido la fabrica que el memoria refiere, y el Diseño que para la construccion de su fachada a la Calle de San Miguel se presenta y no hallo inconveniente en que V.S.I. conceda la licencia, y consentimiento que se le solicita, observando: que las rejas del quarto vajo, en las ventanas que figura el Diseño, no resalten del vivo de la pared (en el caso que se quieran poner al vuelo) mas que seis dedos comprendidos el grueso del hierro: Que en el alero del tejado que en dicho Diseño se figura cornisa solida, quede puesto el canalon que es costumbre para recoger las aguas del cubierto en toda la extension de la fachada que consta de sesenta y cinco pies y medio, y en el caso de que dicho alero sea de madera, se construiara con sus modillones del marco de terciada y con su solera, tocadura, y corona moldadas, y la planta de fachada sea con arreglo al diseño, y quando se quiera hacer alguna novedad sea a fin de dar mas paramento a los pilares de los extremos que arriman a las casa conti-

guas; y en habiendo elevado la fabrica vara y media sobre la superficie de la Calle debe darse aviso a V.S.I. por la congregacion para que V.S.I. se sirva mandarla conocer, y otro igual aviso, y reconocimiento se debiera practicar estando la obra a los remates, para que conste a V.S.I. haberse observado lo que se sirva determinar: previniendo tambien queden puestas las losas que es costumbre de Policia, al piso de la Calle de piedra verroqueña solida de tres pies de ancho y medio de grueso en toda la expresado linea de la fachada. Y es quanto debo informar:

Madrid 26 de Octubre de 1782

Ventura Rodríguez (rubricado)

El ayuntamiento concede la licencia el 31 de Octubre de ese año, de acuerdo con este informe, y a la vista del plano de alzado dibujado por Villanueva. La crítica que se menciona al diseño de fachada es debida a que los huecos laterales se acercan excesivamente a la viviendas contiguas. El motivo de esto es claro. Villanueva comunicaba la calle de San Miguel con la de Caballero de Gracia por medio de un corredor situado a la derecha de la fachada. La puerta a la calle, en consencuencia, y para no quitar espacio a la Sacristía y Sala de Juntas, queda muy próxima a la vivienda contigua, lo que por composición de fachada condiciona la distribución del resto de los huecos.

La fachada, según apreciamos en el dibujo, se mantiene fiel al tipo de vivienda madrileña de aquella época, sobrio y sin licencias ornamentales. Todo el diseño se confiaba al orden y claridad compositiva de los huecos. Zócalo de arranque y cornisa de piedra limitaban horizontalmente el conjunto; en ocasiones –aquí se omite por las razones mencionadas– cadenas rectas de piedra en esquina. Si era necesario se forzaba la composición con líneas de impostas, y se realzaban los huecos con embocaduras de piedra. No faltaba escudo y guardapolvos sobre el hueco principal en el caso de viviendas nobiliarias.

Por otra parte, tenemos noticia de que Villanueva había indicado, en el mes de abril, que debía comenzar el derribo de la vieja iglesia en la zona del presbiterio, para lo cual se precisaba desmontar y desplazar al altar mayor, y levantar –a continuación– un tabicón que separase la nave de la zona de obras.

En cualquier caso, no se llevó entonces esta operación, pues en la Junta extraordinaria celebrada el cuatro de julio de aquel año 1783, se trata de la falta de fondos para proseguir con las obras, y de las fuertes deudas contraídas en los quince meses de trabajo. Visto lo cual, se suspenden tanto las obras de nueva planta como las de la iglesia vieja.

Paralización de las obras y polémicas sobre su conveniencia

Las obras del Oratorio estuvieron interrumpidas desde el 4 de julio de 1783 hasta el 28 de agosto de 1786. Conocemos, por la Comisión de las obras, el estado de las cuentas y los intentos de conseguir nuevos fondos para poder liquidar las elevadas deudas y continuar con la obras. En el mes de octubre de 1783 se aprueba en la Junta que todos los congregantes formalicen una suscripción mensual para amortizar los gastos.

Es de suponer que la paralización de las obras durante tantos meses debió enfriar el ánimo de algunos congregantes; comenzarían a suscitarse veledas críticas ante una decisión no excesivamente ponderada, habida cuenta que la Congregación no disponía ni siquiera de fondos para acometer el primer proyecto de extensión y reforma.

La polémica se suscita en abril de 1785, motivada por una extensa carta que el congregante Joseph Xavier Machado envía el día 24 de ese mes a la Comisión de obras. De este asunto se ocupó la Junta particular extraordinaria celebrada el 6 de mayo y recogida por extenso en el acta de esta reunión.

Con su larga propuesta, Joseph Xavier Machado intentaba resolver la penosa situación de la Congregación –endeudada; sin fondos para acometer el grueso de las obras; y la construcción parada desde hacía casi dos años–, sin renunciar a la ampliación del Oratorio. Para ello, indicaba que se debería respetar lo construido por Villanueva y el viejo Oratorio, renunciando a la idea de elevar un nuevo templo –lo que acarrearía más deudas y gastos–. Con el fin de conseguir la necesaria ampliación bastaba, en su opinión, comprar las casas contiguas, para proceder, a continuación, a ampliar la nave de la iglesia con dos naves laterales; disponiendo además de una reserva de espacio para futuras ampliaciones.

Debió asesorarse el congregante –a la vista de su largo informe– con algún arquitecto de la Corte; pues en su exposición se atreve a formular un

juicio crítico de la idea de Villanueva, mencionando algunos aspectos constructivos, económicos y de diseño que sólo un entendido sería capaz de exponer, a la vez que indica poseer los planes o dibujos de la propuesta alternativa. Quizá estuviese detrás de la propuesta algún arquitecto que deseoso de hacerse con la obra –a la vista de su estado–, convenciese a algunos congregantes de su plan, consistente en la ampliación lateral de la nave, sin proceder a más ambiciosos proyectos.

Tras la lectura de esta propuesta, en la Junta extraordinaria reunida al efecto, informaron y respondieron los comisionados encargados de todo lo relacionado con las obras con un largo y minucioso informe, en el que se responde, punto por punto, a todas las objeciones planteadas por Joseph Xavier Machado; además de manifestar una rigurosa y severa censura a sus pretensiones de erigirse en autoridad competente en una materia en la que carece de criterio formado y mandato de la Junta. Por otra parte, se indica la arrogancia de la propuesta, al atreverse a juzgar un proyecto realizado por el arquitecto de mayor prestigio en la Corte. Proyecto –siguen indicando los comisionados– que ha sido elogiado, por la novedad de su idea, por el público en general; bendecido por el Arzobispo de Toledo; y bien conocido por el Rey y sus ministros. Señalando, por último, que a la vista del mismo, y teniendo en cuenta la conveniencia de las obras, el Rey se ha dignado a conceder a la Congregación, durante los últimos años, una parte de los beneficios de la lotería. Cabría pensar, razonan los comisionados, que este generoso acto pueda deberse a estar realizando las obras Juan de Villanueva “cuyo señalado crédito y experimentada pericia puede haber contribuido a facilitar los reales donativos”.

Nueva apertura de las obras y derribo del viejo Oratorio

El libro de Acuerdos nos informa que el 28 de agosto de 1786 volvieron a comenzar las obras. Se retiró el altar mayor de la antigua iglesia y se levantó una pared en el interior de la misma con objeto de demoler la cabecera del oratorio.

Con el derribo del viejo presbiterio se pudieron elevar las seis primeras columnas, terminar la cúpula y cubrir todo lo construido hasta la fecha.

Las obras marcharon a buen ritmo los meses siguientes. En el informe de los comisionados, sobre el estado de las obras, del 29 de diciembre de

1786, se dice que ya se habían levantado ocho columnas, a la vez que se comunica la decisión de paralizar las obras hasta la primavera.

En septiembre de ese mismo año se habían concluido los tejados de las casas de los capellanes. Se continuaba la construcción de las dos paredes laterales del Oratorio y se habían colocado seis arquivoltas sobre las primeras columnas, cerrando varios arcos y bóvedas de los primeros tránsitos de la nave.

Las obras se interrumpieron en el otoño de 1787, volviendo a reanudarse en la primavera. En el mes de abril de 1788 tuvo lugar el solemne traslado de el Santísimo Sacramento a la nueva Sacristía, procediéndose a desmontar el viejo mobiliario y derribar todo lo viejo, por lo que el pueblo de Madrid pudo contemplar por primera vez el estado general de la futura iglesia.

En los meses siguientes –concluido el derribo y limpieza de escombros– se procedió a abrir zanjas de cimentación. Las obras continúan hasta el mes de marzo de 1789, en el que los graves problemas de tesorería obligan a paralizar las obras el día 24 de ese mes.

Fachada del nuevo Oratorio

En aquellos meses la construcción debió acercarse a las lindes de la calle del Caballero de Gracia, pues la Congregación presenta en el Ayuntamiento una solicitud de licencia.

Aunque publicado en su día por Amada López Meneses en el artículo citado, y recientemente por Pedro Moleón, parece necesario transcribir las solicitudes y respuestas en este trabajo (6).

La Real Congregación de esclavos del Santísimo Sacramento del Oratorio del Cavallero de Gracia en esta Corte, continuando la extension y obra nueva de su iglesia, a expensas de Su Majestad y de la Piedad publica vajo los planes y direccion del arquitecto mayor de Madrid Don Juan de Villanueva, se halla ya en estado y todo corriente para dar principio a la Fachada principal; por lo que:

Suplica a V.S.I. rendidamente se sirva de dispensar á la Congregacion su venoplacito ó Licencia, y disponer que el expresado Don Juan de Villanueva Arquitecto Maestro mayor de Madrid, pase a tirar las cuerdas o lineas de la referida fachada principal que mira á la Calle del Cavallero de Gracia, como lo hizo antecedentemente á la que hace Man-

zana con la Calle de San Miguel, segun Ordenanza; y recibiran merced. Madrid 11 de Marzo de 1789.

Debió de molestarle Villanueva por la iniciativa de la Congregación, ya que considera supérfluo el trámite de inspeccionar como Arquitecto mayor de la villa de Madrid, una obra por él construida. Tal vez, este trámite administrativo le exigiese ejecutar un alzado del nuevo Oratorio como era preceptivo, y de ahí sus quejas.

En cualquier caso, presentada la solicitud por la Congregación, ésta siguió su trámite, tal como lo indican las anotaciones en los márgenes, que transcribimos

Madrid 17 de Marzo de 1789

En su Ayuntamiento.

En atención a ser el Arquitecto mayor de esta villa, quien ejecuta la obra, y para evitar toda detencion: Para el Señor Don Agustín de la Cama Rexidor Comisario del Quartel, para que disponga se practique y formalice la diligencia de tira de cuerdas, y hecho asi por dicho Señor Comisario como por el citado Arquitecto se informa de su resultas, con la precisa circunstancia de acompañar Plan de la fachada que se ba á levantar, como se hizo de la que mira a la Calle de San Miguel.

A lo cual, contesta y anota Villanueva que en su opinión no era necesario el presentar el Plan de la fachada:

Ilustrisimo Señor

En cumplimiento del anterior Acuerdo de V.S.I. sin embargo de conceptuar por equivocada la solicitud en su ultima parte, en las cuales circunstancias, hé pasado á practicar quanto se me ordena sobre lo mismo que yá tenia hecho encargado én la disposicion y traza de aquella obra, que por su fachada se extiende á unos cinquenta y cinco pies lineales, y su elevacion se demuestra en el diseño adjunto; hallandose de mas él expresar para su ejecucion aquellas prescriptas reglas que á todos se previenen, y seria notable falta no cumplir én lo que se confia a la disposicion mia; en cuia inteligencia no hallo inconveniente én que V.S.I. conceda el permiso que se solicita, ó determine lo que ten-

ga por mas conveniente. Madrid 26 de Marzo de 1789
 Juan de Villanueva (rubricado)

Adjunta el dibujo del alzado, en el que, bajo la escala de pies castellanos, se escribe: "Prestando e informado en Madrid en 26 de Marzo de 1789", Juan de Villanueva (firmado y rubricado)

Se completa el informe con las siguientes anotaciones:

Ilustrisimo Señor.

No encuentro reparo para que V.S.I. conceda la licencia que se solicita, vajo las prevenciones establecidas para el buen aspecto Publico, lo que no dudo siendo el Maestro mayor de V.S.I. el Arquitecto que lo dirige: Madrid 1º de Abril de 1789

Agustín de Cama (rubricado)

Madrid 2 de Abril de 1789

En su Ayuntamiento

Concedese lizencia para la ejecucion de esta obra con arreglo al diseño presentado y vajo la Direccion del Arquitecto mayor Don Juan de Villanueva.

La presentación del Plan de la fachada, y el conocimiento público de la misma, debió mover la generosidad de algún anónimo donante, ya que en la junta particular del 20 de julio de 1789 se informa que alguien ofrece 20.000 reales "para que las dos columnas que según el Plan deben ponerse en la calle sean de una sola pieza cada una, por haber entendido que por falta de medios, deseando economizar todo lo posible, de acuerdo con Juan de Villanueva y por su dictamen se conformava en que fueran de dos piezas".

En esa misma acta se nos ofrece un dato verdaderamente interesante, la cantidad gastada desde el 26 de marzo de 1782 hasta aquel día 20 de agosto de 1789. La suma total ascendía a 734.675 reales.

Nuevos intentos de finalizar las obras

Como decíamos, la construcción se paralizó el 24 de marzo de 1789. Un año después en el mes de abril, se suscita una polémica entre los miembros de la Congregación en relación con ciertos maestros de obra que se com-

prometían a concluir la construcción, según lo proyectado por Villanueva, en el plazo de un año. La propuesta exigía realizar la obra por asiento, es decir, comprometiéndose la Congregación a abonar determinadas cantidades, en plazos fijos, a los constructores.

Informado Villanueva sobre el particular, indica que se soliciten a estos constructores un detallado pliego de condiciones. Es Antonio de Abajo quien estudia, una vez entregada, dicha Memoria, informando negativamente; aduciendo, entre otras razones, que la obra no se hallaba “en disposición de hacerse por asiento por faltar en ella las clases de obra de más cuidado y atención y no encontrarse tampoco razones de conocida ventaja para admitirlo”. Villanueva corrobora el parecer de su aparejador, indicando que “nada podía añadir a lo que expresa en su informe con acierto y conocimiento de la obra el mismo Don Antonio de Abajo que la ha conducido y asistido hasta aquí”.

Este pequeño debate sirvió para activar la campaña en favor de lograr nuevos fondos, consiguiéndose unos 110.000 reales de vellón en donativos, cantidad que permitía, tan sólo, abonar las deudas pendientes. Tras un detenido estudio, la comisión tomó la decisión de imprimir unos pagarés de a cincuenta reales cada uno, pagaderos en ocho años, para que se repartiesen entre los congragantes y fieles devotos en un total de dos mil. Como consecuencia de esta empresa se obtuvieron 50.000 reales en efectivo, pudiéndose indicar a Villanueva que diese orden de recomenzar las obras, lo que tuvo lugar a primeros de junio de ese año de 1790. No obstante, y a pesar de marchar la construcción a buen ritmo durante los siguientes meses, el día dos de marzo de 1791 se vuelven a suspender las obras debido a que las deudas contraídas eran muy elevadas y no había cantidad alguna para satisfacerlas.

Algunos meses después, durante el verano, se decide reiniciar de nuevo la construcción, con la ayuda de un donativo de cuarenta mil reales destinado a las obras de cubrición de la iglesia y cerramiento de la fachada. Las obras dieron comienzo el dos de agosto, trabajando intensamente en los meses sucesivos. Se indica, en el libro de Acuerdos, en el acta correspondiente al dos de diciembre de 1791, que en aquellas dieciocho semanas se habían realizado dos bóvedas de la iglesia, colocándose el tejado de pizarra; se habían construido las dos piezas contiguas al coro; levantando la fachada con el cierre de su ventana y “obra de encima de las columnas para preservarlas de las aguas”.

En total se habían gastado en estas partidas, incluido los jornales, gastos varios, “mesadas” del Teniente Arquitecto y gratificaciones por su asistencia al Aparejador Señor Martín y al interventor Señor Ganuza, la cantidad de 42.640 reales.

A la vista del buen ritmo de la construcción, se decide continuar durante el invierno con el fin de terminarla cuanto antes. Para ello se solicita al Rey unas 700 arrobas de plomo para la cubrición del Oratorio y su cúpula.

El día último del año 1791, daba por finalizada la cubrición del Oratorio, pudiéndose trabajar, a continuación –cuando se dispusiese de medios económicos–, en los trabajos de decoración interior de la iglesia.

Trabajos de ornamentación interior

Se aprueba en la junta extraordinaria del 25 de marzo de 1792, encargar dos cuadros para los altares laterales a cargo de la Condesa de Villarhermosa, para lo cual se solicita a Juan de Villanueva las medidas que deberían tener los lienzos. Los temas serían –por sugerencia de la benefactora– una representación de San Pablo y de Santa María Magdalena, y fueron encargados al pintor J. Beratón, discípulo de Bayeu.

Un anónimo bienhechor se propone costear los gastos que las obras interiores ocasionen; en consecuencia, se le indica a Villanueva que se continúe con la decoración interior de la bóveda. Se instalan los andamios de madera a finales del mes de marzo. Tres meses después, el arquitecto indica a la congregación que ya se puede acometer la pintura de la cúpula, proponiendo a Zacarías González Velázquez para esta tarea. Con tal fin, solicita a la Congregación que le faciliten al pintor los motivos iconográficos.

Villanueva –quizá ante la reticencia de algunos miembros de la junta– indica que la cúpula debe contener estas pinturas, pues para ello se había previsto su construcción. Por otra parte, no se debía posponer esta tarea hasta mejores momentos, ya que el pintor podía aprovechar los andamios colocados por lo albañiles y comenzar a pintar a medida que estos fueran terminando con sus cometidos.

La junta aprueba la pintura de la cúpula y decide que el secretario se ponga en contacto con Zacarías González Velázquez para comunicarle los te-

mas a representar, que deberían ser “motivos o pensamientos alusivos al Sacramento del Altar”.

En la junta extraordinaria del 9 de julio de 1792 el secretario informa de lo tratado con Zacarías González Velázquez y del precio convenido que sería de 12.000 reales de vellón, cantidad ajustada a un “profesor tan acreditado” que ni podría ni debería cobrar menos por su trabajo. Los motivos iconográficos elegidos serían, el sacrificio de Isaac, Ruth espigando, Sansón con el león y el panal, y el racimo de uvas en la tierra de promisión. En las pechinas se representarían los tres arcángeles –San Miguel, San Rafael y San Gabriel– y el Santo Angel de la Guarda; en la linterna la Gloria celestial. Por encima de los óvalos de la cúpula se pintarían cuatro mancebos, con la S, el clavo, el cáliz, la hostia, los panes de la proposición, el libro de los siete sellos, el Cordero y unas bandas con las inscripciones “hic salus, hic vita, hic oratia, hic gloria”.

Una vez más, el día 21 de septiembre de 1792, se decide –ante la falta de medios económicos– volver a suspender las obras. Por entonces, podía contemplarse –desde el mes de marzo anterior– el nuevo Oratorio completamente finalizado en su fábrica; totalmente resguardado de las aguas, con su cubierta de plomo en la cúpula y pizarra en la nave; encontrándose Zacarías González Velázquez pintando el interior de la cúpula.

Los gastos de estos últimos trabajos –desde el 28 de marzo al 27 de octubre de 1792– habían ascendido a 75.777 reales.

La obra debió de estar interrumpida durante unos veinte meses. Volvemos a tener noticias de ella en el acta de la junta particular extraordinaria celebrada el 20 de junio de 1794. Al parecer, el mismo donante desconocido que costeó la terminación interior de la cúpula y anteriores trabajos, se había comprometido a costear todos los gastos indispensables para la adecuación interior de la iglesia al culto, con la única y expresa condición de que el templo fuera inaugurado antes de finalizar el año, con la celebración de la Octava del Corpus que se retrasaría a últimos de diciembre. Para cumplir con estos requisitos, la Congregación decide prescindir “de todos aquellos adornos que no fuesen precisos é indispensables á no dejar la Iglesia deforme”, informando a Villanueva sobre este particular; haciéndole ver que debería ceñirse a “hacer lo muy preciso para avilitar la Iglesia omitiendo todo lo que no fuese indispensable y dilatase la consecución de los deseos de la junta”.

Despido de Juan de Villanueva

Debemos suponer que Villanueva –en contra de sus deseos y quizá molesto por las continua y largas interrupciones de las obras– debió acceder a los requerimientos de la junta, trabajándose en el interior del oratorio –desde los meses de julio a diciembre de ese año 1794– en las tareas más necesarias e indispensables. Sabemos que las obras se encontraban en un buen estado; se había concluido en estos meses toda la bóveda de la iglesia, adornada con los florones de yeso que hoy podemos contemplar, quedando por terminar algunos de los detalles de las cornisas y capiteles, junto con trabajos diversos de carpintería y solados.

Sin embargo, nos enteramos por el acta de la junta extraordinaria celebrada el día dos de diciembre, y por otros documentos custodiados en los archivos, de un altercado inexplicable que motivó el despido de Villanueva como arquitecto de la Congregación.

Los hechos ocurrieron del siguiente modo. El día 25 de noviembre, habiendo entrado en la obra el secretario de la Congregación, advirtió que varios canteros y algunos albañiles se encontraban derribando la cornisa de la iglesia, con su arquitecónica de piedra. Asombrado por este hecho, habida cuenta de la premura de tiempo pues sólo quedaba un mes para cumplir el plazo previsto para finalizar las obras, y al no tener noticia alguna de este hecho, se dirigió a uno de los principales oficiales de la obra, preguntándole por el significado de tan insólito proceder. El trabajador le indicó que actuaba por orden de Villanueva, el cual había indicado que se debería echar abajo la cornisa de toda la iglesia pues era necesario “bajarla” y que si se les impedía ejecutar lo mandado, tenían órdenes “de tomar capas y recoger herramientas y marcharse”.

Ante la arrogancia del oficial, Lemayre no se atrevió a resolver sobre este hecho, por lo que decidió escribir a Villanueva en los siguientes términos:

Muy Señor mio:

en oficio de tres de julio de este presente año comuniqué a Vm. la resolución de la Junta de Comisión de la Obra de la Real y Venerable Congregación de indignos esclavos del Santísimo Sacramento del Oratorio del Caballero de Gracia para que se bolviese a abrir esta en siete del mismo que a este fin y el de utilizar el tiempo que diese las providencias y disposiciones que le pareciesen mas oportunas y que

con arreglo á sus facultades havia acordado omitiese Vm. los florones del encasetonado los mancebos de la media naranja y todo el adorno que no fuese muy preciso é indispensable, que el follaje ó adorno de los capiteles de las columnas fuese el de menos coste, y el embaldosado de valdosa regular pues debiendo atemperarse a los medios con que se hallaba se veia precisada á hacer este sacrificio ó privarse del consuelo de la habilitacion de su Iglesia por que suspira hace tanto tiempo esperando la Congregacion cooperaria Vm. con sus intenciones.

Por la gloria y magnificencia de la casa de su Soberano Dueño Sacramentado y por honor del nombre de Vm. lleba la Congregación gastados mas de un millon y quatrocientos mil reales inmensos caudales para un cuerpo que al paso que por tantos titulos es tan respetable carece de todas rentas y solo lo ha podido hacer esmeros de la beneficencia de su soberano Protector, las limosnas de los fieles, y el inimitable celo de los Congregantes: estos con el deseo de ver concluida su iglesia han hecho los ultimos esfuerzos y creyendo lo lograrían en el presente año en que estamos suspendieron la celebridad de la anual octava del Corpus con que segun sus constituciones debe tributar cultos a su Divino Dueño para que en ella fuese mas cumplidos los obsequios.

El estado de la Iglesia en el día VM. no le ignora y la Congregacion le vee, pero no pudiendo prescindir de la celebridad de su Octava, y hallandose exhausta de medios y falta de arbitrios mucho mas en la actualidad de los tiempos ni puede llenar sus deseos ni satisfacer las medidas de Vm. en todos los primores del arte: Por tanto y deseando de qualquier modo que se habilite su Iglesia con la mayor brevedad pide a Vm. concluya la bentana encima del Coro, abilite este y su escalera que debiera ser los peldaños de madera economizando en este ramo el excesivo coste que tendría siendo de piedra, disponga el herraje y bentanas de las tribunas, dé las disposiciones para que se blanquee la iglesia, pero sin embaldosarla por ahora, hallanando su piso, hasta mejor tiempo suplira esta falta las esteras, haciendo la cornisa lo mas ligera que pueda ser, evitando todo gasto, y que el preciso del follaje o adorno de los capiteles sea el de menos coste, pues siendo ajeno al caballeroso modo de pensar de la Congregacion el dolo o engaño, no es regular permita gastos que no puede satisfacer, quedando en que

siempre que tenga oportunidad saciara sus deseos y las sabias disposiciones de Vm. para perfeccion de tan magnifica obra.

Nuestro Señor guarde a Vm. muchos años
Madrid y Moviembre 25 de 94.

El secretario Joseph Lemayre envió este escrito al Hermano Mayor de la Congregación, el Marqués de Valdecarzán, con el siguiente oficio:

Muy Señor mio y de mi mayor respeto:

Con el que debo remito a Vuestra Excelencia el adjunto oficio para Don Juan de Villanueva a fin de que visto por su superior talento se sirva adicionarle lo que tenga por conveniente, o si fuese de su aprovacion prevenirmelo para remitirselo al expresado Villanueva, pues me impulsa á esto ver los excesivos gastos que se originan por las variaciones que por mayor primor hace cada dia en nuestra obra en perjuicio de las limosnas que dispensa la devoción, estando en todo á obedecer la resolucion de Vuestra Excelencia y sus preceptos que apetezco y que nuestro Señor prospere su vida dilatados años.

El Hermano Mayor devolvió el escrito con el siguiente oficio, en el que critica el quehacer del arquitecto:

Muy Señor mio:

He visto el oficio que Vm. ha dispuesto para el arquitecto Don Juan de Villanueva y me ha parecido muy arreglado, y conforme a las intenciones de nuestra Real y Venerable Congregacion; y se lo debuelvo a fin de que con la posible brevedad lo dirija, no dejando yo de advertir lo mismo que en otras ocasiones he manifestado de que nunca se verificaria la celebracion de la Ocatava del Corpus por estar siempre dicho Villanueva muy ocupado y las mas veces ausente de esta Corte con motivo de las comisiones de Sus Magestades y especialmente siendo sus obras muy prolijas y costosas, pero sin embargo haciendo el presente la mas precisa segun Vm. le insinua, podra lograrse el fin deseado en lo qual tendre mucha satisfaccion.

Nuestro Señor guarde a Vm. muchos años
Madrid 26 de Noviembre de 1794.

Juan de Villanueva no se dignó a contestar el oficio. El día 30 de noviembre, por medio de su Aparejador el Señor Martín, se le comunicó al secretario de la Congregación un recado de Villanueva que asombra por lo tajante de sus términos. “Dice el Señor Don Juan de Villanueva –recoge el secretario en el acta– que por no dar escandalo no ha quitado todos los operarios de la obra; que ni su merced ni yo bolvemos a poner mas los pies en ella; y que no contestaba el papel de Vm. por no decir dos claridades”.

La contestación de Joseph Lemayre al aparejador fue la siguiente: “Diga Vm. al Señor Don Juan que el papel no es de Don Joseph Lemayre a Don Juan de Vilanueva y si de la Congregacion con anuencia del Hermano Mayor el Excelentísimo Señor Marques de Valdecarnaza; que fuesen claridades u obscuridades las que tubiese que decir lo hiciese por escrito pues el recado que me dejaba se lo habia llevado el ayre”.

Mientras tanto, según se recoge en las actas, los canteros continuaban derribando la cornisa, y los albañiles ociosos, sin trabajar, por no haber persona que los dirigiese; acordándose en la junta que “viendo la desatencion de arquitecto, la osadia y avilantez de sus operarios, y el desprecio de los caudales dispensados por la devocion para los adelantamientos de la Iglesia lo que no podia permitir sin gravamen de la conciencia de los que la componen, acordó por uniformidad de votos que los Señores Don Nicolas Fernandez de Rivera, Don Nicolas Fernandez de Caceres y yo el infraescrito secretario saliesemos a la obra y en voz alta dijeseamos a los oficiales: La Junta manda que se vayan Vms. con Dios que la obra ha cesado lo que se ejecuto”.

Pedro Arnal arquitecto del Oratorio

Pocos días después, el domingo día 7 de diciembre, se convocó una junta extraordinaria en la que se trató de la “groseria y desantencion del Arquitecto Don Juan de Villanueva” y los graves daños que con su actuación había producido a la Congregación. En consecuencia, se decidió nombrar –en sustitución de Villanueva– un Arquitecto “de los de mas credito, y fama en esta Corte, para que havilitase la Iglesia, y enmendase lo mandado destruir por el referido Villanueva, despues de una seria reflexion, y maduro examen, le parecio a la Junta, ser el mas proporcionado el Arquitecto Don Pedro Arnal para el desempeño”.

Aprobado el nombramiento por unanimidad de votos, se acordó que Joseph Lemayre le enviase una propuesta por escrito y, a la vista de su respuesta, resolviese la Comisión de la obra ultimar los detalles del encargo.

Pedro Arnal accedió al encargo el día 10 de diciembre, manifestando a la Congregación que, por su parte, cooperaría en todo a sus requerimientos. Habiendo visitado la obra, se compromete en ultimar los detalles para su inauguración en el mes de febrero.

Por su parte, el bienhechor desconocido, habiendo tenido noticia de lo ocurrido, y de la imposibilidad de celebra la Octava del Corpus antes de finalizar el año, accede a pagar todos los gastos indispensables con la condición de que se terminen las obras el día 2 de febrero de ese año de 1795. En consecuencia, Pedro Arnal decide habilitar todos los festivos como laborables, y contratar a un número mayor de operarios.

Podemos suponer que durante esas ocho semanas de trabajo se consiguió ultimar los aspectos más necesarios para la inauguración y apertura del nuevo templo. Asombra la velocidad y la fácil resolución por parte de Pedro Arnal, sobre todo comparando su labor con la de Villanueva. Resolviendo los problemas a pie de obra, Arnal no debió dudar en sus decisiones y, siguiendo las indicaciones de la Congregación, dio por terminada la decoración interior.

Como ya hemos visto anteriormente, cuando Arnal toma la dirección de la obra, se había concluido la decoración de la cúpula y de gran parte de la bóveda. Sin embargo, se indica que faltaban aún por realizar “algunos florones del encasetonado” y terminar algunos detalles de la cornisa y los follajes de algunos capiteles. Cabe suponer, que Villanueva no consiguió rematar la construcción de la obra en su terminación, en la zona del coro y fachada a la calle de Caballero de Gracia; por lo que debemos atribuir esta parte del Oratorio a Pedro Arnal.

Confirma esta hipótesis algunas otras indicaciones, relacionadas con esta parte de la Iglesia, cursadas a Villanueva. Se le decía que debía habilitar el coro, construir la escalera de subida con peldaños de madera, colocar la barandilla –o balaustrada– y concluir la gran ventana que remata la Iglesia por este lado.

Arnal, por consiguiente, suprimió el adorno no indispensable. Puede ser suya la decisión de variar la decoración interior de la bóveda en la parte correspondiente al coro, prescindiéndose de los casetones con florones de ye-

so, sustituidos por un dibujo mucho más sencillo. De igual forma, la barandilla y puerta de acceso a la iglesia serían consecuencia de su trabajo.

Cabría pensar, a partir del estudio formal del diseño de Villanueva, que Arnal prescindió de dos pilastras de terminación que –según las leyes de la conveniencia y a la vista de otros diseños de Villanueva– debían aparecer como proyección de la columnata corintia en el plano del cerramiento de la nave lateral. Estas pilastras, con sus capiteles, hubieran resuelto de manera muchos más feliz el alzado interior de la nave y el encuentro del arquitecónico con las paredes laterales del coro.

Otro detalle, no acabado, sería la línea de cornisa que, enmarcando los altares dispuestos en las naves laterales, corre a lo largo de todo el paramento, para desaparecer bruscamente en los laterales del crucero. Seguramente, Villanueva pensó en dos grandes retablos en esos paramentos laterales; al no ser construidos por Arnal, ponen en evidencia la necesidad de haber resuelto este torpe encuentro.

Otros detalles de esta fase de la obra –además de la balaustrada del coro y de su escalera de subida– serían: la carpintería y herrajes de la ventana del coro y de las tribunas; el púlpito; los confesonarios; el blanqueado de las paredes interiores, y todo lo relacionado con los altares, retablos y presbiterio. Asimismo, hay que atribuir a Arnal la terminación del ábside, y la situación de las dos falsas columnas al fondo de la exedra, provocando la proyección exterior del entablamento y sirviendo de marco para el cuadro central.

Inauguración del Oratorio

Bajo la atenta dirección de Pedro Arnal y sin cesar el trabajo ni en los días más rigurosos de ese invierno, se logró cumplir lo prometido, e inaugurar y bendecir el Oratorio el día dos de febrero, fiesta de la Purificación de la Virgen, a las nueve de la mañana, con la presencia del arzobispo de Toledo; comenzándose, al día siguiente, la solemne octava del Corpus, predicada por los mejores oradores de la Corte.

Aunque se nos informa que el Oratorio asombraba al pueblo fiel por el “aseo, decencia, ornato y magnificencia”, no debemos pensar que éste se encontraba del todo terminado. De hecho, como luego veremos, aún debió tardarse año y medio en ultimar detalles de acondicionamiento y ornamentación interior.

Hemos de pensar, en consecuencia, que los solemnes actos de inauguración tuvieron lugar en precarias condiciones, disimuladas con abundancia de ornatos. La nave principal se encontraba sin embaldosar; faltaban altares laterales y cuadros, y aún no se habían acabado las obras interiores de las viviendas de capellanes, sacristía y sala de juntas.

Ornamentación interior de la iglesia

Nos enteramos, por la descripción del acto de inauguración, de algunos datos de interés. En el altar del crucero lucía una pintura de San José, obra de Zacarías González Velázquez.

No se pudo colocar la mesa del altar del antiguo oratorio, pues Arnal no la consideró apropiado por su estilo y por estar muy deteriorada. En su lugar se instaló una nueva, “a la moderna” de madera imitando a mármoles, con filetes y molduras doradas.

El suelo de la nave de la iglesia, aún sin embaldosar, era de tierra apisonada; el del presbiterio se embaldosó con “piedra blanca”, cubriéndose todo él – así como el crucero – de alfombras traídas por un congregante para este fin.

En el lugar del retablo –en la cabecera de la iglesia– se colocó la pintura del Santísimo Cristo de Burgos, prestada para esta ocasión por D. Antonio Gálvez; pues el Santísimo Cristo de la Obediencia, pintura que coronaba el altar mayor del viejo oratorio, no se pudo colocar –por lo bajo del techo–. Debemos suponer que las medidas del marco antiguo impedían una satisfactoria disposición del cuadro.

Las gradas del presbiterio debían arrancar de la línea formada por las dos columnas del crucero que enmarcan el espacio absidal. La mesa de altar, a 3,36 mts. del primer escalón, se encontraría exenta, sin tabernáculo-expositor en forma de ante-retablo. Tras el altar, un pasillo circular de 1,40 mts. de ancho, y adosado a la pared un sitial –o banco corrido– para los congregantes principales.

Últimos trabajos bajo la dirección de Pedro Arnal

Tenemos noticias, por el libro de Acuerdos, que Zacarías González Velázquez se encuentra realizando, en aquel mes de febrero 1975, un cuadro

con el motivo de la Santa Cena para el ábside; su precio es estimado en 8.000 reales, cifra bastante elevada en comparación con los 7.000 reales con los que se gratificó a Pedro Arnal por la dirección de la obra entre los meses de diciembre y febrero.

En el acta de la reunión celebrada el 19 de mayo, se informa que la suma total gastada, desde el 7 de julio de 1794 hasta la fecha, ascendía a 77.604 reales. Asimismo, se indica que por entonces se trabaja en el sagrario y gradas del altar mayor, y en el “marco, adorno y repisa” del cuadro de la Santa Cena que ya se encontraba instalado en su lugar.

El día 22 de octubre se coloca en un altar lateral el cuadro realizado por encargo de la Duquesa de Villahermosa, representando a María Magdalena. Por estas fechas, seguramente por indicación de algún congregante, Zacarías González Velázquez propone pintar un cuadro de la Purísima por unos 5.500 reales. La congregación aprueba su sugerencia y le encarga este trabajo.

Se informa, en la junta del 12 de octubre, que la Marquesa de Valdeolmos requiere que se reponga al sitio preferente del Oratorio, en el retablo principal, el cuadro del Santísimo Cristo de la Obediencia, donativo realizado por su padre para el antiguo oratorio con esa condición. El cuadro, una vez limpiado, se instala tras el altar mayor, utilizando para este fin el marco y adornos realizados para el cuadro de la Santa Cena que a su vez se instala en la gran Sacristía.

Mientras tanto, la fachada principal del Oratorio está aun por realizar. En el acta del día 17 de junio de 1796 se informa que todavía queda por costear una de las dos columnas de esta fachada. En esa reunión se indica que es necesario construir la escalera de la vivienda de los capellanes, así como el “pasillo” que debía unir estas viviendas con el atrio de la iglesia en la calle Caballero de Gracia.

Volvemos a tener noticia de los trabajos del Oratorio en el acta del día 12 de julio. En ella se nos indica que se ha avanzado notablemente en la decoración interior del Oratorio. Los trabajos realizados en la decoración interior de la sacristía, antesacristía y locales anejos se encuentran acabados. Se han ultimado otros adornos –marcos tallados y dorados, “rafagoncillos” o ráfagas doradas sobre los cuadros, etc.–. Se colocan, por entonces, los dos cuadros que se encuentran situados sobre las dos puertas laterales del presbiterio; y se procede a abrir una puerta en el lateral cercano al púlpito, con el fin de dar comunicación interior al pasillo que comunicaba con la calle de San Miguel.

La fachada del Oratorio

Pedro Arnal cumplió con su objetivo de terminar la ornamentación interior del Oratorio y locales anejos; sin embargo, las limitaciones presupuestarias le impidieron acometer la construcción de la fachada principal hacia la calle del Caballero de Gracia.

Años después, a finales de 1828, la congregación se plantea la necesidad de finalizar la obra con la construcción de la fachada proyectada por Villanueva en el año 1789. La empresa no fue acometida por razones estéticas o de decoro, sino por la existencia de goteras y filtraciones en la zona del coro que estaban deteriorando la fábrica.

Pertenecía por entonces a la congregación, siendo de hecho el consiliario seglar de la junta, el arquitecto Custodio Moreno quien se comprometió a presentar un diseño barato para la aprobación de la Junta.

Se dio la circunstancia de que los fustes enterizos de las columnas proyectadas por Villanueva habían sido vendidos tiempo atrás para recabar fondos. Custodio Moreno manda también vender las dos basas y capiteles pues estos no se ajustan a las nuevas medidas de su diseño.

El proyecto de Custodio Moreno se asemeja bastante al de Villanueva. Sabemos que el arquitecto presenta en la Academia de San Fernando su diseño junto con el proyecto de Villanueva, para demostrar que el esquema general de la fachada respondía al modelo inicial.

Las obras se prolongan durante tres años, se nos indica en las actas que en noviembre de 1829 estaban concluidas las columnas y la rejería que cerraba el atrio de la iglesia. La inauguración de la iglesia, con su nueva fachada, tuvo lugar el primero domingo de mayo de 1831.

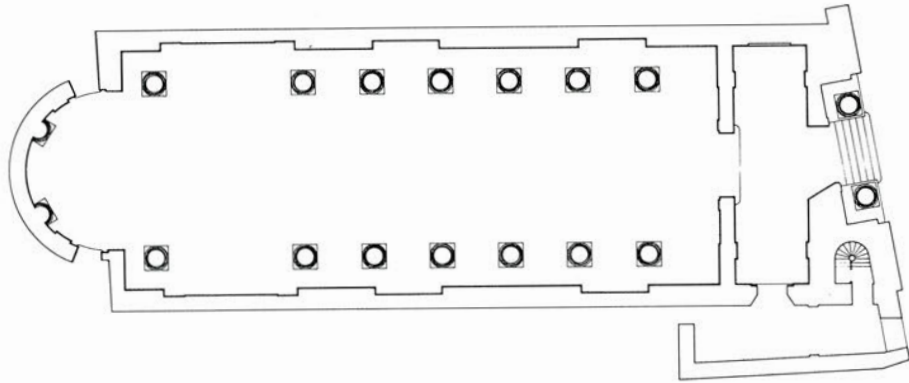
El tabernáculo del Oratorio

Por último, señalar que el año 1873 la congregación decide adquirir un tabernáculo para entronar la custodia en las exposiciones solemnes. El que actualmente podemos contemplar en el Oratorio fue adquirido por 2.000 reales; había pertenecido a la Sacramental del Hospital unida, por entonces, a la de Santa María. El tabernáculo es descrito en las actas como “una grade-ría al cabo de la cual se levantaba un templete de ocho columnas de orden corintio, estriadas, con cornisa del mismo orden cortada en cuatro pares

sostenida cada una de ellas por dos columnas unidas; sobre la cornisa ocho ángeles de pie sostenían el casquete bastante achatado rematado con una cruz, delante de los dos grupos de columnas había una figura representando los cuatro evangelistas. Dentro del templete había una pequeña gradería sobre la cual se elevaba el pedestal para colocar la custodia con unos relieves en sus frentes. Las figuras, capiteles y adornos estaban dorados y en regular estado. Las columnas y demás plateada y bastante tomada y la talla tiene algunos desperfectos fáciles de enmendar; según tasación practicada en 1848 valía 8.000 reales”.

Este tabernáculo fue proyectado por Villanueva en 1786; sus elementos formales se ajustan a los diseños para tabernáculos que se conservan en la colección de dibujos de Juan de Villanueva de Pamplona y que hemos estudiado en otro trabajo.

El tabernáculo ha sido restaurado según diseño de Fernando Chueca, quien volvió a conseguir la primitiva dignidad y empaque. Los ángeles habían sido retirados –quizá para evitar la excesiva altura del cupulín– y han sido recientemente descubiertos por Graciliano Roscales. Estos ángeles, pintados con un gusto bastante deplorable, servían de ornato al escabel de una imagen de la Virgen. Los ángeles que actualmente lucen en el tabernáculo, en actitud sentada, fueron realizados por encargo de Fernando Chueca.



Oratorio del Caballero de Gracia; planta con viviendas de sacristanes según lo proyectado por Juan de Villanueva.



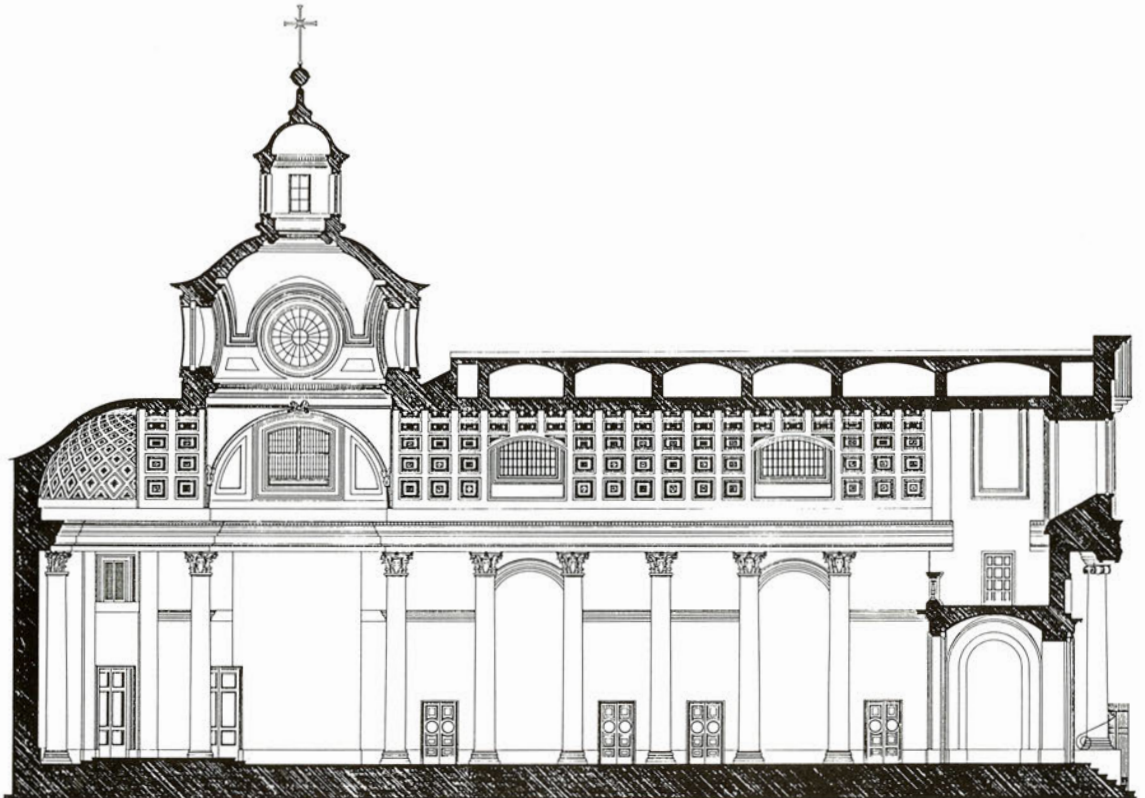
Oratorio del Caballero de Gracia. Sección transversal, mirando hacia el coro.



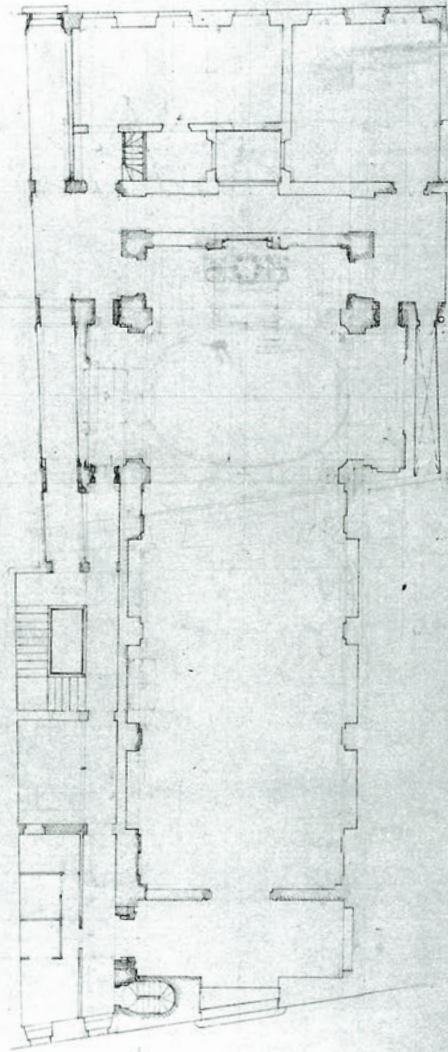
Exedra absidal del Oratorio; estado actual.



Nave del Oratorio; estado actual.



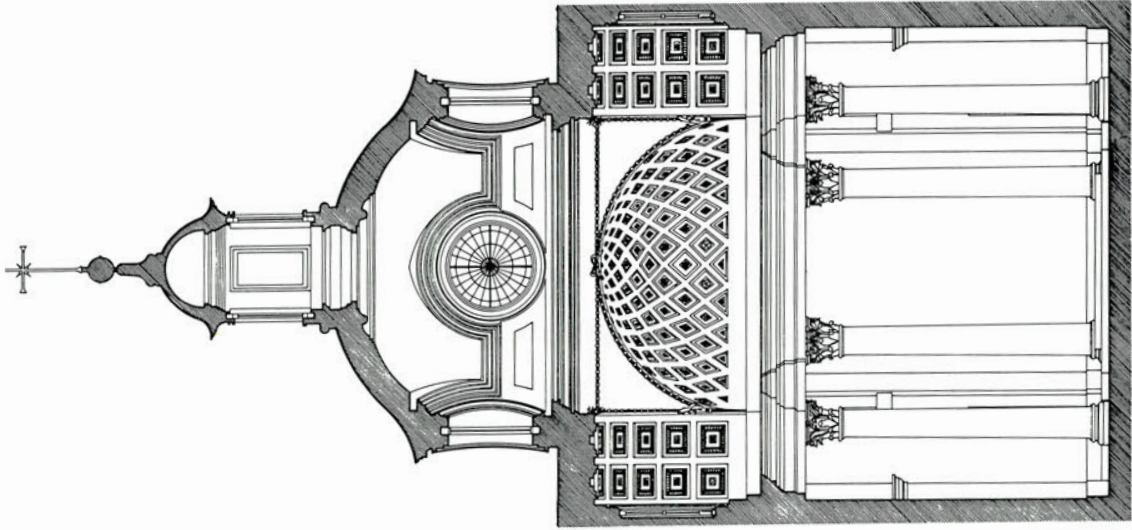
Oratorio del Caballero de Gracia. Sección longitudinal (estado actual).



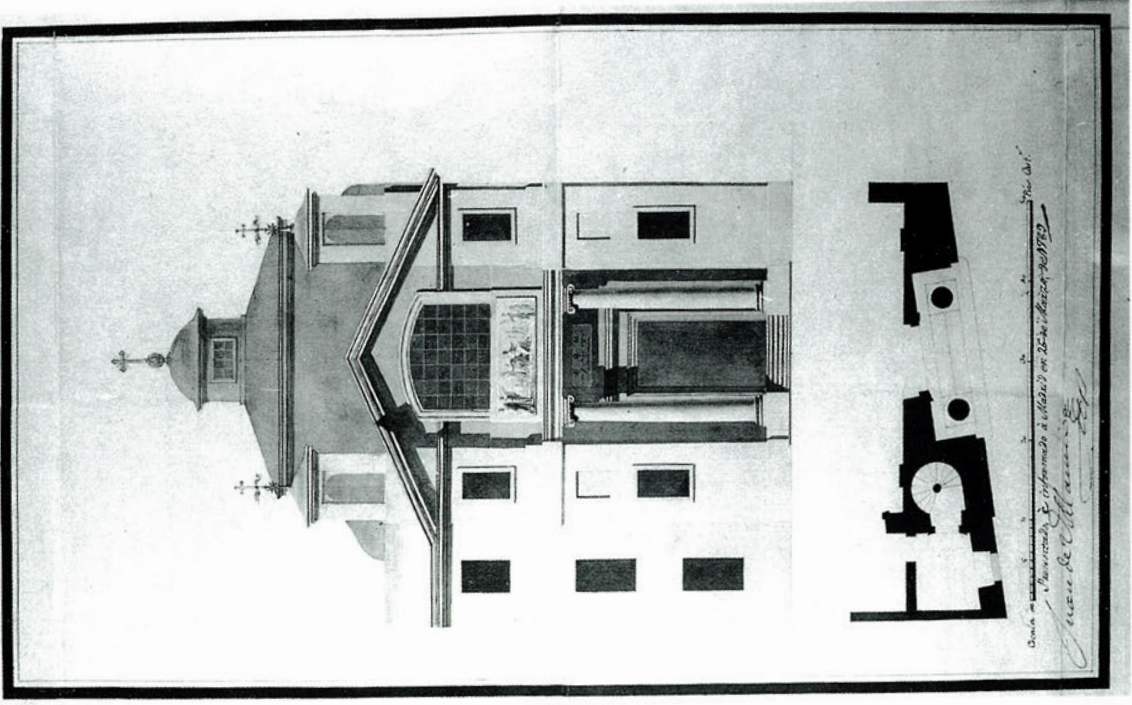
Juan de Villanueva, *Boceto para la primera solución del Oratorio del Caballero de Gracia* (1782). Biblioteca Nacional, Barcia, nº 4407, erso.



Capitel y entablamento Corintio del Oratorio.



Oratorio del Caballero de Gracia.
Sección transversal, mirando al presbiterio.



Alzado principal del Oratorio del Caballero de Gracia.

NOTAS

- (1) Sobre el oratorio se trata brevemente en las siguientes obras. PONZ, Antonio: *Viage de España*, tomo V, p. 240. Madrid, 1793. CHUECA, F.: *La vida y obra del arquitecto D. Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, p. 396. LLAGUNO, Eugenio y CEÁN-BERMÚDEZ, Agustín: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Tomo V, p. 333. CAVEDA, José: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848, p. 518. LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *Historia de la Arquitectura Cristiana Española de la Edad Media según el estudio de los Elementos y los Monumentos* (tomo II), Madrid, 1909, p. 653. CABELLO LAPIEDRA, Luis M^a.: "D. Juan de Villanueva" en *Revista Arquitectura* (nº 7, noviembre de 1918, pp. 185-195) y en *Boletín de la Real Academia de BB.AA. de San Fernando* (tomo XIII, 1919, pp. 235-248). LÓPEZ MENESES, Amada: "El oratorio de Caballero de Gracia", *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, Madrid, 1931, p. 299. TORMO, Elías: *Las iglesias de Madrid* (1927), Instituto de España, Madrid, 1979. DURÁN, Miguel: "Unos planos inéditos de Villanueva" en *Arquitectura*, mayo de 1931, pp. 155-157. MOLEÓN, P.: *El proceso de proyecto en el arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1988.
- (2) En las actas de la Congregación, recogidas en los *Libros de Acuerdos* (especialmente en el tomo correspondiente a los años 1774-1784 y en el siguiente). Otros documentos se encuentran en la *Sección B/Historia*.
- (3) Estos dibujos se conservan en la actualidad en la Escuela de Arquitectura de Pamplona; fueron estudiados en el artículo: MONTES, C.: "El problema del estilo en la arquitectura madrileña del siglo XVIII", en *Carlos III Alcalde de Madrid*, Madrid 1988.
- (4) Cabe destacar que Antonio López Aguado, uno de los más directos colaboradores de Villanueva, formado en su estudio, desarrolla una solución similar al presbiterio, con exedra absidal y pasillo posterior de comunicación, en un proyecto para una iglesia fechado en 1788, realizado como trabajo escolar para la Academia de San Fernando. Publicado por Carlos Sambricio en *Arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, p. 35.
- (5) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid, expediente 1-49-63. Cfr. MOLEÓN, P., *Op. cit.*, p. 358-359.
- (6) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, 1-51-44.

COPIAS ACADÉMICAS DE MAESTROS ITALIANOS
(Exposición Enero-Febrero 1993)

Por

M^a ANGELES BLANCA PIQUERO LÓPEZ

La selección de copias académicas de clásicos italianos, –renacentistas y barrocos– expuestas a lo largo de los meses de enero y febrero pasados en el Museo ha supuesto una llamada de atención hacia un aspecto significativo del arte en la Academia, constituyendo una pequeña muestra de las obras realizadas por algunos de los pensionados en Roma durante los siglos XVIII y XIX, que tanta incidencia tuvieron en “la enseñanza” llevada a cabo en la Real Academia (1).

Italia en lo pictórico ha sido centro creador y punto de atención de Europa desde la Edad Media. Más tarde con el desarrollo de la pintura Renacentista se erige en cabeza del arte europeo, lugar que mantendrá con la pintura Barroca. Núcleo irradiador de influencias en los diferentes periodos, Italia ha servido de inspiración a los artistas de todos los tiempos que han copiado o imitado sus obras.

La penetración de estas influencias en la Península se debe, en buena parte, al conocimiento directo de obras llegadas de aquel país, *importadas* por los reyes, la nobleza o la iglesia así como a la *presencia* de pintores italianos, que trabajan en España ejerciendo su impronta en artistas nacionales. De otro lado, hemos de tener en cuenta la *estancia* de maestros españoles en Italia. La constancia de todo ello está en el Coleccionismo, patente a través de los inventarios antiguos que reflejan, por otra parte, la configuración del gusto artístico. En este sentido, ya desde el siglo XVI hay referencias de como los monarcas españoles fueron los más importantes coleccionistas de pintura italiana, bién favoreciendo la presencia de sus pintores en aquel país o, mediante los envios de obras por parte de sus embajadores y otras personalidades.

Pero la inspiración en modelos italianos tuvo un eco importante en la España del siglo XVIII, favorecida por el especial protagonismo de la Real

Academia. De esta forma, cuando se organiza la enseñanza, junto a la copia de antiguo, y los estudios de perspectiva, de anatomía, de telas y ropajes o de matemáticas –entendidos como aspectos fundamentales en la formación del artista–, se consideraba imprescindible el conocimiento de los grandes maestros italianos. Se seguían los principios defendidos por Mengs, para quién la Academia debía ser un centro de diversas teorías de arte y una escuela de formación. En consecuencia, la Real Academia se encargó de reunir en la Institución desde una buena colección de libros italianos y franceses hasta una serie de obras, como yesos, estampas, dibujos y pinturas de diversas procedencias, con las que se intentaba imponer el gusto oficialista (2).

Considerada como fundamental la formación en Italia para los artistas, fueron decisivas las estancias tanto de Preciado de la Vega, tutor de una serie de discípulos enviados a Roma, como la de Felipe de Castro, que al regresar influirá poderosamente en los criterios de la Academia al ser nombrado director de la misma. Desde 1745 se establecen las pensiones de Roma, en donde los artistas trabajan bajo la dirección de Francisco Preciado de la Vega, quien dejará constancia de la evolución de sus trabajos en los informes enviados a la Institución y recogidos en las Actas correspondientes (3). Así pues, una de las más importantes iniciativas de la Academia para promover la actividad artística será, junto a la concesión de premios y ayudas, el establecimiento de pensiones concedidas mediante pruebas realizadas por los alumnos.

Desde la fundación de la junta preparatoria en 1744 sus miembros trataron de establecer unas normas y estatutos que regularan las pensiones de Roma. De esta forma, por una real orden con fecha del 2 de diciembre de 1745 se otorgan a la Junta preparatoria los poderes necesarios, tanto para organizar el concurso para la elección de cuatro pensionados que fueran a Roma a reunirse con Preciado de la Vega y Felipe de Castro, como para supervisar sus adelantos (4).

En 1745 se nombran seis pensionados en Roma, que se reducirían a cuatro en 1746 (Antonio González Velázquez, Francisco Martínez, el arquitecto Villanueva y Alejandro González Velázquez). La renuncia de los dos últimos determinó su sustitución por Miguel Fernández y José de Hermosilla. El número de seis fijado por el rey en 1745 y recogido en los Estatutos de 1751 (5) se mantuvo en los de 1757, pero en general no fueron más de cua-

tro. Sólo entre 1759 y 1763 llegaron a ser ocho, puesto que Maella y Martínez gozaron de becas extraordinarias.

Sin embargo, es más tarde en 1757 cuando se fijará definitivamente el sistema de pensiones (6) especificándose que los pensionados estarían bajo la custodia de un director, teniendo la obligación de enviar las obras que se les solicitasen para justificar el progreso en sus estudios y fijándose, por otra parte, su estancia por un periodo máximo de seis años (7).

En 1758 se darán nuevas instrucciones sobre las pensiones de pintura y escultura (8). En estas normas se estipulaba que el director estaba obligado a presentar informes sobre los progresos de los pensionados. Los pintores, por su parte, durante su primer año debían asistir al estudio de desnudo del Campidoglio, para copiar estatuas antiguas y obras de pintores como Rafael, Domenichino, Reni, Lanfranco, Cortona, Maratta, Veronés, Tiziano y de otros pintores de las diferentes escuelas. Al finalizar el primer año debían enviar a Madrid seis dibujos, dos de obras pictóricas y cuatro copias de estatuas, además de “dos docenas de sus mejores academias”. Durante el segundo año junto al dibujo se tenía en cuenta la práctica del colorido, teniendo entonces la obligación de enviar a España cuatro dibujos y tres copias de pinturas de Rafael. El tercer año debían remitir seis copias de las obras de grandes pintores, de igual formato que los originales. Finalmente durante los tres últimos años, los pensionados realizarían obras de su invención que serían igualmente enviadas a Madrid.

Todavía en 1762 (9) se insiste en que los pintores debían ejercitarse en copiar de los más selectos originales hasta el último año de su estancia, en que harían un cuadro de su invención cuyo asunto se determinaría por parte de la Academia.

Las becas se suspendieron entre 1769 y 1778, restableciéndose por real decreto de 17 de septiembre de 1778, siendo definitivamente suprimidas a partir de 1784. El origen de esta suspensión estaba en la oposición de los propios académicos, bien por evitar envidias provocadas hacia los artistas llegados de Roma o, por el coste elevado de dichas pensiones y, en último extremo, porque consideraron que no era necesario que los artistas salieran de España para formarse ya que existían obras suficientes en nuestro país. Estas circunstancias determinaron una carta enviada a los académicos el 23 de abril de 1791 por el conde de Floridablanca instando nuevamente a la implantación de las pensiones. Es de esta forma como se acuerda otorgar

becas extraordinarias como las que disfrutaron Evaristo del Castillo y Silvestre Pérez en 1791 (Junta ord. 1-5-1791), sin contar otras ayudas particulares como las que recibió León Bueno (10).

La exposición que nos ocupa no ha pretendido ser una selección rigurosa de todas las copias de obras italianas existentes en el Museo. Por otra parte el espacio disponible (sala 9) así como el estado de conservación de las obras determinaron una selección de las que se consideraron más idóneas para el momento. Se configuró así una pequeña muestra con obras principalmente del siglo XVIII y alguna del siglo XIX, de diferente temática, realizadas por los pensionados en Roma (Figs. 1, 2, 3). Con ella, dejando a un lado la investigación completa sobre las copias italianas existentes en la Academia, que estamos llevando a cabo, hemos pretendido iniciar el estudio, que permitirá en un futuro un conocimiento más amplio sobre el tema. Por lo tanto, a continuación realizaremos un breve análisis de las ocho obras expuestas, siguiendo el orden cronológico de los artistas. Este estudio nos ha permitido contrastar datos en el Archivo de la Real Academia (Actas e Inventarios antiguos), gracias a los cuales hemos podido modificar algunas de las atribuciones establecidas así como apuntar otras nuevas, de acuerdo con la labor de catalogación emprendida en el Museo.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

1. ANONIMO SIGLO XVIII

350. *Venus dormida* (Copia de Giorgione) Fig. 4

L. 1,07 x 1,69

Es una copia libre del lienzo de Giorgione (11), hoy en la Galeria de Dresde (Gemäldegalerie). La primera referencia a esta obra se debe a Michiel, que la describe en la casa de Gerolamo Marcello en Venecia en 1525: *...la tela della Venere nuda, che dorme in uno paese cum Cupidine fo de mano de Zorzo da Castelfranco, ma lo paese et Cupidine furono finiti da Titiano*¹². El cuadro fué vendido en 1697 al rey Augusto de Sajonia por el mercader Le Roy. Durante la segunda guerra mundial permaneció en Moscú, pasando de nuevo en 1955 a la Galeria de Dresde. El lienzo atribuido a principios del siglo XVIII a Tiziano, fué considerado como uno de sus mejores desnudos. En el siglo XIX Hübner (13) lo cita en el Catálogo de la Galeria de Dresde como una copia de Tiziano realizada por Sasofferrato. Más tarde, en 1880 Morelli (14) propondrá nuevamente el nombre de Giorgione. Basándose en la restauración realizada en 1843 relaciona el cuadro con el mencionado por Michiel como obra de Giorgione (15), indicando como él, que tanto el paisaje como la figura se deberían a tiziano. La alusión a Cupido con un pajarillo en la mano aparece no solo en Michiel, como hemos visto, sino también en Ridolfi (16). Pero, posteriormente en fecha indeterminada, el cupido situado a los pies de la diosa fué tapado, de tal forma que al descubrirse durante la restauración de 1843 estaba tan deteriorado que se optó por cubrirlo de nuevo. Su existencia se confirmaría también años más tarde, en 1932, mediante radiografías. En consecuencia hoy, a pesar de las numerosas restauraciones y retoques sufridos que dificultan su estudio, el cuadro se considera obra de Giorgione, si bién no en su totalidad, como hemos apuntado (17).

La obra de la Academia omite la presencia de Cupido por lo que se habría realizado durante el periodo en que permaneció oculta esta figura. Por otra parte no pudo ser copia directa del original de Giorgione puesto que en el siglo XVIII el cuadro estaba ya fuera de Italia. Se trata de una *copia libre* de la Venus de Giorgione, que recoge un paisaje diferente así como la presencia del cortinaje a la izquierda de la composición, que oculta parte del paisaje, extendiéndose bajo el cuerpo de la Venus. La figura presenta un aire de misterio y sensualidad contenida respondiendo al tipo de Venus en reposo, que tanta proyección tuvieron en la obra de Tiziano, quién les otorgará un mayor realismo.



Cabe pensar pues en que el autor se inspirara en una copia existente en Italia o en último término lo hubiera realizado en nuestro país, copiando alguna obra italiana presente en colecciones españolas. En este sentido, tenemos una serie de datos que abren incógnitas en torno a esta obra. Pedro Beroqui (18) constata la presencia en las colecciones españolas de una Venus dormida, considerada de Tiziano y, posiblemente regalada a Felipe IV por el príncipe Ludovisi e inventariada en 1666 (19). La obra entre 1780 y 1790 habría permanecido depositada en la Real Academia bajo la custodia del primer pintor de Cámara, Francisco Bayeu, para el estudio de los profesores de pintura (20). En este lugar la contemplaron una serie de autores extranjeros que la mencionan (21). El propio Elías Tormo en nuestros días alude a ella: *Guárdanse grandes e importantes copias de obras maestras: ...; siendo (sin mérito sobresaliente) muy curiosa la copia de la Venus dormida perdida en 1808-12, que en la colección de los Reyes de España era el mejor desnudo de Tiziano, y que por la copia resulta haber sido idéntica con la de Giorgione de Dresde* (22).

De otro lado, existen otras copias del original de Dresde como la del Museo de Darmstadt (nº inv. 313), considerada por Morelli como copia libre de la obra de Giorgione y realizada por algún artista neerlandés del siglo XVII (23). En España el conde de Polentinos tuvo otra copia que regaló. Por último Beroqui, cita la realizada por Eusebi para la marquesa viuda de santa Cruz (24), que considera se pintó durante el tiempo en que el original atribuido a Tiziano permaneció depositado en la Academia. Esta obra más tarde según Beroqui pasó a manos de Godoy, figurando en el inventario de 1813, ingresando en la Academia en fecha indeterminada (25). De acuerdo con esto, Beroqui consideró la posibilidad de que la obra que se encuentra hoy en la Academia se debiera a Eusebi, copiando el original perdido.

Queda pues la duda acerca de la autoría de la obra que nos ocupa. Considerada de procedencia desconocida y como anónimo del siglo XVIII por Pérez Sánchez (26), el lienzo podría ser el supuesto original atribuido a Tiziano y existente en las Colecciones españolas, –posiblemente copia italiana de Giorgione–, a pesar de ser citada en los inventarios a partir de 1804 como de Tiziano. Por otra parte hemos visto como Beroqui se lo atribuye a Eusebi. Sin embargo, parece lógico pensar, a falta de datos más exactos, que este lienzo fuera la obra depositada en la Academia, procedente de Las Colecciones Reales, o en todo caso muy probablemente una copia del s.

XVIII, ya que sus dimensiones coinciden con las reflejadas en los distintos inventarios de la Real Academia. De esta forma vemos como la obra aparece citada ya en el *inventario de 1804: n.º 78 La célebre Venus dormida, de Ticiano, dos varas de ancho, y una y tercia de alto, marco dorado* (27). En 1808 la cita nuevamente Quilliet (28). Inventariada con el número 226 se recoge en el inventario de 1813: *Un cuadro de 3 pies y 12 dedos de alto por 6 pies de ancho, representa una Venus durmiendo; copia de Ticiano* (29). Después del inventario de 1813 y antes de la formación del inventario de 1814/15 el cuadro fué secuestrado por la Inquisición, junto con otras obras, por considerarse obscenas (30). En el *inventario de la Inquisición de 4 y 7 de Enero de 1815* aparece nuevamente reflejado: *...la Benus dormida con marco dorado de 3 pies y 14 dedos de alto por 6 y uno de ancho es Copia de Ticiano...* (D. 143). La obra quedaría en manos de la Inquisición hasta su abolición en 1834, momento en el que ingresó definitivamente en la Academia.

El catálogo de 1884 la cita como de Manuel Palomino: *Venus alto 1,05 ancho 1,65 lienzo. Palomino, Manuel* (31).

Sería la obra que recoge Tormo en 1929 y que en 1965 inventarió Pérez Sánchez, como copia de Tiziano. Sin embargo sea cual fuera su procedencia, no cabe duda de que estamos ante una copia libre de la Venus de Dresde de Giorgione, realizada por un artista español del siglo XVIII, quizá copia de un original perdido existente anteriormente en las colecciones españolas y cuya presencia en la Academia queda constatada desde 1804.

2. ANÓNIMO SIGLO XVIII

392. *Los tramposos* (Copia de Caravaggio) Fig. 5

L. 1,04 x 1,33

Se trata de una copia de la obra identificada por Bellori (32) como de Caravaggio (33) joven, comprada por el cardenal del Monte y que Scannelli (34) sitúa en la Colección del Cardenal Antonio Barberini. Una pintura que respondía a la descripción de Bellori estuvo en la galería Sciarra de Roma hasta 1899, probablemente llegada de la colección Barberini, donde había estado desde mediados del siglo XVII. Así lo demuestra un grabado realizado por Volpato en 1772 con la inscripción "credibus Barberini" (35). Kallab (36), documenta su paso en 1812 de la

Barberini a la Sciarra, afirmando que fué vendido hacia 1899 a un personaje, no muy bien identificado, denominado Rothschild. En esta fecha se perdió noticia de la obra.

Recientemente se han intentado relacionar con esta obra una serie de cuadros, como el de una colección particular alemana, que Longhi (37) considera “una pésima copia” y el que posee un marchante noyorquino (en malas condiciones). Este último es el aceptado por Venturi (38) como original, debido al rótulo que tiene en la parte posterior, en donde se lee el nombre de “Antonio Rothschild”, fechándolo hacia 1592. A pesar de que otros autores proponen fechas ligeramente anteriores o posteriores a esta última, todos ellos coinciden en aceptar el cuadro de Nueva York, como el original de Caravaggio. Friedlaender (39) considera la obra bastante temprana ya que fué vendida al cardenal del Monte, basándose también en la relación con la “Vocación de san Mateo”, con la que presenta ciertas similitudes. Por otra parte, teniendo en cuenta que la obra tiene las mismas dimensiones de “La Buenaventura” del museo del Louvre piensa en que pudiera ser pareja y en ella Caravaggio hubiera introducido su propio autorretrato.

La escena representa a tres medias figuras, cubiertas con sombreros de plumas –que ofrecen un cierto recuerdo de Giorgione– escalonadas y distribuidas en torno a una mesa en una partida de naipes. El joven de la izquierda, vestido de negro, con las cartas en la mano, destaca por el tratamiento realista. Junto a él, otro de los jugadores, barbado y de mayor edad, mira las cartas del anterior mientras hace señas con su mano derecha enguantada al compañero de enfrente. Por último, el joven situado en primer plano, al otro lado de la mesa y de espaldas al espectador, saca unas cartas falsas de su cinturón al tiempo que se inclina hacia la mesa de juego, apoyándose en ella con la otra mano.

Destaca el estudio realista de los rostros, de los objetos distribuidos sobre la mesa, así como de la propia espada del jugador del primer término. La escena se desarrolla sobre un fondo negro y con un foco de luz tenebrista que ilumina fuertemente a los dos jóvenes primeros mientras el último queda más en la penumbra. Se logra así un buen estudio de luces y sombras, que ofrecen fuertes contrastes cromáticos y lumínicos, estableciéndose al mismo tiempo una composición marcada por dos diagonales contrapuestas y en profundidad acusadas por la fuerte iluminación.



308.

Fig. 5

Su presencia en la Real Academia se recoge ya en el *Inventario de 1804* (40), en el que se citan dos obras con este tema. Una con el número 112, atribuida a Gabriel Durán (41) y la segunda con el número 308, anónima: *Los Jugadores, copia de Caravaggio igual a la del número 112*. Hasta ahora, identificada la obra que nos ocupa como de Gabriel Durán (42), el número en blanco (308) que aparece en la zona inferior izquierda del lienzo y que corresponde al segundo cuadro recogido en el *Inventario de 1804* así como sus dimensiones nos permiten suponer que se trata de una obra anónima, por el momento, que repite el mismo tema de la de Gabriel Durán, y que desaparece en sucesivos inventarios, mencionándose únicamente el anónimo.

De esta forma en el *Inventario de 1824* leemos: 39. *Unos jugadores, copia al oleo del Carabagio: 3 p^s 8 pulgs, de alto con 4 p^s, 7 pulgadas de ancho en la Sala de la Biblioteca* (43). Más adelante en el *Inventario de 1884*, en el pasillo y cuartos anejos a la Galería de Escultura se cita: *Unos jugadores copia del original de Caravaggio, alto 1,00, ancho 1,35* (44).

3. DOMINGO ÁLVAREZ ENCISO

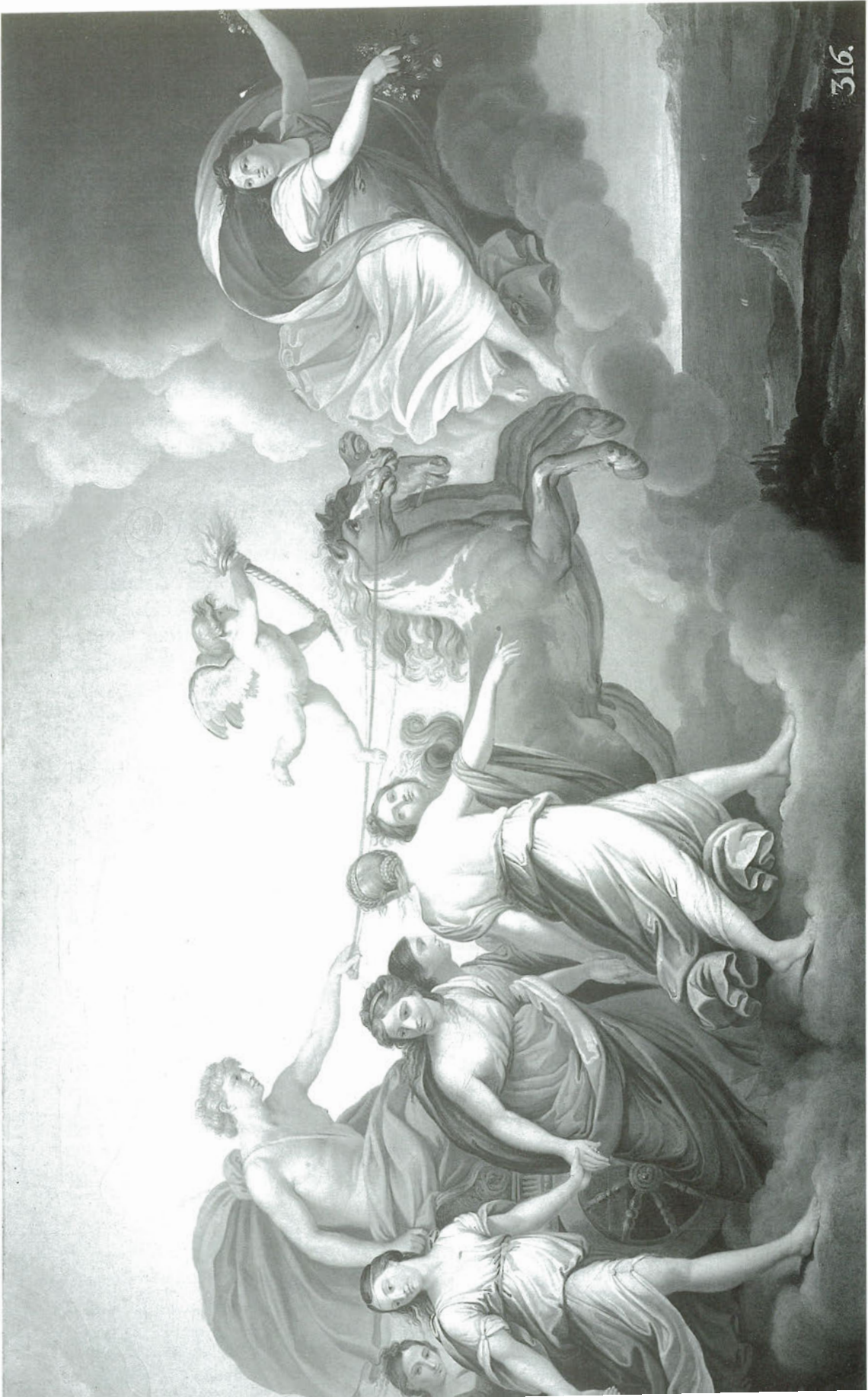
Mansilla (La Rioja), 1737. Jerez de la Frontera (Cádiz), 1800

142. *La Aurora*. (Copia de Guido Reni) Fig. 6

L. 0,77 x 1,37

Estamos ante una copia del fresco encargado a Reni por el Cardenal Scipione Borghese para su “Casini”, en el palacio Montecavallo, hoy Rospigliosi Pallavicini (45). Hibbard fechó la obra en 1602 de acuerdo a los pagos realizados (46). El tema tuvo un gran éxito a lo largo de los siglos XVIII y XIX, lo que justifica que la Academia conserve junto a esta obra otra acuarela (inv. 531) con el mismo tema, recogidas las dos por el profesor Pérez Sánchez (47).

La escena como el original, destinado para un techo, ofrece, sin embargo, una visión frontal en la que aparece Apolo en su representación del Sol, como joven imberbe (el sol no envejece ni se debilita) recorriendo el Zodíaco montado en su carro guiado por cuatro caballos blancos (Ov. 1,2 Met.). En torno al carro las Horas matinales que acompañan a Apolo y, al frente, la diosa Aurora, que abre las horas del día disipando las tinieblas de la noche, reflejada como un joven ninfa coronada de flores. En la zona inferior derecha se desa-



rolla el paisaje que se va descubriendo a su paso. Es pues una representación mitológica en la que podemos ver también un significado moral: la luz de la Ciencia y de la Religión, identificando a la Aurora con la Fé. La composición realizada, como hemos visto, en horizontal, muestra un gran clasicismo frente al mismo tema interpretado por el Guercino en el Palacio Ludovisi en Roma, que es ya plenamente barroco. La escena dispuesta en friso marca una dirección ascendente de izquierda a derecha desde las Horas enlazadas por sus manos, pasando por los caballos, para terminar en la figura de la Aurora, dispuesta en diagonal, con su brazo izquierdo hacia arriba en paralelo con el amorcillo que lleva la antorcha encendida.

La obra ha sido atribuida por Pérez Sánchez a Domingo Alvarez (48). A pesar de no haber constancia específica de ella en las Actas de la Academia, hay que suponer que sería uno de los trabajos enviados a España por su autor, junto con otros realizados durante el periodo en que permaneció en Roma, como pensionado de la Academia (49). Por otra parte Domingo Alvarez es buena prueba del control ejercido por parte de la Real Academia hacia los pensionados. De esta forma vemos por las cartas de Preciado de la Vega, que la vida de Domingo en Roma estuvo rodeada de escándalos: *Embobado con las mujeres y casado con sus opiniones nada adelantaba y dibujaba ahora como cuando se fué*. La Academia respondiendo a estos informes le amonestó (Junta ordinaria de 27 del 7 de 1762 (50), mientras el monarca por Real Orden del 13 del 9 de 1762 (Junta 3-10-1762) (51) suprime dicha beca en estos términos: *para que sirva de escarmiento esta resolución y para que consiga el fin que tiene su Majestad y la Academia de que los que estan en Roma vivan con la buena opinión que deben, y hagan todos los progresos posibles en su profesión*. Palabras que reflejan la importancia concedida a los pensionados y a su formación. Sin embargo, las peticiones de clemencia, tanto por parte de don Manuel de Roda y de Preciado de la Vega como de los propios consiliarios, consiguieron que el Rey le otorgase el perdón, restituyéndole la pensión.

El lienzo aparece citado por vez primera en la Academia en el *Inventario de 1804*; con el número 316, numeración que se conserva hoy todavía en blanco en la zona inferior derecha del cuadro: *El Carro del Sol con la Aurora, copia de Guido, alto más de vara, ancho vara y quatro pulgadas* (52). En el *Inventario de 1824* se recogen las dos obras que con este tema posee la Academia. La que nos ocupa aparece inventariada con el número 1.: *Una*

sobrepuesta copia en pequeño de la Aurora, de Guido Reni, alto 2 p^s 10 pulg^s y 4 p^s 10 pulg^s de ancho (53). Mas tarde en el Catálogo de 1884 y en la Antebiblioteca se cita la obra en estos términos: La Aurora alto 0,75 ancho, 1,32, lienzo. Copia del original de Guido Reni (54). Es Elias Tormo quién en 1929 atribuye por primera vez el lienzo a Domingo Alvarez al referirse a las obras conservadas en el almacén de la Academia: Guardanse grandes e importantes copias de obras maestras; de la Aurora de Guido Reni, por Domingo Alvarez Enciso (55).

4. DOMINGO ÁLVAREZ ENCISO

280. *San Miguel* (Copia de Guido Reni) Fig. 7

L. 1,36 x 0,99

Tenemos de nuevo una copia de un original pintado por Reni sobre seda para la iglesia de santa María de la Concepción (ig. de los Capuchinos) de Roma. Fué un encargo hecho al pintor por el cardenal Sant 'Onofrio, hermano de Urbano VIII (56). Fechado hacia 1625 por Pérez Sánchez (57), se ejecutaría en todo caso antes de 1636 en que se hace un grabado del mismo. Será una obra ensalzada en el siglo XVIII como símbolo de la belleza ideal, de acuerdo a la teoría de Bellori (58), originando numerosas copias. Este carácter ideal que se le otorga aparece ya en boca de Guido: *Quisiera haber tenido un pincel angélico, o formas del Paraiso, para formar el Arcangel, o verlo en el Cielo; pero no he podido subir tan alto... De manera que me he establecido en la Idea* (59). Una versión coetanea sobre el lienzo, de dudosa atribución se encuentra en la Jones University Collection en Greenville (Carolina del Sur). El valor concedido a la obra hace que se conserven un número importante de copias antiguas, algunas en España y, en la propia Academia, junto a la reseñada, existe otro lienzo con el mismo tema (60).

El lienzo representa a san Miguel vestido con coraza blandiendo la espada en su mano derecha contra el Mal, encarnado en un monstruo alado y encadenado que intenta salir de los Infiernos en llamas. Destaca el sentido idealizado del arcángel, que ocupa prácticamente toda la composición, formando una diagonal ascendente desde la zona inferior del cuadro contrapuesta a la diagonal en profundidad formada por el monstruo. Hemos de señalar asimismo las excelentes gradaciones cromáticas y lumínicas del cuadro.



Fig. 7

Atribuida la obra hasta el momento a Antonio Martínez, (61), la numeración en blanco situada en el ángulo inferior izquierdo del cuadro nos ha permitido desechando esta autoría, relacionar el cuadro con Domingo Alvarez, tal como aparece recogido en el Inventario de 1804: 245. *S. Miguel, copia de Guido, por Dⁿ Domingo Alvarez, alto siete quartas, ancho cinco* (62). Por otra parte su ingreso en la Academia está perfectamente documentado si tenemos en cuenta las diferentes noticias aportadas por las Actas. El primer dato aparece en febrero de 1763, cuando el Acta de la Academia recoge como se da cuenta de la carta de Don Manuel de Roda de 20 de Enero en la que se expresa: *que no viene la Copia que ha hecho Dⁿ Domingo Alvarez del famoso San Miguel de Guido Reni, por haberse desgraciadamente roto al sacarla de la Iglesia de Capuchinos donde la hizo: que procurará componerla o repetirla para q^e venga en la primera ocasión* (63). En el acta de la Junta celebrada al mes siguiente se dice: *...que Alvarez va retocando su Copia de Sⁿ Miguel de Guido que se le rompió...* (64). La obra llegaría a España en abril, tal como señalan las Actas: *Habiendo llegado las obras que hicieron los pensionados en Roma el año próximo pasado y se expresan en el Acuerdo precedente se pasarían al Retiro, y colocadas en el salon del Casón, la vió el rey el príncipe y el Sr. Infante D. Gabriel que se agradaron mucho de ellas* (65). Por último en septiembre de este mismo año, se constata su ingreso en la Academia: *Habiendo traído de Sⁿ Ildefonso las obras ultimamente venidas de Roma, que son de Dⁿ Domingo Alvarez: Se expusieron al Juicio y Censura de los Señores Profesores* (66).

Más adelante se cita también la obra en los *Inventarios de 1824 y 1884*, pero sin hacer referencia a su autor. En el primero se dice: *Copia al oleo del famoso Sⁿ Miguel de Guido Reni que está en Roma 5 p^s de alto por 3 pies 5 1/2 pul^s de ancho* (67). El segundo en la Galería de Escultura cita: *El Arcangel San Miguel alto 1,35 ancho 0,98 lienzo* (68). El otro San Miguel existente en la Academia (nº inv. 222), de mayor tamaño y citado también en los Inventarios es sin duda obra de León Bueno, tal como se recoge en la Junta Ordinaria de 1 de Junio de 1788: *Por último se vió una copia en grande del famoso Sⁿ Miguel de Guido Reni existente en la Iglesia de Capuchinos de Roma que enviaba al Sr. Consiliario Dⁿ Pedro de Silva su Pensionado en aquella ciudad Dⁿ León Bueno, la cual copia pareció hecha con cuidado y diligencia, aunque no tanto por lo correspondien^{te} al colorido* (69).

5. MARIANO SALVADOR MAELLA

Valencia, 1739, Madrid, 1819

549. *Salomé*. (Copia de Guido Reni) Fig. 8

L. 1,35 x 0,97

Firmado y fechado al dorso: "Mariano Salvador de Maella. Año 1761"

La única obra firmada del conjunto es copia del original de Guido Reni en la Galería Nacional de Arte Antiguo de Roma, citada en el siglo XVIII en la Colección Corsini. La obra corresponde al periodo en que Maella estuvo como pensionado en Italia (70). Su etapa de Roma se inicia en 1760 en donde realizaría una serie de copias de Guido Reni, del Guercino y de Maratta. Nombrado Académico de Mérito en 1765, al volver a España entra en Palacio para trabajar con Mengs, considerandosele su sucesor. En 1774 consigue el nombramiento de pintor de Cámara, obteniendo el título de Primer Pintor de Cámara en 1799. Fue teniente director de la Academia desde 1782, director de Pintura desde 1794 y director General en agosto de 1795.

El envío se remite el 9 de abril de 1761 y se presenta en Junta ordinaria del mes siguiente: *Habiendo el señor protector remitido a la Academia las obras de los pensionados en Roma de cuya remesa dió aviso el señor Académico de honor don Manuel de Roda y el director don Francisco Preciado en cartas de nueve de abril de este año que están, refería con extenso en el acuerdo de la Junta ordinaria en trece de mayo donde luego se expusieron al reconocimiento y examen de los profesores en las salas de la Academia y habiendo todos declarado que las de don Mariano Salvador maella así las copias de la "Virgen adorando al Niño Jesús dormido", "la Herodias con la cabeza del Bautista" hechas por los originales de Guido Reni y la "Concepción" por el de Carlos Marata ... y que corresponde en todo con las grandes esperanzas que la Junta tuvo de su singular talento y aplicación...* (71).

El tema alude a uno de los episodios de la Pasión de San Juan. Salomé representada como una mujer joven con un cierto carácter sensual e idealizado ofrece la cabeza del Bautista en la bandeja. La figura ofrece un exotismo en la indumentaria y en el tocado con un especial detallismo en los broches de pedrería y en el camafeo del turbante trenzado. La cabeza ligeramente inclinada se sitúa en diagonal respecto al espectador, dirigiendo su



Fig. 8

mirada baja hacia este. Fuertemente iluminada de izquierda a derecha, destaca sobre el fondo negro, creando un contraste de claroscuro. Es de notar la suavidad del tema femenino que supone un idealismo frente a la cabeza del Bautista más realista, del primer término.

El lienzo citado como la “hija de Herodías” se recoge en los diferentes inventarios. *En el de 1804* leemos: 124. *Salomé, Hija de Herodías, con la cabeza del Bautista, copia de Guido Renni, por Dⁿ Mariano Maella siete cuartas de alto y cinco de ancho, marco dorado* (72). *En el de 1824* se recoge: 17. *La hija de Herodías del tamaño natural y de medio cuerpo con la cabeza del Bautista en un plato, por Dⁿ Mariano Maella Copia del original de Guido Reni* (73). En términos muy parecidos lo refleja el Catálogo de 1884, situándolo en el Cuarto de la Sala de los medios puntos: *Maella, (Mariano) La hija de Herodías con la cabeza del Bautista copia de Guido Reni. alto 1,36 ancho 1,00 lienzo* (74). Más adelante lo recoge Viñaza (75) y, ya en nuestros días, lo cita Tormo en su Cartilla de Excursionistas, así como el Catálogo de 1929 (76), siendo inventariado en 1964 por Pérez Sánchez (77).

6. MARIANO SALVADOR MAELLA

352. *Virgen con el Niño triunfante*. (Copia de Carlo Maratta) Fig. 9
L. 1.61 x 1,13

Es una copia del original realizado por Maratta que se encuentra en la iglesia de san Isidoro al Pincio de Roma (78). En la capilla Mozárabe de Toledo se conserva un mosaico con el mismo tema, encargado en el siglo XVIII por el cardenal Lorenzana. Una copia en lienzo de mala calidad se encuentra también en el museo de Valencia (79). Por otra parte, podemos relacionar con la obra de la Academia un dibujo procedente de la colección Carderera, hoy en la Biblioteca Nacional (80). Sin duda se trata del que aparece citado en las Actas de la Academia 1760: *Don Mariano Salvador de Maella envia, “el diseño del Rapto de las Sabinas de Pedro de Cortona del Museo Capitolino, con el de la Concepción de Carlos Maratta, que está en la Iglesia de San Isidoro* (81). Dibujo que aparece citado también en el inventario de 1824, localizado en la Sala de la Biblioteca: 17. *Dibujo en un óvalo que ejecutó Maella de una Concepción de Ntra. Sra. con el Niño en los brazos, de Carlos Maratti 1 pie 10 pulg^s de alto con un pie y 5 pulg^s de ancho* (82).



Fig. 9

Maella es pues un buen ejemplo del interés despertado entre los artistas españoles por los trabajos de Maratta, recogiendo su iconografía así como sus calidades cromáticas. El lienzo de la Academia representa a la Virgen entre nubes, como la mujer Apocalíptica (Apocalipsis, 12, 1) sobre la bola del mundo con la luna creciente bajo los pies y aplastando a la serpiente. María lleva al Niño en sus brazos, quién a su vez sostiene con la mano derecha una lanza rematada por la Cruz que clava sobre la cabeza de la serpiente. Alrededor coros angélicos entre las nubes, destacando los dos ángeles de la derecha, situados en primer término, que señalando hacia los pies de la Virgen constituyen la referencia simbólica del tema, junto a las actitudes de María y el Niño. La Virgen aparece como la Nueva Eva, venciendo al Mal. Suprimidos los otros atributos mantiene el creciente de la luna como símbolo del triunfo de María sobre el pecado (San Bernardo “Dominica infra octavam Assumptionis”). La disposición de la luna vuelta hacia abajo se ajusta al texto de Pacheco: *Y es evidente entre los doctos matemáticos que ni el sol si la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abaxo, de suerte que la mujer no estaba sobre el cóncavo sino sobre el convexo. Lo cual era forzoso para que alumbrara a la mujer que estaba sobre ella recibiendo la luna la luz del sol* (Pacheco: Arte de la Pintura).

La presencia del Niño en los brazos de su madre, responde a la visión apocalíptica en que se dice “la mujer dió a luz un niño que habría de gobernar todas las naciones” (Apocalipsis, 17,5), aludiéndose así a que la Virgen era madre de Dios y en ningún tiempo dejó de serlo.

Esta obra realizada por Maella durante su estancia como pensionado en Roma llega a la Academia en 1763 como lo anuncia la carta de Preciado enviada desde Roma el día 20 de Enero y citada en Junta de día 11 de Febrero de ese mismo año. De esta forma en la Junta del mes de marzo leemos: *De Dⁿ Mariano Maella, una Copia de la Muerte de Dido, de tal tamaño de su original del Guercino que está en el Palacio del Marqués de Spada... Y otra Copia de la Concepción de Carlos Marata que le mandó hacer el S^{or} Viceprotector* (83). En los inventarios de la Real Academia se cita por primera vez en 1804: 228. *Una Virgen con el Niño, copia de Carlo Marati, por Dⁿ Mariano Maella, alto siete quartas, ancho vara y media* (84). El inventario de 1824 la sitúa en el pasillo: *1. Una virgen en pie con el Niño Dios en los brazos algo menor que el tamaño*



Fig. 10

natural, en un obalo: Copia de Carlos Marati pintada por Dⁿ Mariano Maella 5 p^s 3 pulg^s de ancho (85), siendo inventariada por Pérez Sánchez en 1964 (86).

7. VICENTE VELÁZQUEZ QUEROL

Valencia, primera mitad del siglo XIX

1315. *Sibila Pérsica* (Copia de Guercino) Fig. 10

L. 1,37 x 0,98

Es una copia del original de Guercino de la Galeria Capitolina de Roma (87) La Academia conserva otra copia enviada por Antonio Martínez en 1762 durante su pensionado en Roma (88). La obra recoge el tema de las sibilas que tanta repercusión tuvo en el arte italiano. En la Antigüedad clásica interpretadas como videntes se les atribuían poderes sobrenaturales y la facultad de predecir el futuro. Sin embargo, a pesar de esta presencia en el mundo pagano más tarde se asociaran al ciclo iconográfico del Antiguo Testamento; de tal manera que mientras los profetas anunciaban al Mesías a los judíos, las sibilas prometían un Salvador a los paganos. La sibila Pérsica gozó de un gran prestigio en la Roma del siglo II. Aquí la vemos sentada ante una mesa, con la pluma en la mano en su calidad de vaticinadora, apoyando su mano izquierda sobre el libro, que alude a sus profecías y en el que leemos su nombre en letras mayúsculas. La figura representada como una mujer joven se dispone en diagonal sobre un fondo negro. Con un carácter idealizado en el rostro va cubierta con un turbante y presenta ricas vestiduras que confieren un valor cromático a la composición.

El lienzo en la actualidad se encuentra depositado en el Instituto de España (despacho del Director) (89). Su estudio nos ha permitido relacionar la obra con Vicente Velázquez Querol (90). Atribución que queda confirmada a través de las noticias recogidas en las Juntas de la Academia. La obra habría llegado a España en 1788 enviada por su autor durante su estancia como pensionado en Roma: *Habiendo manifestado el Sr. Protector que deseaba examinarse la Junta y diese su dictamen sobre las obras que últimamente le habían enviado de Roma los Pensionados del Rey en aquella Corte, dispuso que se expusiesen dichas obras de Pintura y Escultura: estas que eran... Las demás pinturas eran de Dⁿ Carlos Espinosa y Dⁿ Vicente Velázquez: de aquel una invención de la Aparición de Cristo a la*

Mágdalena en el Huerto, y de este tres medias figuras que representan un Sⁿ Sebastian copia de Guido Reni, una sibila copia del Guercino, y una Sta. María Magdalena de invención... Y por lo tocante a las de Velázquez parecieron bien y más atendiendo la Junta a q^{ue} no hacia más de un año q^{ue} habia ido a aquella ciudad, con muy pocos principios (91).

Por otra parte el número en blanco (312) situado en el ángulo inferior derecho del cuadro coincide con el que aparece en el *Inventario de 1804: 312. Sibila Pérsica igual a la n^o 126 (92)* (es decir la de Antonio Martínez anteriormente citada). El inventario de 1824 la omite citando solo la de Martínez, recogiéndola de nuevo el inventario de 1884 (93) que citará las dos.

8. BENITO SÁEZ GARCÍA

Pradillo de Cameros (La Rioja) 21 de marzo de 1808. Madrid, 27 de julio de 1847

451. *Entierro de Cristo (Copia de Caravaggio) Fig. 11*

L. 2,24 x 1,53

La última obra expuesta es una copia del Entierro de Cristo pintado por Caravaggio para la iglesia de Santa María in Vallicella (Chiesa Nuova) en Roma (94). En 1571 un viejo amigo de San Felipe Neri, Pietro Vittrice adquirió esta capilla en la nueva iglesia de los Filipenses. La capilla contenía una pintura de la Piedad que Vittrice decide cambiar de altar, encargando un nuevo cuadro a Caravaggio. El encargo, según el "Libro dei Decreti" de la Chiesa Nuova (95) debió ser hecho en los últimos meses de 1601 y Caravaggio lo comenzaría en 1602. En 1604 su sobrino Francisco pide que se le entregue el cuadro con marco lo que permitió a Lopresti y a Schudt fechar la obra entre 1602 y 1604 (96). Sin embargo, Friedlaender (97) adelanta la obra a 1602-1603. En 1797 el cuadro fue llevado al museo napoleónico de París, siendo devuelto e instalado en el Vaticano hacia 1815, encontrándose hoy en la Pina-coteca Vaticana (98). El tema ha inspirado numerosas copias, debidas a artistas importantes como Rubens, Fragonard, o Cezanne, siendo también grabado.

Se representa el momento en que el cuerpo del Salvador va a ser depositado en el Sepulcro (Mateo, 27, 57-60). A la entrada del Sepulcro excavado en la roca, las figuras aparecen escalonadas sobre una losa. En el centro el cuerpo de Cristo muerto es sostenido por Nicodemo, que lo abraza por debajo de las rodillas. Al otro lado San Juan pasa su brazo por debajo

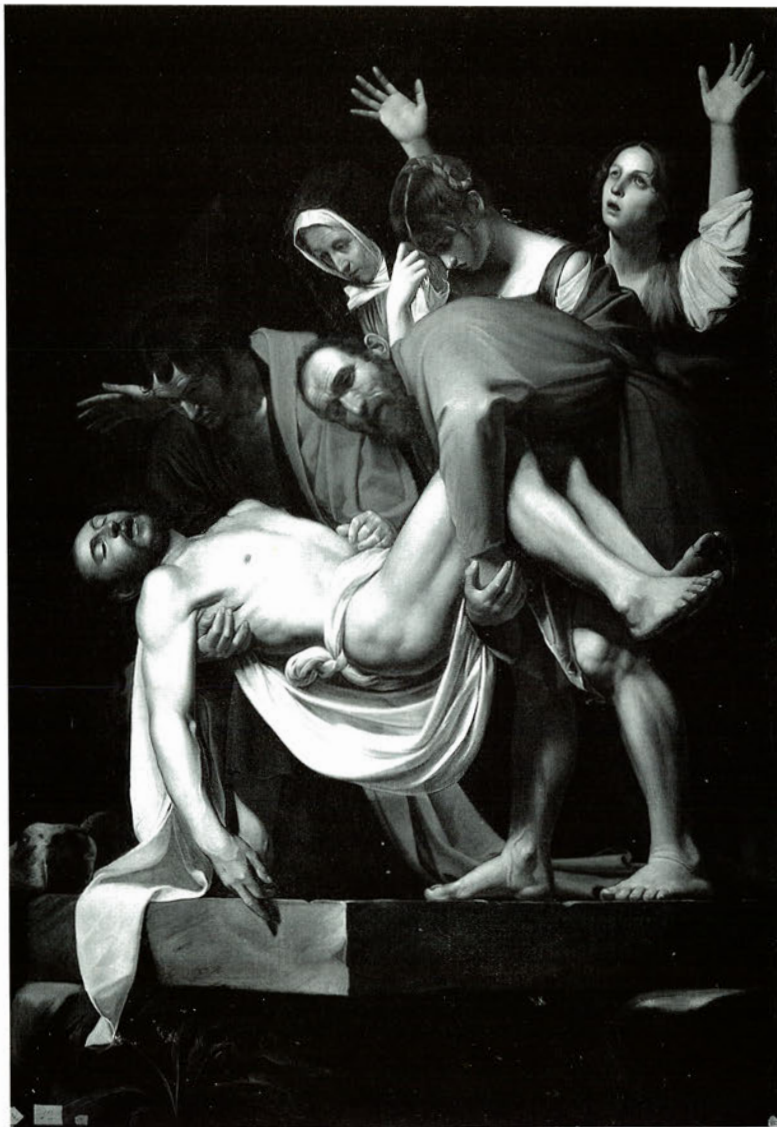


Fig. 11

de la espalda de Cristo que inclina su cabeza hacia atrás, al tiempo que su brazo cuelga sobre la sábana. Detrás la Virgen cubierta con toca, se lamenta mirando a su hijo. A su lado una de las marías (la Magdalena) que enjuga sus lágrimas mientras la otra maría levanta sus brazos hacia el cielo lamentándose. A la izquierda, en la penumbra percibimos la entrada al sepulcro que se suele omitir en la mayor parte de las copias.

Iconográficamente parece fundirse el tema del Entierro de Cristo propiamente dicho con el de la piedra de la Unción (de origen bizantino), ya que la losa que sirve de base a la composición (puerta del sepulcro) puede ser entendida como el altar cubierto del paño sobre el que el cadáver de Cristo habría sido depositado después del Descendimiento. Se alude así por lo tan-

to al tema de la Piedad que inicialmente se encontraba en la capilla romana. Por otra parte, dado el valor que se concede en la composición a esta losa, podría simbolizar también la piedra angular de la Iglesia.

Destacan el carácter naturalista y la expresividad con que está tratada la escena. La composición escalonada de las figuras marca un óvalo en torno a la figura de Cristo que con su desnudo miguelangelesco corta horizontalmente el cuadro. La losa dispuesta en diagonal sirve de referencia espacial. Se aprecia un fuerte foco de luz de izquierda a derecha y en diagonal, que destaca las figuras sobre el fondo negro quedando una zona de penumbra, a la izquierda, que deja ver la entrada al Sepulcro. Estudio naturalista en la losa y en la vegetación del primer término. Estamos ante una buena copia, aunque con mayor dureza que Caravaggio.

El lienzo inventariado como de Benito Sáez García (99) fué realizado por su autor durante el periodo en que estuvo como pensionado en Roma (100). Desconocemos el momento del envío de la obra, sin embargo el dato recogido en las Actas de 1838 que alude a que sus obras y libros se encuentran en la Aduana de Barcelona, nos permite deducir que la obra llegaría en este momento (101). Elías Tormo es el primero que cita el lienzo en la Academia en el conjunto de cuadros guardados en su almacén: *Guardanse grandes e importantes copias de obras maestras..., del Entierro de Cristo, de Caravaggio por Sáez* (102). Vuelto a España Sáez es nombrado en 1838 Académico de Mérito por esta obra. Instalado en Madrid, se dedicará a la enseñanza del dibujo, siendo nombrado en 1841 tras ocupar diferentes puestos, Director de la Sala de Adorno del estudio dependiente de la Academia situado en la calle Fuencarral (103).

NOTAS

- (1) Consultar: BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes*. QUINTANA MARTÍNEZ, *La Academia de Bellas Artes*. UBEDA DE LOS COBOS, *Pintura, mentalidad e ideología*.
- (2) AZCARATE RISTORI, *Las Reales Academias*, 173-231.
- (3) BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes.*, y Documentos del Archivo de la Real Academia.
- (4) BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes*. CAVEDA, *Memorias para la historia*.
- (5) *Haya siempre en Roma seis discípulos Españoles, dos de cada profesión, con el carácter los tres de primeros, y los otros tres de segundos, y unos y otros con los sueldos correspondientes* en “Copia de los Estatutos de 1751”.
- (6) “Estatutos corregidos. Año 1757”.
- (7) Acta de la Junta Particular de 28 de septiembre de 1758, en “Juntas particulares desde 1757 hasta 1769”, fol. 27 r.
- (8) Actas de las Juntas Particulares de 28 de septiembre y 10 de octubre de 1758, en “Juntas particulares desde 1757 hasta 1769”, fol. 27 r. y 36 r.
- (9) Acta de la Junta Ordinaria de 14 de noviembre de 1762, en “Juntas ordinarias ... desde el año 1757 a 1770”, fol. 155 v.
- (10) BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes*.
- (11) Giorgio da Castelfranco (Giorgione), iniciador de la escuela veneciana del siglo XVI fué en sus últimos años compañero de Tiziano. Ver bibliografía en PIGNATTI, *Giorgione*. ZAMPETTI, *La obra pictórica completa*, 91-2.
- (12) MIGHIEL, *Notizia di opere*.
- (13) HUBNER, *Staatliche kunstsammlungen*.
- (14) LERMOLIEFF, *Die Werke italienischer*, 111.
- (15) *ibidem*. Esta tesis de Morelli será seguida por otros muchos autores, como Berenson, L. Venturi y Coletti entre otros, frente a los partidarios de la atribución a Tiziano, defendida por HOURTICQ, *Le problème de Giorgione*.
- (16) RIDOLFI, *Le meraviglie*.
- (17) A mano de Giorgione se debería el desnudo contemplativo, identificado con la naturaleza de alrededor; mientras el paisaje de la derecha –en el que sobre una colina aparecen una aldea y un castillo–, se atribuye a Tiziano, teniendo en cuenta que se repite el mismo paisaje del “Noli me tangere” de la National Gallery de Londres, también de su mano. Asimismo, el paño blanco que rompe en cierta manera la conexión de la Venus con el paisaje así como el cupido, oculto, se adjudican a Tiziano.
- (18) BEROQUI, *El Museo del Prado*, 162 y *Tiziano en el Museo*, 84-85.
- (19) GARAS, “*The Ludovisi’s Collection*”, 287-289, 339-348. RIDOLFI, *Le meraviglie*, 197.
- (20) BEROQUI, *El Museo del Prado*, 162.
- (21) Caroline Humboldt vió el cuadro hacia 1799-1800, como recoge FARINELLI, “Guillaume de Humboldt”, 91.
- (22) TORMO, *La Visita a las colecciones*.
- (23) BEROQUI, *Tiziano en el Museo*, 84-85.

- (24) BEROQUI, *El Museo del Prado*, 162.
- (25) *Ibidem*.
- (26) PÉREZ SÁNCHEZ; *Inventario de las Pinturas*, n^o inv. 350.
- (27) *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes... 1804*.
- (28) QUILLIET, *Collection des tableaux*, n^o 1 en la 3^{eme} Gallerie, f. 36. PÉREZ, *Madrid en 1808*, 111, n^o 344.
- (29) *Inventario ... Año 1813*, 61.
- (30) Ver bibliografía citada por BEROQUI y ROSE WAGNER, al respecto. Por razones semejantes aparece citada en la relación de cuadros que procedentes del Palacio del Buen Retiro pasan a la Academia el 4 de enero de 1796 (Archivo Real Academia, 13-5/6).
- (31) *Catálogo de las Obras Pictóricas...* 1884.
- (32) BELLORI, *Le vite dei pittori*.
- (33) Miguel Angel Merisi (Caravaggio), 1571-1610, es el máximo representante del naturalismo italiano. Artista violento caracterizado por sus modelos vulgares y la utilización de fuertes focos de luz sobre fondos oscuros (tenebrismo) así como por el espacio, influyó en todos los artistas que llegaban a Roma a principios del siglo XVII, inspirando numerosas copias posteriores de sus obras. Ver: OTTINO DELLA CHIESA, *La obra pictórica completa*, 91.
- (34) SCANELLI, *Il Microcosmo*.
- (35) FRIEDLAENDER, *Estudios*, 189-90.
- (36) KALLAB, "Caravaggio", 272-92.
- (37) LONGHI, Roberto, "Ultimissime sul Caravaggio", 99-102.
- (38) VENTURI, "Il Caravaggio", 41.
- (39) FRIEDLAENDER, *Estudios*, 189-90.
- (40) *Inventario ... Año 1804*.
- (41) *Ibidem*, *Copia de los tres jugadores de Miguel Angel Caravaggio por Dⁿ Gabriel Duran, alto más de vara y media y cinco cuartas, marco de color de oro y filetes dorados*.
- (42) PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las Pinturas*, n^o inv. 392.
- (43) *Copia del Inventario general...* 1824.
- (44) *Catálogo ... Año, 1884*.
- (45) Guido Reni (1575-1642), es la figura más importante de la escuela boloñesa del siglo XVII. Caracterizado por un idealismo clasicista, fué especialmente valorado durante el siglo XVIII, sirviendo de inspiración para numerosas copias e imitaciones. Consultar: BACCHESECHI, *La obra pictórica completa*, 96.
- (46) HIBBARD, "Notes on Reni's", 502-10.
- (47) PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana*, 190.
- (48) PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las Pinturas*, n^o inv. 142.
- (49) BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes*.
- (50) "Juntas ordinarias ... desde el año 1757 a 1770", fol. 140 v.
- (51) *Ibidem*.
- (52) *Inventario de las obras... 1804*.
- (53) *Copia del Inventario general...* 1824.
- (54) *Catálogo... Año 1884*.
- (55) TORMO, *La Visita a las colecciones*, 122.

- (56) MALVASIA, *Felsina pittrice*.
- (57) PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana*, 189.
- (58) BELLORI, *Vite di Guido Reni*.
- (59) BACCHESCHI, *La obra pictórica completa*, 108.
- (60) PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana*, 189.
- (61) PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las Pinturas*, nº inv. 280.
- (62) *Inventario ... Año 1804*.
- (63) Acta de la Junta Ordinaria de 11 de febrero de 1763, en “Juntas ordinarias ... desde el año 1757 a 1770”, fol. 163 r.
- (64) Acta de la Junta Ordinaria de 6 de marzo de 1763, en “Juntas ordinarias ... desde el año 1757 a 1770”, fol. 166 v.
- (65) Acta de la Junta Ordinaria de 10 de abril de 1763, en “Juntas ordinarias ... desde el año 1757 a 1770”, fol. 169 v.
- (66) Acta de la Junta Ordinaria de 4 de septiembre de 1763, en “Juntas ordinarias ... desde el año 1757 a 1770”, fol. 196 v.
- (67) *Copia del inventario ... Año 1824*.
- (68) *Catálogo ... Año 1884*.
- (69) Acta de la Junta Ordinaria de 1 de junio de 1788, en “Juntas ordinarias ... desde 1786 a 1794”, fol. 74 r.
- (70) MORALES Y MARÍN, *Mariano Salvador Maella*, 30-38.
- (71) Acta de la Junta Ordinaria de 27 de junio de 1761, en “Juntas ordinarias... desde el año 1757 a 1770”. Las actas continúan detallando el aumento de la pensión como consecuencia de sus méritos.
- (72) *Inventario ... Año 1804*.
- (73) *Copia del Inventario ... Año 1824*.
- (74) *Catálogo ... Año 1884*.
- (75) VIÑAZA, *Adiciones*, T. 3, 10.
- (76) TORMO, *La Visita a las colecciones*.
- (77) PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las Pinturas*, nº inv. 549.
- (78) Carlos Maratta (1625-1713), desarrolló su trabajo en Roma llegando a ser el pintor más cotizado de su tiempo. Partiendo de una formación veneciana y boloñesa presenta una influencia de Pietro de Cortona con un colorido brillante y preocupación por el claroscuro. Su relación con España arranca de sus contactos con el marqués del Carpio, favoreciéndose así el conocimiento de su obra en nuestro país. La compra en 1724 de la mayor parte de la colección Maratta favorece la entrada en Palacio de gran cantidad de obras italianas. Maratta junto con Giaquinto, será uno de los pintores italianos que dejará mayor huella en España.
- (79) PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana*, 298.
- (80) MORALES Y MARÍN, *Mariano Salvador Maella*, 30-38.
- (81) Acta de la Junta Ordinaria de 8 de abril de 1760, en “Juntas ordinarias ... desde 1757 a 1770”, fol. 77 r.
- (82) *Copia del Inventario ... Año, 1824*.
- (83) Acta de la Junta Ordinaria de 6 de marzo de 1763, en “Juntas ordinarias ... desde el año 1757 a 1770”. El Sr. Viceprotector sería Tiburcio Aguirre.

- (84) *Inventario ... Año 1804.*
- (85) *Copia del Inventario ... Año 1824.*
- (86) PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las Pinturas*, n° inv. 352.
- (87) Gian Francesco Barbieri, llamado el Guercino (1591-1666), es uno de los pintores más importantes del siglo XVII. Formado con Ludovico Carracci conoce el arte boloñés. Su estancia en Roma le pone en contacto con Caravaggio, mientras el colorido y la luz los toma de Venecia. Funde el realismo con un cierto clasicismo, desembocando al final de su vida en un estilo más blando.
- (88) PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana*, 147.
- (89) Sin inventariar hasta el momento, se ha incluido en PIQUERO LÓPEZ, Continuación del *Segundo Inventario*, n° 1315.
- (90) ALCAHALI, *Diccionario biográfico*.
- (91) Acta de la Junta Ordinaria de 1 de junio de 1788, en “Juntas ordinarias ... desde el año 178 a 1794”, fol. 74 r.
- (92) *Inventario ... Año 1804.*
- (93) *Copia del Inventario ... Año 1824.*
- (94) Ver bibliografía recogida en FRIEDLAENDER, *Estudios. OTTINO DELLA CHIESA, La obra pictórica completa*, 97.
- (95) *Ibidem.* LOPRESTI, Extractos “Libro dei decreti”, 116.
- (96) FRIEDLAENDER, *Estudios*, 224-26.
- (97) *Ibidem.*
- (98) *Guida della Pinacoteca*, n° 386.
- (99) PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las Pinturas*, n° inv. 451.
- (100) Se le otorga la pensión en Junta Ordinaria de 8 de abril de 1832, concediéndosele un año más en 1837 (Actas de la Junta Ordinaria de 22 de enero de 1837), las dos en “Juntas ordinarias ... desde el año 1831 a 1838”, fol. 39 v y 188 v.
- (101) Acta de la Junta Ordinaria de 11 de marzo de 1838, en “Juntas ordinarias ... desde el año 1831 a 1838”, fol. 218 v.
- (102) TORMO, *La Visita a las colecciones*, 122.
- (103) Acta de la Junta Ordinaria de 31 de octubre de 1841, en “Juntas ordinarias ... desde el año 1839 a 1848”, fol. 67 v.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCAHALI, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia: Imp. Federico Domenech, 1897.
- ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, MADRID: “Académicos de Mérito”, 18/3.
“Copia de los Estatutos de 1751”, 3-32/1.
“Estatutos corregidos. Año 1757”, 3-34/1.
“Libro de Juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1757 hasta 1770”, 82/3.
“Libro de Juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1786 hasta 1794”, 85/3.
“Libro de Juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1831 hasta 1838”, 89/3.
“Libro de Juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1839 hasta 1848”, 90/3.
“Libro de Juntas particulares desde 1757 hasta 1769”, 121/3.
- AZCARATE RISTORI, José M^a de, *Las Reales Academias del Instituto de España*, Madrid, Instituto de España –Consorcio para la Organización de Madrid capital europea de la Cultura, 1992– Alianza Editorial, 1992.
- BACCHESCHI, Edi, *La obra pictórica completa de Guido Reni*, Barcelona, Ed. Noguer, Clásicos del Arte n^o 58, 1977. (1^a ed. en italiano, Milano, Rizzoli, 1971).
- BEDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid: Fundación Universitaria Española y la Real Academia de San Fernando, 1989. (1^a ed. en francés: Toulouse, 1974).
- BELLORI, Gian Pietro, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672. (Turin, Ed. E. Borea, 1976).
- BEROQUI, Pedro, *El Museo del Prado. Notas para su historia*, Madrid, 1933.
- BEROQUI, Pedro, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, 1946.
- CATÁLOGO de las Obras Pictóricas que constituyen la Galeria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1884. (Biblioteca, Real Academia de San Fernando).
- CAVEDA, José, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros dias*, Madrid, 1867-1868, 2 vols.
- COPIA del Inventario general y sus adiciones pertenecientes a la Academia de nobles Artes de San Fernando. 1824. (Biblioteca, Real Academia de San Fernando).
- FARINELLI, A. “Guillaume de Humboldt et l’Espagne”, en *Révue Hispanique*, V, París (1898), 91.

- FRIEDLAENDER, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid, Alianza Forma, 1982. (1^a ed. inglesa, 1955).
- GARAS, Klara, "The Ludovisi's collection of pictures in 1633", en *The Burlington Magazine*, CIX: 770, 771, London (mayo y junio 1967), 287-289, 339-348.
- GUIDA della Pinacoteca Vaticana, 1933.
- HIBBARD, Howard, "Notes on Reni's Chronology", en *The Burlington Magazine*, 107, London (1971), 502-10.
- HOURTICQ, Louis, *Le problème de Giorgione*, París, 1930.
- HUBNER, W. *Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. Dresden, 1856.
- INVENTARIO de las Obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando. Año de 1804. (Biblioteca, Real Academia de San Fernando).
- INVENTARIO de las Obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando. Año de 1813. (Biblioteca, Real Academia de San Fernando).
- KALLAB, W. "Caravaggio", en *Jahrbuch der Kunshistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXVII, Viena (1906-07), 272-92.
- LERMOLIEFF, I. (G. MORELLI), *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Lipsia, 1880.
- LONGHI, Roberto, "Ultimissime sul Caravaggio", en *Proporzioni*, I, Firenze (1943), 99-102.
- LOPRESTI, Lucia, "Libro dei decreti" en *L'arte*, XXV, Roma, Milano (1922), 100-116.
- MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori Bolognesi*, Bologna, 1678, 2 vols. (2^a ed. 1841).
- MICHIEL, M. *Notizia di opere di disegno*, Bologna, Ed. Frizzoni, 1884.
- MORALES Y MARÍN, José Luis, *Mariano Salvador Maella*, Madrid, Ed. Avapiés, 1991.
- OTTINO DELLA CHIESA, Angela, *La obra pictórica completa de Caravaggio*, Barcelona, Ed. Noguer, Clásicos del Arte, n^o 3, 1968. (1^a ed. en italiano, Milano, Rizzoli, 1967).
- PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, Madrid, ed. E.J. Sánchez Cantón, 1956.
- PÉREZ, R. *Madrid en 1808. Relación de cuanto ocurrió*, Madrid, 1808, mss. en el Museo Municipal, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Inventario de las Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1964.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid-Fundación Valdecilla, 1965.
- PIGNATTI, T. *Giorgione*, Verona, Arnaldo Mondadori Editore, 1955.
- PIQUERO LÓPEZ, M^a Angeles Blanca, continuación del *Segundo inventario de la Colección de Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1985, (en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).
- QUILLIET, F., *Collection des tableaux de S.A.A. Le Prince de la Paix Generalissime Grand Amiral*, ms. 1 de Enero de 1808. en *AHN* Estado L. 3.227.
- QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *La Academia de Bellas Artes de Madrid: su fundación y primeros años de existencia (1744-1774)*, Madrid, Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense, 1974.
- RIDOLFI, Carlo, *Le meraviglie dell'arte*, Venezia, 1648.
- ROSE WAGNER, Isadora Joan, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense, 1983, 2 vols.
- SCANELLI, F., *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena, 1657.
- TORMO, Elias, *La visita a las Colecciones Artísticas de la Real Academia de San Fernando*. T. VII de Cartillas de Excursionistas, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1929.
- UBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1741-1800*, Madrid, Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense, 1988.
- VENTURI, Lionello, "Il Caravaggio", en *Commentari*, I, Roma (1950), 41-50.
- VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al Diccionario de Cean Bermúdez*, Madrid, 1894, 4 vols.
- ZAMPETTI, Pietro, *La obra pictórica completa de Giorgione*, Barcelona, Ed. Noguer, Clásicos del Arte nº 52, 1976. (1^a ed. en italiano, Milano, Rizzoli, 1968).

INTERVENCIÓN DE TEODORO ARDEMANS EN LAS
OBRAS DEL AYUNTAMIENTO DE TOLEDO

Por

PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ

Desde que en 1575 se comenzara la construcción del Ayuntamiento de Toledo, el edificio fue sufriendo ampliaciones y transformaciones hasta llegar a adquirir su configuración más o menos definitiva en los primeros años del siglo XVIII (1).

La campaña final de las obras del consistorio tuvo lugar entre 1690 y 1703 (2), realizándose en este periodo una renovación de su interior y el último cuerpo de las dos torres de la fachada.

Estas intervenciones arquitectónicas se han venido atribuyendo sistemáticamente a Teodoro Ardemans, lo que no es del todo exacto, pues si bien es cierto que Ardemans dio trazas y condiciones tanto para la reconstrucción de las salas alta y baja del Ayuntamiento, como para la erección de los chapiteles y cuarto cuerpo de las torres, finalmente estas obras no se ejecutarían siguiendo de forma estricta los dictados del arquitecto madrileño.

Como hemos podido comprobar a través de la documentación conservada en el Archivo Municipal de Toledo (3), en el caso de la nueva fábrica del interior del edificio (piezas alta y baja, y caja de la escalera) sí se siguieron bastante fielmente las ideas de Teodoro Ardemans, aunque con algunos cambios atendiendo a los informes de Pedro González (4), maestro mayor de obras de los Reales Alcázares de Toledo. Por lo que se refiere a la obra de las torres, tras largas consultas con varios artífices toledanos, se decidió modificar totalmente el proyecto de Ardemans y en lugar de construirse un cuerpo ochavado como éste proponía, se optó por uno de planta cuadrada que pareció más seguro a todos.

OBRA DE LAS SALAS DEL AYUNTAMIENTO

Según se deduce de las escrituras relativas a esta obra (5), el muro que cerraba las casas consistoriales por el lado occidental hacía años que venía

sufriendo desperfectos y pequeños desplomos, debido a la pobreza de los materiales con que fue construido. Ya en 1680 Juan Muñoz de Villegas, arquitecto y maestro mayor de obras del Ayuntamiento, había reconocido esta pared maestra –que estaba apuntalada– y en esa ocasión reparó las zonas demolidas y macizó los huecos metiendo “puntos de albañilería”.

Con el paso de los años el estado de la fábrica fue empeorando y al comenzar la década de los noventa se intentaba con arreglos parciales detener su progresivo deterioro, que empezaba a repercutir en las armaduras de la techumbre.

Así, el 5 de enero de 1691, los alarifes Francisco González y Miguel Cabeza examinaron la pared y declararon que era necesario fortalecerla con tres pilares, además de recalzar sus esquinas y abrir una zanja junto a ella para que salieran las aguas y no minaran sus cimientos. Por estas fechas, Juan Muñoz de Villegas señalaba que había que reforzar el apuntalado para asegurar la fábrica y poner nuevas las tornapuntas de “la parte baxa de las sopandas”.

Con estas y otras reparaciones de urgencia se fue manteniendo la maltrucha construcción, pero en 1694 su estado era alarmante y los comisarios del ayuntamiento pidieron informes a los arquitectos Juan Muñoz y Pedro González. Tras reconocer la pared, el primero afirmaba que ésta no tenía “quiebra ni desplomo, mas que lo antiguo” y no amenazaba ruina. Por el contrario, Pedro González manifestaba el 21 de octubre de ese año que, dada la mala calidad de la fábrica (6) y tener ésta un desplome de hasta diez dedos, unido a factores como la humedad o la cercanía de un terraplén, existía gran riesgo de que se hundiesen la pared y la armadura de la pieza alta. Añadía que los apuntalados exteriores no bastaban para sostener el muro y que la única solución posible era derribarlo y volverlo a construir.

Atendiendo a esta declaración, el 25 de octubre la comisión municipal decidía que, de forma inmediata, se apuntalara la zona dañada tanto por el interior como por el exterior y que las sesiones del Concejo se celebrasen en la sala baja del Ayuntamiento hasta que la alta estuviese reparada.

Poco después se empezaba a trabajar en el apuntalado del edificio, que realizaron los maestros de carpintería Juan Fernández y Sebastián López siguiendo las condiciones dadas por Pedro González el 2 de diciembre (7).

De cualquier modo, era evidente la necesidad de demoler la zona occidental del Ayuntamiento y proceder a su reconstrucción. Ya en la sesión

municipal del 5 de noviembre se había acordado que los comisarios “discurriesen” los medios para poder ejecutar los trabajos y tantear los costos que éstos tendrían. Con este fin se encargaba examinar la obra y calcular su precio a Pedro González, quién el 20 de enero de 1695 entregó pliego de condiciones y trazas “para la nueva reedificación” de la pared principal de las salas alta y baja del consistorio (8).

En su informe el arquitecto indicaba que se debía demoler la armadura del tejado de la pieza alta y su pared, volviendo a reedificar ésta de ladrillo y cajones de piedra, con un grueso de cuatro pies hasta el primer piso y tres pies en el resto, colocándose “tres traveses de piedra mampostería” en la zona del muro cercana al terraplén. Puntualizaba que si los cimientos no tuviesen la solidez necesaria, se profundizaría hasta encontrar el firme del terreno, dándoles cinco pies de grueso hasta el suelo del zaguán. En cuanto a la sala superior, apuntaba que para que quedara en “buena proporción” debía hacerse tan alta como ancha era, por lo que se subiría la pared los tres cuartos de pie que había de diferencia y se cubriría con una armadura de parhilera, mientras que en la sala baja se haría un ecamonado. Ambas piezas se debían jaharrar de yeso moreno y después blanquearlas, componiéndose a continuación los solados y chapados de azulejos. Añadía que, una vez demolido el muro, se reconocería “el pilar que hace la torrecilla” y si no estuviera en buenas condiciones se labraría “de buena albañilería de ladrillo y cal”. Respecto al importe de la obra, señalaba que sería de al menos 7.000 ducados.

Vista la declaración de Pedro González, los comisarios proponían que para sufragar este gasto se utilizase el impuesto de los dos segundos maravedís por azumbre de vino (9). No obstante, el inicio de los trabajos se demoraría todavía unos meses debido a la falta de recursos económicos del Ayuntamiento.

Finalmente, tras varias reuniones del Concejo, se elevaba petición al Consejo Real solicitando la prórroga del uso del arbitrio del vino (10) para poder costear los reparos de las casas consistoriales y se encargaba el proyecto de la obra a Teodoro Ardemans (11).

El arquitecto madrileño se trasladó a Toledo con objeto de reconocer el edificio; y el 3 de abril de 1695, dio trazas y condiciones para la reconstrucción de su interior (12). Ardemans manifestaba que se había de demoler la armadura y artesonado de la sala alta, así como desmontar la pared de po-

niente para después reconstruirla de pilares de ladrillo con cajones intermedios de mampostería y sillares de piedra en la esquina. El grueso de la pared sería de cuatro pies hasta recibir la madera de las primeras bovedillas y de tres pies a continuación. En la zona cercana al terraplén, la fábrica tendría un pie más de grueso, además de contrafuertes para conseguir mayor fortificación. Añadía que en la pared del medio, tanto en el piso bajo como en el alto, se meterían almas de madera para asegurarla y, asentado el último suelo, se haría la armadura de parhilara. En cuanto a las salas, apuntaba que se cubrirían con un esquilfe encamonado, se blanquearían con yeso y se solarían con baldosas de Higares o Mocejón. Señalaba además que en la zona del oratorio se dejaría su capacidad hasta que se hiciera “demostración de su forma”; y que en la pieza del archivo se realizarían “repartimientos” para su uso.

Las obras se iniciarían de forma inmediata (13). Ardemans, tras redactar una memoria de la madera y piedra que sería necesario proveer, partió hacia Madrid, pero regresaría a Toledo al mes siguiente para supervisar la marcha de los trabajos.

El 31 de mayo el arquitecto declaraba que una vez derribadas las paredes, armaduras y suelos dañados, había visitado por segunda vez la fábrica hallando “gran diferencia del reconocimiento primero”. Por ello, consideraba necesario ampliar el alcance de las obras, debiéndose demoler la escuadra del archivo y la pared intermedia (que era de tierra), así como “penetrar” los cimientos de las zonas en que estuviese fabricado con barro y cal. Añadía que consideraba conveniente cambiar la ubicación de la escalera, colocándola “en el sitio que la ciudad ha comprado”, con lo que ésta quedaría “mas suave” y la entrada del zaguán “mas decentte”. Estas mejoras supondrían un incremento de 44.000 reales sobre el precio previsto inicialmente (14).

Los comisarios del Ayuntamiento se reunieron al día siguiente y, vista la declaración de Ardemans, pidieron que éste y Pedro González acudieran al consistorio para consultar algunas cuestiones con ambos, tras lo cual procedieron a votar. El corregidor, en su turno, dijo estar conforme “en todo con el parecer de don Theodoro Ardemanus” y manifestaba que “si al dicho maestro maior le pareziera para el maior lustre de las casas de ayuntamiento de Toledo aumenttar la fabrica en qualquier manera que sea o hermosearla, es en que se haga”, para lo cual proponía que se pidiera una nueva

prórroga del uso del arbitrio concedido por el Consejo Real. Eran de esta misma opinión los comisarios don Francisco de Segovia y don Gabriel de Buendía, mientras que don Luis Lasso y don Manuel de Madrid estimaban que “por ser materia tan grave” era mejor que el concejo decidiese (15).

Los problemas de tipo económico harían que la comisión intentara reducir al mínimo imprescindible el alcance de la reconstrucción. Por este motivo, el 5 de junio se encomendaba al arquitecto Pedro González y a los maestros de albañilería Juan Díaz, Matías Gutiérrez y Antonio Pérez, reconocer de nuevo la forma en que se había de ejecutar la obra de las dos salas demolidas y el reparo que se podía hacer “para conservar la pared ynttermedia y la del archivo”. Estos artífices, después de examinar el estado de la fábrica y las declaraciones y planos dados con anterioridad tanto por Pedro González como por Teodoro Ardemans, manifestaban que era necesario demoler y volver a fabricar la escalera, el pilar de la fachada de la puerta principal y el machón de la pared del archivo, desde la armadura de la torre –que también había que renovar– hasta el suelo. La pared intermedia se reforzaría con pilares de ladrillo; y en el sitio del corralillo que había comprado el Ayuntamiento, se colocaría un pozo. En cuanto a la pared maestra, que ya estaba derribada, señalaban que se debía fabricar sobre el cimiento viejo donde éste fuese sólido; y donde no, buscando el firme del terreno, dándose a los nuevos cimientos cuatro pies de grueso hasta el piso de la sala baja, y a partir de ahí el muro sería de tres pies y medio de grueso hasta el primer piso y de dos pies y medio el resto. Añadían que en esta pared se dispondrían “pilares de albañilería de ladrillo y cal historiados de maior y menor y encajonados de piedra, de mampostería y cal, averdugados de ladrillo” siguiendo las trazas dadas por Pedro González. Sin embargo, los suelos de las salas y sus encamionados se ejecutarían según el dibujo de Ardemans, siguiéndose también el parecer de este arquitecto en lo referente a aumentar cinco pies la altura de las paredes maestra e intermedia para así mejorar la proporción de la sala alta. Concluían esta declaración afirmando que todo ello tendría un costo de manos y materiales de 12.000 ducados aproximadamente.

Sin duda, estas obras habían ido adquiriendo una envergadura mucho mayor de lo que en principio se pensara; y lo que se inició como la reconstrucción del muro de poniente, se estaba convirtiendo en una remodelación casi total del interior de las casas consistoriales que, desde los cimientos

hasta las techumbres, afectaba a las salas alta y baja, zaguán y caja de la escalera (16). En consecuencia los costos se habían incrementado también de forma considerable, por lo que la prórroga de cuatro años sobre el arbitrio del vino concedida por el Consejo Real, no era suficiente para sufragar los gastos de la reconstrucción y, tras un último tanteo de precios realizado por Pedro González el 16 de julio, tasando la obra en 296.273 reales y medio, la ciudad acordaba pedir la real facultad de “prorrogación absoluta” sobre el impuesto de dos maravedís segundos en azumbre de vino, para sacar toda la costa de la fábrica (17).

A pesar de las dificultades económicas las obras prosiguieron desde el 27 de agosto, aunque prescindiéndose de consultar con Teodoro Ardemans, pues no volvemos a tener noticias de este arquitecto hasta el mes de octubre, en que remitió un escrito al Ayuntamiento expresando su disgusto porque desde hacía tiempo no se le pedía parecer sobre la ejecución de los trabajos y se observaban “ásperamente” sus dictámenes y advertencias (18).

Ardemans se trasladó a Toledo para reconocer el estado de las obras; y el 25 de octubre declaraba que se había corrompido su disposición “en las alturas” y, al rebajarse las paredes, las armaduras se hallaban fuera de tirantez, por lo que consideraba necesario deshacer el trozo de parhilería realizado y levantar los muros “toda la cantidad que pidiere la ypotenusa para que quede con su corriente derecha sin peso ny oyo”, para después armar de nuevo la parhilería con sus tirantes “repartidos en buena proporzion”. Asimismo, consideraba preciso elevar la techumbre de la sobreescalera veintitrés o veinticuatro pies para dar mayor desahogo; y añadía que, de subirse el tercer tiro de la escalera de piedra, se debería cerrar de pilastra a pilastra de manera que sirviese “de zaqueado maçizo al dicho cerramiento”, por ser esto lo más permanente y más útil para el ensanche de oficinas. Esta era la solución adoptada en las casas de Bargas en Toledo, y en las del Ayuntamiento, Panadería y otras muchas de Madrid (19).

Tanto la carta como el informe de Ardemans se remitieron a la comisión. Vistos estos escritos, los comisarios reunieron el 27 de octubre a los arquitectos Teodoro Ardemans y Pedro González, a los maestros de carpintería Gregorio Gómez y Juan Fernández, y a los maestros de albañilería Juan Díaz y Matías Gutiérrez, (artífices, los tres últimos, que estaban trabajando en las obras), con el fin de que tratasen sobre lo ya realizado y lo que todavía se debía ejecutar para la mayor hermosura, perfección y firmeza de la

fábrica (20). Todos ellos, de común acuerdo, manifestaban que lo que les parecía más conveniente para continuar las obras era “hechar contracamones” en las armaduras que se estaban ejecutando para que quedasen con la tirantez debida y vertiesen las aguas con facilidad, elevar hasta veintidós pies la altura de la sobreescalera y cerrar con una pared de albañilería de media vara de grueso el tercer tiro de la escalera.

Después de celebrarse esta reunión Ardemans regresaría a Madrid y a continuación, el 3 de noviembre, enviaba una carta al comisario don Fernando de Robles, en la que explicaba que remitía un “repartimiento” de aguas y lo que se había de subir la pared de la fachada de la puerta. Además, anunciaba que más tarde mandaría la traza del esquilfe de la escalera y concluía la misiva advirtiendo que sobre la puerta principal se debía hacer una ventana grande.

Paulatinamente las obras del interior de las casas consistoriales iban llegando a su fin. El 25 de noviembre se contrataba con Manuel de la Cuesta la ejecución de la solera, pasamano y balaustres que se habían de poner en la escalera principal, así como los del balcón de la galería alta. El 24 de diciembre, el arquitecto Juan Muñoz de Villegas entregaba una memoria con las medidas de los sillares que eran necesarios para realizar los tres arcos de la escalera principal, puntualizando que estos habían de ser de piedra berroqueña “de buena lei”, sana, granimenuda, de color uniforme y sin vacíos en la superficie. Por estas fechas también Ardemans redactaba una memoria detallando las piezas que se debían utilizar para los zócalos, machones y otros adornos de la escalera.

Al iniciarse el año 1696, las labores de reconstrucción estaban prácticamente concluidas. El 22 de enero se pagaban a Teodoro Ardemans 1.500 reales de vellón “por la ocupazion que tubo en las disposiciones y trazas que dio para la obra” (21).

En lo sucesivo los trabajos se centrarían fundamentalmente en el adorno de lo construido, encargándose a diferentes artífices toledanos la pintura del techo de las salas y bóveda de la escalera, el dorado de las rejas y balaustres, o el aderezo de azulejos de la sala baja, además de un retablo para el oratorio, algunas esculturas, cartelas, etc. Asimismo, de forma inmediata se iniciarían los trámites pertinentes para comenzar la obra de los chapiteles y último cuerpo de las torre del Ayuntamiento, de la que nos ocupamos a continuación.

FÁBRICA DEL ÚLTIMO CUERPO DE LAS TORRES DEL CONSISTORIO

La primera alusión que hemos encontrado sobre la necesidad de hacer obras en las torres del Ayuntamiento data del 13 de julio de 1695, cuando el Concejo decidió pedir una nueva prórroga del disfrute del arbitrio del vino, alegando que el precio de la reconstrucción del interior del edificio era muy superior a lo previsto en un principio y que además era “necesario continuar con la fábrica de las torres”.

Sin embargo, no se comenzaría a trabajar en esta obra hasta 1696 (22). El proyecto se le encargó a Teodoro Ardemans (23), quién además de las trazas, el 8 de marzo entregaba el pliego de condiciones para realizar los chapiteles y cuerpos de cantería de las torres (24), explicando que la forma de éstos debía ser ochavada, disimulando en los lados de su figura la irregularidad del sitio. Los muros tendrían dos pies de grueso, se colocarían pilastras en todos los ángulos y una cornisa que había de “bañar” todo el grosor de la pared. Precisaba que para cargar los cuatro lados del ochavo que caerían en los ángulos del cuerpo inferior, se debían hacer cuatro arcos de albañilería de forma apuntada. Por lo que se refiere a los chapiteles, señalaba que sobre el lecho de la cornisa del cuerpo ochavado se sentarían soleras de cuarta y sesma con sus nudillos. Puntualizaba que la madera de la cadena de fortificación, tirantes, cuadrales y aguilonos, sería de viga de pie y cuarto y a pie por canto; que las almas y “segundas cadenas” se harían con vigas de tercia y cuarta; y que las limas habían de ser de cuarta y sesma, los pares y péndolas de cuarta o madera de a seis, y las cadenillas, puentes y tornapuntas de cuartón de a seis. En cuanto a la viga del nabo, apuntaba que debía tener una tercia en cuadrado, y de largo la distancia que hubiera desde la segunda cadena hasta el arranque de la bola. Añadía que el chapitel se revestiría de plomo y pizarra, rematándose con bolas de cobre doradas al oleo, y veleta y cruz de hierro negro.

El 21 de marzo la comisión del Ayuntamiento mandó que se pregonara en las plazas de la ciudad la obra de las torres, que se habían de ejecutar siguiendo las condiciones dadas por Ardemans. Desde el 22 de marzo hasta el 2 de abril, se leyó el pregón a diario pero nadie hizo postura, por lo que los comisarios decidieron que se colocaran cédulas en la Plaza Mayor y en la de Zocodover, convocando a los interesados en hacerse cargo de las obras para dos días después. Así, el 4 de abril se reunieron en la Plaza del

Ayuntamiento “muchos maestros de arbañilería y carpintería”, y a las once de la mañana se inició la puja para adjudicar la fábrica de los chapiteles de las casas consistoriales. El pregonero comenzó la puja con 55.000 reales de vellón y fue subiendo el precio de 200 en 200 reales hasta llegar a 68.000, y a partir de esta cantidad fue aumentando de 50 en 50 reales hasta los 69.500 en que remató la obra en Eugenio Díaz, maestro de cantería.

Ese mismo día Eugenio Díaz traspasaba la obra a Juan Gómez Castellano, maestro de carpintería. A continuación, el 9 de abril Juan Gómez firmaba escritura de obligación ante el escribano mayor del Ayuntamiento, comprometiéndose a construir un cuerpo ochavado sobre el de planta cuadrada que tenían las torres del consistorio y labrar los chapiteles que las rematarían. Todos ello con la altura, labor, molduras, ventanas, cornisamiento, pechinas, arcos, enmaderamiento, fortificación y formalidades que mostraban la planta y alzado ejecutados por Teodoro Ardemans.

En el contrato, aparte de recogerse de forma detallada cada una de las condiciones dadas por el arquitecto madrileño, se especificaba que en cada ochavo se debía colocar una ventana “enrassada y dada de color verde” con clavazón redonda de cabezas doradas; y que las pechinas “que quedaren desde el cuadrado a el ochavo” habían de ser “soladas a el lomo de piedra berroqueña y cubiertas de plomo”, de forma que las aguas vertieran sobre el faldón del cuerpo construido. Además, se puntualizaba que se debía utilizar para la fábrica piedra berroqueña del lugar de Las Ventas, granimenunda y blanca, correspondiente el resto de la construcción; y que la pizarra de los chapiteles habían de provenir de la cantera de Nieva. Se fijaba un plazo de cinco meses –a partir del inicio de los trabajos– para concluir las obras, debiendo Juan Gómez darla acabada por 69.500 reales de vellón de toda costa de manos y materiales “sin poder pretender, ni pedir más cantidad por ninguna razón, ni con ningún pretexto”.

El 11 de abril, mediante escritura protocolizada, Juan Gómez encargaba la parte de la obra tocante a cantería a Eugenio Díaz y Antonio Cortado, ambos maestros canteros (25). Estos se obligaban a transportar por su cuenta toda la piedra que fuere necesaria para las torres y a darla labrada y sentada, al precio cada pie de 9 reales de vellón (26).

No sabemos con exactitud cuándo se iniciaron los trabajos, pero sí que pronto debieron surgir problemas, pues en un escrito dirigido por Ardemans al Ayuntamiento hacia principios de mayo del año siguiente, se

relata de forma bastante precisa lo que había acontecido hasta ese momento (27). El arquitecto madrileño explicaba que habiendo rematado la obra en Juan Gómez, maestro de carpintería, y Eugenio Díaz, maestro de cantería, éste último puso algunas objeciones sobre la “forma y figura” de las torres. Por este motivo, el comisario don Fernando de Robles reunió en el ayuntamiento a Pedro González, Eugenio Díaz y Teodoro Ardemans, para “allanar las dificultades”, acordándose que se “executasse lo que siempre se abía determinado” siguiendo las trazas y condiciones dadas por Ardemans. Este añadía que había tenido noticia de que Eugenio Díaz todavía encontraba inconvenientes, por lo que solicitaba poder realizar él mismo la obra de la torres, en el precio en que se remataron. Concluía su misiva afirmando que a él la construcción de los cuerpos ochavados y chapiteles no le supondría ninguna dificultad, pues –sentenciaba– “quién executa la obra que desde su principio cria, la mira con más carino (sic) que el que la executa por otras traças, que no sabe haçer ni entiende”.

La petición de Teodoro Ardemans se vio en el Ayuntamiento el 6 de mayo de 1697, decidiéndose remitirla a los comisarios de las obras para que éstos, valiéndose del parecer de entendidos en la materia, determinasen cómo se debía proceder.

La comisión se reunió el 8 de mayo y mandó que se tomase declaración bajo juramento al cantero Eugenio Díaz “del ynconveniente que dice halla para no poder cargar sobre la torre antigua, la nueva traça”. Asimismo, se convocaba a los arquitectos Juan Muñoz de Villegas y Pedro González, y a los alarifes Francisco de Huerta y Miguel Cabezas, para que todos ellos dieran su opinión sobre si la fábrica antigua de la torre tenía la fortificación necesaria para poder soportar el cuerpo ochavado proyectado por Ardemans.

El primero en declarar fue Eugenio Díaz, quién el 9 de mayo explicaba que estaba a su cargo la obra de cantería de las dos torres del Ayuntamiento, debiendo erigir sobre el último cuerpo cuadrado de esta fábrica, otro ochavado de piedra de sillería y su chapitel. Sin embargo, consideraba que el ochavo no podía “quedar con firmeza” debido a que las ventanas del cuerpo cuadrado tenían “ocho pies de buque” y eran de “arco de a regla y poco alto de dovela”, y al quedar las esquinas sin valor para salmerar y ser grande el peso que se había de cargar sobre las ventanas, éstas no podrían resistir el empuje. Añadía que el dintel exterior estaba “a pique de abrirse

con dicho peso” y que los suelos primero y segundo al ser de madera, no ofrecían seguridad. Por estas razones, afirmaba que él no continuaría la obra hasta no recibir instrucciones para su fortificación y así “si sobreviniese alguna quiebra” no correría por su cuenta.

Al día siguiente, Juan Muñoz de Villegas, maestro mayor de las obras del Ayuntamiento, manifestaba que había reconocido las torres del consistorio y las trazas y condiciones dadas por Ardemans, siendo su parecer que sobre la fábrica antigua no se podían cargar los chapiteles que se pretendía construir, por no tener aquella la fortaleza necesaria para soportarlos.

El 15 de mayo, Pedro González, maestro mayor de obras de los Reales Alcázares de Toledo, iniciaba su declaración afirmando que realizándose el proyecto de Ardemans las torres quedarían “con toda hermosura y gran perfección”, para después exponer que había examinado los arcos a regla de las ventanas sobre las que debía apoyarse el nuevo cuerpo, hallando que tenían “alguna desunión por ser de oja” y estar las piedras de los arcos “pasadas de las aguas de los chapiteles y sin toda la unión que se requiere”. Por ello, consideraba que para mayor seguridad convenía reparar estos desperfectos antes de erigirse el cuerpo ochavado.

Ese mismo día, Francisco de Huerta, maestro mayor y sobrestante de las obras del Cabildo, sostenía “que si la fábrica antigua de las torres y dintel de las venttanas del arco a regla, fuera de buena piedra y más grueso, y que ocuparan todo el grueso que tiene la pared con el dintel de la portada de dicha venttana, y sus doveles fueran entericas de todo el grueso, que tubiesen union y no estuvieran repasadas de la continuación de las aguas”, se podría cargar el nuevo cuerpo. Pero, dado que la fábrica padecía todos estos defectos, había peligro de ruina y, puesto que el ochavo debía cargar sobre los arcos del cuerpo inferior y no sobre sus macizos, sería dificultoso una vez construido “reducirlo a perpetua seguridad”. Por todo esto, Francisco de Huerta aconsejaba reforzar la fábrica antigua antes de iniciarse la nueva construcción, con lo que las torres quedarían “con mucha hermosura” al ejecutarse las trazas de Ardemans.

Por su parte, Miguel Cabezas, alarife de cantería, señalaba el 20 de mayo que, puesto que el cuerpo ochavado debía apoyar sobre “el dinttel de cantteria en el arco a rregla” y éste era de piedra granigorda de mala calidad, tenía poca unión por ser de hoja y estaba pasado por los temporales, no se podía cargar sobre la construcción antigua sin antes fortificarla. Aña-

día que esto no supondría un gran gasto y que así, ejecutándose el proyecto elegido, las torres quedarían con toda perfección y hermosura.

Vemos pues, que salvo en el caso de Juan Muñoz de Villegas, el resto de los artífices no se oponían en principio a la realización del proyecto de Teodoro Ardemans, considerando que la erección de los cuerpos ochavados embellecería las torres. La única condición previa que ponían todos ellos, era la de reforzar el cuerpo antiguo y para esto no consideraban que hubiera grandes inconvenientes.

Sin embargo, las declaraciones de estos artífices parecieron insuficientes a los comisarios de la obra porque no satisfacían “a las dudas que se habían ofrecido sobre la seguridad en la fabrica de las torres y chapiteles”. Por este motivo, el 25 de mayo convocaban de nuevo a los arquitectos y canteros para que volvieran a declarar.

Eugenio Díaz repitió básicamente lo que había dicho en su anterior intervención, explicando de nuevo que no había continuado la obra por las dificultades constructivas encontradas, y que no la haría mientras no se diese “forma para la fortificación” como había solicitado.

En su turno, Juan Muñoz de Villegas reiteraba que si se construía el cuerpo ochavado, éste no quedaría con la firmeza necesaria para su seguridad. A continuación, indicaba que para reforzar la fábrica antigua se hiciesen “cuatro plantas de yerro de quatro dedos de ancho cada una y dos de grueso, de todo el largo de la fachada” que se colocarían embebidas en los sillares, uniéndose en los extremos de los ángulos con pernos roblados. Además, para formar un ochavo se harían otras cuatro plantas de hierro que se unirían con las primeras, y cuatro más que se colocarían dentro del ángulo recto del cuerpo cuadrado, de modo que estas estructuras metálicas recibieran el grueso de la fábrica del nuevo cuerpo. Añadía que para mayor seguridad se colocasen ocho cartelas de hierro que recibieran “las quatro plantas de los ochavos”, por estar desunidas las dovelas y sillares de los macizos de las torres.

En cuanto a Pedro González, Francisco de Huerta y Miguel Cabezas, los tres proponían en sus declaraciones la misma solución para afianzar la nueva construcción. Así, señalaban que se debía construir sobre el arco dintel de las ventanas del cuerpo antiguo un arco escarzano, fortificándose sus lados con sillares de cantería; y en los ángulos del cuadrado un arco de punto subido apuntado, cuya altura enrasase con el arco escarzano. Sobre estos arcos, cargaría el ochavo de cantería con la debida seguridad.

Los tres maestros, aparte de su declaración individual, entregaron de forma conjunta un pliego en el que aparecían dibujados los arcos escarzano y apuntado que se habían de realizar, y una detallada explicación de su disposición, función y modo en que se fabricarían (28).

Mientras tanto Teodoro Ardemans, como no recibía una contestación a su propuesta de hacerse cargo personalmente de la construcción de los cuerpos ochavados y chapiteles, remitió otra carta al Ayuntamiento. En ella refería que, al no tener ninguna noticia sobre su petición, pensaba que se habría rechazado por no haber hecho mejora en el precio y, por tanto, solicitaba de nuevo que se le traspasase la obra y ofrecía bajar de la cantidad fijada inicialmente, cincuenta doblones de a dos escudos de oro (29).

Esta solicitud se vió en el Ayuntamiento el 31 de mayo y se remitió a los comisarios de las obras. Pero a Ardemans no se le adjudicaría la ejecución de las torres; y no sólo eso, sino que además se desecharía su proyecto de hacer los cuerpos ochavados.

Esta decisión se adoptó a raíz de un nuevo informe presentado por Pedro González, Francisco de Huerta y Miguel Cabezas. Estos artífices solicitaban el 7 de junio declarar otra vez, alegando que habían vuelto a reconocer la fábrica con toda atención, hallando “nuevo reparo y yncombeniente”.

Al día siguiente comparecían los tres maestros ante el corregidor y manifestaban que habían examinado y tanteado “mas expeculativamente” la obra de las torres hasta el último suelo cuadrado sobre el que debía cargar el nuevo cuerpo; y puesto que dos de los ángulos de las torres eran de piedra de sillería y los otros dos de mampostería y albañilería, consideraban que al construirse el ochavo, los ángulos de mampostería no podrían ofrecer “fortificación igual a los dos ángulos de la cantería”. Explicaban además, que el ángulo que daba a la escalera principal estaba “unbralado en dos huecos de gran distancia, el uno en el passo de dicha escalera principal y el otro encima deste gueco, en la torre”, y aunque los umbrales eran de madera fuerte, ésta con el paso del tiempo se podría deteriorar, no quedando fuerte el ochavo. Por ello, afirmaban que no sería “obra segura por ningún lado el executar el cuerpo ochavado de piedra de sillería porque siempre quedará con algún riesgo y no con segura permanencia”. Como alternativa ellos planteaban que sobre el cuerpo cuadrado antiguo, se colocaran dos hiladas de piedra de sillería de media vara de altura cada una, con su imposta de cantería “siguiendo el mismo cuadrado, reelejándose a la par-

te de afuera, guardando el mazizo por la parte de adentro”. Sobre este banco de piedra se dispondría el chapitel “empezando en cuadrado y siguiéndole en ochavo”. Señalaban que con ello “no se muda su forma y traza, ni se disminuye su altura, ni quita hermosura a la fabrica”, pues sólo se eliminarían seis pies de altura en lo que correspondía al cuerpo ochavado y las ventanas, y el banco cuadrado quedaría adornado por los remates que se habían de colocar en sus esquinas.

Las tajantes afirmaciones contenidas en esta declaración sobre la inseguridad que suponía construir un cuerpo ochavado, hicieron que los comisarios de las obras decidiesen no llevar a cabo el proyecto. Sin embargo, la idea de sustituir el último cuerpo de las torres por un banco de cantería, no debió parecer muy atractiva a la comisión, ya que el 6 de julio convocaba una vez más a Juan Muñoz de Villegas, Pedro González, Francisco de Huerta y Miguel Cabezas para que propusiesen una solución alternativa a la erección del ochavo. Los maestros dictaminaron que la mejor manera de solventar los inconvenientes planteados, era “reducir” el cuerpo ochavado trazado por Ardemans a un cuerpo cuadrado “para que cargue sobre sus maçigos de la fabrica antigua”. Sobre éste, se construiría su chapitel “empeçando de cuadrado el faldon y feneciendo en ochavo” (30). Las trazas del nuevo proyecto las dió el arquitecto Pedro González (31).

Esta propuesta sería aceptada por la comisión y el 8 de julio la ciudad acordaba que las torres y chapiteles se ejecutasen “en la forma que se menciona en la última declaración de los maestros”.

A continuación, el 12 de julio Juan Gómez, maestro de carpintería en quién había rematado la obra, se obligaba a construir el segundo cuerpo de las torres “en la forma quadrada que nuevamente se a mandado ejecutar, y el chapitel como está delineado y declarado”. Además, se acordaba que una vez concluida la fábrica se medirían “los pies de piedra que demuestra la traza ochavada y la nueva traza quadrada” para que se rebajara del precio en que se ajustó la obra, los pies “que entraren menos” en el cuerpo cuadrado.

Así pues, a partir de julio de 1697 se continuaron las obras; y a principios del año 1700 una de las torres estaba prácticamente concluída. El 10 de febrero de este año, los comisarios manifestaban que la primera torre había sido ejecutada “en lo que toca a cantería” y que se iba a comenzar el chapitel de madera. Por ello, encomendaron al arquitecto Pedro González, y a los alarifes Francisco de Huerta y Miguel Cabezas, que reconociesen el

cuerpo construido y vieran si tenía la fortificación necesaria para poder cargar sobre él el chapitel. Estos maestros declararon el 13 de febrero que, para mayor seguridad, convenía macizar de ladrillo y cal una ventana del nuevo cuerpo que estaba “a mano izquierda como se entra en dicha torre”, hacer los cercos de las ventanas de viga de tercia y cuarta, y repartir en cada larguero dos capas de hierro embebidas en la cantería.

A principios del mes de marzo se trabajaba en la fábrica del chapitel y Juan Gómez señalaba que para “acabarle en blanco” necesitaba que se le abonasen 2.500 reales, así como que se le entregase la pizarra, cruz y bolas que en él había de poner “para darle acabado en toda perfección”. Esta petición fue examinada el 8 de marzo por los comisarios de obras, quienes acordaron que se librase al artífice la cantidad demandada y se hiciesen diligencias para la provisión de los materiales solicitados.

Finalmente, el 22 de marzo Juan Gómez comparecía ante la comisión y declaraba que la primera torre estaba terminada. Además solicitaba que se reconociese la diferencia que había del cuerpo ochavado al cuadrado y lo que importaba la obra de cantería y albañilería para poder hacer liquidación con Eugenio Díaz, a quién habían encargado todo lo tocante a la cantería (32).

Con este fin se reunieron el 25 de mayo Juan Gómez, Eugenio Díaz, Manuel Cabezas, Francisco Huertas y Pedro González, quienes tras examinar y medir la obra de cantería, manifestaban que el cuerpo ochavado trazado por Ardemans habría tenido 1.912 pies cúbicos de piedra, mientras que el cuadrado que se había construido tenía 1.679 pies cúbicos, lo que suponía una diferencia de 233 pies cúbicos de piedra. Esto significaba que del precio estipulado inicialmente se debían rebajar 2.097 reales de vellón, pero de ellos se habían de “azer buenos por la ciudad” a Juan Gómez 1.353 reales y 5 maravedís por diversos conceptos, de modo que sólo se descontarían del total concertado por la obra 734 reales y 29 maravedís. Esta cantidad, según un acuerdo de la comisión del 23 de junio (33), se le cargaban al artífice a cuenta del total que se le había de abonar por la fábrica de las torres y chapiteles.

Sin embargo, no sería Juan Gómez quién concluyese las obras, pues éstas se pararon una vez más por falta de caudales. El inicio de los trabajos en la segunda de las torres se demoraría hasta mayo de 1702 y, dado que en el transcurso de esos dos años Juan Gómez había fallecido, la obligación recayó en el también maestro de carpintería Ignacio Arias, que finalizaba la erección del chapitel y último cuerpo de la torre en agosto de 1703.

Documento nº 1

Calidades y condiciones con que se a de executar la obra de las salas alta y baja donde se zelebran los ayuntamientos de esta ciudad de Toledo.

Primeramente se a de demoler toda la armadura y artesonado que oy tiene la sala, y se yra poniendo toda la madera de suerte y en paraje que si se pudiere aprovechar de ella alguna porzió esté capaz para ello.

Que assí que se aya concluido dicho apeo de la armadura y artesonado, se baya desmontando la pared que mira a poniente de dicha sala. Y dicho desmorte a de ser de esquina a esquina o de ángulo a ángulo, que el uno mira a medio día y a poniente, y el otro mira a poniente y norte, y tiene de tirante dicha pared de ángulo ziento y beinte y nueve pies. Y ésta se a de demoler asta el nivel del pavimento del zagúan, y luego se a de profundar en la parte que lo huviere menester asta encontrar el firme, sobre el qual se a de empezar a cargar dicha pared.

Que dicha pared en toda la distanzia que tuviere opuesta terraplén, aya de tener un pie de más grueso. Y dicho grueso no a de subir más que lo que subiere dicho terraplén asta su pavimento y, además de esto, se le ayan de echar despues otros contrafuertes que tengan de salida zinco pies y quarto de grueso para que defiendan con más ympetu la oposizió de dicho terraplén. Y esto criado y unido al mesmo tiempo que la demás fábrica.

Que la esquina o ángulo que mira a poniente y a septetrion aya de subir o executarse de piedra de sillería, siendo sus sillares de mayor y menor, que el de mayor aunque despeçado tenga cinco pies de ramal y el de menor quatro, y dichos sillares an de passar el grueso de la pared.

Que dicha pared que mira a poniente se aya de executar de pilares de ladrillo y berdugos y los cajones yntermedios de mampostería de piedra y cal, repartiendo en la distancia de dicha pared las bentanas que ya lo están en la traza que para ello está executada.

Que en la pared del medio se le ayan de meter, assí en la pieça baja como en la alta, seis almas de madera de bigas de tercia en cada una y las basas de piedra, y estas y las de arriba an de serbir a recibir las soleras de los suelos de bobedillas. Con adbertencia que en la pieça alta se an de remeter de calidad que aya desde ellas asta la arista de afuera tres pies en que se a de yncluir todo su grueso, y lo que relejare (sic) más de dichos tres pies se aya de rozar.

Que sentado el último suelo, se aya de azer su armadura de par y ylera con sus tres buardas repartidas en toda su lonjitud.

Que se aya de executar en dicha sala su esquilfe encamonado, formando dicho esquilfe los lunetos, fajas y contrafajas que demuestra su planta y corte. Todo lo qual a de arrancar desde su cornissa capitelada, recibiendo unos tambanillos a las fajas principales.

Que se ayan de demoler y bolber a forjar los dos zeramientos altos como lo muestra la traza.

Que la madera de los dos suelos ayan de ser bigas de tercia y quarta de buena ley, betiseguidas, con los menos nudos que sea posible.

Que en quanto a sus largos, assí en suelo como en armaduras, se hallarán y se tomarán en el corte ynterior que para ello está executado.

Que en quanto a lo que se a de executar en lo que forma oratorio, se dexé su capacidad asta que para ello se execute demostrazió de su forma.

Que dichas salas alta y baja ayan de quedar blanqueadas de yesso blanco y paño.

Que ayan de quedar soladas dichas pieças de baldosa de Ygares o Mozejón, raspadas y cortadas.

Que en la pieça que oy sirve de archivo se hagan si fueren necesarios algunos repartimientos para su uso, abiendo de quedar dicha pieça rematada en toda forma.

Que en las ventanas que huviesen de yr compartidas en dicha distancia, se ayan de echar sus zercos de quartón de a ocho con sus rejas enbebidas en ellos.

Que se aya de executar dicha obra areglándose a la planta y corte echos por Theodoro Ardemanus, y que para alguna ygnovación se le de al dicho quenta para su desposición.

Que los modillones o canezillos del alero bayan atados y echos fuertes de la forma que demuestra la traza, y éstos sean de quarta y sesma, y que su buelo sea media bara, llevando su tocadura, cobija y ristrel y quarto bozel en dos filetes.

Que la ventana de la escalera que cae al norte se aya de apear con cuidado sus jambas, dintel y reja, porque a de bolber a servir en el mesmo para je que oy está.

Que todo el residuo de dicho testero, donde está dicha bentana, se reconozca al tiempo de demoler lo demás. Y si se reconociere no estar muy fir-

me se demuela apeando la portada para que se mantenga en su mesmo sitio que oy está y se baya volviendo a criar (sic) dicha pared. Y de subzeder lo referido, será necesario apeaar y mantener la escalera porque queda desabrigada por ambos lados, a todo lo qual no se an de aflojar los apeos asta estar frogada la obra y ello bien rezivido.

Que si al tiempo de debolber dicha obra se reconociere que la armadura que cae sobre la galería que cae a la plaça estubiere maltratada, se aya de componer de calidad que quede asegurada con la fortificación nezesaria.

Este es mi sentir y assí lo firmo en Toledo a 3 del mes de abril de 1695 años.

Theodoro Ardemanus

Documento nº 2

Theodoro Ardemanus, maestro maior de la Santa Iglesia de esta ciudad de Toledo y de las obras de la Villa de Madrid, digo que haviendo, con orden de los cavalleros comisarios de la obra de las casas de Ayunttamiento, pasado a hordenar el desmorte o derrivo de las paredes, armaduras y suelos, y habiéndose executado así, y hecho reconozimientto segunda vez oy día de la fecha, e hallado gran diferencia del reconozimientto primero que se hiço antes de estar desmottada dicha obra. Por lo qual soy de sentir que para más seguridad, más fortificazi3n y más hermosura, se demuela la pared intermedia de tierra porque amenaza ruina, y ésta, haciendo lo referido, nos dará mas sitio para agrandar las piezas en su ancho, de calidad que no se thomará nada de la casa medianera. Y se volverá dicha pared a executar de buena fábrica. Y asimismo se nezesitta demoler la exquadra del archivo que mira al palacio al norte y poniente, asta la junta que hace con el macho de la esquina, el qual y su residuo se mantendrá si se reconociere al tiempo de este otro derrivo estar bueno. Y tanvién lo que toca al ramal de dicha esquadra, al tiempo de volver a executarle se podrá amynorar de gruesos, será más ligero y más travado. Asimismo se a de penetrar el cimientto por donde se reconoce estar fabricado con varro y cal, que con esta diligenzia veré y reconoceré los demás que al parecer está bueno, de cuió reconozimientto se resultará disponer lo más que convenga. Asimismo soy de parecer de que la escalera conviene más acomodarla en el sitio

que la zitudad a conprado, que en el cave la escalera muy vien y se consigue dejar la entrada del zaguán más decentte, y la escalera quedará más suave porque oy esta demasiado rigurosa. Y si pareciere que por la corttedad de medios no se puede pasar a executtar el demoler la pared yntermedia y esquadra, y muttación de la escalera, no puedo dejar de prevenir a la buena considerazi3n que, de metterle o hacer roças para meter las almas, traveses y cruces en dichas paredes, se atormenttarán más de lo que oy están y no podré yo hir ni prevenir tantta seguridad como lo podré hazer ejecuttando lo que arriva e rreferido. Y soy de sentir que éste exceso tendrá de costa quarentta y cinco mil reales de vellón, poco más o menos. Y por ser así, lo firmo en esta ciudad a treynta y uno de maio de mil seiscientos y noventa y zinco años.

Theodoro Ardemanus

Documento nº 3

(Figura al margen izquierdo: en 24 de octubre de 1965 se remitte a los cavalleros comissarios de la obra. Soriano)

Señor

Theodoro Ardemanus, maestro mayor de las obras de Madrid y de las de esta Santa Yglessia Primada, digo que V.S. fue servido de azerme la honrra en que assistiesse con mi direcci3n a la obra que V.S. executa en sus casas de Ayuntamiento. Y aviendo obedecido en executar lo (como es mi obligaci3n), y aviéndose también empezado siguiendo mi planta y condiciones, y si alguna dificultad se ofrecía se me pedía parecer para proseguir en su execuci3n (lo qual e echado menos muchos dias á, y no sólo yo, sino es también la obra), parece se observan ásperamente mis dictámenes y advertencias, pues lo que al principio se admitía por obsequio, oy se admite por pesar. Y, cierto señor, sentiré mucho que no corresponda la execuci3n de la obra al buen deseo que e tenido y tengo de servir a V.S. Por lo qual=

A V.S. suplico me mande lo que en este casso devo executar, pues siempre estará subjeta mi obligaci3n a las órdenes y disposiciones de V.S., precediendo de su acuerdo mi obediencia. Dios guarde a V.S. muchos años en su mayor grandeza.

Theodoro Ardemanus

Documento nº 4

Don Theodoro Ardemanus, maestro de obras de la Villa de Madrid y Mayor de las de la Santa Yglesia desta ciudad de Toledo, digo que desde el día veynte y siete de agosto de este año de noventa y cinco a proseguido la obra de las casas de Ayuntamiento de esta ciudad sin havérseme pedido parecer en el proseguimientto de su ejecución. Y habiendo venido a reconocer el estado y ejecución de dicha obra e hallado haver corronpido mi disposición en las alturas, pues de haver revajado las paredes se hallan con las armaduras fuera de tirantez, por cuiã raçón es nezesario desaçer el troço de par y hilera que está ejecuttado, levantar las paredes toda la canttidad que pidiere la ypotenusa para que quede con su corrientte derecha sin peso ni oyo, adbirtiendo se a de atirantar la dicha parihilera con sus tirantes repartidos en buena proporciõn, que se a de bolber a executar y de esta calidad quedará con firmeza y hermosura sin nezesidad de hechar remiendos ny contraharmaduras.

Asimismo es nezesario levantar la techumbre elejida de la sobre escalera a lo menos hasta veynte y tres o veynte y quatro pies para su desaoço, pues desta calidad quedará con proporciõn y hermosura.

Asimismo es mi parecer que de subir el tercer tiro de la escalera de piedra, es nezesario cerrar de pilastra a pilastra de calidad qe sirva de zaqueado maçiço el dicho cerramiento, pues de hacerle calado es nezesario que el arco de buelta por tranquill tenga quien manttenga su enpujo por el lado del çaguán. Esto está ymposibilitado por el embaraço del dicho çaguán y así lo mejor, lo más permanente y más útil para el ensanche de oficinas es zerrarla, pues de esta suertte esta ejecuttado en las casas de Bargas y otras de esta ciudad, y en Madrid, en las de su Ayuntamiento, Panadería y otras muchas. Este es my sentir y lo firmo en Toledo a veynte y cinco de octubre de mil seiscientos y noventa y cinco años.

Theodoro Ardemanus

Documento nº 5

En la ciudad de Toledo a veinte y siete de octubre de mill y seiscientos y noventa y cinco años, se juntó la comisiõn de la obra de las casas del

Ayuntamiento en que se hallaron los señores Conde de Murillo, corregidor y justicia mayor de esta ciudad, don Fernando de Robles Gorvalán y Toledo, don Manuel Fernández de Madrid, regidores, don Francisco de Segovia Villalba y don Gabriel Alonso de Buendía, jurados comissarios, y ansimismo se hallaron los señores don Joseph Nino (sic) de Silba y don Melchor de Cisneros, regidores. Y vístose la petición y declarazión de don Theodoro Artemanos, que se vió en el Ayuntamiento, y juntándose por mandato de la comission a el dicho don Theodoro Artemanos, maestro de obras de la Villa de Madrid y mayor de las de la Santa Yglessia, y a Pedro González, de las de los Reales Alcázares, y a Juan Díaz y Mathías Gutiérrez, maestros de albañilería, y a Juan Fernández, maestro de carpintería a quién está encargado y por cuya quenta a corrido lo que se a ejecutado en dicha obra, y a Gregorio Gómez, maestro ansí mesmo de carpintería en esta ciudad, y habiendo conferido sobre lo executado y lo que se a de executar para la mayor hermosura y perfección y firmeza de dicha obra, se dió orden a todos los dichos maestros para que lo bean y reconozcan todo, y declaren lo que pareciere más conveniente. Y habiéndolo reconocido de un acuerdo y conformidad declaran que a pareçido más conbiniente se execute para la mayor firmeça y perfección de la obra lo siguiente:

Que en quantto a las armaduras que se estan ejecuttando en el salón y galeria alta, se han de hechar sus contracamones para que las aguas vierttan sin repugnancia y queden a la tirantez que deven, lo qual se está ya executando.

Que en la sobre escalera, por haverse reconcido nezesitar de más altura que la que esta ydeada, se a de levantar asta veynte y dos pies de altura, y de hay arriva el suelo que le pertteneze. Y esto se a de executar levanttando la carrera que oy está senttada y quitando el pie derecho del extremo y hecharle de toda su altura enterico, y el macho del otro extremo de fábirca a de subir la misma cantidad y volver a sentar su carrera a la dicha altura de los veynte y dos pies y se apeará en medio con dos tornapunttas para que formen el tramado de dicha zítara. Y en quantto al esquilfe, se hará traça para el tiempo de su execución.

Que el terzer tiro de la escalera a de ser zerrado con una pared de alvañilería de media vara de grueso, haciendo o arrancando desde el pavimento una forma de arco escarçano yncluso en el mismo grueso de la pared pa-

ra que la vóveda del poço no reciva tantto peso. Y en dicha pared se a de resaltar dos dedos la forma del arco por tranquil.

Y por aora es lo que pareze más conveniente se execute. Y dichos corredores y comisarios mandaron ponerle con los auttos para la execución de ello y lo firmaron, y dichos maestros.

(Rubricado:

Robles

Segovia

Buendía

Theodoro Ardemanus

Pedro González

Gregorio Gómez

Ante mi

Zebrian Soriano

SS^o Mayor

Documento nº 6

Condiciones con las quales se a de executar la obra de las torres de las cassas de Ayuntamiento de esta ymperial ziedad de Toledo.

- 1 Primeramente es condizión que la forma de dichas torres a de ser ochavada, disimulando en los lados de su figura la yrregularidad del sitio.
- 2 Que a de llevar dos pies de guesso las paredes de dicho ochavo, ynclusos en dichos dos pies sus buelos.
- 3 Que a de yr apilastrado por ángulo, con sus fajas y todo lo demás que demuestra la traça.
- 4 Que todas las pieças an de atizonar y passar todo su guesso.
- 5 Que la cornissa a de pasar y bañar todo el guesso de la pared por su trasdoxes.
- 6 Que para cargar los quatro lados del ochavo que caen en los quatro angulos, se an de hacer quatro arcos de albañilería, su forma apuntada de dos pies de guesso, haciendo sus régolas en las paredes para que enjarjen, como se demuestra en la planta y alzado.

Chapitel

7 Assimismo es condición que sobre el lecho de la cornissa de dicho ocha-vo, se an de sentar sus soleras con sus nudillos echas cajas en la misma piedra, y éstas an de ser de quarta y sesma labradas.

8 Que toda la madera de la cadena de fortificazi3n, tirantes y cuadrales y aguilones, aya de ser de biga de pie y quarto y pie por canto.

9 Que las almas y segundas cadenas ayan de ser de biga de tercia y quarta.

10 Que todas las limas ayan de ser de quarta y sesma.

11 Que todos los pares, péndolas y patorales (sic), ayan de ser de quart3n o madera de a seis.

12 Que todas las cadenillas, puentes y tornapuntas an de ser de quart3n de a seis.

13 Que la biga del navo principal a de tener una tercia en quadrado, y ésta a de ser muy seca y betiseguida, y a de tener de largo toda la distancia que ay desde la segunda cadena, donde enbarbillan los pares, asta el arranque de la bola.

14 Que toda la tabla a de ser de dos dedos de grueso, buena ley y sin muchos nudos.

15 Que todas las molduras del dicho chapitel an de ser corridas de trozos de bigas, sin que lleve ninguna encamonada y alistonada.

16 Assimismo es condición que todas las bolas y remates ayan de ser de cobre y doradas al olio.

17 Que la beleta y la cruz a de ser de yerro, negra y dorada sus remates.

18 Que dicho chapitel se a de bestir de plomo y pizarra, cada cossa donde fuera necesario.

Que todo lo referido a quedar a satisfacci3n de los señores comisarios de dicha obra y del maestro mayor de esta Santa Yglesia. Toledo y março 8 de 1696 años.

Theodoro Ardemanus

Documento n° 7

Theodoro Ardemanus, maestro mayor de la Santa Yglesia Primada y de las obras de Madrid, digo que de horden y acuerdo de V.S. se me encarg3 la direzi3n de la obra de las cassas de Ayuntamiento de esta ziudad. Y

abiendo obedecido en la mesma conformiada a V.S., últimamente trazé e hize traza y condiciziones para las torres de dicha cassas. Y abiéndose admitido, aprovado y firmado por V.S. dicha traza, se sacaron al pregón y se remataron dichas torres en Juan Gómez, maestro carpintero y en Eugenio Díaz, maestro cantero. Y abiendo puesto algunas objeciones dicho Eujenio en la forma y figura de dichas torres, se le dió quenta a don Fernando de Robles, cavallero rejidor y comisario de dicha obra. Mandó se juntasen en las dichas cassas de Ayuntamiento Pedro González, aparejador de la obra de la Santa Yglesia, Eujenio Díaz, maestro que trabaja en dicha obra, y Theodoro Ardemanus, para efecto de conferir y allanar las dificultades propuestas por dicho Eujenio, a que se le satisfizo en prsencia de dicho señor don Fernando. Y le mandó executasse lo que siempre se abía determinado por V.S., siguiendo en todo y por todo las trazas y condiciones por mí executadas, sin ygnovazión alguna. Y abiendo llegado a mí notizia que el dicho Eujenio todavía ynsiste en su error o por su corta yntelijencia o por malizia.

A V.S. suplico se sirva de mandar se ejecute por mí, Theodoro Ardemanus, dichas torres en el mesmo precio que están rematadas, que afianzaré a sitisfacción de V.S., y tomaré todos los materiales que se huvieren traydo para dicha obra, labrados y por labrar, por su coste. Pues para executar por mí mesmo dichas torres no se me ofreçe la más mínima dificultad, antes se escederá en ellas, pues quién executa la obra que de su principio cría, la mira con más carino (sic) que el que la executa por otras traças que no sabe haçer ni entiende. Es justicia que pido a V.S.

Theodoro Ardemanus

Documento nº 8

Theodoro Ardemanus, maestro mayor de la Santa Yglesia de esta ziuada y de las obras de Madrid, dice que ante V.S. presentó una petizión en que pedía a V.S. se sirviesse mandar se traspasase el remate y ajuste que se a echo con los maestros que al presente tienen la obra de las torres, en mi persona. Pues siendo assí que a ellos se les ofrecen diferentes dificultades, motivadas sólo en contrario dictamen y no porque las ay; a mí, como cossa que desde su principio la e criado, no se me ofrece ninguna. Por cuya raçón y porque no se gastasse el tiempo en conferencias sin substancia,

presenté la petición que ariva (sic) refiero, de la qual no se a echo mención y se a detenido el ynforme. Y creyendo no se abrá admitido por no sonar en ella alguna mejora (pues no era de poca consecuencia la que hacía en ejecutarlas yo por mí, afianzando a satisfazió de V.S.), desde luego hago de mejora en dichas torres zinquenta doblones de a dos escudos de oro, tomando a mi cargo por su justo balor todos los materiales que ay en dicha obra para el efeto de dichas torres. Y me obligaré a dar dichas torres acabadas con toda la fortificazió necessaria a bista de maestros peritos en el arte, afianzando a satisfazió de V.S.

A V.S. suplico se sirva de mandar admitir este beneficio, pues a más de la gracia, es justicia que pido.

Theodoro Ardemanus

Documento nº 9

En la ciudad de Toledo a seis de julio de mill seiscientos y noventa y siete años, en la sala de los ayuntamientos se juntaron en comisió los señores Marttin Basurto Sepulbeda, cavallero del orden de Santiago, corregidor y justicia mayor desta ciudad, don Fernando de Robles Gorvalán y Toledo, cavallero de dicho avito, y don Manuel Fernández de Madrid, regidores, y don Francisco de Segovia Villalva, jurado, y mandaron que Juan Muñoz de Villegas, maestro mayor, Pedro González, maestro mayor de los reales Alcázares, Francisco de Guerta, maestro de obras de la Santa Iglesia y Miguel Cavezas, alarife de cantería de esta ciudad, a quién han dado horden para que reconozcan y declaren lo que se pueda executar en la fábrica de las torres de las casas de Ayunttamiento para su seguridad y permanencia y hermosura, rrespecto de las dudas que se han excittado en razón de la firmeza de dicha fábrica siguiéndose el chapitel y el cuerpo ochavado que estava demostrado por don Theodoro Ardemanus.

Y unánimes y conformes dichos maestros declaran, vajo de juramento que hicieron a Dios y una cruz en forma de derecho, que haviendo mirado y considerado la dicha obra y la poca fortificazió que tienen los cuerpos de canttería y albañilería para poder cargar sobre ellos el cuerpo ochavado que se pretende hacer, y que por las dos partes del primer cuerpo que está oy fabricado es de alvañilería de ladrillo con parte de mampostería, y pare-

ze que en los dos guecos de las entradas al corredor para entrar en la sala alta de los ayuntamientos están umbralados con vigas de alamo negro, y estas con el discurso del tiempo son corruptibles como la experiencia lo enseña. Y así, para obrar estos ynconbenientes y que no sobrevenga alguna ruyna, son de parecer dichos maestros que el cuerpo ochavado que está demostrado en dicha traza de don Theodoro Ardemanus, se reduzca a cuerpo cuadrado para que cargue sobre sus maciços de la fábrica antigua, haciendo sus elecciones de ventanas que vengan al mismo plomo del cuerpo que está ejecutado, guardanddo su ancho y su altto en proporción. Y en el dintel que cierra la ventana a de ser de dovelas con su corte, comprehendido el friso en lo que toca a los dos lienços de cantería, dándole dos pies de grueso por su maciço, y de más a más los buelos, poniendo su cornisa enzima de suertte que tenga quatro dedos más de buelo que la del cuerpo de abajo para el expediente de las aguas.

Y en el lienço que topa contra la armadura, que es el que sube desde la puerta prinzipal a mano izquierda, se a de hechar de sillares de cantería asta tomar el plomo de la entrada del tránsito y elegir su gueco de ventana del mismo ancho que tiene el tránsito.

Y al otro lado a donde hace esquina, se sentarán sus sillares de mayor y menor, de una vara de largo y media vara en quadrado. Y en el yntermedio que hay de esquina a esquina se a de labrar de ladrillo y cal, para que con eso no cargue sobre esta pared más peso que lo que tiene de ladrillo, haciendo su dintel de alvañilería para el gueco de la venttana y que levante asta enrasar para senttar la cornisa. Y contra este lienço se hará su atanica o contraarmadura, sacando sus canales maestros de media vara de chapadas de plomo para el buen expediente de las aguas. Y en el gueco de la ventana se zerrará por la parte que arrima al tejado con su zítara de ladrillo y cal, para que contra ella tope el mojinete.

Y en el otro lado que está labrado de alvañilería, que es la pared que sube desde la puerta de la escrivanía mayor, se labrará todo lo que mira al dicho cuerpo de alvañilería, y para que corresponda a la cantería se embestirá de cal templada al mismo color de la piedra berroqueña, y se finjirán sus sillares guardando en todo la altura de las yladas de la fachada, que con eso parecerá todo de cantería y se quita la gravedad del peso y mucha costa.

Y estando enrasado dicho cuerpo con su cornisa, se elijirá su chapitel empeçando de quadrado el faldón y feneciendo en ochavo como está delineado.

Y se a de quitar el banco que oy tiene en que están los remates, para que descuelle más y se de lugar a las ventanas que tengan desaogo y no cargue sobre las de abajo, según la demostración del un lado que tienen ejecutado.

Y ejecutándose en esta forma puede servir toda la piedra que está labrada, sólo con recortar las junttas del encuentro de los ochavos sin costa considerable. Y tendrá de menos costa dicha fábrica en la forma que va declarado más de una quartta parte de lo en que está remattada dicha obra, como se reconocerá al timepo de la medida y queda la fábrica segura, firme y permanente sin duda de riesgo alguno como le tenía si se labrara el cuerpo ochavado.

Y esto declararon a su leal saver y entender vajo del juramento que hecho tienen, y lo firmaron.

(Rubricado: Pedro González Francisco de Huerta

Juan Muñoz de Villegas

Miguel Cabezas

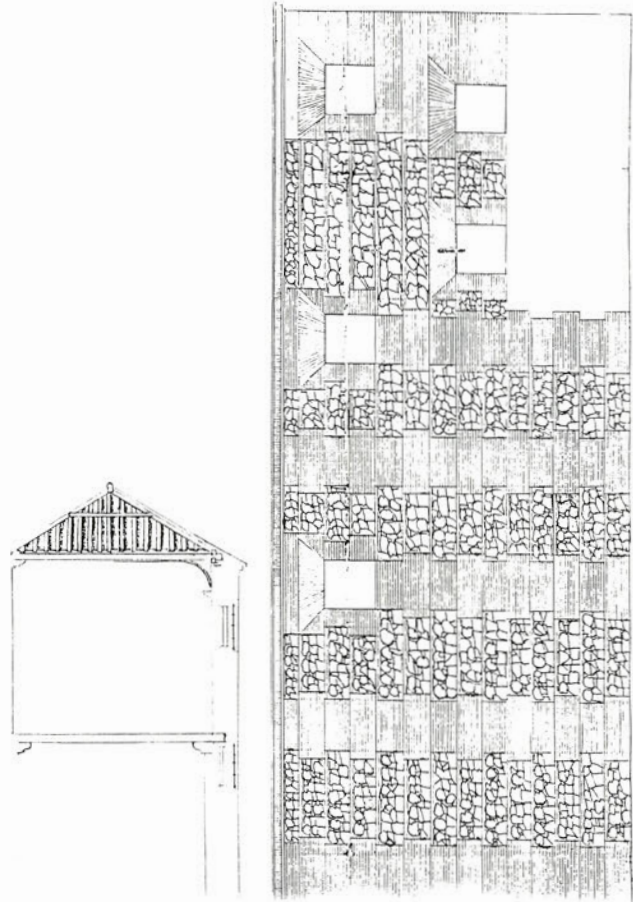


Fig. 1. "Fachada que se a de executar en una de las paredes de las cassas del Ayuntamiento de esta imperial ciudad de Toledo. Trazada por Pedro González".

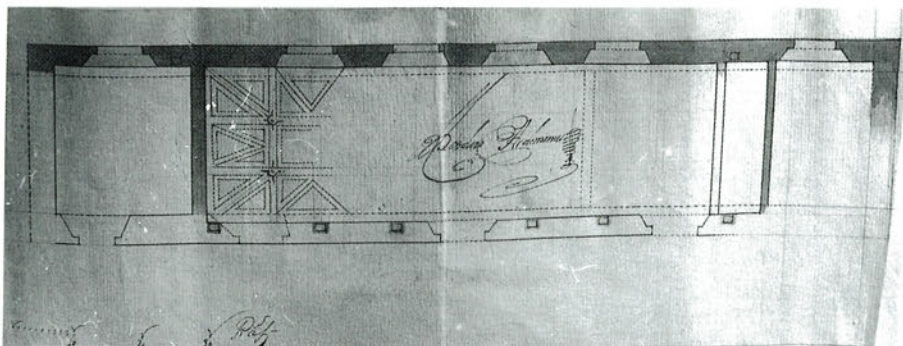
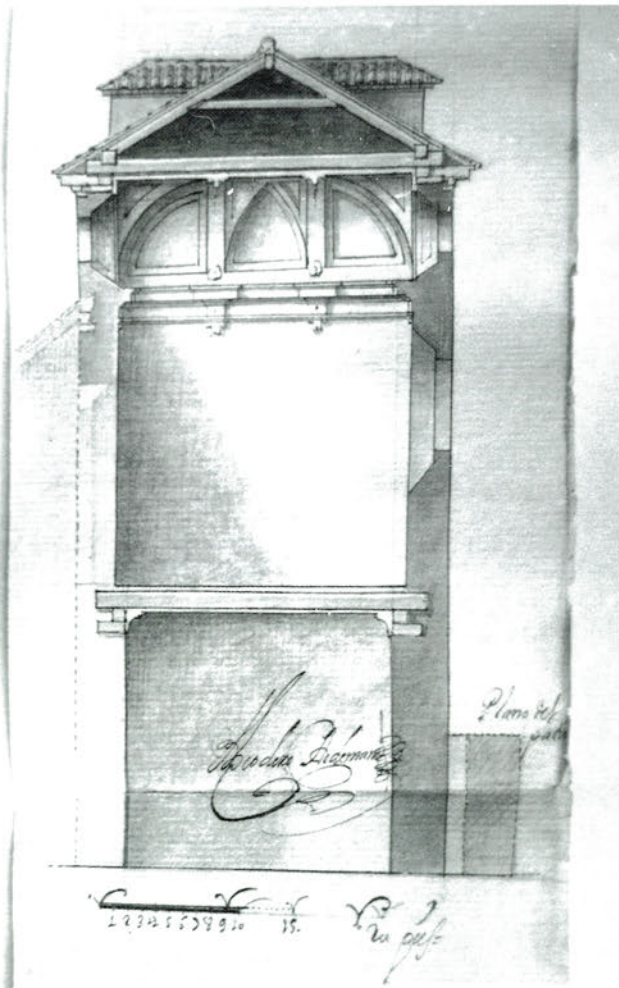


Fig. 2 y 3. Trazas dadas por Teodoro Ardeman para la obra de las salas del Ayuntamiento.



Fig. 4. Dibujo de los arcos que los artífices Pedro González, Francisco de Huerta y Miguel Cabezas proponían construir, para que sobre ellos cargase el cuerpo ochavado que se había de erigir en las torres del consistorio.

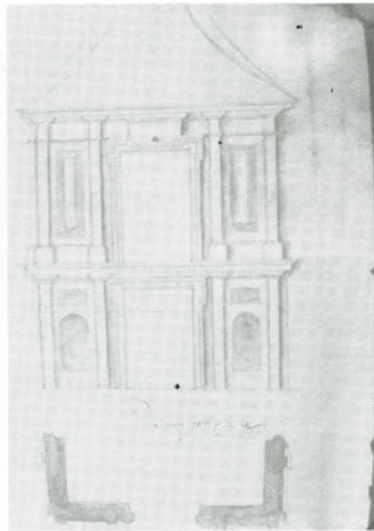


Fig. 5. Trazas dadas por Pedro González para la construcción del último cuerpo de las torres del Ayuntamiento.

NOTAS

- (1) Sobre la construcción de las Casas del Ayuntamiento véase MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento*, IV, 4-12; y AAVV., *Arquitectura*, I, 30-39.
- (2) Una inscripción que se conserva en la caja de la escalera nos indica que “Reinando en las Españas el Rey Nuestro Señor Don Carlos II, en el año de 1690 la Imperial Toledo mandó continuar la fábrica de esta antiquísima casa de sus Ayuntamientos, cuya reparación en la fachada, lonja y torres hasta la cornisa tuvo principio en el siglo pasado, y su inminente ruina en lo interior precisó a la renovación, que se inició siendo Corregidor Don Francisco de Vargas...”. Esta “renovación” al a que se alude, concluiría en 1703, en tiempos del corregidor don Alonso Pacheco, como se especifica de las inscripciones de la escalera.
- (3) En el Archivo Municipal de Toledo se conservan tres cajas que bajo el epígrafe “Obras. Ayuntamiento” contienen, entre otras, las escrituras relativas a la construcción e intervenciones arquitectónicas realizadas en las Casas Consistoriales. Para nuestro estudio nos hemos centrado en la documentación referente a la fábrica del interior y torres del Consistorio, incluidas en la caja “Obras Ayuntamiento 1690-1799”.
- (4) Pedro González aparece en la documentación con el título de “arquitecto mayor de las obras de su Magestad en los Reales Alcázares de la ciudad de Toledo y aparejador de la obra y fábrica de la Santa Iglesia de ella”. Esta última función la desempeñó desde el 9 de agosto de 1674 (en que sustituyó a Alonso Ortega en el cargo por muerte de éste) hasta el 25 de julio de 1706 en que falleció. A.O.F.C.T., “Libro de Gastos. Año 1674” fol. 64r., y “Libro de Gastos. Año 1706”, fol. 68r.
- (5) Escrituras contenidas en el cuadernillo “Autos tocantes al [ilegible] de la casa de los ayuntamientos de la sala alta de ellos”, s.f., y papeles sueltos; todo en A.M.T., caja “Obras Ayuntamiento 1690-1799”.
- (6) Pedro González hacía constar en su informe que la pared era toda de tierra “excepto una oja de mampostería que le echaron por la parte exterior”.
- (7) El 20 de enero de 1695 se entregaba la cuenta de lo que se había gastado en el apuntalado del edificio, cuyo total ascendió a 1.778 reales de vellón, en los que se incluían 160 reales abonados a los dos carpinteros y un aprendiz, de sus jornales de ocho días (cada carpintero a razón de 9 reales diarios y el aprendiz de 2 reales por día).
- (8) Véase Fig. nº 1.
- (9) El 31 de enero de 1695 los regidores don Luis Laso de la Vega y don Manuel Fernández, y los jurados don Gabriel Alonso de Buendía y don Francisco de Segovia, todos ellos comisarios nombrados por el Ayuntamiento para las obras que se debían hacer en su edificio, manifestaban que para costear el importe de la nueva fábrica se podía utilizar el impuesto de dos maravedís segundos por cada azumbre de vino que se consumía “en Toledo y sus arrabales”, lo que proporcionaría anualmente un valor líquido de hasta 39.000 reales.

Tras una farragosa descripción de la situación económica del municipio, proponían que se solicitase una prórroga del uso de este arbitrio para poder destinar su producto a las obras del Consistorio. Añadían que “por quantto el medio que se propone no

tiene caudal oy prompto de que poder valerse”, se podrían utilizar mientras tanto “... otras volsas por vía de empréstito”.

- (10) La petición del Ayuntamiento se remitió al Agente General en Cortes, el 4 de marzo de 1694. El Consejo Real concedería finalmente una prórroga por cuatro años del uso del arbitrio de vino, para costear los reparos de las salas y casas del Consistorio.
- (11) En este momento Ardemans era ya maestro mayor de obras de la Catedral de Toledo, cargo que ocupó desde el 21 de marzo de 1694 hasta febrero de 1726 en que falleció (Tras la muerte de José Donoso en septiembre de 1690, la plaza de maestro mayor permaneció vacante varios años, siendo su sucesor Teodoro Ardemans).
- (12) Véase Doc. nº 1 y Figs. nº 2 y 3.
- (13) El 4 de abril se examinaron en el Ayuntamiento “la traça, plantta y declaraciones hechas por don Theodoro Ardamanus”, acordándose que la comisión hiciera ejecutar esta obra “con la mayor seguridad, magnificencia, hermosura y brevedad que fuere posible”. Asimismo, se instaba a los comisarios a que hicieran “el agasajo y regalo que les pareciere conveniente” a Ardemans. En efecto, el arquitecto fue obsequiado por el Consistorio antes de partir hacia Madrid, pues con fecha 7 de abril de 1695, se registra entre las cuentas de las obras una libranza de 344 reales de vellón “de coste de un agassaxo que se hizo a don Theodoro Ardemanus (...), por la traza y condiziones que hizo para el reparo de las cassas del Ayuntamiento”.
- (14) Véase Doc. nº 2.
- (15) El 3 de junio de 1695, el ayuntamiento vió la declaración de Teodoro Ardemans y lo votado sobre ella por la comisión, remitiendo todo de nuevo a los comisarios de las obras para que las hicieran “volver a ver con los maestros y personas que les pareciere, para que se elija y ejecutte lo más conveniente”.
En esta misma sesión, los señores don Luis Laso y don Manuel de Madrid pidieron a la ciudad que les exonerase de la comisión de obras. El 6 de junio se admitía el relevo de don Luis Laso, a quién sustituyó don Fernando de Robles, pero no el de don Manuel de Madrid.
- (16) Hasta tal punto fue así, que el 16 de julio de 1695 Pedro González afirmaba en una de sus declaraciones que parecía que las salas “quando se hijieron, fue sólo en el interin que se continuara la fábrica, de que resultto sobrevenir gran ruina dellas”.
- (17) En el ayuntamiento celebrado el 13 de julio de 1695, se explicaba que se había ampliado el alcance de las obras y su coste, y por tanto “la facultad que la ciudad tiene no puede producir para dicha costa, respecto de estar concedido sólo por quatro años más, y en ellos tener que pagar censos que tiene tomados (...), por cuió motivo no ay quién quiera dar censo ninguno para hacer la obra”. Se añadía que de cesar los trabajos “se sígue mucha más costa” por perderse algunos materiales, faltar otros y estar la ciudad sin casas para sus ayuntamientos. Por ello, se proponía pedir al Consejo Real que concediese prorrogación del arbitrio del vino por el tiempo que fuere necesario, hasta sacar “la costa que tubiere poner en perfezióñ dicha fábrica”.
A continuación, en el ayuntamiento celebrado el 18 de julio, se aceptaba esta propuesta y se acordaba solicitar “Real facultad de prorrogación absoluta” sobre el impuesto de dos maravedís segundos en azumbre de vino.
- (18) Véase Doc. nº 3.

- (19) Véase Doc. nº 4.
- (20) Véase Doc. nº 5.
- (21) Esta libranza aparece recogida en unos folios con el epígrafe “Cuentas de la obra y gastos hechos en las Casas del Ayuntamiento de esta ciudad, desde 5 de abril de 1695 asta 14 de junio de 1700” en los que se reflejan de forma detallada los cargos y censos que se tomaron sobre el arbitrio concedido para sufragar la obra, y los pagos que se hicieron a los diferentes artífices que intervinieron en ella. A.M.T., caja “Obras Ayuntamiento 1690-1799”.
- (22) La documentación referida a la erección del último cuerpo de las torres esta contenida en un cuadernillo con el título “Autos thocantes a la fábrica de las torres de las casas de Ayuntamiento de Toledo”, s.f., y papeles sueltos. Todo en A.M.T., caja “Obras Ayuntamiento 1690-1799”.
- (23) No sabemos con certeza si se convocó un concurso para el proyecto de la fábrica de las torres, pero sí que las trazas de Ardemans no fueron las únicas que se realizaron a tal fin, pues el 21 de marzo de 1696, los comisarios de las obras señalaban que “para la fábrica de los chapiteles (...) de orden de la comisión está echa traza por don Theodoro Ardemanus, que es la que la comisión tiene elegida de todas las traças que antiguamente estaban hechas y al presente se han hecho”.
- (24) Véase Doc. nº 6.
- (25) A.H.P.T., Prot. 3946, 1696, ssº Juan Gómez Marcote, fols. 193-195r.
- (26) Se establecía en el contrato que cuando los comisarios acordasen que se ejecutara la obra, Juan Gómez debía entregar a Eugenio Díaz 4.000 reales para conducir la piedra a Toledo; y cuando el cantero hubiese empezado a labrar los sillares, se le abonarían otros 4.000 reales; y según Eugenio Díaz fuese sentado la piedra, se había “de medir y yrsele pagando lo que importare lo que así tuviese sentado, con los dichos 9 reales cada pie”.
- (27) Véase Doc. nº 7.
- (28) Véase Fig. nº 4.
- (29) Véase Doc. nº 8.
- (30) Véase Doc. nº 9.
- (31) Véase Fig. nº 5.
- (32) El 23 de junio de 1700, Juan Gómez manifestaba que había entregado a Eugenio Díaz 19.381 reales de vellón por cuenta de lo que importara la obra de cantería de la torre. Sin embargo, según la tasación hecha el 25 de mayo, el coste de la obra realizada por el cantero ascendía a tan sólo 16.468 reales y 22 maravedís, por lo que éste debía reembolsar a Juan Gómez los 2912 reales y 12 maravedís restantes. Eugenio Díaz se mostró de acuerdo con efectuar esta devolución, pero a su vez reclamaba a la ciudad 536 reales y 8 maravedís del valor de cuarenta y ocho pies cúbicos que tenía la cornisa de cantería que labró y sentó por orden de la comisión; así como el valor de “los pies de piedra que avía tenido de pérdida en lo labrado de ochavado a cuadrado” y la costa de sacar los sillares de la plaza del Ayuntamiento, con motivo de la entrada de los Reyes en Toledo. Con relación a esta petición, el arquitecto Pedro González informaba que cuando determinó que la fábrica fuese cuadrada, el cantero tenía labrados “de ochavado” treinta y dos sillares; y que para “recortarlos a cua-

drado, se perdería en cada piedra seis pies cúbicos”, lo que suponía un total de 152 pies cúbicos. Por tanto, se le debían dar a Eugenio Díaz de demasías 1.200 reales de vellón, por razón de la pérdida de piedra que tuvo y por el traslado que realizó cuando los monarcas fueron a Toledo.

La comisión aceptó que se le pagaran al artífice tanto los 536 reales y 8 maravedís que éste solicitó, como los 1.200 reales señalados por Pedro González, lo que suponía un total de 1.736 reales y 8 maravedís. No obstante, esta cantidad no la abonaría el municipio, sino que se le restarían a Juan Gómez de los 2.912 reales y 12 maravedís que le adeudaba Eugenio Díaz.

- (33) También en la sesión celebrada el 23 de junio, los comisarios establecían que a Pedro González se le pagasen 1.100 reales por “la asistencia a la obra y nueva plantta para ella, reconocimientos y declaraciones que ha hecho”; y que, tanto a Francisco de Huerta como a Miguel Cabezas, se les abonasen 275 reales por la ocupación que ambos habían tenido en relación con la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, IV, Toledo, Publicaciones del Inst. de Inv. y Est. toledanos, 1983.
- AAVV., *Arquitecturas de Toledo*, I, Toledo, Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991.

FUENTES MANUSCRITAS

- A.M.T., Archivo Municipal de Toledo.
- A.O.F.C.T., Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.
- A.H.P.T., Archivo Histórico Provincial de Toledo.

- A.M.T., Caja "Obras Ayuntamiento 1690-1799".
- A.O.F.C.T., "Libro de Gastos", año 1674.
- A.O.F.C.T., "Libro de Gastos", año 1706.
- A.H.P.T., Prot. 3946, ssº Juan Gómez Marcote.

EL PROGRAMA DE SAN MIGUEL DE VITORIA,
REFLEJO DE SUS FUNCIONES CÍVICAS Y LITÚRGICAS

Por

M. LUCÍA LAHOZ

San Miguel es uno de los templos más antiguos de Vitoria, con la peculiaridad de ser iglesia juradera, según el texto del Fuero 1181 –“vicinus uester uel estraneus qui sanctum deuerit dare uel recipere non iuret in alio loco nisi in eclesia sancti micaelis que est ad portam uille uestre” (1)–. Alfonso X, al igual que al resto de las parroquias de Vitoria, la incorpora al Patronato Real (2). San Miguel cuenta con una portada gótica, de singular iconografía, en la que va a centrarse nuestro estudio (3).

La portada monumental se emplaza en el lado sur, bajo un pórtico, del siglo XVI, de dos tramos de 17 x 9,60 m, cubiertos con bóveda estrellada de trazos ondulantes. Se configura un espacio abierto hacia la plaza de la Virgen Blanca, mediante dos arcos. El pórtico, además de la finalidades de carácter litúrgico, era espacio que cobijaba funciones civiles. Allí, tenían lugar los juicios, como ratifican los documentos (4), se juraban los cargos (5) y custodiaba el “Machete vitoriano”, símbolo de la justicia en el gobierno de la ciudad (6). Funciones que, posiblemente, condicionan su programa iconográfico. Y manifiestan características definitorias del espíritu gótico, como “su carácter ciudadano” y su interacción en la vida urbana.

La portada ha llegado muy destrozada; se han picado las arquivoltas, así como las posibles jambas. El tímpano se divide en tres registros. En las dos zonas inferiores tienen cabida los sucesos más destacados de la hagiografía del titular. Y en el superior se fija el Trono de Gracia, flanqueando por dos figuras arrodilladas, acompañadas de ángeles músicos.

En la primera escena del registro inferior –de izquierda a derecha– vese una construcción eclesial que acoge la imagen del arcángel. Fuera del templo hay cuatro personajes: un obispo, una mujer, arrodillada, rezando ante el prelado, un diácono y un hombre genuflexo, también con las manos juntas en oración.

Enciso interpreta esta escena como la aparición de San Miguel en Chane. El arcángel se le aparece a un pagano y le manda que le lleve a su hija, muda,

a la fuente sagrada del Santuario de Chane. El hombre cumple esta petición, y arrodillado, con las manos elevadas, implora a San Miguel mientras que su hija es rociada con el agua milagrosa. Al instante, queda curada y comienza a hablar (7). Interpretación que acepta Silva Verástegui (8).

Admitir tal identificación crea algunos interrogantes. En primer lugar la leyenda no contempla al obispo que protagoniza la historia alavesa. Asimismo, cuesta trabajo reconocer en el objeto circular que lleva el prelado a un jarro. Su diseño recuerda el de la Sagrada Forma.

La Leyenda Dorada afirma que uno de los nombres dados a la fiesta de San Miguel es la “dedicación”, porque en tal día el arcángel reveló que se había dedicado a él mismo una iglesia en monte Gárgano. Voragine nos dice que “Los sipontinos tras una victoria subieron al monte y en la gruta de la aparición de San Miguel encontraron construída una Iglesia. No se sabía la advocación, ni si ésta estaba ya consagrada... A la mañana siguiente el obispo y todo el pueblo subieron al monte”... A continuación, el obispo celebró una misa solemne en la que todos los asistentes comulgaron. El obispo encomendo el culto de ese templo a un grupo de sacerdotes y clérigos, encargándoles mucho que se celebraran en el los divinos oficios” (9).

Tal vez, la escena del tímpano puede interpretarse como la “dedicación”. La representación de una iglesia construída –y no una gruta– coincide con la leyenda. La ambientación interior que acoge el altar, con la imagen del titular, simula un baldaquino y, según afirma Voragine, un baldaquino cobijaba uno de los altares del templo primitivo. La presencia de una imagen del arcángel en el santuario y, sobre todo, la importancia –compositiva y significativa– concedida al obispo así lo sugiere. La elección de este paraje resalta la dedicación a San Miguel de este templo vitoriano y, en cierto modo, legítima su advocación, lo que explica que se fije en primer lugar, anteponiéndose al suceso más conocido de Gárgamo, desarrollado en el segundo registro.

La lectura expuesta subraya la tradición de dicho templo y la autenticidad de su culto, pues es el propio San Miguel quien lo establece. Introduce también referencias eclesiológicas, a la iglesia como edificio –simbolizada en la pequeña construcción–, y a la iglesia como Comunidad –materializada en el grupo de ofiantes y fieles–, enriquecida con el matiz sacramental eucarístico, en el supuesto que se identifique el objeto que eleva el obispo como una Sagrada Forma.

La imagen de San Miguel sobre el altar también plantea algunas dudas. Su dinamismo hace pensar en una “visión” del santo, pero su plantilla no coincide con la plástica de sus apariciones en el propio tímpano, precisando su condición icónica. Sabemos que en el santuario de Monte Gárgamo existía una conocida imagen de San Miguel, según el testimonio de un monje bernardo peregrino del siglo XI, “En el interior se ve, del lado de Oriente, la imagen del ángel”, que Mâle identifica como un icono (10). Estas representaciones debían ser habituales, y “reproducían, sin duda, una imagen célebre, conocida de todos los peregrinos” (11), la de la lucha con el dragón, la más popular del arcángel, que, acaso, nuestro modelo repite, aunque por lo gastado resulta imposible precisarlo. La existencia de dichas imágenes culturales en el santuario primitivo dilucida su difusión en los diversos templos y, por tanto, no extraña que a la hora de referir la propia dedicación del templo que él mismo construye –según nuestra hipotética interpretación– se recurra como notación decisiva a la imagen del arcángel que presidía el primer santuario.

La escena siguiente reúne a cuatro personajes. Uno sentado en el interior del templo y tres fuera del edificio, dispuestos en torno a un altar. La construcción sencilla desarrolla un arco trilobulado, sobre el que se detalla el cuerpo de campanas. En el interior se sienta un hombre anciano, caracterizado como profeta, próximo a algunas figuras de la catedral de Santa María (12). En el exterior, presididos por un altar revestido de ornamentos litúrgicos, se disponen un diácono, una figura arrodillada y una mujer que avanza hacia el ara.

Enciso, a propósito de este relieve, afirma “es la de un voto o donación”. ¿Se trata de una continuación de la leyenda anterior?. No lo parece, pues la figura femenina no es de una joven, sino de una mayor (13). Silva Verástegui piensa en la prosecución de la primera, cuando el padre y la hija se convierten y construyen un templo suntuoso en honor a San Miguel (14).

Su identificación es confusa y varias hipótesis se nos ocurren: A.- Continuación del asunto anterior donde –reconocida la dedicación y consagración del templo del arcángel por el obispo– prosigue la peregrinación y las celebraciones litúrgicas que la propia leyenda especifica. Pero quedan algunos aspectos dudosos, como la diferencia entre las construcciones y, sobre todo, con la figura en el interior del templo. B.- Que se trate de algún milagro del santo (hipótesis menos viable al no aparecer la estatua de Mi-

guel). C.- Pudiera ser una donación o voto. Más firme nos parece la primera posibilidad, aun con las incógnitas expuestas.

Las dos arquitecturas de ambas escenas recrean el cuerpo de campanas, lo que creo no es casual. Numerosas capillas emplazadas en los campanarios se dedican a San Miguel, y ello confirma la titularidad de sendos templos. También ha de tenerse en cuenta la diferencia de su alzado, el primer edificio describe un arco apuntado, que se ajusta mejor como representación de baldaquino, alusivo al que coronaba el altar en el primitivo santuario, mientras que el perfil trilobulado de la segunda fábrica coincide con la sección de un templo del que San Miguel ostenta la titularidad. O bien una visión distinta del primitivo santuario donde el primero ofrece el baldaquino y el segundo recrea su alzado.

La tercera escena del dintel es la del pesaje de las almas. San Miguel centra la composición. A su derecha, un angelillo tañe una viola, acompañada de otro ángel, de mayor tamaño, que porta las almas bienaventuradas a la Gloria. Nótese como la sábana del transporte anímico ha sido sustituida por una túnica, acaso por sugerencia del Bautismo de Cristo (15). Sobre estos dos ángeles, el Seno de Abraham materializa la Gloria. El escaso espacio disponible reduce la representación del patriarca a un busto, que repite los rasgos de las figuras de Cristo en los tímpanos de la catedral de Vitoria (16). Va coronado con un gran nimbo crucífero y sujeta una sabanilla, por la que asoman los justos. Se figuran seres pequeños, desnudos, abstractos a toda condición de edad y sexo, como los textos refieren.

El Seno de Abraham se toma como representación gráfica de la Gloria por estar ligado a la idea de reposo eterno, con base bíblica. En el pasaje del rico Epulón y el pobre Lázaro se dice “Sucedió, pues, que murió el pobre, y que fue llevado por los ángeles en el seno de Abraham; y murió también el rico y fue sepultado. En el infierno en medio de tormentos, levantó sus ojos y vio a Abraham desde lejos y a Lázaro en su seno” (17). También en la Biblia se le presenta como el padre de los creyentes. Dios le promete una posteridad incontable a él y sus descendientes. La promesa de la tierra de Canaan se equipará a la visión de los justos y se asimila al Paraíso que revierte asimismo en su elección. Como apunta Steppe, “en la más antigua concepción cristiana el Seno de Abraham no era sino un lugar temporal”. El alma del justo descansa en el seno de Abraham, dice Prudencio en el “Kathemerinon” (10, 38,39) a la espera de la resurrección final. Al co-

mienzo solo los mártires y confesores eran admitidos de inmediato a la visión de Dios. El resto de los justos habían de esperar al último día en el seno de Abraham, donde gozaban de una buenaventuranza provisional. En una concepción más evolucionada esta imagen simbolizará el estado de felicidad de todos los justos después de muertos –dice Santo Tomás– “es llamado seno de Abraham”. El motivo tendrá en la iglesia romana una nueva vida en la liturgia de los agonizantes “que los ángeles te conduzcan al seno de Abraham, ordena Señor a tus ángeles recibir el alma y llevarla al seno de Abraham” (18).

El mundo bizantino emplea, casi de modo exclusivo, esta fórmula para concretar el Paraíso. En el mundo occidental también se utiliza, comenzando en el románico y generalizándose en el gótico. La representación de Vitoria es la única con la que contamos en la escultura monumental alavesa. Mantiene el modelo usual de la iconografía gótica, aunque con la variante de fijar solo el busto –dictado por las normas compositivas del programa–, frente al prototipo habitual que lo prefiere de cuerpo entero y sentado (19).

La afinidad del rostro de Abraham con los de Cristo en otros tímpanos, como se ha dicho, no nos parece fortuito. Los lazos tipológicos los dictan. La asimilación de la figura de Abraham con la de Cristo ya se había dado en Gaceo, como acertadamente apuntó Steppe (20).

San Miguel, nimbado, en el centro domina la composición, convirtiéndose por tamaño y posición en el eje de la escena. Su ejecución resulta torpe. Está ocupado en el pesaje de las almas; con la derecha sujeta el fiel de la balanza, mientras que apoya la otra mano en el platillo izquierdo, gesto que enriquece su significado, fijándolo como “*protector de los condenados*”, como en la catedral de Roda de Isábena, según señala Yarza (21).

En el platillo derecho de la balanza asoman dos figurillas diminutas, en parte pérdidas. Se trata, por tanto, de una auténtica sicostasis (22). En el plato izquierdo asoma sólo una a la que el arcángel protege. La figurilla une las manos, actitud acostumbrada como gesto de piedad, que, tal vez, conserve en la época su pleno significado de “*commendatio*”, particularmente destinado a su contexto escatológico (23).

Un demonio, de aspecto grotesco, agarra la balanza. Hace “pendant” con el ángel portador de almas. Se inclina hacia atrás y golpea el platillo en un intento desesperado de engañar al santo y condenar definitivamente el alma juzgada, como era frecuente en la iconografía. A sus espaldas se des-

pliega la visión infernal. El Averno sintetiza varios modelos iconográficos, típicos y tópicos de la visión infernal. Recurre a la caldera, inspirada en la leyenda popular de Pedro Botero, y en ella esboza una gran boca de rasgos humanoides grotescos, como alusión a las fauces del Leviatán, propiamente dicha. La masa fluctuante que recorre la parte inferior refiere el fuego tan común a los suplicios, inspirados en los diversos textos de la época, además de las fuentes bíblicas.

Dentro de la caldera las almas réprobas se consumen en el fuego eterno. Cierra la composición un ser demoniaco de aspecto fantástico, arrojando las almas a la caldera, según un modelo iconográfico muy común –León o Burgos, por ejemplo (24)–.

Se representa pues el pesaje de las almas, que cuenta con amplia difusión en el arte. Sin embargo, aún no se ha concretado donde alcanza la formulación definitiva en el arte cristiano (25), ni la posible influencia de las fuentes musulmanas (26). En la Alta Edad Media se dan dos ejemplos relevantes, la cruz de Muiredach y un relieve procedente de monte Gárgano. Se desarrolla ampliamente en el Románico y es motivo constante en los juicios góticos (27).

La iconografía de San Miguel y la balanza suele integrarse en un contexto de Juicio Final y también aparece en los programas hagiográficos del santo. Pero es su significado escatológico el que prima en la composición, aunque éste pueda aludirse explícita o implícitamente.

El suceso fijado ha de interpretarse como un fragmento del Juicio Final, pues como tal lo confirma la figuración de la Gloria y el Averno. El seno de Abraham y el Infierno coinciden literalmente con los modelos característicos de juicios finales góticos. Pero con quien más afinidades manifiesta es con el figurado en San Miguel de Estella, su inspirador más próximo. Los mismos elementos conforman la representación del vitoriano, y como apunta Yarza –a propósito del navarro– “da la impresión de un trozo recordado de Juicio Final” (28).

Igualmente apoya su consideración dentro de un contexto de Juicio Final la escena del remate del tímpano. Pudiera definirse como una “Deesis” aunque con particularidades, pues el Juez se sustituye por el Trono de Gracia, como más adelante se verá. Si la sicostasis se hubiese emplazado en el registro superior tendríamos una imagen tradicional –con la salvedad iconográfica apuntada– de un Juicio Final clásico.

Alteraciones de este tipo ya se habían dado con anterioridad al ejemplar alavés, como el caso de Berlanga de Duero, donde se figuraba junto a la “Maiestas Domini” y, en el tímpano navarro donde, a juicio de Yarza, “es evidente el empeño puesto por el escultor en destacar el papel soteriológico que se hace jugar al arcángel en esta apoteosis glorificadora” (29).

Sin duda, es en ese contexto de Juicio Final donde adquiere su interpretación exacta. En un proyecto ordinario debiera figurar en el segundo registro, debajo de la Trinidad, siguiendo la distribución al uso. La ruptura del ritmo distributivo habitual y, de hecho, la alteración de las secuencias –sospechamos– las motiva la propia funcionalidad del pórtico. Como confirmaba la cédula de Fernando IV –de 1312– delante de la puerta de San Miguel se celebraban las audiencias y los juicios (30). Es esta empresa de carácter jurídico la que, tal vez, dilucida el cambio de orden en el programa. Se figura la justicia de S. Miguel en el dintel –por tanto, más próxima– con un doble sentido. Primero es una advertencia y una coacción a los jueces para la correcta ejecución de sus funciones y, segundo y más importante, se subraya el carácter sagrado de la justicia real, emanada directamente de Dios (31), y se equipará la justicia del monarca a la divina, dignificándola. Además conlleva otras implicaciones significativas, pues Dios queda como garante de una justicia última, aunque ésta se realice en el más allá. Representación plástica que se corresponde con un pensamiento ampliamente extendido que impele a los jueces a rendir cuentas al Juez por excelencia, como sucede por ejemplo en los textos del Canciller Ayala, coetáneos al pórtico (32).

El profesor Yarza planteaba la posible relación de la sicostasis en el románico con el conocimiento y desarrollo cada vez mayor de los órganos legales oficiales, controlados desde el poder (33). Si bien son otros los tiempos, sin embargo, los supuestos y las hipótesis se confirman. Pero hay que tener en cuenta que la propia función jurídica del pórtico antecede al programa y lo condiciona, pues los juicios se desarrollaban allí con anterioridad a la ejecución de la portada. Será ejemplo evidente de una función que determina, sino la elección, por lo menos la organización del proyecto. Además la obra surge cuando se han producido una serie de luchas por ostentar el poder de los órganos legales. Ahí se dictaminan las sentencias entre los alaveses y los vitorianos, sentencias que no son otra cosa que la pugna entre el poder real y el señorial (34). El Juez supremo vendría a legitimarlo de hecho.

Esta función jurídica no es exclusiva de nuestro templo. Se daba también en la catedral de León, en el “Locus Apellationis”, con la imagen esculpida del rey, situada a la derecha del Juicio Final, como reflejo de la justicia divina y conforme a la cual se debía juzgar (35). Pues además, debía ser práctica ordinaria el ejercicio de la Justicia en el pórtico de las iglesias; sabemos que la catedral de Estrasburgo –transepto y portada meridional–, y también la de Chartres, sirvieron de fondo a los tribunales, como surge en Simom (36). Apoya esta interpretación algunos textos medievales de carácter legal, como el citado por Earler, que dice; “en la sala de un tribunal debe colocarse una representación del Juicio Final porque “donde quiera que un juez se disponga a juzgar, allí, y a la misma hora, Dios se dispone a efectuar un juicio divino por encima del juez y del Jurado” (37). Asimismo, como ha señalado el profesor Moralejo –si bien en un contexto distinto– “el posible error en la ejecución de un inocente no representaba más que la ocasión de facilitar el reo los trámites de apelación ante una superior instancia y con efectos, por supuesto, para toda la eternidad” (38).

A la función jurídica, determinante para la ordenación y elección del programa, según acabamos de ver, se añade una finalidad litúrgica de este recinto que puede condicionar también la opción, su ordenación y algunos contenidos y matices vigentes. Dicho espacio –según ratifican los documentos– se destina como cementerio (39). La sicostasis –y más aún si se incluye, bien implícita, bien explícita, en un Juicio Final– es una iconografía muy apropiada para un recinto funerario. Su destino litúrgico –por otra parte generalizado en los pórticos (40)– apoyaría también la ordenación y emplazamiento de la escena, más próxima al espectador, que en un conjunto hagiográfico queda fuera de contexto. Y, además, explica la variante de “protector”, que caracteriza a san Miguel, como hemos señalado.

El relieve siguiente fija a tres personajes arrodillados –uno es obispo– rezando ante el santuario de santo. La construcción ha de referir necesariamente una capilla dedicada al arcángel como lo testimonia su aspecto de gruta, generalizada para sus capillas, presidida por una imagen de san Miguel. Unos arbolillos ambientan la escena en un paisaje agreste y boscoso, que coincide con los santuarios votivos.

Esta escena se ha reconocido como la culminación de la historia de monte Gárgamo, iniciada en el registro superior. Silva Verástegui piensa en la procesión de los habitantes donde quedaron postrados reverentemente en

oración (41). La identificación se ajusta con el conjunto narrado, pero aceptarla crea conflictos en la lectura completa del programa, especialmente con los episodios restantes, como vamos a ver.

Sobresale la importancia concedida a la construcción, que no es fortuito, sino conforme al interés en mantener en los santuarios formas distintas y precisas. Como señala Mâle, “a menudo en Italia se imita hasta la gruta del Arcángel” .. –y continúa– “pero es al otro lado de los Alpes, es en Francia donde se encuentra la más sorprendente imitación del santuario de monte Gárgano, es la copia que supera en fama al original, es nuestro Mont Saint Michel normando” (42). Situación –sospechamos– llevada en Vitoria hasta las últimas consecuencias, donde el tipo de gruta ha de valorarse como mimetismo del modelo galo.

Separa el registro una línea corrida de arcos apuntados con torrecillas en la enjutas. Conforme a la interpretación de Juicio Final pudieran tener carácter icónico, símbolo de la Jerusalén Celeste, si bien es el sistema de separación típico de los registros inferiores en el gótico alavés, práctica que, acaso, sugiere un matiz decorativo.

El segundo registro –de izquierda a derecha– comienza la historia de Monte Gárgano, la más conocida del arcángel. Acota la composición de la gruta, donde se detalla un altar con objetos litúrgicos, acogido a un baldaquino. A su lado un toro, de gran volumen, como corresponde a su protagonismo, vuelve la cabeza hacia un hombre con carcaj, acompañado de un segundo cazador, con escudo y posiblemente yelmo. En un plano superior, se constata la aparición de San Miguel, en cuyas manos sujeta un objeto, presumiblemente la balanza y quizá algo más.

A continuación, como escena independiente, pero relacionada con la anterior, vemos tres personajes. Uno sentado, con guante y báculo, escucha a dos hombres que repiten las fisonomías de los cazadores del relieve anterior.

A mi juicio, ambos asuntos completan la leyenda de Monte Gárgano. Gárgano era dueño de muchísimos rebaños y un día, al llegar a casa, vio que le faltaba un toro. Reunió a unos cuantos criados y salió en su busca. Encontraron al animal frente a una gruta y encolerizado el dueño le disparó una flecha que se volvió contra él hincándose en su frente. Sorprendidos por el hecho fueron a consultar al obispo. Este les aconseja ayunar durante tres días. Transcurridos éstos se les apareció el arcángel manifestando sus deseos de establecer allí su santuario (43).

Enciso Viana y Silva Verástegi (44) reconocen ambas escenas como “el suceso de la gruta” y “el encuentro con el obispo”. Para nosotros, sintetizan la leyenda completa de Gárgamo. Se incide en el encuentro con el prelado, en efecto, pero nos parece poco posible la aparición del ángel, encomendándoles la construcción del santuario, como estos autores proponen en el relieve siguiente, ya que se fijaría dos veces en el programa, puesto que dicha visión se recoge en el San Miguel, de medio cuerpo y con la balanza, representado sobre la figura del toro. Incluso la consagración de la gruta y el establecimiento de su culto quedan reflejadas, de hecho, en el baldaquino con el altar.

Ha de destacarse, también, los ornamentos litúrgicos dispuestos sobre el ara. La Leyenda Dorada confirma como el mismo San Miguel se encargó de ellos “trajeron desde el monte Gárgano parte de los ornamentos que el propio San Miguel había dejado sobre el altar” (45).

Nótese, asimismo, la recreación plástica de la propia gruta, como ya se había citado en la escena inferior, con un empeño mayor por tratarse, en este caso, de la representación del santuario que lo origina, y que se repite en las construcciones votivas del arcángel por mimetismo del primero. No ha de pasarse por alto que San Miguel –en esa imagen que para nosotros encarna la Aparición– se acompaña de la balanza y algo más. Y en la Alta Edad Media, las imágenes de Miguel en el Monte Gárgano le fija con la balanza en un mano y con la cruz hincada en un demonio en la otra (46). En este caso el arcángel lleva la balanza y, quizás, la lanza a juzgar por los restos que quedan. Todos estos detalles –baldaquino, balanza, altar...– coinciden con la iconografía de la capilla de monte Gárgano, según afirma Voragine.

Desde luego parece evidente que ambos relieves concluyen el ciclo de Gárgano. Cuando se labra la portada vitoriana, el otro santuario, el de Mont Saint Michel, era por lo menos tan importante, o incluso más conocido, que el italiano, por lo que me cuesta trabajo admitir no se incluya en un programa hagiográfico completo, máxime cuando se eligen milagros y motivos menos relevantes.

La identificación propuesta de las dos escenas completando la historia de Gárgano supone una anomalía en el ritmo narrativo habitual y compondría un ejemplo bustrofedon, a los que, por otra parte, la plástica gótica no era extraña. Incluso la lectura de la hagiografía –y de hecho, del tímpano–, debiera iniciarse por esta escena (47). El carácter sintético del programa, el interés de con-

centrar en un espacio mínimo dos proyectos distintos, uno hagiográfico y otro escatológico –si bien con un nexo común–, decide y determina la transgresión de la norma general.

La siguiente escena y última de este registro intermedio fija a tres personajes, un obispo arrodillado ante San Miguel, de pie y una tercera figura genuflexa detrás del arcángel. Se ha interpretado como la aparición de Miguel al Obispo al que le encomendó la construcción del santuario del monte Gárgano (48). Que se trata de una aparición de San Miguel no hay ninguna duda, pero ha de descartarse ésta en concreto porque ya figura en el primer relieve. Pensamos en otra, igualmente famosa, la del Obispo de Abranches, recogida en la Leyenda Dorada (49), que da lugar al Santuario de Mont Michel, cuya narración se concluye en la escena extrema del dintel, donde obispo y fieles rezan ante dicho santuario, como lo ratifica la propia arquitectura, la ambientación de gruta y la notación paisajística.

Una banda de nubecillas algodonosas separa el tercer registro, que puede precisar el carácter sobrenatural de la visión, que se desarrolla sobre ellas.

En el tiempo se fija una escena poco habitual y sin relación aparente con el programa. Es la Trinidad acompañada por San Juan y la Virgen y dos ángeles músicos, estas últimas cuatro figuras, arrodilladas comparten forma, actitud, disposición y tipo con los modelos del tímpano del Juicio Final de la catedral de Santa María (50), posiblemente sus inspiradores.

El Padre, sentado en rico sitial (51), se erige en el eje de la composición. Su figura la informan, de nuevo, las maneras de Cristo de la Catedral de Santa María, aunque de ejecución torpe. Su fisonomía responde a la de un Padre joven, habitual en el siglo XIV, pues, de naturaleza invisible utiliza la imagen encarnada y hecha visible a los ojos humanos, es decir, la del Hijo. Muestra en el regazo a Cristo en la Cruz, que repite la tipología del XIV –corona de espinas, cabeza inclinada sobre el pecho, brazos en V, cadera desplazada hacia una lado en fuerte quiebro...–. La Cruz es lisa. Pegado a la cruz queda un reborde festoneado, tan pequeño que es imposible reconocer qué era, ¿bien el típico círculo con significación Trinitaria, bien la representación de la Hostia que, por una mala interpretación del motivo anterior, se generaliza en las piezas navarras?.

Los ángeles músicos tañen un salterio y un laúd. A su valor iconográfico, se une su papel compositivo equilibrando la escena y amueblando los espacios residuales. Es frecuente que ángeles formen parte de esta icono-

grafía, pero, en este caso, son además músicos, quizá, por mimetismo de los tiempos catedralicios.

El tema central se ha identificado como la Trinidad, siguiendo el tipo de “Trono de Gracia”, con base bíblica. Isaías nos dice: “Y el trono se afirmará por la clemencia, y se sentará sobre él en fidelidad, en la tienda de David, un juez que buscará el derecho y será pronto a la Justicia” (52). También San Lucas: “Jesús dando una gran voz, dijo: Padre en tus manos entrego mi espíritu; y diciendo esto, expiró” (53). Existen referencias en el Apocalipsis, “Al que venciere le haré sentarse conmigo en el trono, así como yo también vencí y me senté con Mi Padre en su trono”, “Vi a la derecha del que estaba sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos” y “porque el Cordero, que está en medio del trono, los apacentará y los guiará a las fuentes de aguas de vida, y Dios enjugará toda lágrima de sus ojos” (54). San Pablo también lo contempla: “Acerquémonos, pues, confiadamente al trono de gracia, a fin de recibir la misericordia y hallar gracia para el oportuno auxilio” (55). Todas estas fuentes son complementarias en la figuración de dicha iconografía, como ha señalado el padre Pamplona (56). Téngase en cuenta como en todos los textos los contenidos de “justicia” son notorios, carácter legal, que probablemente, determina su empleo en el programa de San Miguel de Vitoria. Por otra parte, el sentido de Esperanza, implícito, resulta también muy apropiado para un recinto funerario.

No hay unanimidad a la hora de precisar la aparición del Trono de Gracia como motivo de este tipo iconográfico. Emile Mâle atribuye su invención al abad Suger en 1145 para una vidriera de su abadía (57). Bréhier no es de esta opinión, pues identifica la fórmula dionisiana con el tema del Arca de la Alianza, como peana de la cruz de Cristo, sostenida, a su vez, por Dios Padre. El arca de la Alianza es, así, soporte de la Nueva Ley (58). El padre Pamplona defiende el origen español, localizando un primer modelo en un Evangelionario de la biblioteca de Perpignán, de ascendencia catalana, fechado en la primera mitad del siglo XII (59). M. Davy piensa en Ruperto de Deutz († 1134), gran defensor de la Trinidad, como el ideólogo, y el origen de la fórmula en una pieza procedente de Hildesheim (h.1132), hoy en el museo Victoria y Alberto de Londres (60). El padre Pamplona sostiene que esta variante iconográfica alcanza su apogeo en el gótico y su epicentro ha de buscarse en los modelos navarros, caso de los ejemplares de

San Cernín, de Aguinaga y, por supuesto, en la pintura conocida como “Arbol de Jessé”, de la catedral de Pamplona (61). Idea matizada por la profesora Lacarra quien señala su origen foráneo y precisa que “los tipos más perfectos se dan en Navarra y zonas cercanas de Guipúzcoa y Alava” (62). Steppe coincide con Davy y descarta su ascendencia española, centrando su nacimiento en Alemania, con un papel destacado de Ruperto de Deutz, que se propaga en los centros benedictinos. A España llega este tipo por la corriente gótica (63).

El modelo típico de gótico fija al Creador, sentado en un trono, frontal y majestuoso, llevando en su seno a Cristo crucificado. La paloma sale de las bocas del Padre e Hijo en señal de la procesión del espíritu Santo “ab utroque”, debido a su definición dogmática en el Concilio de Letrán IV (1215), y más detallada es el de Lyon II (1274), donde se define la procesión del Espíritu Santo “ab utroque” y “tanquam ab uno principio et unica spiratione” (64). Completa la composición un aro, o anillo, tocado por las tres personas alusivo “mejor que a la Eternidad, la individua sustancia divina, común a las Tres Personas, reflejando así la preocupación teológica del tiempo frente al triteísmo de Roscelin, condenado en el Concilio de Soisson (1092)” (65).

El padre Pamplona piensa, respecto al significado del Trono de Gracia lo siguiente: “el Cristo vencedor del mundo y de la muerte es acogido y presentado por el Padre, que nos lo dió en la redención en un exceso de amor al mundo, en unión del Espíritu Santo, cooperador en la Encarnación y en la Redención, para recibir la alabanza y la glorificación de los redimidos... Es muy natural que el Trono de Gracia fuera adoptado con frecuencia en el principio del canon de la Misa, renovación incruenta del sacrificio de la Cruz” (66). Litemberg lo pone en relación con la anáfora del canon de la misa y la aceptación del sacrificio de Jesús por el Padre (67).

Sin embargo, al establecer el significado de este modelo se plantean una serie de dudas:

A.- No quedan huellas en la boca del Padre de haber surgido de ahí la Paloma. Ello lleva a cuestionar si ésta figuró o sólo representó un grupo binario. Como tal ya lo interpretaba Sempere y Apraiz (68).

B.- El grupo –ya binario, ya terciario– se acompaña de María, a la izquierda, y del Discípulo Amado, a la derecha, –ref. espec.–. Se repite, por tanto, el típico tema de Deesis, constante en los Juicios Finales. Y ello rein-

cide en la interpretación escatológica del conjunto. Existen otros casos que recogen esta tradición iconográfica; María y Juan acompañan al grupo trinitario en el retablo de Valbona de las Monjas (69), y a la figura imberbe que acompaña al Trono de Gracia en la Virgen abridera de San Salvador de Toldaos, se ha identificado como posible San Juan (70).

C.- Tampoco queda una huella precisa del Anillo Simbólico. En las pinturas de Gaceo no se fijó y, por la afinidad entre ambos, sospechamos que aquí sucede igual. Es como el modelo pictórico alavés con quién está más próximo. Para Steppe la pintura “se trata de una especie de superposición en la imagen del Dios Trinitario y Misericordioso del Juez Supremo como aparece en los tímpanos góticos del Juicio Final” (71). Interpretación que consideramos válida para el modelo escultórico.

D.- En cuanto a los ángeles músicos extrañan para un Juicio Final, a no ser que sonasen las trompetas. Lo más habitual es que porten las “Armae Christi”, pero, en este caso ya están representadas en la propia cruz de Cristo y en su corona de espinas. Su figuración supondría una repetición innecesaria. Estos ángeles músicos remiten al compañero que tañe la viola en la sicostasis –primer registro– como glosa plástica de la Gloria.

E.- El vestido de María se ajusta mucho al pecho, acaso por la moda, pero quizá el detalle incida en la imagen de la Humildad, donde la Virgen enseña un pecho descubierto a Cristo-Juez para interceder por los hombres (72), significado que presumiblemente, se contempla aquí.

F.- La Trinidad como trono de Gracia es frecuente en contextos funerarios; así los ejemplares de Aguilar del Campóo, y especialmente, el grupo Binario como se ve en la capilla de Anaya de la catedral de Salamanca y en Villanueva de Arosa (Pontevedra). La inserción en un contexto funerario no puede desligarse de la función del Pórtico.

Esta escena que corona el vértice, junto con la sicostasis, completa el Juicio Final, con las particularidades expuestas. La sustitución del Juez Eterno por el Trono de Gracia insiste, de hecho, en el carácter misericordioso, cambio que, acaso, viene refrendado por el establecimiento del “Pacis Adsertor” de la justicia terrenal, impartida en el lugar (73). Como precedente cercano, San Miguel contaba con las pinturas de Gaceo.

La elección y configuración del programa está directamente relacionada con las funciones del pórtico, como hemos intentado demostrar. En el tímpano se aunan por tanto dos ciclos uno hagiográfico y otro escatológi-

co. La sicostasis es la pieza clave que los une, confirmando al conjunto un carácter conexo y unitario. Se constata así, una de las características del Gótico en Alava, su condición sintética y la mezcla de ciclos en un mismo programa (74).

La puerta con mainel, se subdivide en dos vanos con arcos rebajados, decorados a su vez con arcos apuntados trilobulados, en cuyos remates figuran cabezas masculinas. En el vano de la izquierda se suceden un hombre barbado, casi anciano, un joven lampiño y en tercer lugar otro barbado, en edad madura. Pudiera aludir a las tres edades de la vida. En el vano derecho aparecen otros tres rostros, todos barbados. Los modelos y tipos, así como la fórmula, recuerdan a las cabecillas que rematan la tracería del sepulcro del caballero Iñiguez –en la capilla de Santa Ana–, en la catedral (75).

En el mainel, hoy vacío, figuraba una talla barroca de Miguel alanceando al dragón (76). Enciso supone que la imagen de la Virgen Blanca, expuesta en el pilar exterior del pórtico, pudo emplazarse ahí. Aduce en su apoyo, la estrechez, el alargamiento y las medidas que se ajustan a las del mainel y en su contra la cronología, aunque no llega a pronunciarse (77). Andrex Ordax (78) y Portilla (79) mantienen la hipótesis.

La Virgen Blanca pudo integrarse en el programa, conforme al espíritu gótico eminentemente mariano; incluso las propias medidas avalan esta suposición. Su advocación asociada al Trono de Gracia contaba con precedentes, caso del pórtico de Santa María de las Nieves de Praga, de la mitad del siglo XIV. Sin embargo, tanto por su estilo, la obra gravita en una órbita distinta a la portada, como por la inexistencia en el programa de referencias que apoyen su inclusión, desestiman tal hipótesis a favor de un San Miguel alanceando al dragón, representación del arcángel por excelencia que, presumiblemente, presidiría el programa desde el mainel.

No hay ninguna referencia de esta imagen primitiva gótica. Con anterioridad a la escultura barroca, figuraba en el mainel un San Miguel con el dragón, obra de Lope de Larrea (80), quizá respondiendo a una tradición anterior. Ahora bien ¿dicha pieza renacentista sustituyó a la original gótica o, por el contrario, ésta no pasó de ser un proyecto?

El tipo iconográfico de san Miguel venciendo al dragón, junto con la sicostasis, son los modelos prototípicos del arcángel. Existían ya en Monte Gárgamo dos imágenes del siglo XII –una en marmol– de este tipo. Como señala Mâle, “representa al arcángel en la misma actitud, con el monstruo

bajo sus pies. Tal era, siguiendo todas sus apariencias, el San Miguel que se ofrecía desde los siglos a la veneración de los fieles. Las dos imágenes reproducen, sin duda, un tipo consagrado. El San Miguel en pie sobre el Dragón que el arte bizantino no conocía es el San Miguel de Monte Gárgamo. Es el que ha debido nacer desde los tiempos carolingios y se ha expandido por Europa” (81). Es de suponer, que si en el proyecto se tiene en cuenta hasta la caracterización de los distintos santuarios, más interés ha de ponerse en utilizar su modelo iconográfico prototípico y emplazarlo en el lugar más destacado. Además, “la imagen del ángel en pie sobre la bestia puede ser una imagen del alma victoriosa del instinto” (82). Simbología que concuerda especialmente con la función funeraria del pórtico y con el contexto del Juicio Final.

Estilísticamente apenas se le ha concedido importancia a la portada de San Miguel (83). Los modelos los sugiere la empresa catedralicia, en la que ha de buscarse las plantillas. Ciertos cánones, tipos faciales, caracteres anatómicos, modalidad de plegados copían literalmente los estilemas de algunos relieves de Santa María, especialmente de la portada de San Gil, en cuyo tímpano izquierdo se encuentra el repertorio de estilemas y formas genéricas de la obra de San Miguel. Otros portales catedralicios contribuyen, principalmente, con fórmulas compositivos. Así el tímpano del Juicio Final proporciona la disposición al relieve superior de San Miguel y la portada central sugiere la tipología de los ángeles y algunos de los rostros de Cristo que se repiten en el dintel de san Miguel (84).

Resulta arriesgado la valoración precisa y correcta del conjunto por su pésima conservación que desvirtúa las apreciaciones, las matizaciones y aún la calidad global. Este taller parroquial se forma, posiblemente, al amparo de la catedral, depende del mismo repertorio y reinterpreta sus maneras, pero la copia sigue de lejos al original; en algunos detalles pervive la influencia más clásica del estilo, como puede apreciarse en el tratamiento del Obispo y del diácono, (en la primera escena del dintel) que superan en ejecución a otras figuras del tímpano, clasicismo dictado por la seo.

La obra de la portada de San Miguel se lleva a cabo en la segunda mitad del siglo XIV, pero su proximidad a las empresas de la catedral, aconseja una fecha dentro del último tercio del siglo, ya avanzado, iniciándose –sospechamos– a partir de los años 85-90, cuando las obras catedralicias estaban ya ultimadas, al menos en su mayor parte. La pérdida de calidad res-

pecto al original indica también una avance en el tiempo. Pensamos en una copia que no coincide con la plena actividad del taller catedralicio, sino que se inicia cuando su efervescencia está en trance de disolverse y agotarse lo que explica las deficiencias respecto al modelo que la informa y la sistesis de sus influencias.

Con la Portada de San Miguel de Vitoria se termina la actividad de las empresas monumentales del gótico vitoriano. Su calidad está desvirtuada por su deficiente conservación y no es el exponente más digno del estilo, sin embargo, ha de destacarse en la panorámica de la plástica hispana del fin del XIV por su programa iconográfico-sintético, dictado por las varias funciones desempeñadas por el pórtico que condicionan el proyecto, alterando su distribución y determinando el orden de sus secuencias, como exponente de su participación e integración en la vida ciudadana.

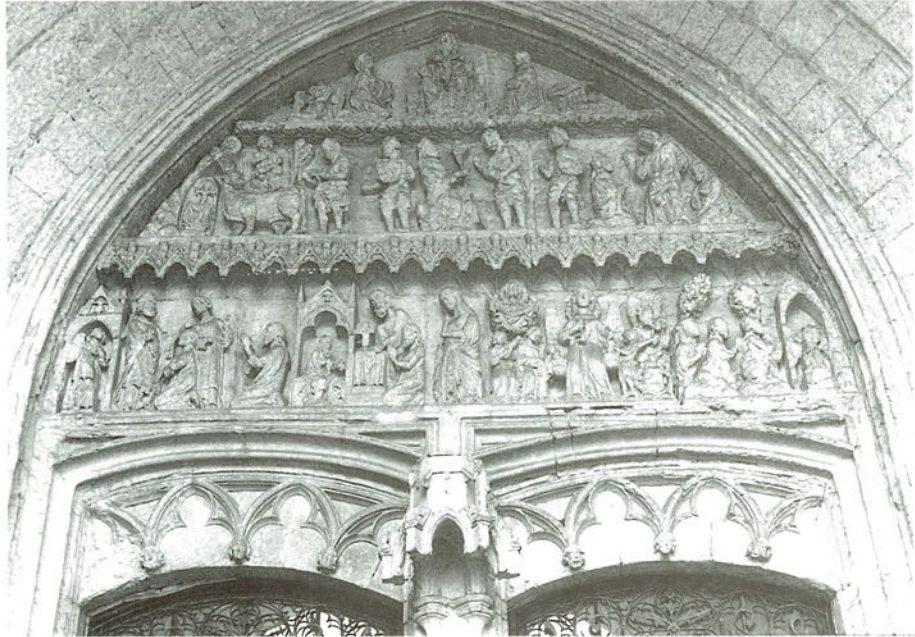


Fig. 1.- Vitoria. Iglesia de San Miguel. Tímpano de la portada.



Fig. 2.- Relieve de la Dedicación.



Fig. 3.- Continuación de la escena anterior.



Fig. 4.- Sicostasis.



Fig. 5.- Santuario de Mont Saint Michel.



Fig. 6.- Leyenda de Monte Gárgamo.



Fig. 7.- Encuentro de Gárgamo con el Obispo.



Fig. 8.- Aparición al Obispo de Abranches.



Fig. 9.- Trono de Gracia acompañado por la Virgen y San Juan.

NOTAS

- (1) A. M.: 8-6-1. Citado en ENCISO VIANA, E.; "Parroquia de San Miguel Arcángel", *Catálogo Monumental de la Diócesis. Ciudad de Vitoria*, T. III, Vitoria, 1968, pág. 185, nota 2. Villimer ofrece una transcripción diferente aunque no afecta a lo fundamental, "Vicinus uester uel extraneus qui sacrementum debuerit dare uel recipere: non / 33 iure in alio loco, nissi ecclesia sancti Micaelis que est ad portam uille uestre", VILLIMER, S.; "Estudio lingüístico del Fuero de población de Vitoria", *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, Año XVIII, T. XVIII, 1974, pág. 194-222.
- (2) Carta otorgada por Alfonso X 14 de junio de 1257. Cédula Real dada en Monteagudo a 14 de junio. Era 1295. Año 1257. A.M. Vitoria. Leg. 17-12-23. La transcribe LANDÁZURI, J. DE; *Historia civil, eclesiástica, política y legislativa de Vitoria*, Madrid, 1780, pág. 198.
- (3) Un primer análisis pormenorizado en ENCISO VIANA, E.; *Parroquia*, *Op. cit.*
- (4) En una cédula de Fernando IV, en 1312, se manda que los alcaldes hagan sus audiencias y sus juicios delante de la puerta de San Miguel, como es costumbre. A. M.: 24-36-11. citado en ENCISO VIANA, E.; *Op. cit.*, pág. 185, nota 3.
- (5) "En el cimiterio de la iglesia de San Miguel donde es acostumbrado de se juntar el concejo" A. M.: Libro de decretos, 1, f. 175, citado en ENCISO VIANA, E.; *Op. cit.*, pág. 185, nota 4.
- (6) "junto a la puerta principal de San Miguel que mira a la plaza" dice Diego de Salvatierra, *República y Gobierno de Vitoria* transcripción de SERDÁN, E.; *Rincones de la historia vitoriana*, citado en ENCISO VIANA, E.; *Op. cit.*, pág. 185, nota 8. "en el hueco de la pared que está entre las dos puertas" la describe Fray Juan de Vitoria, *Antigüedades de España* (Bus, Ms. 2615) citado en ENCISO VIANA, E.; *Op. cit.*, pág. 185, nota 9.
- (7) ENCISO VIANA, E.; *Op. cit.*, pág. 194.
- (8) SILVA VERÁSTEGUI, M. S.; *Iconografía gótica en Alava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Vitoria, 1987, pág. 225.
- (9) VORAGINE, J. DE; *La leyenda Dorada*, Alianza, Madrid, 1987, pág. 626 y 627.
- (10) *Monum. Germaniae, script.* T. IV, pág. 818, citado en MÂLE, E.; *L'art religieux du XIIIè siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du moyen Age*, París, 1947, pág. 258, nota 4.
- (11) MÂLE, E.; *L'art religieux du XII Op. cit.*, pág. 258.
- (12) Para las figuras de la catedral de Santa María Vid, AZCÁRATE RISTORI, J. M.; "Catedral de Santa María (Catedral Vieja)", *Catálogo Monumental Op. cit.* lám. 69.
- (13) ENCISO VIANA, E.; *Op. cit.*, pág. 195.
- (14) SILVA VERÁSTEGUI, M. S.; *Op. cit.*, pág. 225-226.
- (15) Generalmente se usa la sábana para el transporte de las almas como sucedía en Amiens o Reims. Vid SAUERLANDER, W.; *La sculpture gothique en France, 1140-1270*, París, 1972, lám. 130 y 238 respectivamente. Quizá sea un préstamo de la iconografía funeraria, en ella se realiza la transitio Animae del difunto en numerosos ejemplos. Por el contrario, otros modelos emplean el propio manto del ángel como sucede en

- Chartes o en Burgos Vid. SAUERLANDER, W.; *Op. cit.* lám. 112, y AZCÁRATE RISTORI, J. M.; *Arte gótico en España*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 136.
- (16) AZCÁRATE RISTORI, M. J.; *Catedral de Santa María Op. cit.*, fig. 49.
- (17) Lucas (16-23,24).
- (18) STEPPE J. C.; “Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis a través del arte” *Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria. Llanada Oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria* T. V. Vitoria, 1982, nota 47.
- (19) Como se ve en Bourges o París, por citar solo dos ejemplos, vid. SAUERLANDER, W.; *Op. cit.*, lám. 156 y 153 respectivamente. Un caso particular se encuentra en el Abraham de las pinturas murales de Gaceo, Alava, donde se fija en pie. Véase EGUÍA, J.; *Gaceo y Alaiza. Pinturas murales góticas*. Col. Alava Monumentos en su historia, nº 5, Vitoria, 1986, pág. 18.
- (20) STEPPE, J. C.; *Op. cit.*, pág. 212.
- (21) YARZA LUACES, J.; “San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales”, *Boletín del Instituto Museo Camón Aznar*, VI-VIII, 1981, pág. 25, nota 61.
- (22) Para el significado estricto del término véase *Ibidem*, pág. 6 y 7.
- (23) Así interpreta el gesto el profesor Moralejo para la figura de Adán en la Anastasis fijada en el Pórtico de la Gloria. Vid. MORALEJO ÁLVAREZ, S.; “Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle; Problèmes de sources et d’interpretation”, *Cahiers de Saint Michel de Cuxá*, nº 16, 1985, pág. 102.
- (24) Vid. FRANCO MATA, M. A.; *Escultura gótica en León*, León, 1977, lám. XLII y AZCÁRATE RISTORI, J. M.; *Arte Gótico Op. cit.*, pág. 156 respectivamente.
- (25) Vid. YARZA LUACES, J.; *San Miguel y la Balanza Op. cit.*
- (26) Una primera aproximación –si bien excesiva– en ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: “Capiteles del primer románico español inspirados en la escatología musulmana”, *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, Madrid, I, 1965, pág. 35-71. Del mismo autor “La escatología musulmana en los capiteles románicos”, *Príncipe de Viana*, XXVIII, 1967, pág. 265-275. Para este autor en *Arte Medieval Navarro*, T. IV, Pamplona, 1972, hace esta sicostasis de influencia islámica. Véase ESPAÑOL, F.; “El tema de la sicostasi arran d’un portal romànic de la Catalunya Nova: Sant Miquel de la Portella”, *Quaderns d’Estudis Medievalis*, nº 2, 1980, pág. 94 y ss. Y, sobre todo, para la evolución y morfogénesis de la fórmula vid. YARZA LUACES, J.; *San Miguel Op. cit.*
- (27) YARZA LUACES, J.; *San Miguel Op. cit.*, pág. 26.
- (28) *Ibidem*. Y MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J. M.; “La portada de San Miguel de Estella. Estudio Iconológico”, *Príncipe de Viana*, nº 173, 1984, pág. 194. la considera como introducción de una nota marginal del Juicio en una portada de Gloria.
- (29) YARZA LUACES, J.; *Op. cit.*
- (30) Vid. nota 4. La noticia la recoge también GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; “Alava en el tránsito del siglo XIII al XIV. Antecedentes de la crisis Bajomedieval” *La Formación de Alava*. Congreso de Estudios Históricos, Vitoria, 1982, Vitoria, 1985, pág. 211. “En el anterior convenio de 1258 se había establecido como lugar medianedo, es decir, donde se vieran los pleitos entre los cofrades y los vecinos de Vitoria, la iglesia de San Miguel, determinando además que “el alcalde que oviere de judgar entre cavalle-

- ros et omnes de Bitoria que sea así como fue en tiempo del rey don Alfonso VIII”, de donde se deduce esta función con anterioridad.
- (31) Sobre el concepto de Justicia medieval y su carácter divino un análisis de los diversos autores puede verse en GONZÁLEZ ÁLVAREZ, J.I.; *El Rimado de Palacio: una visión de la sociedad entre el testimonio y el tópico*, Vitoria, 1990, pág. 142 y ss.
- (32) Un estudio del concepto de los jueces en el canciller y sus textos en *Ibidem*, pág. 225 y ss.
- (33) YARZA LUACES; *San Miguel y la Balanza Op. cit.*, pág. 27.
- (34) Véase CILLÁN-APALATEGUI GARCÍA DE ITURROSPE, M. C. y CILLÁN-APALATEGUI, A.; “La administración de Justicia en Alava después de la disolución de la Cofradía de Arriaga en 1332”, *La Formación de Alava Op. cit.*, pág. 181 y ss.
- (35) FRANCO MATA, M. A.; *Op. cit.*, pág. 202.
- (36) SIMSON, O. VON; *La catedral Gótica*, Madrid, 1982, pág. 235.
- (37) EARLER, *Das Strassburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters*, Franfort, 1954. El texto aparece transcrito en SIMSON, O. VON; *La catedral Op. cit.*, pág. 235.
- (38) MORALES ALVAREZ, S.; “El «texto» Alcobacense sobre los Amores de d. Pedro y D^a Inés”, *Actas del IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, V. I. Lisboa, 1991, pág. 87.
- (39) “En el cimiterio de la iglesia de Sant Miguel donde es acostumbrado de se juntar el consejo” precisa el acta de 1429. Vid. Nota 5. La fecha es posterior a la portada pero resulta valida por recoger una tradición anterior.
- (40) Sobre el significado y función del pórtico vid. BANGO, TORVISO, I. G.; “Atrio y Pórtico en el Románico Español. Concepto y finalidad cívico-litúrgica”, *B.S.E.A.A.*, XL-XLI, 1975, pág. 175-188.
- (41) SILVA VERÁSTEGUI, M. S.; *Op. cit.*, pág. 223. Aunque no lo aclara, lo mismo parece deducirse de ENCISO VIANA, E.; *Op. cit.*, pág. 194 y 195.
- (42) MÂLE, E.; *Op. cit.*, pág. 259-260.
- (43) VORAGINE, J. DE; *La leyenda Dorada Op. cit.*, pág. 621.
- (44) ENCISO VIANA, E.; *Op. cit.*, pág. 194. SILVA VERÁSTEGUI, M. S.; *Op. cit.*, pág. 222.
- (45) VORAGINE, J. DE; *La Leyenda Dorada Op. cit.*, pág. 622.
- (46) YARZA LUACES, J.; *San Miguel y la Balanza Op. cit.*
- (47) También por la parte superior debe iniciarse la lectura del tímpano de Santo Tomás en Semur en Auxois Vid., SAUERLANDER, W.; *Op. cit.*, lám. 291.
- (48) ENCISO VIANA, E.; *Parroquia Op. cit.*, pág. 194 y SILVA VERÁSTEGUI, M. S.; *Op. cit.*, pág. 222.
- (49) VORAGINE, J.; *Op. cit.*
- (50) Vid. AZCÁRATE RISTORI, J. M.; *Catedral Catálogo Op. cit.*, fig. 36.
- (51) Como se ve en la miniatura del Misal de Cambrey o en la clave de la catedral de Barcelona Vid. PAMPLONA, G. DE; *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval Español*, Madrid, 1970, fig. 35 y 44 respectivamente. O, por ejemplo, en las alavesas en la clave de la parroquia de San Pedro de Vitoria, o en las pinturas de Gaceo. la reproducciones graficas en PORTILLA VITORIA, M. J.; “Parroquia de San Pedro Apóstol”, *Catálogo Op. cit.*, fig. 235, y EGUÍA, J.; *Gaceo Op. cit.*, pág. 8.
- (52) Isaías (16-59).

- (53) Lucas (23-46).
- (54) Apocalipsis (3-21; 5-1; 7-17).
- (55) San Pablo, (Hebreos 4-16).
- (56) PAMPLONA G. DE; *Op. cit.*, pág. 92.
- (57) MÂLE, E.; *L'art religieux du XIIIè Op. cit.*, pág. 182.
- (58) BRÉHIER, L.; *L'art Chretienne et son developement iconographique des origines jusqu'a nos jours*, París, 1928, pág. 234.
- (59) PAMPLONA, G. DE; *Op. cit.*, pág. 96.
- (60) DAVY, M.; *Initiation ala Symbolique Roman*, 1966, pág. 199, citado en LACARRA DUCAY, M. C.; *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1976, pág. 140, nota 41.
- (61) PAMPLONA, G. DE; *Op. cit.*, pág. 96.
- (62) LACARRA DUCAY, M. C.; *Aportación al estudio Op. cit.*, pág. 141.
- (63) STEPPE, J. C.; *Op. cit.*, pág. 203.
- (64) PAMPLONA, G. DE; *Op. cit.*, pág. 97.
- (65) *Ibidem* pág. 95.
- (66) *Ibidem* pág. 94.
- (67) LITEMBERG, R.; "Over de oorsprong en eerste beteekenis van den Genadestoel" en *Collectanea Franciscana Neerlanda III I separata Hertogenbosch*, 1932, pág. 1-33. Citado en STEPPE, J. C.; *Op. cit.*, pág. 109.
- (68) DURAN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J.; *Escultura gótica en España Col. Ars Hispaniae. T. VII*, Madrid, 1956, pág. 160. También APRAIZ, A. DE; "Iglesia de San Miguel de Vitoria y su relación con el monte Gárgano", *Vida Vasca*, 1952, pág. 54.
- (69) Actualmente en el Museo de Arte de Cataluña vid. PAMPLONA, G. DE; *Op. cit.*, fig. 48.
- (70) Como tal lo ha identificado YZQUIERDO PERRIN, R.; "Nueva imagen de la Virgen Abriedera de San Salvador de Toldaos (Tricastela, Lugo)", *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, IV, 1988/89, pág. 24, lám. 3.
- (71) STEPPE, J. C.; *Op. cit.*, pág. 206.
- (72) Sobre este aspecto véase DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.; "Iconografía Evangélica en Las Cantigas de Santa María" *Reales Sitios*, nº 80, 1984, pág. 39.
- (73) Como ha demostrado CILLÁN-APALATEGUI GARCÍA DE ITURROSPE, M. C.; "La administración de la justicia en la Cofradía de Arriaga", *La Formación de Alava Op. cit.*, pág. 194. La avenencia, como instrumento de conciliar las partes, consagrada legalmente con el establecimiento del Pacis Adsertor. Es una institución que se conoce en Alava. Ahora bien los datos son de 1332, por lo tanto anterior al pórtico aunque es de suponer que la institución persistiese.
- (74) Como sucede en el pórtico de San Pedro de Vitoria, o el tímpano del Juicio Final de la Catedral de Santa María, por citar solo dos ejemplos próximos.
- (75) Sin embargo, para aquellos suponíamos una alusión a la Gloria que el monumental parece no contemplar. Vid. LAHOZ, M. L.; "Sepulcros góticos de la catedral de Vitoria" *Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales*, Sociedad de Estudios Vascos. San Sebastián, en prensa.
- (76) La imagen puede verse en ENCISO VIANA, E.; *Op. cit.*, fig. 324.
- (77) *Ibidem*, pág. 192, De la misma opinión APRAIZ, A. DE; *La Iglesia Op. cit.*, pág. 52.

- (78) ANDRÉS ORDAX, S.; "Arte", *País Vasco*, Col. Tierras de España, Juan March, Madrid, 1987, pág. 190.
- (79) PORTILLA VITORIA, M. J.; "El Arte en los Templos Vitorianos" *800 Fundación de Vitoria* Vitoria, 1981, pág. 12.
- (80) Debemos esta noticia a la profesora Ana de Begoña. Vaya desde aquí nuestro agradecimiento.
- (81) MÂLE, E.; *L'art religieux du XIIè*, *Op. cit.*, pág. 257.
- (82) *Ibidem*.
- (83) DURAN SANPERE, A. y AINAUDE DE LASARTE, J.; *Op. cit.*, pág. 160, la considera más tosca que los relieves de San Pedro, aunque merece citarse. ENCISO VIANA, E.; *Op. cit.*, pág. 175, la fecha de fines del XIV, prescindiendo del análisis estilístico. ÍÑIGUEZ ALMECH, F.; *Arte Medieval Op. cit.*, pág. 19, la adscribe a la catedral, pero dentro de la escuela del claustro de Pamplona "Es obra de taller y categoría inferior, siempre dentro de lo situado a gran altura estética. ANDRÉS ORDAX, S.; *Op. cit.*, pág. 189, la considera en la estela de las manifestaciones vitorianas "da la impresión de ser una obra de fines de siglo rematando con un dosel corrido". MARTÍNEZ DE SALINAS, F. y EGUÍA, J.; "El estímulo renovador del Gótico", *Alava en sus manos*, Vitoria, 1984, pág. 86, la supone más avanzada "cuyas características la hacen asomarse a otra época posterior. De fines del XIV la hace SILVA VERÁSTEGUI, M. S.; *Op. cit.*, pág. 218. AZCÁRATE, J. M.; *Arte Gótico Op. cit.*, pág. 211, la considera más ruda. Y EGUÍA, J.; "El gótico religioso en Alava" *Guía del Patrimonio Histórico-Artístico y Paisajístico*, San Sebastián, 1991, pág. 74, la considera del XV.
- (84) Sobre la catedral de Santa María véase nuestra tesis doctoral "Escultura gótica en Alava", T. I, defendida en la Universidad de Salamanca, Julio, 1992.

DON ELÍAS TORMO Y MONZÓ: UN GRAN MAESTRO

Por

MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

De acuerdo con Laín Entralgo al incluir en la generación del 98 a un grupo de personalidades que dieron un gran impulso a la ciencia y a las humanidades en España (1), es obligado incluir entre estas últimas a dos figuras de gran relieve que han centrado su actividad en la Historia del Arte: D. Manuel Gómez Moreno (1870-1970) y D. Elías Tormo y Monzó (1869-1957). Fue D. Elías un gran investigador en esta área cultural, pero era, además, el arquetipo de lo que debe ser un auténtico maestro. Hombre de extraordinaria modestia, jamás desaprovechaba la menor oportunidad para transmitir a sus discípulos su inmenso saber, sobre todo cuando veía en ellos un gran interés: afanosos de estudio, en palabras suyas.

Bien dijo él Sánchez Cantón que “no fue el señor Tormo, contra el pergeño deformador que hace tres decenios se trazaba de él, hombre de erudición menuda, esclavo de los datos de archivos que nunca frecuentó, prisionero de las citas, sino sistematizador de noticias, arquitecto de construcciones críticas e históricas sobre la base viva de las creaciones artísticas. Subordinaba a las ideas y a la apreciación estética las referencias particulares” (2).

Catedrático de Historia del Arte en el doctorado de Filosofía y Letras, Facultad en la que fué, además, Decano y después Rector de la Universidad Central, así como Senador del Reino, al construirse el gobierno presidido por el general Berenguer (1930-1931), que sustituyó a la Dictadura de Primo de Rivera, le fue confiada la cartera de Instrucción Pública y Bellas Artes, siendo sus principales colaboradores, como Subsecretario D. Manuel García Morente y como Director General de Bellas Artes D. Manuel Gómez Moreno. En un nuevo plan de Enseñanza Universitaria se incluía la Historia del Arte en la sección de Historia (Filosofía y Letras).

En el segundo año de la Segunda República, en 1933, García Morente a la sazón Decano de Filosofía y Letras en la Universidad Central, organizó un crucero por el Mediterráneo, en la Ciudad de Cádiz, con profesores y

alumnos de aquella y algunos más de otras universidades, con visitas a Túnez, Malta, Egipto, Palestina, Constantinopla, Atenas, Sicilia, Nápoles y Mallorca. El plan era demasiado ambicioso, al pretender estudiar en mes y medio culturas tan variadas.

Más eficaz en el orden didáctico fue el viaje organizado por la Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Historia, de la Universidad de Valladolid el año siguiente, 1934, por iniciativa de otro maestro ejemplar, D. Cayetano de Mergelina, antiguo discípulo de Tormo y de Gómez Moreno y entonces Catedrático de Arqueología y profesor de Historia del Arte. Este viaje se dirigía tan sólo a Grecia para estudiar durante algo más de un mes de arqueología y el arte clásicos de aquel área cultural, después de una preparación previa, con un curso de Lengua griega y conferencias sobre Geografía, Historia, Filosofía y Literatura, Arqueología y Arte griegos.

Fuimos once los alumnos seleccionados con beca. La expedición, bajo la dirección del Prof. Mergelina, saltó de Valladolid el 12 de julio. A ella se agregaron dos catedráticos más, D. Claudio Galindo Guijarro y D. Emilio Alarcos García, tres exalumnos, un capitán de aviación, interesados todos por el arte clásico, y también D. Elías Tormo, que había ido ya en el crucero del año anterior. Habiéndose incorporado éste a nuestra expedición el mismo día 14 en que llegamos a Marsella, me interesó el relato que nos expuso en el puerto, del desembarco que hizo allí la armada del rey Alfonso V de Aragón a su regreso de Nápoles en 1423, después de que la reina Juana II designó como sucesor por segunda vez a Luis de Anjou, a quien pertenecía dicho puerto. Este fue saqueado y rota la cadena, que aún se conserva en Valencia, y fueron arrebatados los restos de S. Luis, Obispo de Toulouse, que pasaron también a Valencia.

Seguí con gran atención e interés las explicaciones, verdaderas conferencias del Prof. Tormo, que en las circunstancias más diversas proyectaba su gran saber en las más variadas ramas (3): Arte, Arqueología, Mitología, Historia, Teología, Liturgia. A él debo mi primera información de que Pedro IV el Ceremonioso había instituido una guardia de 12 miembros para la defensa del “castillo” de Atenas. De él escuché más de una vez la mejor definición del impresionismo: “el Impresionismo consiste en pintar las cosas, no como son, sino como se ven”.

Mi interés por sus enseñanzas dió lugar a que durante toda nuestra permanencia en Grecia estuviese vinculado a él hasta convertirme *de facto* en



Don Elias Tormo en Fódele (Creta)

su secretario particular. En Atenas fuimos casi siempre en comunidad con mis profesores y compañeros en las visitas que hacíamos a los distintos monumentos y museos, y siempre en las distintas regiones que hemos recorrido; pero en determinados días acompañaba solo a D. Elías al Museo Arqueológico de Atenas, donde él realizaba un estudio sobre la cerámica griega. En el itinerario que seguíamos desde el *Xenodoquio Excelsior* hasta el Museo y al regreso de éste fueron varios los temas tratados por tan singular maestro y que a mí me interesaron singularmente.

Ya en el primer día de nuestra estancia en Atenas el profesor Tormo nos hizo una presentación de esta ciudad, destacando que cuando Grecia logró hacerse independientemente de Turquía contaba tan sólo con 2.000 habitantes, habiendo otras ciudades, sobre todo Nauplia, que reclamaban la capitalidad del estado y en ésta la estableció Capodistria. No obstante, teniendo presente su renombre histórico, fue declarada capital Atenas por el príncipe Otón de Baviera, su primer rey (1832-1862), quien llevó de su país arquitectos que trazaron el plano de la que había de ser una gran ciudad, en la que se cruzan actualmente anchas avenidas y espaciosos parques, con bellos edificios neoclásicos. Contaba a la sazón (1934) con un millón de habitantes, incluyendo el Pireo y Faleron.

Comentó el sabio profesor cómo en la dinastía de los Wittelbach, en Baviera, había en aquel período varios locos, pero geniales: Además de Otón I, su padre Luis I, tenía también una gran pasión por la arquitectura; el rey Luis II la tenía por la música, convirtiéndose en el protector de Wagner; y otro miembro de la familia era un apasionado por la pintura, conservándose de él unas acuarelas de los Alpes que ofrecen una gran interés, aún para los geólogos.

Al día siguiente hemos visitado la *Stoa* de Adriano, aquel “emperador de temperamento tan siglo XIX”, en palabras de D. Elías, que a pesar de su vida privada que tanto dejó que desear, fue un gran protector de la ciencias y de las artes, razón por la cual las ciudades de Atenas y de Delfos recibieron de él una atención considerable. Nos trasladamos después al templo de Zeus Olímpico –no sin antes visitar la Linterna de Lisícrates, el primer monumento de estilo corintio–, pasando por el Arco de Adriano, que este emperador mandó erigir para servir de límite entre la antigua ciudad, de Teseo, y la nueva, de Adriano. El Templo de Zeus está en el lugar en que, según la tradición mítica, se salvó del dilu-

vio Deucalión juntamente con Pirra. Aun cuando la construcción del primitivo templo se remonta a Pisístrato, el actual fue comenzado por Antíoco IV Antifanes, sin que fuese terminado hasta Adriano. Díptero y Octástilo, Sila se llevó a Roma muchas columnas.

Gratos recuerdos son los que nos ha dejado nuestra visita de cinco días a la isla de Creta; pero aquí fue menor la intervención del Prof. Tormo, ya que, tanto en Festos y Hagia Triada, en el valle de Messara, como en el palacio de Cnosos y en el museo de Candía, fue nuestro guía el señor Nicolaos Platon, buen conocedor de esta civilización. Fué, sin embargo, muy emotiva su intervención en la aldea de Fódele, en el homenaje que allí hemos dedicado al egregio pintor Domenico Teothocopulos, El Greco, pues fue él, vencida su resistencia, quien descubrió la lápida que habíamos llevado de Valladolid, consistente en un pieza de granito de Toledo, con un medallón de bronce en el que nuestro escultor Benlliure había modelado la cabeza del genial pintor. Este acto culminó cuando el Dr. Milissides, natural de Fódele, como expresión de su emoción, besando una de las banderitas griegas que agitaban los niños y niñas de la escuela.

Habiendo regresado a Atenas, el 20 de julio fuimos a Maratón, a 30 kilómetros de la capital, lugar donde el ejército ateniense bajo el mando de Milcíades venció al ejército persa mandado por Darío I, salvando con ello a toda Grecia y con ella a la civilización occidental. En el *soros*, montículo que, según la tradición, guarda la cenizas de los combatientes, el prof. Galindo nos expuso el desarrollo de la batalla, y a continuación el prof. Tormo destacó allí la trascendencia de aquélla para el arte griego. “Los vasos encontrados son aún de figuras negras sobre fondo rojo, lo que nos ayuda a precisar la cronología. Con esta batalla –dijo– se introduce el estilo severo por la espartanización de lo ático”.

Sentía muy íntimamente el ambiente cultural y la vida peculiar del mundo griego. Al amanecer en Delfos (1 de agosto), nos invitó a beber un vaso de agua de la fuente de Castalia, pues las ninfas de ella infunden la más alta inspiración a quienes la beben.

Muy ricas en contenido fueron sus disertaciones en el santuario de Apolo, que hemos recorrido desde el arranque de la via sagrada hasta el templo del dios, así como en el museo contiguo.

Igualmente lo fueron pronunciadas en el detenido recorrido por el santuario de Zeus en Olimpia, con eruditos comentarios ante los restos de los

monumentos que allí hubo: Palestra, templo de Hera, estadio, Bouleuterion, templo de Zeus, Leonideon, taller de Fidias, construcciones romanas, etc.

Muy personales fueron algunos juicios suyos en el museo de Olimpia. Para él, los frontones del templo de Zeus en aquel santuario (4) son posteriores a los del de Afaya en Egina y anteriores al los del Partenón. Son, así, lo inmediatamente anterior a Fidias. Según él, el frontón oriental es más severo, más sublime, más arquitectónico, más rítmico que los del Partenón. Estamos aquí ante el estilo severo. Hay una sencillez como la de Calamis, aunque más sublime.

Ante nuestra vista aparece la Victoria alada de Peonios de Mendea, figura de posición muy atrevida, que tiende, como la Victoria de Samotracia, a la transparencia del cuerpo mediante el procedimiento de paños mojados. El Sr. Tormo la considera del años 427 a.C. aproximadamente y que representa así el comienzo de los sucesores de Fidias.

Ante el Hermes de Praxiteles, D. Elías combatió la tesis de Brunn, para quien este Hermes es una copia romana, opinión seguida por los arqueólogos franceses. Nuestro maestro disintió de ella, basándose en que lo más perfecto en lo romano es el grupo de San Ildefonso, pero éste no llega a la perfección del de Olimpia.

Comentaría después el Sr. Tormo que si a un historiador del Arte que ignorase a Goya y se le preguntase cuantos autores hay en cuadros suyos diría que siete. Para él, el mismo cuadro de las Lanzas y el de las Meninas, ambos de Velázquez, parecen de autores distintos.

Excepcional interés es el que nos ha ofrecido la ciudad de *Mistra*, cerca de Esparta, con sus iglesias, conventos y palacios escalonados en la vertiente oriental de un monte, al que D. Elías subió cantando, para imitar así los soldados espartanos en sus marchas. Fundado durante el imperio latino establecido después de la cuarta cruzada, todo aquel conjunto culmina con la impresionante fortaleza de Guillermo Villehardouin, príncipe de Acaya.

Ofrece el aspecto de una fortaleza de Occidente, pero con la variante, un tanto extraña, de que los edificios son bizantinos, si bien muchos de ellos de gusto francés e italiano. Siempre acompañados del prof. Tormo, hemos recorrido estos edificios, en alguno de los cuales se conservan frescos admirables, como los del *Peribleptos*, del siglo XIV, bellos conjuntos de color y de elegancia, a la vez que de una delicadeza y una gracia encantadoras.

Profunda huella nos han dejado algunas de sus doctas disertaciones en el Museo bizantino de Atenas, donde desplegó su inmenso saber sobre aquel mundo artístico, con sus fundamentos en la Teología y en las corrientes artísticas que en él pesaron. Destacó las primeras representaciones de la Virgen, con sus antecedentes en orantes, cuestión de la que se había ocupado nuestro filósofo y teólogo Amor Ruibal. En el piso superior, dedicado exclusivamente a iconos, el Sr. Tormo nos expuso magistralmente la formación de esta manifestación artística a base de las dos corrientes: la helénica y la de Anatolia. Señaló, asimismo, la existencia de una escuela italo-cretense en la que los artistas imitan a los italianos e inician una tendencia más realista. Destacó también la representación de personajes paganos a través de los bizantinos. Así, en San Atanasio se encarnan las tentaciones con seres mitológicos. Todavía –señaló– el cuadro de Velázquez en que representa a San Antonio y San Pablo recuerda esto mismo.

En este Museo bizantino hemos admirado un fresco en el que figura la llamada Madona Catalana, conocida así por los escudos de los cruzados catalanes (siglo XV). Según Tormo, no son catalanes, sino italianos.

En nuestra última visita al Museo Nacional de Atenas, además del estudio de algunas salas consagradas a escultura, donde aquel maestro desplegó observaciones con singular erudición, hemos estudiado también la cerámica griega. En sus agudos comentarios sobre el arte pictórico en la cerámica, el prof. Tormo destacó cómo, aun cuando aparece una expresión de melancolía, más que de dolor, ésta es serena, tranquila. Para comprender el triunfo de *pathos* es necesario llegar al *maestro de las cañas*, cuyos vasos son llamados por él “la heregía del Museo de Atenas”.

El 9 de agosto, después de visitar el santuario de Demeter en Eleusis, con el recuerdo de la singular conferencia de Eugenio D’Ors sobre *Los misterios de Eleusis en la historia del Eon de Feminidad*, emprendimos la ruta de Dafni. Rodeado de pinos, olivos y cipreses, el convento de Dafni fue construido en el mismo lugar en que hubo un templo de Apolo. Después de la tercera cruzada fue ocupado por los cistercienses hasta la conquista por los turcos con Mohammed II. La iglesia está dedicada a la Koimesis, o sea, a la Dormición de la Virgen, palabra ésta que, según insistía el Sr. Tormo, debe sustituir a la de Tránsito, menos adecuada. Tanto el *Pantocrátor*, rodeado de profetas, apóstoles, santos y reyes bíblicos, como la *Theotocos*, en la venera del ábside, sin olvidar las escenas evangélicas representadas en los muros, fueron objeto

de agudos comentarios por aquel maestro. Para él, si bien la imitación clásica llega a su punto álgido con Masaccio, que es con quien aparece por primera vez en el Renacimiento la representación del hombre como tal hombre (5), aquí, en Dafni, se le adelanta en cuatro siglos.

Independientemente de sus doctas enseñanzas en las diversas visitas a monumentos y museos, dada mi entrega a su magisterio durante aquel periplo, no desaproveché oportunidad alguna, como podía ser la ida y la vuelta al Museo Arqueológico de Atenas, para relatarme algún hecho de interés histórico o alguna interpretación suya muy personal.

I. Por dos veces este gran maestro me expuso su versión, según la cual Don Amadeo de Saboya tenía auténticos derechos a la corona de España.

Ante la falta de descendientes directos del rey Carlos II, el único pariente que ofreció un derecho indiscutible a la sucesión de aquella fue el príncipe José Fernando de Baviera, como hijo que era de María Antonia y nieta del emperador Leopoldo I y de la infanta Margarita, hija ésta de Felipe IV. Pero muerto prematuramente este príncipe, no podían alegarse los derechos de la candidatura francesa, ya que María Teresa, la hija mayor de Felipe IV, al contraer matrimonio con Luis XIV, había renunciado a aquellos derechos. Así, pues, habría que pensar en las hijas de Felipe III; pero tanto Ana de Austria, al casarse con Luis XIII, como la infanta María, al casarse con el emperador Fernando III, habían renunciado igualmente a sus posibles derechos a la corona. Por ello habría que remontarse a las hijas de Felipe II; y como la infanta Catalina Micaela, quien, casada con el Duque de Saboya Carlos Manuel, sus descendientes por orden de primogenitura nos conducen a Don Amadeo, aunque haya sido elegido Rey de España por las Cortes el 16 de noviembre de 1870.

Esta interpretación –me decía– se le había expuesto a los hijos de D. Antonio Maura, su jefe político, que habían sido discípulo suyos.

II. D. Elías Tormo era un gran amigo del Duque de Alba, D. Jacobo Fitzjames Stuart Falcó Portocarrero, y por este motivo tuvo ocasión de conversar con su tía la ex-emperatriz Eugenia, que pasó sus últimos años en el palacio de Liria, mansión de su sobrino, y en el que falleció a los 94 años en 1920.

Ya en el puerto de Marsella el Sr. Tormo me relató algunos episodios de la vida de aquella desdichada emperatriz, ofreciendo el máximo interés de revelación que ésta le hizo del contenido de una carta del rey Guillermo I de Prusia en la que el futuro emperador de Alemania le dijo (suponemos

que a su marido, Napoleón III) que verdaderamente Alsacia era más francesa que alemana.

Ya sabíamos que, sin embargo, la política de Bismarck para lograr la unidad alemana hizo que en el armisticio que puso fin a la guerra franco-prusiana (28 de enero de 1871) Francia tuvo que ceder a Alemania Alsacia (menos el territorio de Belfort) y la parte de la Lorena germanófono, cesión que sería después confirmada por el tratado de Francfort el 10 de mayo del mismo año.

Pero aquella carta sirvió más tarde al presidente de la República francesa Raymond Poincaré para justificar, al finalizar la primera Guerra Mundial, los derechos de Francia a Alsacia y Lorena, que, en efecto, recobró por la paz de Versalles (1919).

III. Fue el Sr. Tormo y Monzó muy adepto a la persona del rey Alfonso XIII, con quien sostuvo una estrecha relación (6).

A mi pregunta de su Alfonso XIII era un experto en arte y en su historia, pues recordaba haber visto alguna fotografía suya en el diario ABC con motivo de alguna visita al Museo del Prado o de alguna exposición, me contestó que no era ningún experto, aunque sí tenía una noción de esta dimensión cultural, a lo que agregó que aquel monarca tenía unos conocimientos que sobresalían en dos materias: Ejército e Industria. En cuanto a Ejército, sus conocimientos podían parangonarse con los de un militar profesional; y tenía, además, una gran información sobre Industria y un gran interés por la misma.

En las demás materias no era un especialista, pero tenía muchos consejos de ministros, escuchó muchas conferencias y sostuvo muchas conversaciones con ministros, políticos, profesores y técnicos en materias diversas (7).

IV. Un singular interés ofreció para mi el relato que me hizo de su visita a Jerusalén el año anterior, en el crucero por el Mediterráneo, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid y al que nos hemos referido ya anteriormente.

Existe la costumbre entre los que visitan el Santo Sepulcro de tocarlo con el rosario; pero cuando se trata de un grupo o colectividad suele hacerlo una sola persona, generalmente la más caracterizada, que reúne todos los rosarios del colectivo y los toca conjuntamente en aquel Santo Lugar. Muchos estudiantes, principalmente señoritas, quisieron hacer uso de aquella costumbre y fue precisamente García Morente quien lo llevó a efecto. Algo sorprendido por ello, el Sr. Tormo le preguntó: “¿Cómo, siendo V. ag-

nóstico (o, acaso, no siendo V. creyente), se ha decidido a hacer eso?” A lo que García Morente le contestó que lo había hecho por dos motivos: Uno, porque sabía la inmensa satisfacción que ello produciría en su familia cuando se enterase y, además, por la impresión tan emotiva que le causaba aquel lugar. A este relato me añadió D. Elías: “A mí no me extrañaría nada una conversión de García Morente el día menos pensado”.

Confieso que estas últimas palabras me parecieron en aquel momento producto de una cierta ingenuidad y hasta recuerdo habérselo manifestado así a mi discípulo Antonio Tovar.

Pero mi sorpresa rayó en el asombro cuando, cuatro años después, hallándome en el frente de guerra, en la ofensiva nacional hacia el Mediterráneo (en el límite entre Castellón y Tarragona), leí en la prensa de Zaragoza la sensacional noticia de que el profesor García Morante, no sólo había acatado la fe católica, sino que se disponía a hacerse sacerdote. El recuerdo de aquellas palabras del egregio maestro tuvieron en aquella circunstancia de mi vida el valor de una auténtica profecía.

V. El día 6 de agosto llegó la noticia de que, por el fallecimiento del mariscal Hindenburg, presidente de la República alemana (2-VIII-1934), el Canciller Adolfo Hitler había fundido en uno solo los cargos de Presidente y de Canciller. Al comentarlo con Antonio Tovar, sentados a la mesa del comedor en Esparta, le dije con la inexperiencia de mis veintiún años que, en realidad, no había por qué mantener una separación de un poder moderador y un poder ejecutivo. Al oírlo, D. Elías exclamó: “¡Que ingenuo es usted!”.

Considero un deber el dar a conocer estos datos, casi todos inéditos hasta ahora, y a la vez quiero hacer patente mi admiración y mi gratitud a tan egregio maestro, a quien tanto debo por el magisterio tan fecundo que sobre mí ha ejercido y por constituir un modelo a imitar, como la fué también su discípulo y maestro mío D. Cayetano de Mergelina y Luna.

NOTAS

- (1) LAÍN ENTRALGO, Pedro: *España como problema*, Madrid, 1949, II, 39.
- (2) SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *El Excmo. Señor D. Elías Tormo*, Bol. R.A.H., CXLII, (1958), VII-XXXV.
- (3) No poseo datos suficientes sobre sus conocimientos en el área musical; pero después de haberme relatado un hecho de su vida íntima que tuvo lugar mientras escuchaba en un concierto la *Sonata Appassionata* de Beethoven, creo que era un conocedor de la música sinfónica y precisamente cuando en España los intelectuales de su generación, según Federico Sopena, estaban al margen de esta dimensión cultural.
- (4) En el frontón oriental se representa los preparativos para la carrera de carros entre Pelops y Enomao; El frontón occidental representa la lucha de lapitas y centauros en la bodas de Pirítoos.
- (5) Quería decir con ello que Masaccio expuso el aspecto exterior del cuerpo humano mediante una impresión de volumen o, lo que es igual, volviendo a descubrir la tercera dimensión.
- (6) En Atenas fuimos enterados del fallecimiento de Krumpendorp (Austria) del infante D. Gonzalo, el hijo menor de aquel monarca, el 13 de agosto, a consecuencia de un accidente de automóvil. A la salida del Museo Arqueológico, D. Elías me dijo: "Voy a poner un telegrama al rey Alfonso XIII".
- (7) El rigor que merece esta cuestión me obliga a manifestar que estas últimas palabras son mías, aunque recogiendo las expresadas por aquel maestro.

BRONCES EGIPCIOS EN LA REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Por

M^a PILAR FERNÁNDEZ AGUDO

Las colecciones del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se han visto incrementadas en estos últimos años por legados y donaciones de muy diversa índole, valga citar como ejemplos las de Federico Marés, Fernando Guitarte, el Barón de Fornalutxa...

La serie de bronce egipcios que ahora estudiamos forman parte de la donación hecha por D^a Gloria Marcela Faure y Yesta en el año 1789, que cuenta además con una serie de esmaltes y cerámicas orientales, y de terracotas y jades chinos. El estudio de estos últimos ha sido recientemente publicado y en él podemos encontrar más datos sobre esta donación (1).

La práctica totalidad de las piezas que conforman este conjunto son representaciones de dioses y animales sagrados. Este tipo de estatuillas solían depositarse en los sepulcros, donde se encuentran con frecuencia. Cada imagen tenía un destino determinado; era un instrumento de efecto mágico y su fabricación estaba normalmente sometida a una serie de reglas que se transformaron muy levemente a lo largo de la historia.

Estos bronce los fabricaron los egipcios en todas las épocas de su historia, pero cuando más profusión tienen es en la etapa saíta, sin embargo, no podemos asegurar que los ejemplos que ahora nos ocupan se correspondan con este periodo, ya que la representación iconográfica se fue manteniendo en todos los tiempos.

Como hemos visto, las figuras que componen esta serie son representaciones de dioses, "netjer" en egipcio antiguo. El arte egipcio fue creado para la eternidad y, como dijimos, conservó su propio estilo a través de los milenios.

El culto, como institución del estado, tenía de legislador y regulador al rey, quién aseguraba templos a todos los dioses legítimos de los diferentes territorios, fomentaba los distintos cultos y dejaba la teología al cuidado de

los sacerdotes locales. El tradicionalismo egipcio les impidió innovar en materia religiosa, lo que influyó de manera especial en el arte.

Los dioses locales eran adorados en sus lugares de origen como dioses supremos y constituían el centro de su teología particular. La religión popular honraba en primer lugar a los mismos dioses de la religión oficial, pero con una concepción más tribal y folklórica. Algunas de las leyendas que rodeaban a estos dioses tenían solo carácter local, pero otras se incorporaban a la religión oficial, como ocurrió por ejemplo con la de Osiris.

Otra característica muy particular de la religión egipcia y que vemos reflejada también en el arte es el culto a los animales, que eran expuestos para su adoración en los templos. El culto oficial iba dirigido a un solo individuo de la especie, elegido según ciertas marcas que la tradición señalaba de forma muy clara. Entronizado en el recinto sagrado, allí recibía las ofrendas de los fieles y servía asimismo de oráculo. El lugar que ocupaban en la religión oficial era de escasa importancia, sin embargo sí eran muy venerados por la devoción popular, lo que probablemente respondía al sustrato de una antigua zoolatría.

La historia de la religión y del arte egipcios, fuertemente ligados, estuvieron muy influidos por las circunstancias políticas, por lo que la divinidad de la ciudad real tendía siempre a predominar en todo el país; vemos así por ejemplo el caso de Bastet bajo los Bubastidas, el de Ptah en época menfita o el de Amón en la tebana...

A continuación un estudio de la colección, pieza por pieza, irá analizando su iconografía, importancia y significado en la mitología egipcia.

FIG. 1 OSIRIS. (Nº 7)
Bronce.

Dios de Busiris, donde parece que reemplazó al dios más antiguo ANDJ-TI, pero su culto pronto se difundió por todo Egipto. Se representa como un hombre encerrado en una envoltura funeraria, la cabeza adornada por una tiara alta y puntiaguda flanqueada por dos plumas. En la mano izquierda lleva un bastón en forma de báculo y en la derecha una especie de látigo con tres surriagos.

En torno a él gira una de las leyendas más importantes de la mitología egipcia, la leyenda osiríaca. Según ésta, este dios nació de Geb (tierra) y Nut (cielo). Al retirarse su padre al cielo, le sucedió en el trono de Egipto. Se casó con su hermana Isis y tuvieron cinco hijos. Durante algún tiempo Osiris se marchó a hacer conquistas con carácter civilizador. Apenas regresó, procuró calmar a su hermano Seth que había intentado hacerse con el poder en el gobierno. Este invitó a Osiris a un banquete y al finalizar, propuso a sus invitados que intentaran meterse en un cofre; al probarlo el dios, lo cerró y arrojó al Nilo. Enterada Isis hizo buscar el cuerpo, que apareció dividido en 14 trozos distribuidos en 14 lugares diferentes. La diosa fue recobrando los fragmentos y reconstruyó la momia de Osiris, resucitándole por medio de conjuros (2).

Se le consideró dios de la naturaleza, encarnación del espíritu de la vegetación que morirá al madurar las cosechas para renacer al germinar los granos.

Pero fue adorado sobre todo como dios de los muertos y del más allá.

FIG. 2 OSIRIS. (Nº 33)

Bronce.
Ver nº 7.

FIG. 3 HATHOR. (Nº 24)

Bronce.

Divinidad asociada a Tebas, Afroditópolis y Denderah.

Se representa como una vaca (3) o mujer con cuernos de vaca liriformes que encierran el disco solar. Diosa de la música y de la alegría, se le consagró el sistro que le servía como emblema.

Los textos decían que era la gran vaca celeste que había creado el mundo y todo cuanto tenía, incluido el sol. Protectora de las mujeres, gozó de gran popularidad como diosa del amor y de la alegría.

Confundido con Isis (4), fue la nodriza de Horus (iconográficamente esta figura es igual a un ejemplo que se conserva en el Oriental Institute de Chicago). Normalmente la diosa Hathor ha sido tomada como nodriza de

faraones en este tipo de representaciones, como corresponde al ejemplo que ahora nos ocupa.

FIG. 4 HORUS. (N^o 9)
Bronce.

Dios de Behdet. Es el dios del sol, ya que los halcones son abundantes en el Alto Egipto, y en las horas de gran sol vuelan describiendo grandes círculos, mientras que otros animales se amodorrán, gracias a unas membranas oculares protectoras.

Esta representado por un hombre con cabeza de halcón o por este animal de cuerpo entero.

Hijo del dios Osiris, en la leyenda osíriaca, es él vengador de la muerte de su padre e iniciador de la civilización egipcia. Se toma también como un dios guerrero, así, en los textos de la pirámides se hace referencia a sus servidores como los conquistadores de Egipto.

Era patrón de los ciegos, oculista de Ra, y dios de la música, por ello esposo de la diosa Hathor.

FIG. 5 HORUS. (N^o 32)
Bronce.
Ver n^o 9.

FIG. 6 ANUBIS. (N^o 26)
Bronce.

Dios de Cinópolis, se representa como un hombre con cabeza de chacal vestido con coraza y cota de armas, el paludamento encima y calzado hasta media pierna. En la mano derecha lleva siempre un sistro egipcio y en la izquierda un caduceo. Dice la leyenda que Anubis, hijo de Osiris (5), siempre tuvo afición por los perros y la caza, llevando a las guerras escudo y estandarte con figuras de perro. Algunos autores dicen que Anubis fue el consejero de Isis y la cabeza de perro hace referencia a su sagacidad.

Su estatua siempre se colocaba en las puertas de los templos como guardián de Isis y Osiris. Es el dios protector de la momificación y guardián de las necrópolis.

FIG. 7 THOT. (Nº 1)
Bronce.

Dios de Hermópolis, representado como un hombre con cabeza de Ibis coronada con el disco de la luna. En un principio era un dios tribal de la zona del delta, pero al asociarse a Ra pasó a serlo de todo el territorio, y usurpó sus atribuciones de inventor de la artes, de los jeroglíficos, de la escritura (por lo que también era dios de los escribas) y de las matemáticas. Se consideró también inventor de la ley y personificación de la justicia y del cómputo del tiempo (su nombre como jeroglífico representa la justicia y la verdad). Como juez fue asociado a Osiris ya que tomó partido por él en su rivalidad con Seth.

FIG. 8 IBIS. (Nº 19)
Bronce.

El ibis es otra de las representaciones del dios Thot. Se trata de un ave egipcia parecida a la cigüeña. Consideran que introdujo el uso de los lavatorios. Los egipcios le tributaban honores divinos y si alguien mataba a uno, aunque no fuese de manera intencionada, era condenado a muerte.

Toda esta creencia quedaba fundamentada por su utilidad, ya que en primavera salían de Arabia muchas serpientes que habrían assolado Egipto si estas aves no las cazasen y destruyesen, al igual que hacían con las orugas y langostas.

FIG. 9 IBIS. (Nº 28)
Bronce.
Ver nº 19.

FIG. 10 BABUINO. (Nº 12)
Bronce.

Uno de los animales sagrados y representación del dios Thot es el babuino, mono cuya cabeza recuerda a la de un perro; vive en el África central y si se le captura joven es fácil de domesticar.

Aparece Thot representado así, normalmente, en las escenas que ilustran en el Libro de los Muertos, el momento del juicio, en el que se sitúa junto a la balanza, observa el proceso y anota el resultado. A él le corresponde la escritura y el cálculo. En algunas pinturas de tumbas son los encargados de abrir las puertas del más allá al difunto.

Según la mitología egipcia Ra encarga a Thot que busque a su hijo y le haga volver, adopta para ello la forma de mono, y mediante danzas, encantamientos e historias, y con gran astucia, consigue atraerle y reconciliarle con su padre.

FIG. 11 PTAH (Nº 4)
Bronce.

Dios de Menfis que alcanzó gran importancia más tarde en Tebas. Se representa como una figura humana en forma de momia primitiva. Algunos de sus distintivos son la cabeza rasurada, barba de culto recta, cuello adornado y un cetro con los jeroglíficos ANJ (vida), UAS (incolumidad) y DJED (perdurabilidad).

Según la mitología local era el creador del mundo y soberano de los dioses. Además, en el periodo protodinástico era adorado por los escultores, alfareros, forjadores y herreros. Aparece, asimismo, como inventor de muchos oficios y es el símbolo del poder justo.

FIG. 12 APIS. (Nº 8)
Bronce.

El toro Apis era adorado en Menfis como encarnación de Path ya desde la primera dinastía. Dios generador, y símbolo de fecundidad, estaba por ello relacionado con Osiris, dios, como hemos visto, de la vegetación y del Nilo. Enseñó a los egipcios el uso de la medicina y el modo de plantar las viñas.

El buey que lo representa ha de ser totalmente negro con un cuadrado blanco sobre la frente, la figura de un águila sobre el lomo y un nudo bajo la lengua semejante a un escarabajo, los pelos de la espalda doblados y en el lado derecho una media luna blanca. Como un buey con todas estas características era prácticamente imposible de encontrar, los propios sacerdotes se las imprimían de manera secreta a los bueyes jóvenes. Cuando había un ejemplar apropiado, se bajaba por el Nilo hasta Menfis, donde la multitud, con los sacerdotes a la cabeza, le recibían y le conducían al templo de Osiris, donde tenían dos magníficos establos con un patio contiguo. Una vez al año le presentaban una ternera con determinadas señales externas, la cual perecía inmediatamente.

Según los libros sagrados este buey debía vivir tan solo 25 años, transcurridos lo cuales, los sacerdotes lo llevaban al Nilo, donde tras varias ceremonias lo ahogaban, diciéndole al pueblo que él mismo se había arrojado al río. Al cadáver lo embalsamaban y le hacían honras. El luto duraba hasta el momento de encontrar un sucesor.

Los egipcios tenían gran fe en él y le consultaban todo tipo de cuestiones como si de un oráculo se tratara.

FIG. 13 MIN. (Nº 2)
Bronce.

Dios de Coptos y Panópolis. Se representa en pie, como un ídolo momia, en estado itifálico, con una especie de priapo, tocado con casquete de plumas semejante al que lleva Amón, y en actitud de golpear con un azote que levanta.

Se le calificaba de "Toro de su madre" basado en un título del sol, que renacía cada mañana de la diosa-cielo a quien había fecundado durante la vigilia.

Su origen lo tiene en el dios de la fecundidad representado como un bloque de piedra con un gran falo, más tarde se asoció con Horus tomando de él las plumas verticales del tocado.

En la época clásica era dios de los caminos y protector de los viajeros en el desierto. Asimismo era venerado como dios no solo de la fecundidad, sino también protector de la vegetación y de las cosechas.

FIG. 14 KAMEFIS. (N^o 3)
Bronce.

Adorado en Karnak, es una forma de Amón –generador, al parecer adaptación del antiguo dios Min, aparecido durante el Imperio Medio. Del mencionado Min mantiene el característico estado itifálico. De Amón conserva el ocico y los cuernos del carnero, uno de sus animales sagrados, y las dos largas plumas verticales como tocado. Es el carnero una de sus representaciones porque según dice la leyenda, tras haber sido arrojado por los gigantes, tomó esta forma y se metió entre un rebaño para no ser descubierto.

Algunos autores afirman que los cuernos no son sino los rayos del sol.

Los egipcios le miraban como el autor de la fecundidad ya que era este dios el que daba la vida a todas las cosas.

La figura lleva detrás la representación del ave Ba, que se corresponde con nuestra concepción del alma, con las alas desplegadas a ambos lados de Kamefis y cara de mujer.

FIG. 15 BASTIS. (N^o 22)
Bronce.

En Egipto Bastet, es la diosa de Bubastis (6) y hacia el 950 a.C. pasó de ser una diosa local a serlo de toda la nación.

Se representa como una diosa gata con cuerpo de mujer, con una especie de muceta que le cubre la espalda y la túnica que le llega más abajo de los tobillos. Sobre su pecho tiene una cabeza de gato y del brazo izquierdo lleva una cesta colgada mientras en la derecha sostiene un sistro.

Simboliza el calor vivificante y benéfico del sol. Era diosa de la alegría, la música y el baile.

FIG. 16 GATO. (Nº 14)
Bronce.

El gato era representación de la diosa gata Bastis, aunque los escultores saítas los representaron con gran novedad, sentados sobre sus piernas traseras. En esta época debió tratarse del animal preferido en Egipto.

Todos los ejemplos que tenemos en esta colección, como muchos otros de fuera de ella, se representan de la misma manera, mirando fijamente, dispuestos a maullar. Su cuerpo es largo y la expresión inteligente. Dobla el lomo para sentarse y baja algo la cabeza formando una doble curva en la espalda (7).

FIG. 17 GATO. (Nº 15)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 18 GATO. (Nº 16)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 19 GATO. (Nº 17)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 20 GATO. (Nº 18)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 21 GATO. (Nº 20)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 22 GATO. (Nº 21)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 23 GATO. (Nº 23)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 24 GATO. (Nº 25)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 25 GATO. (Nº 27)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 26 GATO. (Nº 29)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 27 GATO. (Nº 30)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 28 GATO (Nº 31)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 29 GATO (Nº 34)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 30 GATO (Nº 35)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 31 GATO (Nº 36)
Bronce.
Ver nº 14.

FIG. 32 ONURIS (Nº 6)
Bronce.

Dios de This y de Sebennites. Se representa como un hombre vestido con un largo manto, casquete adornado por dos altas plumas y tirando de una soga que baja del cielo con la que traía al sol.

Su nombre en egipcio, INHER, significa, “el que trae de vuelta al alejado”. Es una forma del dios Shu que según la leyenda fue al país extranjero a buscar el ojo del sol que se había perdido. Simboliza la fuerza cosmogónica del sol y se considera la personificación guerrera de Ra.

FIG. 33 SESHAT (Nº 13)
Bronce.

Esta diosa es la esposa de Thot y su nombre en egipcio se escribe SEJSAT. Es la diosa analista, señora de los libros, administradora de archivos y documentos, recopilaba crónicas de reyes y escribía sus nombres en la hojas del árbol de la vida.

Se representa ataviada con la piel de leopardo sacerdotal y en la cabeza el emblema, aún sin identificar, de una roseta estrellada.

FIG. 34 CABALLITO DE MAR. (Nº 5)
Bronce.

Los egipcios profesaban culto a diferentes animales considerados encarnaciones de la divinidad, y en algunos casos expuestos a la adoración de los fieles en los templos. Este hecho se conoce desde las épocas más antiguas y se considera un desarrollo de la superstición popular.

Además, en la etapa saíta, a la que probablemente podría pertenecer esta figura de caballito de mar, se estimaron los animales ya por sí mismos, despojándolos de este carácter divino.

FIG. 35 OXYRINCHO. (Nº 10)
Bronce.

Pez llamado hocico de elefante, por su prologanda y fina trompa, era venerado en Egipto en la ciudad del mismo nombre (8).

Según la leyenda osiríaca fue el oxyryncho quien se había tragado el miembro viril de Osiris, única parte de su cuerpo que no apareció, se trataba, pues, de un relicario viviente.

Acompañaba a Hathor en su séquito, por lo que llevaba los cuernos de vaca con el disco solar.

FIG. 36 NUTRIA. (Nº 11)

Bronce.

Es una clara interpretación de este animal acuático del río Nilo (9). Sus patitas cortas terminan en pies de planta ancha. Su cuerpo es alargado para nadar y perseguir su presa. Un ejemplo muy famoso de este animal es el que se conserva en el Museo de Viena.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33

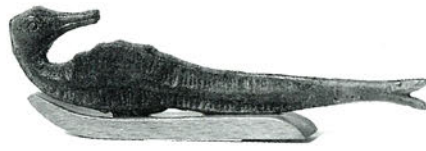


Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36

NOTAS

- (1) ARBAIZA, Silvia; GARCÍA, Pilar y HERAS, Carmen: “Los jades de la donación Faure en el Museo de la Real Academia de San Fernando”. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Primer semestre de 1992. Núm. 74. Madrid.
- (2) Diodoro de Sicilia escribió: “Isis inventó que procura la inmortalidad”... “Isis envolvió cada fragmento de Osiris en una figura hecha de cera y de aromas, de igual tamaño que la del pedazo muerto”.
- (3) Deriva del totem vaca al que se añadió más tarde la cabeza humana y apariencia de mujer pero conservando los cuernos.
- (4) Isis en los siglos VI-V a.C. tomo de Hathor los cuernos de vaca y el disco solar.
- (5) Hijo adúltero de Osiris y Neftis, la cual cohabitó con él embalsamado, forzando al dios de los muertos a la infidelidad involuntaria ya que no podía moverse.
- (6) En esta ciudad tenía una gran templo en el que, para agradarla, enterraban los devotos sus gatos momificados.
- (7) Según Heródoto los gatos egipcios eran muy especiales, sobre todo por su manera de amar y sus sentimientos maternos. Dice que en caso de incendio de un poblado, los egipcios descuidan sus bienes para salvarlos a ellos.
- (8) Ciudad fundada durante el periodo tardío en el Medio Egipto.
- (9) Heródoto dice en su capítulo sobre Egipto: “Los egipcios veneran como sagradas a la nutrias que crían en los ríos”.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGUA, Juan B.: *Mitología Universal*. Barcelona, 1956.
- CID, Carlos: *Mitología Oriental ilustrada*. Barcelona, 1962.
- DRIOTON, E. Y VANDIER, J.: *Historia de Egipto*. Buenos Aires, 1977.
- EGGEBRECHT, Arne. El Antiguo Egipto: 3000 años de historia y cultura del Imperio faraónico. Barcelona, 1984.
- KEES, Hermann: *Arte egipcio*. Barcelona, 1932.
- NÖEL, J.F.M.: *Diccionario de mitología universal*. Barcelona, 1987.
- PIJOAN, José: *Summa Artis*. Historia general del arte. Tomo III. Madrid, 1945.
- TODA, Eduardo: *Catálogo de la colección egipcia*. Biblioteca del Museo Balaguer. Villanueva y Geltrú, 1916.
- WILSON, Jhon A.: *La cultura egipcia*. México, 1953.

NUEVOS DATOS SOBRE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN
DE LA MOTA DEL MARQUÉS, OBRA DE
RODRIGO GIL DE HONTAÑÓN

Por

INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI

1. LA MOTA Y LA ENCOMIENDA TEUTÓNICA DE NUESTRA SEÑORA DE CASTELLANOS

Este importante pueblo vallisoletano fue conocido en el pasado de diversas maneras y estuvo repartido entre las diócesis de Palencia y Zamora, dentro del señorío de los Ulloa. El Becerro de las Behetrías le denomina Santibáñez de la Mota. Después se le conoció como Mota de Toro, por su cercanía a esta villa de Zamora y cuando pertenecía a esta última provincia. Al pasar a los Ulloa recibió su nombre actual. Esta complejidad, más el hecho de que la documentación sobre la iglesia que estudiamos haya sido hasta hace unos años desconocida, explican ciertas dudas y gran confusión a la hora de historiar un templo tan valioso artísticamente como lo es el de San Martín.

El 5 de junio de 1222 Fernando III facultaba a su mujer doña Beatriz de Suabia a traspasar parte de la villa de la Mota a la encomienda teutónica. Así lo hacía el 20 de junio junto con los lugares de Morales, Benafarces y Griegos. La encomienda sería, en adelante, de patronato real y tendría como centro a la iglesia y monasterio de Nuestra Señora de Castellanos de los caballeros teutónicos del hospital de Santa María de Jerusalem, con todos sus términos y derechos (1).

En 1239 el mencionado rey confirmaba cierta concordia firmada entre el cabildo de Zamora y Arnaldo, maestre de la orden en España, sobre la iglesia de Santa María de Castellanos. Pero, aún así, siguió en una situación eclesiástica imprecisa por lo que a mediados del mismo siglo los obispos de Palencia y Zamora daban poder para averiguar los exactos términos y derechos de ambos interesados. En adelante seguiría el pueblo dividido entre las dos diócesis quedando la Encomienda integrada dentro de la de Zamora.

A mediados del siglo XV el mariscal Gome de Benavides vendía la Mota a su cuñada María Manrique. Con el fin de evitar roces, en 1488 el comendador fray Diego del Castillo permutaba ciertas tierras y diezmos, propios de su encomienda, por algunos juros de Rodrigo de Ulloa, señor de la villa.

Por el correspondiente nombramiento y disfrute, hubo diversas disputas a fines del siglo XV. Parece que, a juzgar por los apellidos, pretendió dársele cierto carácter familiar, vinculado a los Castillo, al que perteneció el promotor del templo que estudiamos y que pudo ser una de las causas de su patrocinio.

En 1477 fray Diego del Castillo disputaba el disfrute de la encomienda al franciscano Luis Juanes. Se entabló pleito ante la corte romana y debió quedar para el primero, pues así consta en sucesivos años, aunque también con dificultades en su efectiva posesión. En 1498 el enfrentamiento había llegado a tal grado que los RR.CC. ordenaban al corregidor de Tordesillas desencastillar la iglesia de Santa María de Castellanos e iglesia de San Martín (la antigua), cerca de la Mota. En el mismo año amparaban en su disfrute y administración a Pedro Álvarez de Osorio pues pretendía usurparla la señora de la villa. Tras los dos Constantino del Castillo (tío y sobrino), canónigos y mecenas de la iglesia de San Martín que aquí estudiamos, consta como encomendero por presentación de Su Magestad, el cardenal Pedro de Deza (año 1595).

2. RODRIGO GIL DE HONTAÑÓN LEVANTA EL TEMPLO DE SAN MARTÍN

Los estudios sobre Rodrigo Gil de Hontañón son numerosos debido, sin duda, al interés despertado por una abundante y valiosa obra, a caballo entre los últimos momentos del gótico y el primer Renacimiento. Últimamente han visto la luz biografías casi exhaustivas. Sin embargo, como en tantos otros casos de prolíficos arquitectos, el paso del tiempo va dando a conocer nuevos trabajos muy poco conocidos (2). Para la descripción del templo que nos ocupa, todos los autores se han basado en unas cuantas noticias repetidas y breves. Citan, aunque desconocen, el pleito que ha servido de base para este trabajo que, aunque limitado, creemos podrá aportar nuevos datos para su mejor conocimiento.

La parroquia del lugar (El Salvador) ocupaba en el pasado el centro de la población, desparramada por la falda del cerro y alrededor de la torre que

le protegía. Pero con el traslado del vecindario al llano, queda alejada y casi aislada del pueblo. Existía también al otro lado del río Bajoz, en llano pero asimismo alejada, la arriba mencionada parroquia de Santa María de Castellanos, que atendería algún pequeño barrio allí existente. San Martín, su “ayuda” de parroquia, se hallaba en una posición intermedia convirtiéndose así en un templo muy concurrido al encontrarse en el centro de la Mota. Mientras que estas dos últimas iglesias formaban parte de la diócesis de Zamora, con unos 120 vecinos como feligreses, la primera, en cambio, pertenecía al obispado de Palencia atendiendo a 148 feligreses (3).

San Martín sufrió varias reformas y cuando se pretendió ampliarle se tropezó con los intereses y oposición del señor del lugar, cuyo palacio (también levantado por Rodrigo Gil de Hontañón) se halla a escasa distancia. La necesidad de un amplio edificio frente al más antiguo y pequeño, además de la disposición de abundante caudal por parte del comendador, así como algún otro posible motivo antes señalado, indujeron al deán de Cuenca, Don Constantino del Castillo, a levantar un nuevo templo. Durante los muchos años que llevaba disfrutando de la encomienda había renovado la parroquia de Santa María de Castellanos, levantada sobre un antiguo monasterio teutónico.

Al finalizar el año 1539, el citado comendador se concertaba con Gil de Hontañón para levantar un nuevo templo “con condición que el dicho Constantino pudiese quitar o mudar en la traça, acortar el tiempo y gastar el dinero a su conveniència”. El encargo no sería al mejor postor sino por el sistema contractual. El deán se comprometía, por su parte, a aportar los materiales y pagar a los peones. Rodrigo Gil, a su vez, se responsabilizaba de las trazas, dirigir y supervisar los trabajos, así como también nombrar y pagar a los oficiales encargados de llevarla a cabo. Precisamente sobre el cumplimiento y otras dudas referentes a esta última cláusula, versaría el pleito que estudiamos.

Piensa J.D.Hoag que, a juzgar por la profundidad del presbiterio, pudo en un principio tener una finalidad sepulcral. Sin embargo, su comparación con otros templos del propio arquitecto, o de lugares cercanos que siguieron a este de San Martín, descarta tal suposición.

Los oficiales puestos por Hontañón fueron Pedro de la Cotera, Juan de Rivero, Martín Navarro y Alonso de Pando, todos “los cuales son mui buenos oficiales”, como diría el cantero Domingo de Lasarte. Se decidió levan-

tar el edificio en dos años, pero se prolongó durante 18, lo que se echó en cara el arquitecto acusándole de desidia. Las causas, sin embargo, deben buscarse en un exceso de encargos por parte de Hontañón y la falta del puntual pago por el promotor que habitualmente residió muy lejos, en Roma.

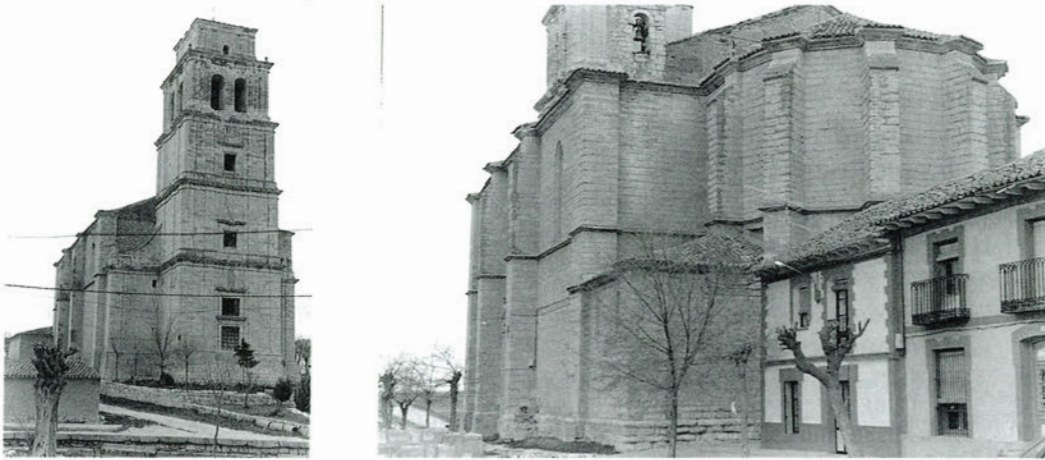
En 1544 ya estaban levantadas la nave mayor y la sacristía. Tres años después eran concluidas las capillas laterales y en 1550 colocado el tejado. Lo que faltaba por construir lo detallaba el propio deán en este mismo año: “que se acabe el sobre que esta comenzado donde se piensa de hazer el coro, que se acabe la puerta principal, para cerrar la parte de abaxo se hagan unas tapias delgadas para que este ynbierno se pueda servir la yglesia y sea acabado el arco o puerta quel señor Rodrigo Gil quisiere, que se estime la obra conforme a la capitulacion y concordia del contrato fecho tasar e estimar la obra que tenia hecha lo hiziese y se le pagase conforme al contrato”. El templo sería finalizado el 28 de mayo de 1558. Todavía en 1561, en el propio pleito, se recordaba que “habian sido despedidos Gil y sus oficiales hacia unos 3 años biendo que estava acabada y no abia mas que hazer”. Sin embargo, algunos detalles no fueron concluidos hasta 1572 con el fin, se decía, de zanjar el largo pleito entablado. La sacristía del norte sería construida siglos después, en 1896.

Popularmente se conocería al nuevo templo como “iglesia de don Constantino”. El, efectivamente, se encargó de nombrar ocho capellanes y como patrono colocó sobre la puerta principal su escudo consistente en un castillo con una cruz encima y una sierpe con siete bocas. Varios de los ornamentos y alhajas con que le dotó lucían, también, dicho escudo.

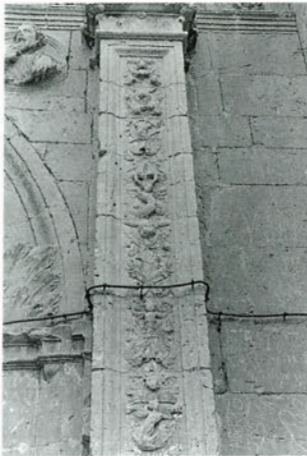
El resultado fue un templo mezcla de gótico tardío, con detalles bien visibles en vanos, nervaduras, altura exterior, plano..., con elementos del primer renacimiento, característicos de los gustos platerescos detalladamente expuestos en su monumental portada. Viene, pues, a ser una de las mejores iglesias columnarias del arquitecto que hoy pueden verse en la zona.

Interiormente se desarrolla en planta de salón, con tres naves. En su centro destacan cuatro columnas, así como otras “medias” en el crucero, a los pies y naves laterales que sostienen arcos de medio punto. Sobre éstos descansan bóvedas de nervaduras con combados, todos muy complejos y de muy variado dibujo, característicos de Gil de Hontañón.

Al exterior llama la atención la extraordinaria altura del edificio, en contraste con la horizontalidad del interior. En sentido lineal (este-oeste) el te-



MOTA DEL MARQUES. Vista general del templo: la gran torre barroca y exterior de la capilla mayor de trabajo muy cuidado.



MOTA DEL MARQUES. Puerta principal y detalle de una pilastra lateral. Sobre el ingreso la imagen del patrono de la iglesia flanqueado por tenentes con los escudos del promotor de la obra, don Constantino del Castillo.

rreno presenta gran desnivel. Seguramente con el fin de reforzar el paramento occidental, fue levantada allí la única torre. Consta que Hontañón construyó la proyectada, pero debió arruinarse pronto. Habría que achacarlo a este especial emplazamiento y quizá, también, a sus materiales, que en casi todo el templo se reducen a sillarejo o mampostería. Sin duda sobresa le la portada principal, al sur, profusamente decorada a base de grutescos, rosetas, medallones, atlantes, escudos... en claro paralelismo con las de la Universidad de Alcalá de Henares. Fue construida en 1554 como lo recuerda cierta inscripción.

A pesar de lo dicho, la actuación de alguno de los aparejadores no fue del todo satisfactoria. En los fondos documentales se habla de “sentencias dadas contra él (Pedro de la Cotera) en Madrid y Alcalá de Henares”. Otro tanto cabría decir de Alonso de Pando, que sustituyó al anterior hacia 1541, que “ha tenido cargo della (dicha obra) diez y siete o diez y ocho años poco mas o menos... de manera que no falta de hacer cosa alguna”. Sus deficientes actuaciones serían otro de los motivos de queja en el pleito entablado entre el sobrino del fundador y Rodrigo Gil de Hontañón (4).

3. PLEITO POR EL COBRO DE HONORARIOS

Ya se ha indicado cómo en 1558 era finalizada la iglesia de San Martín. A tenor de lo acordado fue tasada la obra. Al deán le pareció excesiva y por ello comenzó el pleito. Como se encontraba en Roma, sus intereses los defendió el clérigo Hernán Pérez, su mayordomo.

Una de las quejas consistió en que los tasadores Pedro de Urreta (por el deán) y Domingo de Lasarte (por Hontañón) habían evaluado la obra en cantidades muy distintas que les diferenciaba en 5.000 ducados. La Chancillería ordenó repetir la tasación, aunque ahora con el mayor detalle posible. La cantidad evaluada le sería pagada al arquitecto dentro de 15 días.

Efectivamente, en 1564 Lasarte pretendía ponerse de acuerdo con Urreta, a lo que éste se negó, por lo que tuvo que hacerlo en solitario. Su informe aporta algunos detalles interesantes. Comenzó dicho cantero informando que “yo hize mi medida e tasaçion y estimaçion de todo lo quel dicho Rodrigo Gil tenia gastado y meresçia su persona e aparejadores y ofiçiales y peones que fueron a su cargo y costa, no entrando ni saliendo en los materiales ni pertrechos quel dean puso ni lo que pago a su costa a ofiçiales y

peones... e por tasar el balor de lo que ansy el dicho Rodrigo Gil meresçia e auia de auer por solas las manos, yndustria e administracion en su ofizio e arte hize yo mi menuta y tasaçion de cada cosa por sy que de otra manera no podria yo ni se puede probar ni tasar obra ninguna por pequeña que fuese, quanto mas esta ques de gran calidad e cantidad” (5).

Lasarte detalla a continuación toda la obra evaluando no sólo los materiales sino el costo del “labrar e asentar”. Y así, cita el trabajo de los pilares, piedra para el retablo, arcos de ladrillo, sacristía, seis ventanas, cuerpo de la iglesia, gradas de los altares, torre, portada... En ésta detalla “un florón y artesón, dos ymagenes de San Pedro y San Pablo, arquivadas y frisos con sus rosas y bentanas, dos niños con escudos de armas... Un Dios Padre que meresçe quatro mill e quinientos maravedis...”. Tras la detallada tasación añade: “meresçe mas el dicho Rodrigo Gil por su maestria e yndustria e tener cargo de hazer la dicha obra e administrarla e prober de aparejadores e el salario dellos y oficiales y auenturarse a la bondad de la obra por cada un año, a veinte e dos mill maravedis e destos... a de pagar el dicho Rodrigo Gil a sus aparejadores que fue el primero Pedro de Cotera, Juan de Ribero, Martin Nauarro y Alonso de Pando”. A ninguno de ellos pagó más de dos reales diarios, aunque “meresçieron mucho mas en su salario porque yo los conosco e conozco, los quales son mui buenos ofiçiales”. A todo ello habría de añadir el real y medio pagado diariamente a cada peón más 20.000 maravedís de buscar y sacar piedra. En suma, la tasación ascendía a 4.565.463 maravedís, o sea, más de 12.000 ducados. Por su trabajo se le abonarían otros 20.000 maravedís.

Tampoco ahora era aceptada la tasación pues ambos canteros evaluaban la obra, como anteriormente, de forma muy distinta. La Chancillería nombró un tercero en discordia. Recayó el encargo en el famoso arquitecto Alonso de Covarrubias. Al impedirle sus ocupaciones el acudir personalmente a la Mota nombró al cantero Hernán González, para que lo hiciera en su nombre. Así lo hizo pues como decía “la medi por mis propias manos”. Los resultados fueron: 101 pies de larga (132 con la capilla cabeceera), 71,5 pies de ancha, 55,5 de altura hasta las claves y 450 pies de circunferencia, incluida la sacristía y la torre. Los cimientos alcanzaban 10,5 pies de profundidad; “e doy por buena la dicha hobra y mui bien hecha y firme”. y añadía, “e vistas entrambas las tasaçiones e declaraciones hallo que Domingo de Lasarte hesta mas allegado a la justificacion e buena moderacion

en todos los capitulos e partes e no el dicho maese Pedro de Vrreta por que muchos capitulos de su tasaçion no se le puede admitir y dar por bastantes nin justificados sus precios... lo qual se entiende solamente de manos que desbatar la piedra en cantera y labrar e asentar e retundir e lucir e pinçelar e asentar cascós de ladrillo e andamios y gruas e peones... no entrando en ello los materiales porque todo esto pareçe auerlo puesto sus mayordomos del dean”.

Con el nuevo veredicto debió de estar de acuerdo el deán puesto que en su testamento del año siguiente (1565), ordenaba a su sobrino pagar a Hontañón los aproximadamente 7.000 ducados que se le adeudaba, pues que ya había recibido unos 5.000. Pero no fue del mismo parecer su heredero por lo que el pleito se prolongaría muchos años más. Los motivos alegados eran, además de los anteriores, que “los materiales e ofiçiales e todo lo demás balía (ahora) las dos partes menos que entonces... tasando lo que valia dos por seys”, y le acusaba de haber asistido poco a la obra.

La sentencia de revista, pronunciada el 3 de julio de 1565, confirmó lo anterior.

4. SENTENCIA DEFINITIVA Y COBRO DE LA DEUDA

En 1567 Gil de Hontañón acudía de nuevo ante los tribunales reclamando lo debido. Como no pudo aportar los documentos justificativos del pago a oficiales, tiempo invertido y otros gastos y recibos... los contadores rebajaron la deuda a 5.000 ducados. Cuando diez años después moría en Segovia, encomendaba vivamente a sus herederos el proseguir el pleito hasta cobrar todo lo que se le debía: “que se cobre todo lo que pareciere debérsele de la obra de la iglesia de la villa de la Mata (sic) en la parroquia de San Martín.... que se tome cuenta lo que pareciere haber yo recibido, o mis aparejadores... y se cobre lo que se me debe” (6).

La sentencia definitiva ordenando se le pagase al arquitecto los 5.000 ducados fue pronunciada en el Consejo el 5 de junio de 1578.

Se solicitó que un ejecutor se encargara oficialmente de cobrar en los bienes del canónigo Constantino del Castillo, pues parece que se resistía a hacerlo, pero no se accedió a la petición. Todavía en 1581 no había sido cobrada totalmente la deuda fijada por sentencia definitiva.

NOTAS

- (1) Col. Pellicer, T. 28, fol. 139. GONZÁLEZ, J., *Reinado y diplomas de Fernando III*, Córdoba, 1986, T. III, p. 463.
- (2) CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón*. Madrid, 1985, p. 80.
PARRADO DEL OLMO, J.M. *Catálogo Monumental: Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*. Valladolid, 1976, p. 78.
CADIÑANOS, I. Peñaranda de Duero: Notas de Historia y Arte. *Biblioteca*. Aranda de Duero, 1993.
- (3) Los datos sobre el número de feligreses corresponden al censo de 1585. Es de suponer que no se hallarán muy alejados de los relativos a los años que estudiamos.
- (4) A.H.N.: Cons. Leg. 24.647.
- (5) La relación entre Lasarte y Hontañón puede verse en Llaguno, E.T.II, p. 16.
- (6) Llaguno, E.T.I., p. 319. El error en la transcripción, confundiendo la Mota por la Mata, ha dado lugar a que algún autor haya supuesto que se trataba de la parroquia de este pueblo toledano.

JOSÉ DÍAZ MOLINA EN LAS COLECCIONES
MADRILEÑAS

Por

MARÍA DOLORES CAPARRÓS MASEGOSA

José Díaz Molina nació en el pueblo almeriense de Gádor el 8 de noviembre de 1860 en el seno de una familia de condición social humilde (1).

La búsqueda de nuevas perspectivas para la familia estaría en la base de la decisión paterna de trasladar la residencia desde Gádor a la capital a partir de 1865.

En 1871 Díaz Molina comenzó sus estudios de segunda enseñanza en el Instituto Provincial de Almería, compartidos durante algún tiempo con el empleo de aprendiz de escribiente en la oficina del abogado almeriense Eduardo Pérez Ibáñez; obteniendo en 1877 el grado de bachiller en artes.

Sin embargo, desde muy joven, nuestro pintor concentró sus proyectos en una afición temprana, la artística, que con el tiempo haría de ella su profesión:

“Yo nací para pintor desde que tenía dos años, cuando cogía un carbón tiznaba las paredes de mi casa dibujando figuras de muñecos, por las que mi madre no sólo me regañaba sino que me daba muchos azotazos” (2).

A pesar de ello, en el seno de la modesta familia Díaz Molina se contempló favorablemente la formación artística del joven vástago, posibilitándole el inicio de unos estudios artísticos, primeramente compartidos con la preparación en la segunda enseñanza; por los que se hallaba totalmente decidido, a pesar de su temprana edad, y por los que había demostrado ya algunas “aptitudes” no siempre “reconocidas” por su madre.

Así, a los 10 años solicita plaza para el curso 1871-72 en la Academia de Dibujo del Instituto de Segunda Enseñanza de Almería, único centro de estas características existente por entonces en la ciudad, al margen de los estudios de los maestros locales.

La Academia ofrecía unas muy limitadas posibilidades con una oferta de estudios muy simple en sus planteamientos, reducidos a las asignaturas

de Dibujo Natural, Paisaje y Adorno, dirigidas por un solo profesor titular, Andrés Giuliani y Cosci.

La asistencia de Díaz Molina al centro se prolongó durante los cursos 1871-72 y 1873-74, obteniendo calificaciones poco significativas, que no obstante no desdican que posteriormente mostrara aptitudes satisfactorias que le situaron en condiciones de opositar y conseguir la plaza de ayudante de la cátedra de dibujo del Instituto en 1876 y, en su momento, que esas mismas aptitudes le avalaran en la consecución de una pensión de estudio para ampliar y completar sus conocimientos de arte en Roma.

Así, con 15 años de edad entró a formar parte del claustro de profesores del Instituto de Almería desempeñando tareas de cierta responsabilidad en la enseñanza artística y teniendo la oportunidad de formarse al lado de uno de los pintores más significativos del ambiente artístico de Almería desde la segunda mitad del siglo XIX, Andrés Giuliani.

Este pintor puede considerarse como el primer eslabón en la cadena formativa de Díaz Molina, siendo además el responsable de la formación artística de toda una generación de pintores locales. De origen italiano, se afincó en Almería hacia 1850 precedido ya de una sólida reputación como retratista conseguida en Granada que no hizo sino revalorizar en Almería, donde residió hasta su muerte en 1889. Ejerció desde su cátedra de Dibujo del Instituto un método educativo abierto en el que más allá de sus obligaciones compensó los condicionamientos y carencias del centro, volcándose en la correcta formación de sus alumnos, proporcionándoles sus conocimientos y encaminándoles, incluso, hacia el realismo como opción estética, base de sus enseñanzas y pintura; les infundió, además, ánimos para completar sus estudios fuera de la localidad, posibilitándole con ello su evolución. Así, además de Díaz Molina, citar como ejemplo los nombres de Pedro Balonga Guirado, pensionado entre los cursos 1880-1886 por la Diputación Provincial de Almería en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y Antonio Bedmar Iribarne, estudiante autodidacta en Madrid entre 1880-90 gracias a una beca del Ayuntamiento de Almería; ambos destacados pintores locales, o Manuel Luque Soria, pensionado en 1879 y 1882 por la Diputación de Almería en Madrid y París, ciudades en que alcanzó un gran renombre como caricaturista colaborando en las revistas españolas *Nuevo Mundo* o *Blanco y Negro* y en las parisinas *La Mode Parisien* y *Le Figaro*.

La circunstancia de que Díaz Molina se convirtiera a los 15 años en su ayudante en la cátedra de Dibujo permitió un contacto más directo, además de una buena relación de amistad a la que los conocimientos adquiridos se sumarán también personales consejos y estímulos para el joven discípulo.

En esta primera fase de su evolución el pintor evidencia ya un conocimiento de las técnicas del dibujo y una temprana, aunque no exclusiva, inclinación hacia el género del retrato que implicaría una factura realista en estas sus primeras producciones, valores estos que posteriormente definirían el estilo definitivo del pintor.

La dedicación a la docencia de Díaz Molina fue continuada hasta septiembre de 1882, año en que concluye la primera fase de su aprendizaje netamente almeriense. Inevitablemente surge la necesidad de completar sus estudios en algunos de los grandes centros artísticos del momento. La meta elegida es Roma pero entretanto se solventan los problemas que harían factible su viaje —estaba en estas fechas sujeto a revisiones médicas relacionadas con su exclusión del servicio militar— se trasladó a Madrid ingresando en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado para el curso 1882-83.

Teoría e Historia de las Bellas Artes, Perspectiva, Paisaje, sección elemental; Anatomía Pictórica, Dibujo y Modelado del Antiguo y de Ropaje fueron las asignaturas en que quedó matriculado, siendo en las dos últimas de las materias citadas en las únicas en las que se presentó a examen, obteniendo en ambas la calificación de Sobresaliente (3). Como profesores, Juan José Martínez Espinosa, Pablo Gonzalvo, Carlos de Haes, Alejo de Vera y Juan Samsó, respectivamente.

La estancia de Díaz Molina en la Escuela se redujo a un año y nada hace pensar que recibiera la influencia directa de los profesores citados, aunque la experiencia docente que los acreditaba indudablemente sí contribuyó a la formación artística y conocimientos académicos de Díaz Molina que se vería favorecido con ella y a partir de la cual sacaría sus personales conclusiones.

En el año 1883 —excluido ya definitivamente del servicio militar— realiza el ansiado viaje a Roma gracias a una pensión concedida por la Diputación Provincial de Almería por un tiempo de 4 años y una cuantía económica de 1000 pesetas anuales y 500 para viaje.

A fines de este año se encuentra ya en la capital italiana. Tal y como preceptuaba el Reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Ro-

ma no pudo residir en las dependencias de San Pietro in Montorio, puesto que a sus cátedras sólo podían acceder los pensionados por el Estado, pero se le permitió instalar su estudio y residencia en una habitación del Hospital Español de Nuestra Señora de Montserrat.

No obstante, sí era competencia del Director de la Academia, según el Reglamento para el Gobierno interior del Centro, conceder permiso, si lo estimaba oportuno, para que los artistas españoles residentes en Roma pudieran asistir a las clases de la Academia, estuvieran o no pensionados por el Estado (4). En virtud de ello, Vicente Palmaroli, por entonces director de la Academia, admitió a Díaz Molina en las clases de Desnudo y Antiguo “procurándole los consejos necesarios para el mejor resultado y aprovechamiento de sus estudios” (5).

En Roma quedará definitivamente orientada su personalidad artística. A ello no fue ajena la influencia de Vicente Palmaroli, siendo la condición de discípulo del madrileño recogida en diferentes notas periodísticas sobre Díaz Molina y Catálogos Oficiales.

Profundizará ahora con gran aprovechamiento en el estudio del natural asistiendo a las clases para pensionados no estatales impartidas en la Academia, donde también frecuentó en ocasiones el estudio de Palmaroli (6), cosa nada extraña pues:

“durante sus años de director de la Academia de Roma fue Palmaroli una de las personalidades más destacadas de la vida artística de la ciudad y no sólo por su cargo sino por su don de gentes y el prestigio que tenía” (7).

A niveles estilísticos las influencias de Palmaroli en Díaz Molina se acusarán desde el punto de vista técnico en la adquisición del dibujo como valor predominante en sus obras, que siempre se verán mediatizadas por la evidente corrección de la línea, certeramente diseñada, siendo ello especialmente evidente cuando acude al retrato.

Desde el punto de vista temático, la posterior adopción del retrato por parte de Díaz Molina como género preferente en su producción obedeció más a una personal decisión que a una influencia directa del madrileño.

Junto a lo aprendido con Palmaroli fue sin duda interesante para su formación el estudio y ejemplo de los pintores clásicos italianos, que contribuyeron a afianzar sus posibilidades técnicas. Como significaría el propio Díaz Molina:

“el dibujo de estatuas antiguas y modelos desnudos son elementos que constituyen la importancia en Roma para el artista y que le ofrecen una auténtica fuente de inspiración en sus ricos museos, galerías y academias” (8).

En marzo de 1886 Díaz Molina regresa a Almería a restablecerse de unas fiebres intermitentes, aquejado quizás por las “enfermedades reumáticas y fiebres palúdicas” habituales entre los pintores en Roma, pues:

“los húmedos interiores de los templos y las largas sesiones de pintura en las lagunas pontinas –paraje de los alrededores de Roma que ejercían una gran atención sobre los pintores– eran sus principales enemigos, hasta el punto de que algunos regresaban enfermos a España” (9).

Concluyó así su estancia en la capital italiana. Tras una suspensión transitoria de su subvención se le volvió a dispensar durante dos años, disfrutando el resto de su tiempo de pensionado en la capital almeriense.

Terminados estos años de aprendizaje podemos estructurar en diferentes fases la trayectoria de Díaz Molina. La primera abarcaría cronológicamente entre 1889 y 1897, año de su traslado con carácter definitivo a Madrid. La segunda iría desde esta fecha hasta 1928, con las consiguientes matizaciones derivadas de tan dilatado período de tiempo.

Así, 1889-1897 coincide con una etapa perfectamente delimitada de su carrera en la que la actividad docente y el ejercicio libre de la pintura ocuparían su tiempo, pudiéndose precisar para este momento la consolidación en Almería de la estima y consideración hacia su obra que no haría sino aumentar con el paso de los años.

En enero de 1889, a la muerte de Andrés Giuliani, se hizo cargo como catedrático interino de la Academia de Dibujo del Instituto donde ejerció con dedicación hasta el curso 1891-92. Opositó durante estos años, sin resultados positivos, a cátedras de dibujo vacantes en diferentes puntos de España, lo que demuestra el interés del pintor por acceder a un puesto de trabajo asegurado, no dependiente sus ingresos, por tanto, de la venta de sus cuadros, lo cual puede explicarse por la importancia manifiesta concedida por Díaz Molina a sus responsabilidades de cabeza de familia, adquiridas tras su matrimonio celebrado hacia 1888.

Concluida esta corta experiencia docente, y aunque aún continuó brevemente con sus enseñanzas desde el sector privado a través de la Academia particular de Dibujo y Colorido que abrió en la ciudad en junio de 1893;

orientaría entonces definitiva y exclusivamente su carrera hacia el ejercicio libre de la profesión de pintor.

Como tal, su actividad en Almería fue fructífera participando activamente en el ambiente artístico local a través de su participación en exposiciones locales o con esporádicas muestras de su producción utilizando como vehículo los escaparates de tiendas de la ciudad.

Son una serie de obras, conservadas en número limitado, las que matizan en última instancia las dos directrices en la evolución estética del pintor que apuntamos para esta primera fase. Técnicamente, el academicismo preliminar asimilado durante su etapa de formación, basado en el predominio del dibujo, dará paso a una factura más realista donde la pincelada será más suelta y espontánea. En cuanto a los temas, se acompañará a una dominante de la época que se manifestará en la diversidad de géneros que cultivaba: paisaje, retratos, naturaleza muerta y temática religiosa.

Almería, aún habiendo alcanzado ya una apreciable fama como pintor, comenzará a convertirse en un marco inadecuado para sus aspiraciones artísticas. Así lo entendió Díaz Molina al plantearse su traslado a Madrid en 1896, aunque este será un año de transición antes del cambio de residencia, estableciendo ahora su estudio, con gran aceptación entre la clientela accitana, en la localidad granadina de Guadix desde donde realizó su primer envío a una Exposición Nacional de Bellas Artes, “El Mendigo”, que obtuvo una mención honorífica en la edición de 1897.

A partir del verano de 1897, con su traslado definitivo a Madrid, se abre una segunda etapa en la trayectoria del pintor almeriense caracterizada a niveles profesionales por un trabajo ininterrumpido durante las dos primeras décadas de estancia en la capital, donde si no alcanzó la consagración oficial de su pintura sí mantuvo siempre un nivel decoroso de estimación. Volcado en el ejercicio de su profesión, su actividad se centró en encargos y exposiciones esporádicas, individuales o colectivas.

Apenas instalado en Madrid entró a formar parte en la redacción de la prestigiosa revista *La Ilustración Española y Americana* con un dibujo del Panteón de Antonio Cánovas del Castillo y “Maniobras Militares”. Sucesivamente, su colaboración en la revista se completó con “Errar el tiro”, “¡A cala, a cala!”, Ilustraciones del texto de Eugenio Sellés *Otros amantes de Teruel*, “Fruta del tiempo” y “El aguinaldo del soldado” (10).

Aunque 1898 es el año en que se inicia su colaboración con el Ayuntamiento de Madrid para la realización de los retratos de los ex alcaldes de la ciudad, que durante un cierto tiempo hizo con exclusividad; el momento más óptimo para nuestro pintor llegará en 1899. El éxito de su pintura, más a nivel de encargos que oficial, estaría en la base de ello.

Entre enero y diciembre de este año la alcaldía de Madrid le encargó los retratos al óleo de los ex alcaldes Nicolás Peñalver Zamora, Conde de Peñalver; Santiago Angulo (11); Estanislao de Urquijo y Ladauce, Marqués de Urquijo; y Cayetano Sánchez Bustillo, estos dos últimos tras concurso abierto por el Municipio son adjudicados, a propuesta de una Comisión nombrada al efecto por el Alcalde, a:

“D. José Díaz Molina que tiene reconocida su competencia en esta clase de trabajos como lo demuestra los de los Sres. Villamagna y Conde de Peñalver, que según personas competentes son de los exhibidos en dicha galería de los mejores ejecutados” (12).

El retrato de Villamagna al que se refiere el dictamen anterior, no localizado en los fondos del Ayuntamiento madrileño, había sido realizado en julio de 1898. Para cada uno de los retratos citados se fijó la cantidad de 1000 pesetas.

En mayo de 1899 concurre por segunda vez a una Exposición Nacional de Bellas Artes con dos cuadros de género y ocho retratos.

Por esta participación fue objeto de atención por vez primera en la prensa madrileña, “pues aun a quien de nombre conocíamos” se “revela en la exposición como artista muy notable”, a juicio del reputado crítico Lasso de la Vega (13). Fue con “Autorretrato” que Díaz Molina alcanzó una mención honorífica y su cuadro propuesto para su adquisición por el Estado y con destino al Museo de Arte Moderno (14).

Continuó Díaz Molina su trabajo de manera ininterrumpida y a fines de diciembre, antes de enviarlo a la Exposición de París de 1900, expuso en la Casa Guesnu, en la Carrera de San Jerónimo; el retrato al óleo de Eusebio Blasco, que recibió encomiásticos elogios de la prensa y del público madrileño pues “al detenerse ante el retrato... hace enseguida justicia del asombroso parecido y notable ejecución de esta obra” (15), que fue objeto de mención honorífica en la citada Exposición.

A finales de 1899 *El Globo* contabilizaba como pintados por Díaz Molina más de cuarenta retratos de las más diversas personalidades de la vida política, literaria y aristocrática de Madrid que visitaban con asiduidad su

estudio demandándole sus producciones. Así, “incomparables como reproducción exacta de la vida” los del Conde de Romanones, Marqués de Sotomayor, Joaquín Ruiz Jiménez y “otros varios que han hecho de Díaz Molina uno de los más fieles retratistas modernos” (16).

El éxito de sus anteriores obras motiva el encargo de un nuevo retrato para la Galería Municipal. En esta ocasión el del ex alcalde Manuel Allendesalazar, a la sazón ministro de Hacienda, que fue entregado y colocado en enero de 1901 (17).

En abril de este mismo año participó en la edición correspondiente de la Exposición Nacional de Bellas Artes y tomó posesión del cargo de restaurador del Museo Arqueológico Nacional, que ocupó, salvo breves interrupciones por enfermedad, hasta agosto de 1912 en que cesó voluntariamente (18).

1902 continua en la misma línea de trabajo: el encargo directo y la salida inmediata de su producción del estudio, situado por estas fechas en un salón del edificio de Museos y Bibliotecas, ocupaban su tiempo. En junio concluye el retrato del Duque de Santo Mauro y comienza dos retratos de Alfonso XIII a tamaño natural, uno para el Ayuntamiento de Madrid, por elección entre diferentes pintores, y el otro por encargo del Rector de la Universidad Central con destino a este Centro. Para su realización obtuvo permiso de cuatro sesiones al natural. También recibió el encargo de los retratos del senador Juan Romero, Marquesa de Villamagna, Sres. Barajas y el de un jefe de la Guardia Civil (19).

Precedido ya por el éxito, 1903 marcará el reencuentro de su obra con el público almeriense a través del envío de su “Autorretrato”, premiado en la Nacional de 1899, a la Exposición Regional de Pintura celebrada en la capital durante el mes de agosto y que fue distinguido con la Medalla de Honor del Certamen.

Con motivo de este triunfo el Ayuntamiento de Almería dedicó el nombre de “Pintor José Díaz Molina” a una céntrica calle de la capital “en justa recompensa a los méritos contraídos por este hijo ilustre de la ciudad a la que ha honrado por tan extraordinario modo” (20).

Este año concluye con la realización del retrato del entonces Presidente de la Diputación de Madrid Justino Bernard; con las tres obras que “en la galería de la infanta Isabel ocupan preferente lugar” y con el retrato de la actriz Lulú Castelain, expuesto en los escaparates de la Casa Guesnu y que “esta llamando poderosamente la atención” (21).

En septiembre de 1904 envía a la Exposición de París un “excelente retrato” del Marqués de Sotomayor, coronel de la escolta real, y de nuevo enriquece con sus producciones los fondos artísticos del Ayuntamiento con el retrato de Duque de Tamames.

Los escaparates de la Casa Guesnu vuelven a acoger en abril de 1905 sus obras, en esta ocasión los retratos del ex alcalde de Madrid Duque de Vistahermosa y de Carlos Prats, ex diputado y ex representante del Círculo Unión Mercantil y del Comercio.

En este mismo año comienza con el Ministerio de Justicia lo que será una larga y fructífera colaboración en la que nuestro pintor realizaría una serie de retratos de ex titulares de este Departamento con destino a su sede en el Palacio de Sonora de la calle San Bernardo de Madrid; serie ampliamente celebrada y que marca un punto feliz en la trayectoria retratística de este pintor.

En 1906 instala su estudio, ya de forma definitiva hasta su muerte, en el nº 62 de la calle Claudio Coello, desde donde envió dos retratos a la edición correspondiente de la Exposición Nacional de Bellas Artes, el del diputado republicano Luis Morote y el de Madame Berget, por los que obtuvo mención honorífica, bastión de los galardones oficiales recabados por el pintor en Certámenes de este tipo.

En abril de 1907 termina el retrato del Infante Fernando para el Palacio Real de Madrid y presenta en la Casa Guesnu su última obra, el retrato del Jefe del Partido Liberal, Segismundo Moret, que el Conde de Romanones le había encargado con destino a la sede del Círculo Liberal de Madrid, retrato que fue ampliamente comentado en los principales rotativos madrileños, incluida una reproducción en *Nuevo Mundo* (22).

Después de once años de ausencia Díaz Molina viajó a Almería en el verano de 1907 recibiendo una entrañable acogida por parte del pueblo almeriense y de las autoridades locales, que adquieren su cuadro “La Trapería” y le encargan realizar el retrato del ex alcalde Eduardo Pérez Ibáñez, ambos con destino al Ayuntamiento.

A principios de 1908 participó, junto a Ramón Casas, José Moreno Carbonero, Álvarez de Sotomayor y Menéndez Pidal, entre otros; en el “Concurso de Autorretratos de artistas españoles” convocado por el Círculo Artístico de Barcelona (23).

En mayo realizó por 1000 pesetas el retrato del ex alcalde madrileño Eduardo Dato Iradier, por entonces presidente del Congreso de los Diputados, que pudo ser contemplado antes de su ubicación definitiva en la Casa Municipal en el establecimiento de pianolas del Sr. Campos, en la calle Cedaceros, junto al titulado “En vísperas de exámenes” (24).

A principios de septiembre de 1908 viaja de nuevo a Almería, exponiendo algunas de sus cuadros en diferentes escaparates de la ciudad y encargándosele por parte del Cabildo Municipal el retrato de Nicolás Salmerón y Alonso, ilustre republicano almeriense fallecido el día 20 del mismo mes.

Por igual motivo el Congreso de los Diputados le encargó otro retrato de Salmerón para uno de los medallones del vestíbulo del Congreso.

La exposición en Almería del retrato de Eduardo Pérez Ibáñez y Angelita Jesús García en marzo de 1909; su participación en la Exposición Nacional de 1910 y 1912 con “Mozo de cuerda dormido” y el retrato del pintor Luis Sainz, respectivamente; la realización del retrato de Julio Burrell Cuéllar para el Ayuntamiento de Baeza en abril de 1911; su nuevo matrimonio con María José Galán en San Pedro el Real de Madrid en octubre de este mismo año; el encargo del retrato de Álvarez de Mendizábal por el Ayuntamiento de Madrid y el del humanista y catedrático almeriense Antonio González Garbín por el Ayuntamiento de Almería en 1912; resumen las actividades del pintor durante estos años.

En septiembre de 1913 es colocado en el salón de retratos de ex alcaldes de la Villa de Madrid el de Joaquín Ruiz Jiménez, último que documentalmente constatamos fruto de las relaciones artísticas de Díaz Molina con este Ayuntamiento. En noviembre estableció temporalmente su estudio en Almería y organizó la celebración de una exposición con veintiún de sus cuadros, puestos a la venta con la intención de finiquitar su producción debido a un proyectado viaje a América, desaconsejado finalmente por el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Además de la Exposición citada realizó numerosos encargos de personajes almerienses hasta su marcha a Madrid a finales del verano de 1914.

Conforme avanza la década el trabajo de Díaz Molina se irá dilatando, distribuyéndose en mayores intervalos de tiempo.

Ejemplificando, el retrato de Joaquín Ruiz Jiménez para el Ministerio de Instrucción Pública; su participación y obtención de medalla de plata en la Exposición Internacional de Panamá en 1917; los retratos de tres

ex directores del Museo Arqueológico Nacional en 1917, José Ramón Mélida, F. Bermúdez de Sotomayor y Juan Catalina García; o el encargo de un retrato de la escritora Concepción Arenal, aparte de esporádicos retratos para los Ministerios de Justicia y Gobernación, cubren profesionalmente estos años.

En 1920 se advierte una cierta reactivación de su trabajo de un marcado carácter almeriense al establecer ocasionalmente su estudio en la ciudad, donde expuso algunas de sus obras y retrató por encargo a personajes conocidos de la capital: Obispo Vicente Casanova Marzol, fotógrafo Antonio Mateos, Ana Echevarría, al ingeniero Cruz Soler o el ex alcalde de la capital José María Muñoz Calderón.

La actividad del pintor disminuyó de manera visible durante los siguientes años. Su fama como retratista se había eclipsado, aunque aún se contó con él para realizar los retratos de los cuatro presidentes de gobierno asesinado, Prim, Cánovas, Canalejas y Dato; y el retrato del Presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora; con destino a la antigua Presidencia de Gobierno y el Ministerio de la Guerra, respectivamente.

Por lo demás, participó sucesivamente en las Exposiciones Nacionales de 1922 y 1926 y en el Salón de Otoño de 1924.

En fin, tras las dificultades atravesadas en los últimos años el 6 de abril de 1932 a los 72 años de edad fallecía en la calle Ardemans de Madrid a consecuencia de una penosa enfermedad. Fue enterrado en el cementerio de la Almudena.

En Almería un último, sencillo y emotivo recuerdo se le tributó a través de las páginas de *La Crónica Meridional*, que lamentaba a través de un expresivo título el olvido de la prensa madrileña hacia el pintor, “Porque murió pobre nuestro ilustre paisano e insigne pintor José Díaz Molina la prensa de Madrid no le dedicó ni una sola línea para dar cuenta de su fallecimiento”. Este diario en colaboración con el Círculo Radical organizaría en junio un “Homenaje Artístico a la memoria del pintor José Díaz Molina”. El Ayuntamiento almeriense colaboró al mismo dejando constancia en el acta municipal de 20 de junio del sentimiento de la Corporación por el fallecimiento de “quien enalteció el nombre de la ciudad con sus creaciones artísticas” (25).

Catálogo de las obras localizadas de José Díaz Molina en colecciones públicas de Madrid

Hemos visto estructurada en diferentes etapas la trayectoria artística y estética de Díaz Molina señalando cómo la fase fundamental y el momento de madurez de su carrera vendría a desarrollarse en Madrid entre 1897 y 1927. Dado este amplio margen de años se darán circunstancias en las que la evolución variará de unos momentos a otros, siendo estas fluctuaciones las que contribuyan a matizar, en última instancia, la idea uniforme del continuismo estético de su carrera que podamos concluir.

Durante esta etapa en Madrid desarrollará una actividad bastante considerable. Sin abandonar la temática de género, desplegada en retratos de tipos populares, escenas costumbristas y sus dibujos para ilustración de revistas prestigiosas del momento como *La Ilustración Española y Americana* y *Nuevo Mundo*; será en el género del retrato donde el pintor adquiera su verdadera especialización. La concepción retratística de Díaz Molina se elabora pues durante los años finales del siglo y en la trayectoria de ésta encontraremos los conceptos fundamentales de su estética, resumiéndose en ellos el grado de su evolución y definiéndose con ellos su estilo.

En este sentido, la mayoría de las obras que conocemos de esta etapa madrileña son retratos de encargo oficial, en los que a pesar de esa circunstancia son afrontados con gran libertad, lejos del convencionalismo, ostentación o rigidez generalmente inherentes a estos retratos oficiales, ello hablando en términos generales lo que no quiere decir que no haya excepciones.

Estos retratos fueron constantes a lo largo de su carrera, encontrándose por ello distintas alternativas en su valoración, pero en general cualitativamente pueden ser encajables dentro de una medianería alta que nos permite concluir sobre la notable aportación de Díaz Molina a la retratística española del novecientos.

No deja de ser innecesario precisar el sentido y la capacidad visual del pintor para conseguir la reproducción fidedigna de los rasgos fisonómicos y la captación de la personalidad del personaje, gracias a su familiaridad y dominio del dibujo y a su paciencia para el estudio, condiciones estas indispensables en un buen retratista y presentes en nuestro pintor que llegó, con la unión de ambas premisas, a la ejecución de retratos donde nos ofrece un profundo conocimiento del personaje en sus aspectos más íntimos.

Los retratos conocidos de sus primeros años en Madrid, aproximadamente los realizados entre 1899 y 1905 y en general los pintados para el Ayuntamiento de la capital, se caracterizan por el objetivismo realista con que están concebidos. Realizados con gran oficio que reproducen con exactitud formas externas, sin subjetividades de espectador, permiten adscribirlo técnicamente al realismo. Sin embargo, la situación posicional del personaje dentro del cuadro, el aparato narrativo que lo acompaña y aun los recursos formales en la resolución de los rostros, con pálidas carnaciones que contrastan con la monocromía de los fondos, las indumentarias y la paleta parda dominante; no dejan de recordarnos recursos románticos repetidos formulariamente a lo largo del siglo, ya descontextualizados de su estética, que moderan la fijación instantánea del personaje y mediatizan la imagen de familiaridad que quieren transmitir. A pesar de la introducción de elementos realistas, el convencionalismo de las figuras es patente.

Es a partir de 1905 que podemos señalar un momento de su carrera en el que su pintura se elabora ya con una firmeza, marcando un estilo personal que se verá enriquecido con las asimilaciones técnicas de las corrientes pictóricas de la época. Este momento debe entenderse como modificaciones de un mismo planteamiento inicial que matizarán sus concepciones estéticas y estilísticas pero que no cambian ni rompen con una unidad estética ya asumida. Renovó esquemas y experimentó el camino de otros lenguajes pero dejándose llevar siempre por su propia experiencia, por un ejercicio simple y honrado, cada vez más experto, de su pintura, en ningún caso por indicaciones o proximidades con teorías o doctrinas.

Son los retratos realizados para la sede del Ministerio de Justicia en Madrid, fundamentalmente, los que marcan la citada evolución, señalando uno de los momentos más óptimos de su retratística, sucesivamente celebrada y revalorizada en la serie de retratos de ex directores del Museo Arqueológico Nacional y Presidentes de Gobierno español asesinados.

En los retratos de esta época se muestra mucho menos convencional, dando una versión más real de sus retratados, prescindiendo de la imagen de distanciamiento, frialdad o rigidez de épocas precedentes y potenciando una mayor comunicación del retratado con el espectador a través de una serie de recursos iconográficos que siempre intentan transmitir la sensación de lo cotidiano con expresiones llenas de naturalismo y veracidad, intrínsecas a la corriente realista.

Para ello, Díaz Molina se apoyará en su extraordinaria seguridad técnica, incrementando ahora su vocabulario formal con la asimilación de recursos impresionistas que adapta a su preocupación esencial por la captación realista de la figura, realizada casi siempre sobre fondos recortados y con un mínimo de elementos referenciales.

Su factura aún responde a una elaboración tradicional pero, en la adopción impresionista que hace de la técnica, evoluciona hacia una concepción menos dibujística, utilizando una pincelada ágil, suelta, y la disolución del color en algunas zonas del cuadro, aunque la elaboración minuciosa y en detalle de los rostros aún presente una factura sólida.

Díaz Molina, contemporáneo, fue sin duda permeable a las nuevas interpretaciones realistas que realizará el impresionismo aunque no llegó a expresarse como tal. Es incuestionable que lo dibujístico y la ejecución más suelta o pictórica coexistirán de continuo en su obra.

1928 coincide prácticamente con el cese de sus actividades. Como característica de esta fase señalaremos una técnica más depurada, resultando sus lienzos inacabados, dando la sensación de agotamiento a medida que avanza su edad, no obstante aún deja obras en las que demuestra la extraordinaria técnica, seguridad de oficio y honradez artística que caracteriza su obra, conceptos estos que definen plenamente el talante de este pintor, plenamente integrado en la estética de la Restauración, al que tan solo cabría oponer a su trayectoria el aherrojamiento, llegado de la mano, sobre todo, de su modestia y ausencia de pretensiones que limitaron los horizontes que de otra forma se le hubieran abierto, prescindiendo de esas glorias de las que al menos en Madrid, en determinados momentos de su carrera, se había hecho acreedor.

Afortunadamente, esta pintura española, finisecular, hasta hace poco tiempo subestimada, comienza a ser estudiada y justipreciada en su concepto artístico de una manera equilibrada y sin duda ello contribuiría a que aumente la consideración que hasta ahora se le había tenido, dentro de esta misma marginación general, a artistas considerados "menores" como el que nos ha ocupado, marginados e ignorados en la bibliografía generales sobre el tema pero que merecen ser reivindicados por su honrada aportación a la pintura española del siglo XIX.

Catálogo

Nº: 1

*Retrato de D. Nicolás Peñalver Zamora, Conde de Peñalver. O/L. 169 x 122 cm. Excmo. Ayuntamiento de Madrid. Sin firmar. Lo fechamos en 1899. Encargado a su autor por la Corporación madrileña en 1899 para su galería de retratos de ex alcaldes. Fue presentado en la Exposición Nacional de este año. Reproducción de *Villa de Madrid*, nº 58.*

La figura del Conde está en pie, de cuerpo casi entero hasta la altura de las rodillas, en posición tres cuartos a la derecha. Su mano derecha se sitúa en paralelo a su cuerpo, la izquierda, en diagonal, apoya sobre un plano de la Casa de la Villa que colocado sobre una mesa cae lateralmente. La figura se viste sobriamente con una levita, sin condecoraciones, que contribuye a destacar la naturalidad y sencillez que caracteriza la figura del Conde, en la que solo un alfiler de corbata con turquesa rodeada de perlas se incluye como único elemento que rompe con la monotonía. Se enmarca en un espacio cerrado con el fondo solamente intuido, por lo que las referencias espaciales vienen marcadas por la figura del ex alcalde y por un mínimo aparato complementario formado por parte del asiento y brazo derecho de un sillón, una cortina replegada a la izquierda y el ángulo de una mesa sobriamente tallada a la derecha. La atención del pintor se concentra en las manos y el rostro, de factura firme y correcta. La luz participa para potenciar la cara acentuando su palidez, que contrasta con el negro de la barba y las indumentarias, y valorando la diferencia de contornos. Frente al perfil recortado del lado izquierdo, de dibujo suave y seguro, son las medias líneas y un suave claroscuro los que captan el volumen del lado opuesto. Respecto al color, muy simple, utiliza una paleta habitual en estas primeras obras, dominada por una monocromía de ocres en la parte derecha del lienzo, negro para la cortina y los vestidos, tan solo animados por los blancos de los puños y cuello de la camisa, no llegando a resaltar del resto los rojos y negros del tapizado de la silla realizados a base de manchas opacas.

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes, 1899. Imprenta y fundición de los hijos de J. A. García, Madrid, 1899, p. 37.

LIASSO: "Bellas Artes. Los retratos", *El Globo*, Madrid, 20 mayo, 1899, p. 1.

"Obras de arte", *El Globo*, Madrid, 9 septiembre, 1899, p. 2.

JIMÉNEZ AQUINO, M.: "Díaz Molina y el arte del retrato", *El Regional*, Almería, 26 agosto, 1902, p. 1.

"Homenaje a Díaz Molina", *El Radical*, Almería, 18 agosto, 1907, p. 1.

CORRAL, José del: "La Galería de retratos de alcaldes", *Villa de Madrid*, nº 58, Madrid, 1978, pp. 29-30.

Nº: 2

Autorretrato. O/L. 93 x 72 cm. Museo del Prado. Madrid. Casón del Buen Retiro. Sin firma. Premiado con mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899. Adquirido por el Estado para los fondos del antiguo Museo de Arte Moderno, previo informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Premio de Honor en la Exposición de Bellas Artes celebrada en Almería en 1903. Fotografía proporcionada por los servicios de reproducción del Museo del Prado.

En posición tres cuartos a la derecha, siendo la efigie de rostro, cuello y medio busto. Colocado en primer término y en actitud pensante prescinde de atributos específicos, ofreciéndonos tan sólo sus rasgos fisionómicos sin mostrar actividad ni hacer alusión a su oficio. La cabeza, de gran prestancia, concentra todos los intereses expresivos del pintor. La nitidez del plano se limita a las facciones del rostro, mientras el resto resulta abocetado, aun así hay calidades estudiadas y contrastadas como el dibujo de la corbata, el blanco del cuello de la camisa o el blanco plateado de los cabellos, notas frías que contrastan con las encarnaciones de la tez y un dominante tenebrista marcado por el contraste de claroscuro en el rostro al entrarle la luz con fuerza por el lado derecho con gran desenvoltura y directo realismo. Del bien modelado rostro destaca, dentro de la línea de un realismo de clara adscripción académica, el estudio de los ojos, la mirada, vital y comunicativa, directamente al espectador e infundida de la intensidad que caracteriza la mirada de los miopes, escudriñando, ahondando en la visión a través de sus lentes.

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes. Imprenta y fundición de los hijos de J. A. García. Madrid, 1899.

JIMÉNEZ AQUINO, M.: "Díaz Molina y el arte del retrato", *El Regional*, Almería, 26 agosto, 1902, p. 1.

"La Exposición artística", *El Radical*, Almería, 29 agosto, 1903, p. 1.

“En Almería. La Exposición artística”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 30 agosto, 1903, p. 3.

“La Exposición de Bellas Artes”, *La Crónica Meridional*, Almería, 30 agosto, 1903, p. 1.

“Exposición de Bellas Artes”, *El Regional*, Almería, 31 agosto, 1903, p. 1.

“En honor de Díaz Molina”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 8 septiembre, 1903, p. 2.

“Díaz Molina”, *La Crónica Meridional*, Almería, 9 septiembre, 1903, p. 2.

“Homenaje a Díaz Molina”, *El Radical*, Almería, 18 agosto, 1907, p. 1.

Nº: 3

Retrato de D. Estanislao de Urquijo y Landauce, Marqués de Urquijo. O/L. 140 x 90 cm. Excmo. Ayuntamiento de Madrid. Sin firmar. Lo fechamos en 1899. Encargado a su autor por la Corporación madrileña en 1899 para su galería de retratos de ex alcaldes.

Reproducción de *Villa de Madrid*, nº 57.

Toma como modelo una fotografía, acometiéndose su ejecución a los 5 meses del fallecimiento del Marqués y 16 años después del paso de éste por la Alcaldía, entre mayo y octubre de 1883. El frío resultado achacable a la obra puede ser consecuencia de esta circunstancia. En un marco interior el modelo es captado en posición tres cuartos a la izquierda, apoyado con su antebrazo derecho sobre una mesa y teniendo en su mano izquierda el bastón, símbolo de la autoridad municipal. Resalta la dirección de la cabeza, en giro casi violento al lado contrario, reforzándose ello con la sorprendente mirada de sus ojos desviada hacia un objeto no visible, en un intento de alcanzar una pretendida naturalidad, no conseguida por efecto de una luz de estudio que ilumina excesivamente la cabeza del retratado, acentuando en extremo su palidez, que contrasta con la sobria negrura de su indumentaria y el fondo oscuro, consiguiendo, al contrario, un efecto impactante y confiriendo al rostro una severidad y expresión desafiantes que reprime el acercamiento al personaje.

CORRAL, José del: “La Galería de retratos de alcaldes”, *Villa de Madrid*, nº 57, Madrid, 1977, p. 13.

Nº: 4

*Retrato de D. Cayetano Sánchez Bustillo. O/L. 143 x 93 cm. Excmo. Ayuntamiento de Madrid. Firmado y fechado ángulo inferior derecho "J. Díaz Molina. 1901". Encargo del Ayuntamiento de Madrid para su galería de retratos de ex-alcaldes de la capital. Reproducción de *Villa de Madrid*, nº 57.*

Responde a las mismas características de composición ya observadas. En esta ocasión la figura se sitúa de pie en posición frontal al espectador. Arropada en un marco interior con más elementos referenciales que en otros retratos, estantería de libros a la derecha, ángulo de una mesa a la izquierda, el respaldo de un sillón y un cuadro enmarcado al fondo; contribuyen a crear un ambiente que da la nota de lo íntimo subrayando la instantaneidad de la acción el dedo de su mano izquierda que marca en un libro una interrumpida lectura, pero sin dejar de sugerir una postura afectada y de rigidez, próxima al convencionalismo. Técnicamente, nos presenta el correcto hacer de Díaz Molina: precisión en el modelado de la cabeza y dibujo del rostro y detalle y minuciosidad en el tratamiento de la indumentaria, mientras que el fondo y lateral se resuelven con mayor inconcreción.

CORRAL, José del: "La Galería de retratos de alcaldes", *Villa de Madrid*, nº 57, Madrid, 1977, p. 14.

Nº: 5

*Retrato de D. Mariano Fernández de Hinestrosa Mioño, Duque de Santo Mauro. O/L. 114 x 93 cm. Excmo. Ayuntamiento de Madrid. Sin firmar. Lo fechamos en 1902. Encargo del Ayuntamiento de Madrid para su galería de retratos de ex-alcaldes de la capital. (Actualmente en los depósitos municipales según referencia de D. Mariano Hormigos García, funcionario municipal). Reproducción de *Villa de Madrid*, nº 58.*

Nos presenta al Duque en traje de calle, abandonando las sobrias indumentarias de otros retratados; de pie, con su mano derecha oculta en el bolsillo de su pantalón, en un gesto natural que disminuye la rigidez de los retratos anteriores; en la otra sostiene algo identificable con unos guantes y una cartera. El personaje se recorta sobre fondo anicónico de entonación sobria pero bien matizada, sin apoyaturas narrativas, valorando únicamente al representado con exactitud y objetividad a través de la expresión de su

rostro que recoge la fuerza de la representación con una factura apretada y en detalle.

“Pintor almeriense”, *La Crónica Meridional*, Almería, 12 junio, 1902, p. 2.

JIMÉNEZ AQUINO, M.: “Díaz Molina y el arte del retrato”, *El Regional*, Almería, 26 agosto, 1902, p. 1.

“Homenaje a Díaz Molina”, *El Radical*, Almería, 18 agosto, 1907, p. 1.

CORRAL, José del: “La Galería de retratos de alcaldes”, *Villa de Madrid*, nº 58, Madrid, 1978, pp. 30-31.

Nº: 6

Retrato del Duque de Vistahermosa. O/L. 141 x 92 cm. Excmo. Ayuntamiento de Madrid. Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo “Díaz Molina. 1905”. Encargo del Ayuntamiento de Madrid para su galería de retratos de ex-alcaldes de la capital. Expuesto en abril de 1905 en la Casa Guesnu de Madrid junto al retrato de D. Carlos Prats. Reproducido de *Villa de Madrid*, nº 57.

Por varios conceptos inusual dentro de la concepción retratística de este pintor al seguir unas pautas diferentes a las hasta ahora estudiadas. Utiliza un esquema compositivo tradicional, posiblemente impuesto por el uso de fotografía oficial tomada como modelo. Así, centra el cuadro la noble efigie del Duque, levemente escorzado. Sentado sobre un suntuoso sillón, mira directamente al espectador. Viste de gala, con uniforme diplomático y banda de la orden de Carlos III sosteniendo en su mano derecha el bastón de alcalde. La composición se ilustra con recursos protocolarios tomados de épocas precedentes, como el fuste de una columna a la derecha y cortina replegada al lado contrario; insertando al personaje en un ambiente ilustrado y aparatoso que sugiere la suntuosidad de la estancia. La factura del cuadro es apretada, con un tratamiento técnico ya conocido concentrado en el rostro y preciosismo apurado en la resolución del traje, sin conseguir calidades matéricas en el sillón y en el fondo que ofrecen mayor despreocupación. El color es exhuberante en indumentaria y adornos, distribuyéndose la paleta entre el negro del traje de gala y la uniformidad cálida del ribeteado en oro y anarajando de los puños que anima el traje y el sillón, yuxtapuesto al frío tono azul y blanco de la banda que lo cruza.

“Noticias”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 abril, 1905, p. 2.

“Homenaje a Díaz Molina”, *El Radical*, Almería, 18 agosto, 1907, p. 1.

CORRAL, José del: “La Galería de retratos de alcaldes”, *Villa de Madrid*, nº 57, Madrid, 1977, p. 15.

Nº: 7

Retrato de D. Alvaro de Figueroa y Torres, Conde de Romanones. O/L. 112 x 84 cm. Ministerio de Justicia. Madrid. Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo “Díaz Molina. 1906”. Realizado por encargo del Ministerio para su galería de retratos de ex-ministros de Justicia.

La figura aparece en un marco refinado, en consonancia con la personalidad aristocrática del retratado, pero sin llegar a ser excesivo en su aparatosidad; centrado en el gran cortinaje verde oscuro que se recoge al fondo a la derecha, la mesa envuelta en terciopelo rojo y el sillón adamascado en que se sienta el personaje, en posición levemente escorzada, expresando con realismo y sensibilidad a través de un juego de claroscuros la psicología de este personaje que ostentó diversos puestos de responsabilidad en el Gobierno municipal de Madrid y en el Gobierno de la Nación. Evidencia este retrato la extraordinaria técnica de su autor, sobre todo en la elaboración del rostro, de gran rigor dibujístico, y en la introducción de una factura suelta de mayor efecto pictórico, destacando favorablemente las calidades aterciopeladas de la toga y bordados de sus mangas. Junto a ello el preciosismo del color, que se intenta disolver con toques rápidos en algunas zonas del cuadro, sabiamente complementado en los rojos saturados del manto que cubre la mesa, el verde de la cortina del fondo y las distintas gamas de negro de la toga, animada con las notas doradas del Gran Collar de Justicia que ostenta. El amor a la retratística de Díaz Molina nos ofrece en este cuadro una de sus más expresivas manifestaciones, legándonos un retrato dotado de gran personalidad y permanencia.

“Homenaje a Díaz Molina”, *El Radical*, Almería, 18 agosto, 1907, p. 1.

TOVARMARTÍN, V.: *El Palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte. Ministerio de Justicia*, Madrid, 1986, p. 246.

Nº: 8

Retrato del Excmo. Sr. Conde de Romanones. O/L. 90 x 72 cm. Ministerio del Interior. Madrid. Sin firmar. Lo fechamos en torno a 1905-6.

En marco oval, la captación de la figura del Conde lo es de rostro, cuello y medio busto.

Nº: 9

Retrato de Francisco Santos y Guzmán de Carballeda. O/L. 116 x 86 cm. Ministerio de Justicia. Madrid. Firmado ángulo inferior izquierdo "Díaz Molina". Lo fechamos en torno a 1905-1910. Realizado por encargo del Ministerio para su galería de retratos de ex-ministros de Justicia.

La figura del ex ministro se sitúa en diagonal sentada sobre un sobrio sillón y en posición escorzada. Se adorna con el Gran Collar de la Justicia. Sus intereses se concentran en el modelado de las manos y el rostro, cuyos ojos se dirigen al frente con una mirada amable y comunicativa acentuada por la comisura de sus labios en esbozada sonrisa. Cuidadas las facciones, juega con la luz para potenciarlas más a través de un suave claroscuro. El resto tiene una más desenvuelta factura.

TOVAR MARTÍN, V.: *El palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte.* Ministerio de Justicia, Madrid, 1986, p. 244.

Nº: 10

Retrato de D. Francisco Silvela de Vielleuze. O/L. 111 x 85 cm. Ministerio de Justicia. Madrid. Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo "Díaz Molina. 1906". Realizado por encargo del Ministerio para su galería de retratos de ex-ministros de Justicia.

A pesar del uso obligado de una fotografía para su realización carece de la frialdad característica de los pintados bajo esta circunstancia por el mismo autor. La evolución de las concepciones pictóricas de Díaz Molina hacia soluciones menos dibujísticas queda muy bien expresada en esta obra donde la técnica utilizada en algunas zonas del cuadro se concreta en pinceladas ágiles y difuminadas. Este síntoma de modernidad se fusiona con un latente academicismo, debido a su formación dentro de la estética realista, no cediendo a

una factura suelta en la resolución de las manos y la cabeza del retratado, de una gran calidad, en la que describe minuciosamente cada uno de los rasgos fisionómicos del rostro, lleno de dignidad y serenidad, con una técnica sólida pero fluida que consigue calidades de blandura en la barba, mostrándonos en profundidad la sobria personalidad del político madrileño. El personaje destaca su situación dentro del cuadro al situarse ligeramente escorzado, sentado en un austero sillón, vistiendo toga de magistrado y el Gran Collar de la Justicia, cuyas calidades tonales resaltan sobre el negro del vestido, que se matiza creando reflejos y sensación de textura. En suma, una obra acabada, sugestiva y elegante, un ejemplo más del buen hacer del pintor en la captación sumaria de la personalidad de sus retratados.

“Homenaje a Díaz Molina”, *El Radical*, Almería, 18 agosto, 1907, p. 1.
 TOVAR MARTÍN, V.: *El palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte*. Ministerio de Justicia, Madrid, 1986, p. 248.

Nº: 11

Retrato de D. Antonio Maura y Montaner. O/L. 116 x 86 cm. Ministerio de Justicia. Madrid. Firmado ángulo inferior derecho “Díaz Molina”. Lo fechamos hacia 1906-7, según noticia aparecida en *El Radical* de Almería en 18 de agosto de 1907 cita el retrato de Antonio Maura, siendo este el único que nos consta hecho por Díaz Molina al político. No localizado en los fondos del Ministerio, nos consta su existencia por Tovar Martín, Virginia: *El palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte*. Ministerio de Justicia, Madrid 1986.

Separándose de las fisionomías precedentes nos presenta al retratado en pie, en posición tres cuartos a la derecha, apoyando su mano derecha sobre un birrete colocado sobre una mesa escorzada. Viste la toga de magistrado y se adorna con el Gran Collar de la Justicia. El cuadro constituye un excelente ejemplo de las cualidades dibujísticas de su autor, que se recrea en la ejecución minuciosa de la cabeza y el rostro, seguro y correcto, presentándonos una imagen sencilla y noble de D. Antonio Maura, interpretando con individualidad la recia personalidad del político mallorquín.

“Homenaje a Díaz Molina”, *El Radical*, Almería, 18 agosto, 1907, p. 1.
 TOVAR MARTÍN, V.: *El palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte*. Ministerio de Justicia. Madrid, 1986, p. 250.

Nº: 12

Retrato de D. Eduardo Dato Iradier. O/L. 139 x 94 cm. Excmo. Ayuntamiento de Madrid. Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo "Díaz Molina. 1908". Encargo del Ayuntamiento de Madrid para su galería de retratos de ex-alcaldes de la capital. Expuesto en Madrid en mayo de 1908 junto a "En vísperas de exámenes". Reproducción de *Villa de Madrid*, nº 58.

Como constante iconográfica sitúa la figura de pie en posición tres cuartos a la derecha, destacando la resolución firme y concreta del rostro. Junto a ello, la pose del retratado se subraya con un ademán que oculta su mano derecha en el bolsillo de su pantalón, mientras que la izquierda se apoya sobre la mesa, en un gesto natural que pretende alejar la figura de la rigidez del retrato oficial, sin conseguirlo de manera espontánea. El retratado se enmarca en un espacio interior figurado y la monocromía sigue presidiendo la obra con el uso de los pardos neutralizados y negro. El resultado es más bien superficial y no da la clave de las calidades conseguidas en obras de este mismo período como en el retrato de Maura o Silvela.

"Notas municipales", *La Epoca*, Madrid, 7 mayo, 1908, p. 2.

"*El retrato de Dato*", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 mayo, 1908, p. 4.

"Municipaleras. El retrato de Dato", *España Nueva*, Madrid, 7 mayo, 1908, p. 2.

"Notas municipales", *El Imparcial*, Madrid, 9 mayo, 1908, p. 3.

CORRAL, JOSÉ del: "La Galería de retratos de alcaldes", *Villa de Madrid*, nº 58, Madrid, 1978, p. 31.

Nº: 13

Retrato de D. Joaquín Ruiz Jiménez. O/L. 139 x 92,5 cm. Excmo. Ayuntamiento de Madrid. Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo "Díaz Molina. 1913". Encargo del Ayuntamiento de Madrid para su galería de retratos de ex-alcaldes de la capital. Reproducción de *Villa de Madrid*, nº 58.

Sin elementos accesorios que resten potencia a la situación del retratado dentro del cuadro, éste agota toda la figuración con su posición de perfil a la izquierda, casi de cuerpo entero, en actitud estática matizada tan solo por el estudiado pliegue de su chaqueta levantada al ocultar su mano izquierda en el bolsillo del pantalón. La paleta es más variada, tendente a una unifor-

midad fría con los azules del pantalón, la gama de grises del fondo, la chaqueta negra y los blanquecinos del chaleco y la camisa, iluminando uniformemente el cuadro y aumentando la fuerza del dibujo. El rostro está bien entonado en sus carnaciones, con una bien perfilada cabeza donde destaca la resolución de los cabellos y las barbas.

“El retrato de Ruiz Jiménez”, *El Imparcial*, Madrid, 9 septiembre, 1913, p. 3.

“La galería de ex alcaldes”, *La Mañana*, Madrid, 9 septiembre, 1913, p. 2.

“Notas municipales. Un retrato”, *El Globo*, Madrid, 8 septiembre, 1913, p. 3.

“Municipaleras. Un retrato de Ruiz Jiménez”, *España Nueva*, Madrid, 9 septiembre, 1913, p. 4.

“Casa de la Villa. El retrato de un alcalde”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 10 septiembre, 1913, p. 5.

“De un almeriense”, *El Popular*, Almería, 16 septiembre, 1913, p. 4.

“De un paisano”, *La Crónica Meridional*, Almería, 16 septiembre, 1913, p. 3.

“Un artista almeriense”, *La Información*, Almería, 16 septiembre, 1913, p. 1.

CORRAL, José del: “La Galería de retratos de alcaldes”, *Villa de Madrid*, Nº 58, Madrid, 1978, p. 32.

Nº: 14

Retrato de D. Nicolás Salmerón y Alonso. O/L. 116 x 85 cm. Ministerio de Justicia. Madrid. Firmado y fechado ángulo inferior derecho “Díaz Molina. 1914”. Realizado por encargo del Ministerio para su galería de retratos de ex-ministros de Justicia.

Nota definitiva de la composición es la actitud con que el pintor ha querido plasmar al político. Este aparece retratado en traje de calle apoyando su brazo izquierdo sobre un montón de libros y la mano derecha oculta en el bolsillo de su pantalón. Sobre un fondo de amplia gama verdosa se recorta la cabeza del político con la máxima corrección gracias a un dibujo muy preciso que avalora la dimensión técnica de este pintor. La figura ofrece en su apostura, que no tuvo lugar al realizarse sobre fotografía, un ges-

to noble y arrogante, definiendo el pintor con gran acierto la interpretación de la personalidad del famoso republicano y la individualización del personaje en la captación de sus rasgos fisionómicos, donde la rectitud e integridad que caracterizaron al ilustre político almeriense se aúnan en la potente expresión del rostro, potenciado por un sutil sombreado, del que destaca la profunda, desdeñosa y crítica mirada, dirigida directamente al espectador, en un gesto natural varias veces utilizado por el pintor para sugerir la espontaneidad de la representación pero que, sin embargo, reprime un acercamiento amistoso al personaje.

TOVAR MARTÍN, V.: *El palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte*. Ministerio de Justicia, Madrid, 1986, p. 252.

Nº: 15.

Retrato de D. Francisco de Cárdenas Fernández. O/L. 116 x 87 cm. Ministerio de Justicia. Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo "Díaz Molina 1915". Realizado por encargo del Ministerio para su galería de retratos de ex-ministros de Justicia.

Sentado sobre un sillón el personaje se sitúa en diagonal, en posición escorzada aligerando la rigidez del retrato oficial, generalmente en posiciones frontales, y enriqueciendo solamente con su presencia el espacio ambiental. La sencillez de su pose se complementa con el traje de calle que viste, sin aditamentos, y la naturalidad de la captación se subraya en la mano izquierda del político, sosteniendo un libro entre sus manos, cuyo dedo índice señala una interrumpida lectura. Al respecto de la pose señalaremos que esta no tuvo lugar, pero pese al uso obligado de una fotografía consigue Díaz Molina un sugerente retrato. La cabeza del ex ministro presenta una ejecución muy esmerada destacando las calidades cromáticas de las carnaciones y expresando con minuciosidad los rasgos fisionómicos del retratado con una técnica sólida pero desenvuelta a través de una pincelada suave, huyendo de precisiones técnicas que provoquen sensación de dureza. El color, absolutamente frío, aparece presidido por un fondo verdoso de variados matices y reducido empaste, matizándose con el tapizado azulado del sillón y el negro del traje sin romper la suavidad del contexto.

Nº: 16

Retrato de D. Demetrio Alonso Castillo. O/L. 90 x 72 cm. Ministerio del Interior. Madrid. Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo, "Díaz Molina, 1917".

En marco oval, la captación de la figura del ministro lo es frontal, de rostro, cuello y medio busto. Se acomoda a las características formales de los realizados en estos años.

Nº: 17

Retrato de D. José Ramón Mélida. O/L. 65 x 50 cm. Museo Arqueológica Nacional. Madrid. Firmado y fechado ángulo medio derecho "Díaz Molina, 1917?". Encargo del Museo Arqueológico de Madrid del retrato de su director Mélida (1916-1930). Reproducción proporcionada por el Museo Arqueológico Nacional.

Se acompaña a las resoluciones fisionómicas de retratos contemporáneos a esta época en cuanto a los rostros, con los justos rigores dibujísticos pero de un perfecto acabado formal en el detalle de los rasgos fisionómicos. Sobre fondo plano oscuro se recorta la figura de Mélida, limitada al rostro y medio busto.

Nº: 18

Retrato de D. F. Bermúdez de Sotomayor. O/L. 65 x 50 cm. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Firmado y fechado ángulo medio derecho "Díaz Molina, 1917?". Encargo del Museo Arqueológico de Madrid del retrato de su director Bermúdez de Sotomayor (1881-1885). Realizado sobre una fotografía. Reproducción proporcionada por el Museo Arqueológico Nacional.

El modelo iconográfico es el mismo que en el anterior.

Nº: 19

Retrato de D. Juan Catalina García. O/L. 65 x 50 aproximadamente. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Firmado y fechado ángulo inferior de-

recho (ilegible). Puede fecharse en 1917. Encargo del Museo Arqueológico de Madrid del retrato de su director D. Juan Catalina García (1900-1911). Realizado sobre una fotografía. Reproducción proporcionada por el Museo Arqueológico Nacional.

El modelo iconográfico es el mismo que en los dos anteriores.

Nº: 20

Retrato de D. Juan Montilla Adán. O/L. 110 x 83 cm. Ministerio de Justicia. Madrid. Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo "Díaz Molina 1918". Realizado por encargo del Ministerio para su galería de retratos de ex-ministros de Justicia.

Al usar una fotografía oficial para su realización utiliza un esquema de composición más protocolario. La captación de la figura del ministro lo es de pie, sobre fondo anicónico, vestido de uniforme adornado con medallas y condecoraciones y sosteniendo en su mano derecha la empuñadura de su espada y en la izquierda el bicornio. La pincelada es correcta y hábil en la obtención de calidades cromáticas, uniformemente cálida tanto en los tonos oscuros como en el rojo y dorado de las condecoraciones y la tracería del uniforme, animado por el blanco de los lazos y las plumas del bicornio. El fondo, de reducido empaste, presenta una rica gradación en verde que encuadra e ilumina el perfil de la figura contribuyendo a dar mayor prestancia al jurista y político onubense.

TOVAR MARTÍN, V.: *El palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte*. Ministerio de Justicia, Madrid, 1986, p. 254.

Nº: 21

Retrato de Prim. O/L. 129 x 89 cm. Ministerio de Administración Territorial. Madrid. Firmado ángulo inferior derecho "Díaz Molina/Es copia de Esteve". Pertenece a la serie de retratos de presidentes de Gobierno asesinados encargada por la antigua Presidencia de Gobierno. Lo fechamos en torno 1920. Fotografía cedida por el Ministerio de Administración Territorial.

Forma parte, junto con los de Canalejas (nº 22), Cánovas (nº 23) y Dato (nº 24), de una serie de cuatro retratos de presidentes de gobierno espa-

ñoles asesinados. A la factura, común a todos y rigurosa en los detalles de rostros y manos, se suma la inteligente captación de la personalidad de los personajes, legándonos con prestancia la imagen personal de cada uno de los políticos asesinados. En este caso, el retratado está de pie, aproximadamente hasta la altura de las rodillas. Aparece vestido con el traje de General y enmarcado en un fondo de paisaje figurado.

Nº: 22

Retrato de D. José de Canalejas. O/L. 128 x 89 cm. Ministerio de Administración Territorial. Madrid. Firmado ángulo inferior derecho "Díaz Molina". Pertenece a la serie de retratos de presidentes de Gobierno asesinados encargada por la antigua Presidencia de Gobierno. Lo fechamos en torno a 1920. Fotografía cedida por el Ministerio de Administración Territorial.

En traje de calle retrata la figura del ex presidente de pie, sobre fondo brumoso de paisaje.

Nº: 23

Retrato de D. Antonio Cánovas del Castillo. O/L. 129 x 89 cm. Ministerio de Administración Territorial. Madrid. Firmado ángulo inferior derecho "Díaz Molina". Pertenece a la serie de retratos de presidentes de Gobierno asesinados encargada por la antigua Presidencia de Gobierno. Lo fechamos en torno a 1920. Fotografía cedida por el Ministerio de Administración Territorial.

Desarrolla el mismo esquema compositivo que en el anterior.

Nº: 24

Retrato de D. Eduardo Dato Iradier. O/L. 128 x 89 cm. Ministerio de Administración Territorial. Madrid. Firmado ángulo inferior derecho "Díaz Molina". Pertenece a la serie de retratos de ex presidentes de Gobierno asesinados encargada por la antigua Presidencia de Gobierno. Lo fechamos en torno a 1920. Fotografía cedida por el Ministerio de Administración Territorial.

El esquema formal es el mismo que el aplicado a los retratos de Canalejas y Cánovas.

Nº: 25

Retrato de D. Mariano Ordóñez García. O/L. 112 x 76 cm. Ministerio de Justicia. Madrid. Realizado por encargo del Ministerio para su galería de retratos de ex-ministros de Justicia, en 1921.

Evidencia los ya familiares rasgos técnicos y estéticos de José Díaz Molina: rostro de gran corrección dibujística que nos muestra en profundidad la personalidad del retratado, buenas calidades pictóricas en el modelado táctil de la fisionomía y la blandura de las formas y un colorido dentro de la tónica del pintor, con fondo monocromo y colores suaves que acentúan los valores esenciales del modelo; dan las pautas para conseguir un retrato de gran personalidad.

Nº: 26

Retrato de D. Antonio López Muñoz, Conde de López Muñoz. O/L. 114 x 76 cm. Ministerio de Justicia. Madrid. Firmado y fechado ángulo inferior derecho "Díaz Molina. 1926". Realizado por encargo del Ministerio para su galería de retratos de ex-ministros de Justicia.

Este retrato es un testimonio más de las excelentes cualidades para el género de su autor. Impregnado de un gran realismo nos presenta en toda su extensión el carácter del destacado político e intelectual onubense, ofreciéndonos una imagen en lo que lo natural y espontáneo queda patentizado gracias a la apariencia sencilla de la pose del personaje. Vestido con traje de calle, apoya su mano izquierda en la mejilla mientras que la derecha descansa sobre la rodilla de una de sus piernas, que tiene cruzadas. El sillón sobre el que se sienta aparece levemente escorzado, ganando en amplitud la visión del retratado que de frente al observador le dirige una mirada expresiva y afable, en un intento de aproximación amistosa con aquel. La factura del cuadro es suave, de pinceladas fluidas, donde el rostro, de nuevo, concentra todo su interés dibujístico. La suavidad del contexto, de un matizado y esponjoso fondo verdoso de reducido empaste, sugiere una vaga ambientación que recuerda la elegancia de los retratos modernistas.

TOVAR MARTÍN, V.: *El palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte*. Ministerio de Justicia, Madrid, 1986, p. 256.

Nº: 27

Retrato de D. Alejandro Roselló. O/L. 115 x 76 cm. Ministerio de Justicia. Madrid. Firmado y fechado ángulo inferior derecho "Díaz Molina, 1928. Realizado por encargo del Ministerio para su galería de retratos de ex ministros de Justicia.

Consigue en este retrato una portentosa figura gracias a una sencilla ejecución llena de vida interior. Concentrado su empeño en arrancar todos los secretos de la forma, confiere a su retratado una especial blandura, consiguiendo un modelado táctil en el sinuoso contorno de su fisionomía. La factura es firme y concreta en la resolución de la cabeza, de gran precisión técnica, sin concesiones al error, conjugando con maestría el rigor del dibujo con la soltura de la pincelada en otras zona del lienzo. El color, prescindiendo de los contrastes, no habituales en su pintura, se matiza en las manchas rojas y oro del uniforme y en los blancos y amarillos de la banda, sin llegar a alterar la suavidad del contexto.

Nº: 28

Retrato de Alejandro San Martín. O/L. Realizado por encargo del Ministerio de Educación y Ciencia, donde ha sido localizado y observado personalmente, aunque no se nos facilitó en el citado Organismo la realización de una reproducción fotográfica para su estudio.



Nº. 1. Retrato de D. Nicolás Peñalver Zamora.



Nº. 2. Autorretrato.



Nº. 4. Retrato de D. Cayetano Sánchez Bustillo.



Nº. 5. Retrato de D. Mariano Fernández de Hinestrosa.



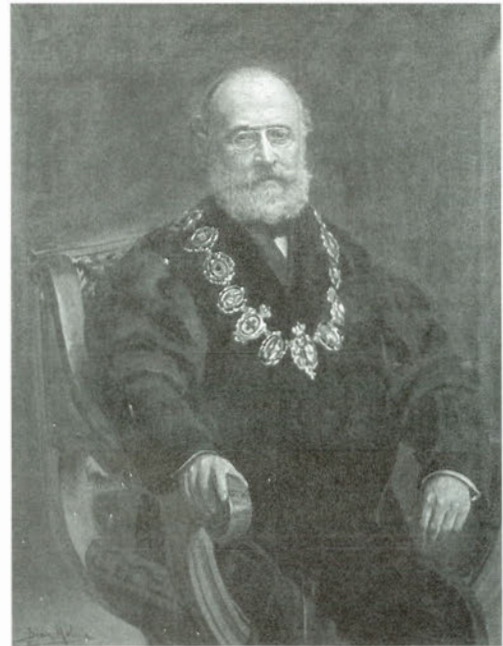
Nº. 6. Retrato del Duque de Vistahermosa.



Nº. 7. Retrato de D. Alvaro de Figueroa y Torres.



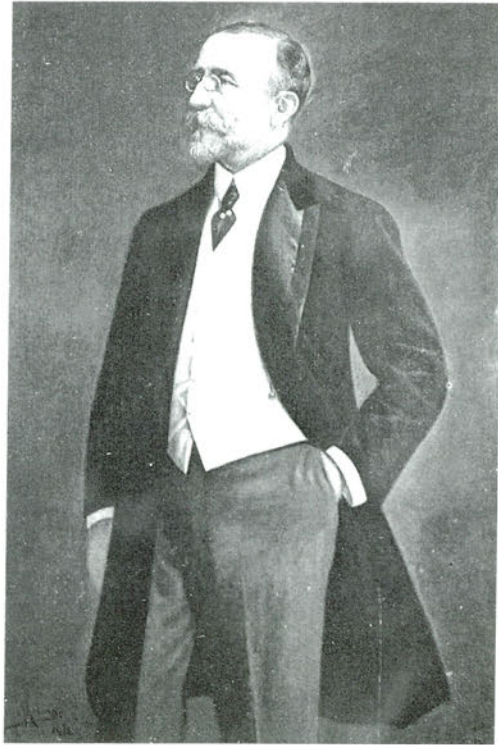
Nº. 9. Retrato de Francisco Santos.



Nº. 10. Retrato de D. Francisco Silvela.



Nº. 12. Retrato de D. Eduardo Dato Iradier.



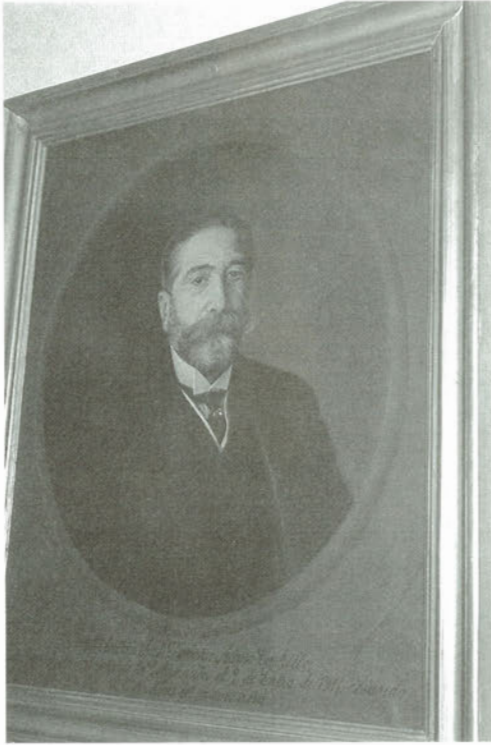
Nº. 13. Retrato de D. Joaquín Ruiz Jiménez.



Nº. 14. Retrato de D. Nicolás Salmerón y Alonso.



Nº. 15. Retrato de D. Francisco de Cárdenas Fernández.



Nº. 16. Retrato de D. Demetrio Alonso Castillo.



Nº. 21. Retrato de Prim.



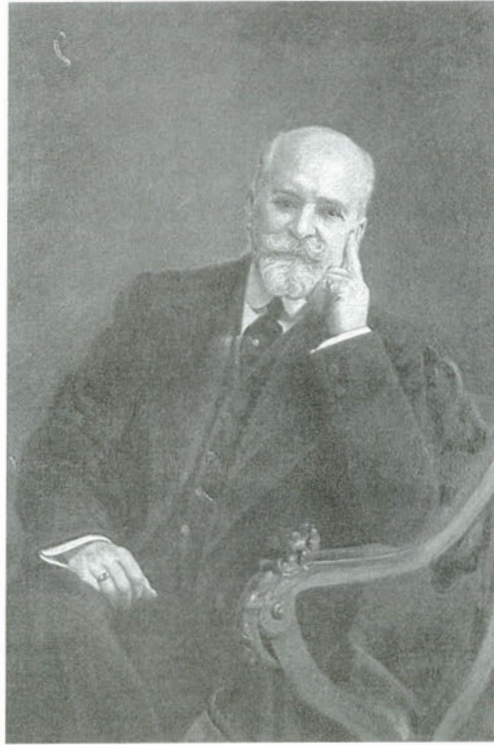
Nº. 22. Retrato de D. José de Canalejas.



Nº. 24. Retrato de D. Eduardo Dato Iradier.



Nº. 25. Retrato de D. Mariano Ordóñez García.



Nº. 26. Retrato de D. Antonio López Muñoz.



Nº. 27. Retrato de D. Alejandro Roselló.

NOTAS

- (1) Este artículo forma parte de un estudio más amplio que sobre la personalidad de José Díaz Molina realizamos en nuestra Tesis Doctoral *La pintura almeriense (1875-1936)*, presentada en septiembre de 1989 en la Universidad de Granada, de próxima aparición.
- (2) VILLAESPESA CALVACHE, J.: "Porque murió pobre nuestro ilustre paisano e insigne pintor José Díaz Molina la prensa de Madrid no le dedicó ni una sola línea para dar cuenta de su fallecimiento", *La Crónica Meridional*, Almería, 11 junio, 1932, pp. 1-2.
- (3) Archivo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, *Libro de matrículas 1877-78*, 190-3-4, Leg. 174-3.
- (4) BRU ROMO, Margarita: *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971, p. 320.
- (5) Archivo Provincial de Almería, Leg. 28 y 445.
- (6) "Homenaje a Díaz Molina", *El Radical*, Almería, 18 agosto, 1907, p. 1.
- (7) PÉREZ MORANDEIRA, Rosa: *Vicente Palmaroli*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1971, p. 20.
- (8) Archivo Provincial de Almería, Leg. 445.
- (9) GONZÁLEZ, Carlos y MARTI, Montserrat: *Pintores españoles en Roma 1850-1900*. Barcelona, Tusquet, 1987, p. 27.
- (10) *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 agosto 1897, 30 agosto 1897, 6 octubre 1897, 15 octubre 1900, *Almanaque de la Ilustración para el año 1901*, 15 enero 1901, 22 diciembre 1906, respectivamente. Su actividad como ilustrador en revistas gráficas madrileñas se completó con la publicación el 22 de diciembre de 1897 de "Preparativos" en *Nuevo Mundo*.
- (11) Archivo Municipal de Madrid, Leg. 133, expedientes 36 y 34.
- (12) *Ibid.*, expediente 20.
- (13) LASSO DE LA VEGA: "Bellas Artes. Los retratos", *El Globo*, Madrid, 20 mayo, 1899, p. 1.
- (14) "Díaz Molina", *La Crónica Meridional*, Madrid, 9 septiembre, 1903, p. 2.
- (15) "Obra de arte", *El Globo*, 9 diciembre, 1899, p. 2.
- (16) *Ibid.*
- (17) "Notas municipales", *El Imparcial*, Madrid, 16 enero, 1901, p. 2.
- (18) Archivo del Museo Arqueológico Nacional, *Expediente administrativo de José Díaz Molina. Restaurador*.
- (19) JIMÉNEZ AQUINO, Miguel: "Díaz Molina y el arte del retrato", *El Regional*, Almería, 26 agosto, 1902, p. 1.
- (20) Archivo Municipal de Almería, *Libro de Actas 1903, sesión 7 de septiembre*.
- (21) Album personal de José Díaz Molina.
- (22) "Retrato notable", *El Radical*, Almería, 12 agosto, 1907, p. 1.
- (23) BATTLE: "La Exposición de autoretratos I", *El Diluvio*, Barcelona, 6 enero, 1908, p. 12.
- (24) "Díaz Molina", *Diario Universal*, Madrid, 25 mayo, 1908, p. 3.
- (25) Archivo Municipal de Almería, *Libro de Actas 1932, sesión 20 de junio*.

ANTONIO VÁZQUEZ: REFLEXIONES SOBRE SU
PINTURA A PROPOSITO DE DOS NUEVAS OBRAS

Por

JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO

En los últimos años, se ha publicado un considerable número de nuevas obras del pintor vallisoletano Antonio Vázquez, que han venido a engrosar su ya crecido catálogo. Esta proliferación no sólo viene a confirmar su ya probada fecundidad creadora, sino que además pone de manifiesto una producción extraordinariamente extensa, como pocas por su amplitud en la historia de la pintura del Renacimiento español (1).

Como en anteriores ocasiones hemos apuntado, se hace preciso pensar en la existencia de un taller, con el que poder atender tan gran demanda de encargos. En él, además de su cuñado Gregorio de Ribera, trabajaría, junto a otros colaboradores, su hijo Jerónimo Vázquez, todos ellos perfectamente identificados con las fórmulas y estilo fijados por el prolífico maestro.

Esa estandarización estilística, unida al arcaísmo deliberado de su pintura y escasa evolución de la misma, se erige como escollo casi insalvable a la hora de intentar fijar una cronología sistemática de su producción.

La pervivencia de arcaísmos que acusa su pintura, aparte de constituir uno de sus indudables atractivos por el candor ingenuista de sus obras, debió de ser uno de los factores que más contribuyeron al éxito de Vázquez entre la clientela de su tiempo. Ello explicaría la favorable acogida de su pintura y abundancia de encargos, en un medio artístico fuertemente impregnado todavía por la estética tardo-gótica flamenquizante.

Buen índice del prestigio e influencia que debió de gozar el pintor en el rico panorama artístico del Valladolid de mediados del siglo XVI lo constituye el destacado papel que jugó en el célebre pleito en torno al retablo mayor de la iglesia de la Antigua de Valladolid. Como ya advirtiera Martí y Monsó, Vázquez urdió la intriga induciendo a Francisco Giralte a pleitear con Juni por la adjudicación de dicha obra. Tal como podemos leer en la documentación, y como el representante de Juni expuso en tan enojoso asunto, se trataba de

proteger los intereses de “cierto pintor” (Antonio Vázquez), pues, junto con su cuñado –Gregorio de Ribera– había pretendido que Juni les aceptase como colaboradores para la pintura del retablo. Como éste no accediera, Vázquez como venganza indujo a Giralte a promover el litigio.

Las maniobras y presiones de Vázquez hacen pensar que su influencia en el escenario artístico de la ciudad debía de ser muy considerable, ejerciendo un cierto monopolio sobre los encargos de importancia. Ese protagonismo en el ambiente pictórico local explicaría también la extensa producción salida de su taller, tan vasta como estereotipada, si bien supo mantener en ella siempre una línea de cierta calidad.

Si en razón al carácter poco innovador de su arte –apegado a formulismos y no exento a veces de cierta torpeza–, su personalidad artística puede ser considerada como secundaria a escala nacional, no cabe duda de que su significación en la pintura vallisoletana de su tiempo –huérfana de figuras de más alto relieve– fue de la mayor relevancia, dando también la justa medida de lo que la clientela de su tiempo –reacia a admitir novedades– demandaba.

Ese protagonismo de Antonio Vázquez en la pintura vallisoletana del Renacimiento se confirma y acrecienta cada vez más a medida que vamos descubriendo nuevas obras. El conocimiento de su pintura, gracias a su ya nutrido catálogo y a los rasgos inconfundibles de su estilo, hacen hoy relativamente fácil la adscripción a su mano de tablas que durante tiempo han estado consideradas como anónimas o adscritas a pintores de otras escuelas.

Tal es el caso de dos nuevas e interesantes obras aparecidas recientemente en el mercado artístico londinense, ambas inéditas y de notable calidad.

La primera de ellas es un bello retablo integrado por cinco tablas y atribuido hasta ser subastado a la escuela valenciana, más exactamente al Maestro Rodrigo de Osona (2).

Procedente de colección particular y en excelente estado de conservación, el retablo, por los temas de las pinturas, debió pertenecer en origen a un monasterio de religiosos bernardos, tal vez a alguno de los desamortizados en la provincia de Valladolid (3).

La tabla central que preside el altar representa la emotiva escena de Cristo medio desclavado de la cruz abrazando a San Bernardo. El santo, que porta báculo abacial, aparece arrodillado orando devotamente al pie de la cruz.

Las cuatro tablas laterales ofrecen sendas representaciones de San Sebastián, San Roque, Santa Inés y una santa de la Orden del Cister. Como

detalle de acusado arcaísmo, las figuras de los santos llevan nimbos de oro y tiras de paños de brocado que los destaca del paisaje del fondo.

El tema de Cristo desclavándose de la cruz para abrazar a San Bernardo es tratado aquí por Vázquez de forma muy similar a como lo hiciera en una tabla de colección particular vallisoletana, dada a conocer por nosotros, si bien la del presente retablo se singulariza por el tratamiento más esmerado de las figuras y la simplificación del paisaje. Por su parte, los paneles laterales también se relacionan con obras de igual o similar temática, tales como las figuras de santos de las tablas conservadas en la iglesia del Convento de Santa Clara de Valladolid y en la parroquial de Valdenebro de los Valles (Valladolid). Los fondos de las cinco tablas ofrecen sendos paisajes de hermosos tonos verdes y azules, gratos aunque un tanto convencionales.

De pieza excepcional cabe considerar la otra obra, igualmente subastada en Londres (4). Se trata de un precioso tríptico que por su excelente factura y magnífico estado de conservación ha de situarse entre lo mejor de Vázquez, pudiéndose comparar al de la colección Badrinas de Barcelona. Si en aquél, la temática hacía referencia a la Anunciación de la Virgen, en este caso los asuntos representados evocan distintos momentos de la Pasión de Cristo.

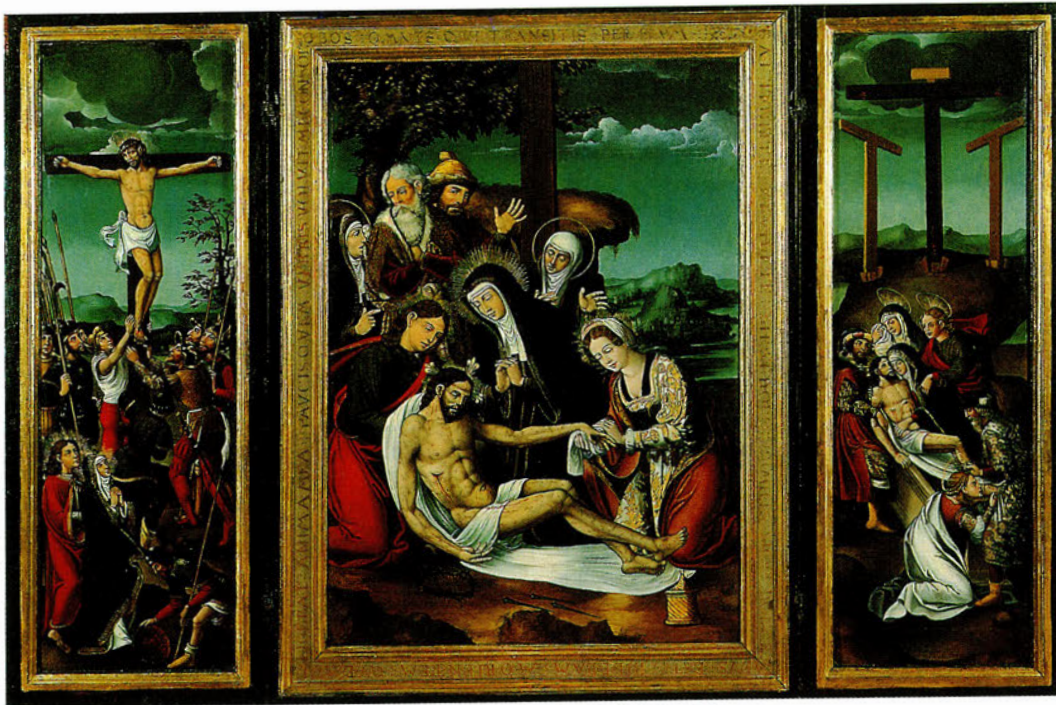
Ocupa el panel central la escena del Llanto sobre Cristo muerto, mostrándose en los laterales los episodios de la Crucifixión y el Santo Entierro. En el reverso de las portezuelas se desarrolla en dos mitades la escena de Cristo ante Pilatos.

La complejidad de las composiciones de las tablas laterales –pródigas en personajes– se resuelve adaptándose de forma algo forzada a la estrechez del marco. Ello no resta interés a tan excepcional tríptico, que por el encanto ingenuista de los dramáticos temas y riqueza cromática se convierte en una de las mejor resueltas y más afortunadas creaciones de Vázquez.

El carácter pasional de las escenas, así como la inscripción latina que rodea la tabla central, hacen pensar que el tríptico tal vez pudiera proceder de una capilla funeraria. En todo caso, el tema de la Piedad o de la Lamentación sobre Cristo Muerto no es infrecuente en la obra del pintor, habiéndolo tratado en repetidas ocasiones. Por sus características y factura, el tríptico subastado en Londres puede relacionarse con la tabla del mismo tema del Museo Arqueológico de Valladolid, obra representativa de un primer momento dentro de la producción de Antonio Vázquez.



Antonio Vázquez. Retablo.



Antonio Vázquez. Tríptico.

NOTAS

- (1) A los estudios pioneros de Juan José Martín González y Jesús María Caamaño, se han sumado, además de los artículos y la monografía del que esto escribe, las valiosas aportaciones de Matías Díaz Padrón, Isabel Mateo Gómez y Aida Padrón Mérida, en su mayor parte publicadas en *Archivo Español de Arte* y en el *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, de la Universidad de Valladolid.
- (2) Mide 187'5 por 169'5 cm. Fue subastado en Londres por Christie's el 29 de mayo de 1993. Véase *Important Old Master Pictures Catalogue*, Christie's, London, mayo 1993, pág. 27. Número de catálogo 310.
- (3) Procedentes de alguna abadía cisterciense de la provincia de Valladolid dimos a conocer en un artículo cuatro tablas, apuntando la posibilidad de que fueran pintadas para uno de los cuatro monasterios de esa Orden que fueron desamortizados: Palazuelos, La Espina, Matallana o Valbuena. Cfr. BRASAS EGIDO, J. C., "Cuatro nuevas tablas de Antonio Vázquez", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Tomo LIII, 1987, pp. 368-372. En el retablo que nos ocupa, la presencia en una de las tablas laterales de una santa con hábito cisterciense parece apoyar la hipótesis de que hubiera pertenecido a un convento femenino de dicha Orden.
- (4) Las dimensiones del tríptico –abierto– son 111'5 x 168'5 cm. Véase Catálogo *Important Old Master Pictures*, Christie's, London, Friday 23 April 1993, págs. 68 y 69, n° 42.

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.
MEMORIA DE 1992

Por

M^a TERESA MUNÁRRIZ ZORZANO

1. ACTIVIDADES DE ORDEN INTERNO

1.1. Datos generales

Al finalizar el año 1992, el total de unidades bibliográficas catalogadas y clasificadas en la Biblioteca e inventariadas en el Archivo es el siguiente:

Libros y folletos	32.103
Obras y partituras musicales	3.774
Planos	5.442
Estampas	109 vol. + 2.843 sueltas
Títulos de revistas	1.127
Documentos (legajos)	3.433
Documentos (libros manuscritos)	592

1.2. Libros y folletos

Las obras ingresadas durante este año han sido las siguientes:

Por compra	86
Por intercambio	85
Por donativo	555
Total de la obra ingresada	<u>726</u>

Entre los donativos son de destacar un lote de 63 obras enviadas por el Museo de Arte de Cataluña y 22 obras entregadas por el Excmo. Sr. D. Antonio Iglesias, de las que es autor, quien además dona a la Biblioteca las partituras originales de su revisión de la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz, donación efectuada en la sesión ordinaria de la Academia el día 6 de abril.

Se ha catalogado y clasificado un total de 893 libros y folletos y se han intercalado alrededor de 12.500 fichas en los diferentes catálogos.

Se ha hecho un inventario de libros de todo el depósito, completando el catálogo topográfico en los caso en que faltaba la ficha correspondiente.

En febrero entregamos finalizado a la Sección de Publicaciones el manuscrito del catálogo del siglo XVII, que consta de una introducción, 311 entradas o descripciones de libros y tres índices (onomástico, impresores y editores y materias, títulos y obras anónimas).

1.3. Música

A primeros de marzo se produjo la baja de la Srta. Maravillas Núñez Cortés, única persona que quedaba en la Sección de Música, tras la baja de la otra colaboradora el año anterior. Al quedar sin personal esta Sección y no contratarse a nadie en su lugar, hubo que reorganizar el trabajo, de forma que se pudiera atender a todo aún contando con menos personas. Esta circunstancia ha ralentizado un poco el trabajo de esta Sección, pero aun así se han catalogado y clasificado 440 nuevas obras y se ha hecho una gran labor en el mecanografiado de fichas e introducción de sus juegos en los diferentes catálogos, con lo que prácticamente todo lo catalogado hasta ahora en música está intercalado en los ficheros y a disposición del lector.

No se ha podido catalogar el fondo de obras de pensionados de Roma, como nos proponíamos, pero se ha realizado un inventario de ellas, con lo que de momento están localizables hasta su catalogación definitiva.

En mayo y, durante dos semanas, tuvimos en prácticas a algunos alumnos del primer curso de la Diplomatura de la Escuela de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad Carlos III, quienes inventariaron el contenido de 40 cajas de partituras, en su mayoría zarzuelas, que junto con otras 46 están aún sin catalogar.

En abril se entregaron al impresor las últimas pruebas (ferros) del catálogo del legado de Leopoldo Querol, del que no hemos vuelto a tener noticias.

En cuanto a las consultas más frecuentes por parte de los investigadores han sido las obras de pensionados, las de compositores españoles como Barbieri, Albéniz o Falla, y en general sobre crítica musical. También se ha microfilmado en el Servicio de Microfilm, por encargo nuestro, la partitura original manuscrita de *Luisa Fernanda* de Federico Moreno Torroba, a

petición de una nieta y de un hijo del compositor, así como la revisión de la *Suite Iberia* de Albéniz efectuada por Antonio Iglesias, a petición de una alumna suya de Granada.

1.4. Revistas

Se han comenzado cinco nuevas suscripciones en régimen de donación o intercambio y, por otro lado, han pasado cuatro al fondo de revistas cerradas, con lo que el número actual de revistas vivas o en curso es de 148 y el de cerradas de 979, haciendo un total de 1.127 títulos.

También se han puesto al día los catálogos al público, tanto de revistas vivas como de cerradas.

En cuanto al título más consultado ha sido en un 85 % la revista "Academia".

1.5. Estampas

Se ha continuado la catalogación y clasificación de las colecciones facticias encuadernadas, se han terminado 28 volúmenes, que añadidos a los ya realizados en años anteriores, suman un total de 109 volúmenes, los cuales suponen un número aproximado de 1.500 estampas o colecciones de estampas.

Del Museo recibimos un pequeño fondo de estampas sueltas, en total 38, que se han catalogado convenientemente y colocado en el mesetón de la 4ª planta. Con ellas vinieron múltiples ejemplares de la misma estampa destinada a confeccionar los títulos de académicos, los cuales hemos remitido a Calcografía, conservando en esta Sección al menos dos ejemplares de cada modelo.

El mecanografiado de las fichas de estampas se ha paralizado durante este año, por parecer más conveniente continuar con la catalogación, pensando en un próxima informatización.

1.6. Planos

Se han catalogado 144 proyectos de arquitectura, constituídos por 1.936 planos; con ello el número total de proyectos catalogados es de 456 y el de planos 5.442. De este total, 416 proyectos con 5.316 planos pertenecen al Legado Muguruza.

Como parte integrante de la catalogación se realiza una labor de búsqueda y localización de datos documentales y bibliográficos, información indispensable para completar la descripción del fondo.

En cuanto a las fotografías incluidas en algunos proyectos, se ha tomado la decisión de pasarlas al fondo de fotografías, con su tratamiento y colocación específicos, haciendo naturalmente las correspondientes referencias.

En noviembre hemos adquirido cuatro muebles planeros, de 15 bandejas cada uno, para colocar en ellos planos, dibujos, fotografías, etc. de gran formato. En diciembre quedaron en ellos instalados los planos que teníamos hasta ahora enrollados en tubos por falta de lugar adecuado.

A nivel de consultas, los investigadores se han interesado por diferentes planos de Muguruza, como el Mercado de Maravillas de Madrid o la arquitectura rural montañesa de Cantabria. También han pedido información sobre la reforma de la Academia del arquitecto Chueca Goitia y sobre elementos o dibujos de arquitectura, especialmente capiteles.

1.7. Archivo

En mayo recibimos una carpeta conteniendo papeles, informes y documentos varios, que obraban en poder de la familia de D. Pedro Muguruza.

También ingresó en julio documentación proveniente de Monseñor Federico Sopeña, relacionada con su cargo de Director de la Academia, y en noviembre documentación varia sobre el Legado Guitarte, complementaria de la que ya existe en el Archivo.

Terminada la microfilmación de los Libros de Actas hemos determinado continuar por los manuscritos no encuadernados, contenidos en cajas, pero esta labor se ha visto paralizada gran parte del año debido a avería de la máquina, a problemas de instalación y obras en el Servicio de Microfilm, a la instalación de nuestros planeros, etc., por lo que se han podido microfilmarse solamente dos rollos, es decir, hemos llegado este año al rollo nº 63.

Los trabajos de ordenación y catalogación han estado centrados fundamentalmente en el material con que hemos iniciado el proceso de informatización del Archivo, concretamente en la serie documental de las Comisiones Provinciales de Monumentos, que consta de 204 legajos, cuyas fechas están comprendidas entre 1835 y 1988. Cada legajo se ordena por fechas, se sella y se lee para indizarlo y clasificarlo. Esta tarea solamente se inició

en forma de prueba a finales de año y esperamos continuar con ello en 1993, si bien necesariamente muy despacio, al no contar ni con tiempo ni con personas que se puedan dedicar plenamente a esta actividad, sino siempre compaginándolo con las tareas habituales y el servicio al investigador.

2. ACTIVIDADES DE ORDEN EXTERNO

2.1. Servicio al público

a) Biblioteca	
Tarjetas de lector expedidas	109 (nº total 702)
Obras consultadas en sala	1.403
Obras prestadas	160
Fotocopias	947
b) Archivo	
Tarjetas de investigador expedidas	109 (nº total 702)
Legajos consultados	1.828
Consultas atendidas por correo	8
Fotocopias directas	3.546
Fotocopias de microfilm	220
Investigadores atendidos	737

2.2. Publicaciones derivadas de la investigación

– Manuel Expósito Sebastián: *A propósito de la tipología neoclásica de los retablos mayores de las Iglesias Parroquiales de Sierra de Luna y Valpalmas (Zaragoza)*.– Separata de “Seminario de Arte Aragonés”, XLIV, 1991.

– José Manuel Arnaiz: *La primera obra documentada de Francisco de Goya*.– Madrid, 1992.

– Sylvie Deswarte-Rosa: *“Idea” et le Temple de la Peinture: II: De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro*.– París, 1991. Separata de “Revue de l’Art”, nº 94, 1991.

– José Enrique García Melero: *Arquitectura y burocracia: El proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)*.– Separata de “Espacio, Tiempo y Forma” Serie VII, 1991, tomo 4.

– José Enrique García Melero: *Nexos y númesis academicistas: América en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*.– Madrid, Mapfre, 1992.

– Rosario Camacho Martínez: *Un manuscrito del siglo XVIII sobre “Resistencia de estructuras” en el Archivo de la Academia de San Fernando de Madrid*.– “Academia”, nº 73, 1991.

– Rosario Camacho Martínez: *El manuscrito sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos del arquitecto Antonio Ramos*.– Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

– José Luis Bernal: *Dos relieves de San Sebastián en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.– “Academia”, nº 74, 1992.

2.3. Contribución a exposiciones

De junio a octubre, y como aportación a la celebración de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992, se celebró en la Sala Goya del Museo una exposición de libros y documentos del Archivo y Biblioteca bajo el título de *Renovación. Crisis. Continuismo. La Academia de San Fernando en 1792*. El catálogo y comentario de las obras y documentos expuestos, así como de otros que se consideraron representativos, se confeccionó en la Biblioteca, por parte del Dr. José Enrique García Melero y personal de la Biblioteca.

Se han prestado también documentos para las exposiciones siguientes:

– *Hacia una nueva idea de la Arquitectura: premios generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (1753-1831)*, marzo-abril.

– *La Ermita de San Antonio de la Florida. La restauración de los frescos de Francisco de Goya*, mayo-junio.

Para la exposición temporal del cuadro del Greco *El quinto sello*, cedido por el Metropolitan Museum de Nueva York, se prestó durante los meses de junio y julio la obra *El Beato de San Miguel de Escalada*, Edición facsímil, Madrid, Casariego, 1991.

En septiembre se presta a Calcografía la 1^a edición de *Los caprichos* de Goya para la exposición *Goya. La década de los Caprichos. Dibujos y aguafuertes. Retratos. 1792-1804*, celebrada desde el mes de octubre hasta enero de 1993 en las salas de la Real Academia, igualmente como aportación a la celebración de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992.

2.4. Recepción de visitas

En mayo, y como todos los años, nos visitó el Profesor D. Antonio Moreno Garrido de la Universidad de Granada, con un grupo de alumnos de 5º curso de Historia del Arte.

El día 2 de diciembre se celebró en la Academia el “Día de Puertas Abiertas”, abriéndose al público las dependencias de la misma con visitas guiadas mañana y tarde, a cuyas visitas contribuyó todo el personal del Archivo y Biblioteca.

3. OTRAS ACTIVIDADES

3.1. Fotografías

Desde enero empezamos a ocuparnos del fondo de fotografías, gracias a un antiguo funcionario del Ministerio de Educación y Ciencia, competente y aficionado a la fotografía, que ofreció su colaboración desinteresada para ordenar este fondo. Con él y con otra persona de la Biblioteca se ha hecho una primera labor de ordenación, colocación en debidas condiciones y un primer inventario, para más tarde poder acometer su catalogación.

El fondo asciende a unas 14.000 fotografías.

3.2. Depósitos

A instancias de la Dirección y por necesidades de utilización del garaje, tuvimos que desalojar el pequeño depósito que allí tenía la Biblioteca para desahogo de duplicados, obras de menor interés, Boletín Oficial del Estado, etc.

Las obras que no estaban selladas se han vendido y el resto se ha distribuido entre el Instituto de España y las Reales Academias.

También hemos trasladado a Calcografía dos de las tres cajas fuertes que teníamos en los depósitos. En esos huecos y en otros que hemos habilitado, y haciendo uso de las estanterías vacantes del garaje, hemos conseguido ampliar en 120 m. lineales las estanterías.

3.3. Informatización

Hemos hecho la instalación eléctrica completa del ordenador con terminales e impresoras, y adquirido una unidad de sostenimiento para posibles

cortes de luz, y mesas auxiliares para pantallas y equipos. Se nos han denegado las dos subvenciones solicitadas a la Dirección General del Libro y Bibliotecas y a la Dirección General de Archivos, por lo que, resueltos a comenzar la informatización, adquirimos el sistema Micro Isis, que ofrece gratuitamente la Unesco, y con la ayuda de un informático del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, hemos hecho un diseño para el Archivo, concretamente para la serie documental de las Comisiones Central y Provinciales de Monumentos.

Hemos empezado a hacer las primeras pruebas del Archivo y tropezamos con que falta una estructuración de los documentos, previa a la operación de introducir los datos en el ordenador. Nos hemos enfrentado con esta estructuración, aunque comprobamos que es insignificante y lentísimo el resultado si dedicamos a esta tarea a tres personas un día o dos a la semana, pues más tiempo no pueden dedicar porque supondría una demora negativa en la marcha del resto del trabajo. Seguiremos con este trabajo lentísimo, a la espera de que el año próximo podamos conseguir la tan anhelada subvención.

4. PERSONAL

A primeros de marzo se produjo la baja de la Srta. Maravillas Núñez Cortés quien, tras unas reñidas pruebas, obtuvo una plaza en la Biblioteca Washington Irving, dependiente de la Embajada de los Estados Unidos. Ella se ocupaba de las Secciones de Música y Publicaciones Periódicas.

Se decide no suplir su puesto con otra persona, ni éste ni la otra baja reciente del año pasado, también de las Secciones de Música y Publicaciones Periódicas. A la vista de estas dos vacantes, se ha reorganizado el trabajo del resto del personal, acumulando en seis personas lo que hasta ahora y con esfuerzos se hacía con ocho, esto unido a la nueva tarea de la informatización, que repercutirá en toda la distribución del trabajo.

5. PROGRAMACIÓN DE ACTIVIDADES PARA 1993

– Sigue pendiente la publicación del catálogo de libros del siglo XVII y el catálogo de Leopoldo Querol. Sería conveniente su edición, aunque fuera parcelada en la revista *Academia*.

- Terminar de ordenar y guardar convenientemente la colección de fotografías y postales, para iniciar después su catalogación.
- Continuar la catalogación de estampas, libros, folletos, revistas, partituras musicales y planos de arquitectura, con su colocación en los planeros.
- Continuar la microfilmación de documentos.
- Dar prioridad al tema de la informatización, buscando subvenciones que nos permitan poder afrontar la posibilidad de empezar simultáneamente Archivo y Biblioteca y poder utilizar con el máximo rendimiento el ordenador en red que tenemos ya instalado.
- Siguiendo la política de delimitar más las materias de la Biblioteca, buscando una mayor especialización en temas de arte, y unido también a las exigencias del espacio disponible, tenemos previsto enviar las colecciones de las revistas de las Academias de Medicina, Jurisprudencia, Historia, etc. al Instituto de España, donde se considera pudieran ser de mayor utilidad, de acuerdo con D. Carlos Romero de Lecea, bibliotecario del Instituto.

CRÓNICA DE LA ACADEMIA
PRIMER SEMESTRE DE 1993

Por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

I. ACTIVIDADES

Museo

Prosigue la tarea de climatización e iluminación de las salas, con incorporación de nuevas dependencias para los fondos de escultura, en la última planta del edificio. La Academia ha accedido a diversos préstamos de obras para exposiciones.

El patrimonio ha crecido en virtud de diversas donaciones. François Marchal ha donado varias planchas grabadas por él. Don Plácido Arango ha ofrecido a la Academia una carta del pintor Francisco de Goya, que será publicada en el boletín ACADEMIA por Don Julián Gállego. Don Antonio Cano, académico correspondiente de Sevilla, ha regalado una escultura suya de mármol.

Informes

La Real Academia examinó un proyecto de nuevas áreas para el Museo del Prado, que llegó para dictamen solicitado por el Patronato de dicho museo. El proyecto estaba compuesto por memoria, planos y maqueta.

Los académicos pudieron examinar con todo detenimiento este proyecto. Finalmente la Sección de Arquitectura emitió un dictamen, que fue aprobado en el pleno de 22 de febrero y se hizo llegar al Museo.

La Academia muestra su disconformidad en el punto referente a ubicación, ya que lo que se pretende es volver hacia la rampa que existía en la fachada norte, que no era sino consecuencia del terraplén no urbanizado con que se encontró Villanueva. Con la propuesta se produciría un acceso al Museo a través de un foso, con lo que se crearían problemas de circulación y de vigilancia. El informe de la Academia recomienda que se lleguen

a otras soluciones para evitar la rampa, siendo consciente de que el Museo necesita ampliación, en orden a lograr un mayor espacio para la exposición de sus obras y cubrir los servicios complementarios (áreas de descanso, tiendas de publicaciones, cafetería, etc.), a las que se presta cuidada atención en el proyecto ofrecido.

A solicitud del Patrimonio Nacional emitió dictamen el 31 de mayo acerca del proyecto de urbanización de la Plaza de Oriente, redactado por el arquitecto Don Miguel de Oriol. La gran complejidad del proyecto, que afecta a una de las zonas principales del urbanismo histórico, exigió un análisis muy detenido por la Corporación. Núcleo del proyecto es el problema del tráfico y del estacionamiento de vehículos, que se agravará con la inauguración de la catedral de la Almudena y más adelante del edificio de la Ópera. El hilo conductor es el discurso de Oriol "Madrid a pie", lo que supone el coche en el túnel. No resultó fácil adoptar una decisión unitaria, dado que en el proyecto se engloban muchos aspectos. Por esta razón se elaboraron tres propuestas y se hizo votación. Recibió catorce votos la propuesta elaborada por el señor Pérez Villanueva, la más próxima al proyecto de Don Miguel de Oriol. Acepta la implantación del tráfico subterráneo a lo largo de la Calle de Bailén y en dos ramas que afluyen desde la Plaza de la Ópera. También admite el aparcamiento bajo superficie. Exige realización rápida y conservación del arbolado en todo lo que sea posible.

Seis votos obtuvo la propuesta de Don Fernando Chueca. Suscribía el criterio de que dicha plaza no se altere, sobre todo en lo referente al espacio central donde se encuentra la estatua de Felipe IV envuelta de bellos jardines. Podría hacerse el paso subterráneo a lo largo de la calle de Bailén, de suerte que se uniera la plaza con la delantera del Palacio; pero en todo caso este paso debiera ser lo más corto posible. Se mostraba contrario a la realización de aparcamientos subterráneos en la plaza.

Estas dos propuestas fueron presentadas en sendos escritos. Seguidamente presentó "in voce" una proposición El señor Fernández Alba, en el sentido de ir en contra de cualquier proyecto de intervención en el recinto de la Plaza de Oriente que altere su actual morfología. Obtuvo ocho votos.

La Academia ha tenido conocimiento de ciertas actuaciones urbanísticas en la ciudad de Santiago de Compostela, que comprometen el respeto a sus valores históricos. Con objeto de informar sobre lo que representan estas actuaciones, el 15 de marzo acudió al pleno de la Corporación el al-

calde de la ciudad Don Gerardo Estévez. Hizo una minuciosa explicación de la situación general, con ayuda de fotografías y diapositivas. Seguidamente los arquitectos Joseph Kleiues y Alvaro Siza complementaron la información en detalle. El 22 de marzo acudió asimismo al pleno de la Academia Don Santiago Seara, Director General de la Xunta de Galicia, quien hizo por su parte una explicación ofrecida desde otros puntos de vista. Mediante estas comparencias, la Academia ha formado criterio y en este sentido lo ha hecho saber a los organismos implicados.

La Real Academia viene mostrando su preocupación por la situación en que se halla la Puerta de Hierro, que aparte de haber perdido su adecuada visibilidad, está envuelta en medio de intenso tráfico, que causa contaminación gaseosa y vibraciones excesivas. Por esta razón se estudian soluciones para dar respuesta a la consulta que se hizo a la institución. Después de prolongadas deliberaciones, se adoptó el criterio de que lo más conveniente es trasladar la Puerta de Hierro a la antepuerta situada entre la Plaza de la Armería y la catedral de Nuestra Señora de la Almudena, en paralelo a la calle de Bailén y retranqueada de la línea de Palacio. De esta suerte quedaría como entrada para el Palacio Real y la Catedral de La Almudena.

Se ha informado favorablemente la propuesta de declaración de Bien de Interés Cultural a favor del Palacio de Villahermosa de Madrid.

En sesión del 29 de marzo el señor Duque de Alba expuso ante la Academia la situación creada en Valladolid por la venta del monasterio de Nuestra Señora de la Laura, que fue fundado por los Duques de Alba. Asimismo preocupa la conservación de los bienes artísticos que contenía. Se acuerda que la Academia se dirija al Arzobispado de Valladolid solicitando información, a efectos de que se logre la salvaguarda del edificio y su contenido.

Exposiciones

Entre el 20 de enero y el 13 de febrero estuvo abierta la exposición *VII Premio BMW de pintura*. Como de costumbre se editó un primoroso catálogo. En la presentación del catálogo, Don Ramón González de Amezúa, Director de la Real Academia, destaca el certamen, que aparece en su séptima comparencia como una realidad consolidada.

El jurado tuvo que hacer frente a la gran dificultad de acortar el número de obras presentadas. Era tal la calidad aportada, que la no presencia no significa en absoluto descalificación.

La crítica ha sido unánime en apreciar que esta exposición significa la coronación de los esfuerzos y la mayor calidad dentro de los certámenes habidos.

El galardón supremo recayó en la pintura de José Sánchez Carralero, titulada *Toledo desde el puente de San Martín*. Ha afrontado con valentía un tema que ha tenido cultivadores de la máxima resonancia y para empezar el propio Dominico Greco. En definitiva la panorámica es la misma: Visión lejana, que permite ofrecer la hondonada del Tajo, salvado por el puente, y al fondo la ciudad medieval, evitando cotas presuntuosas como la catedral o el Alcázar. Las curvas espumosas del río son un gran tributo a ciudad de tan rancia imagen.

La vista se pasea sobre grandes superficies de color, donde brotan asociaciones con movimientos de este siglo. El historiador tiene este inevitable vicio y a él se rinde. Por eso hay razón para valorar el fauvismo de Victor Casas Julián (*Desayuno en la hierba*) y de Manuel Anoro, muy próximo a Matisse (*In eo natando tempores est*). Ramón González Casarrubio enciende de pasión expresionista su *Jazz*, entonando con fuerza un dúo frenético de amarillo y azul. Elena Negueroles sitúa a *Elena en su rincón*, en asociación con Van Gogh. Iris Lázaro compone *Arrecife del sur* con precisión de detalle de raíz surrealista.

Se apuesta con firmeza por el hiperrealismo. Dan constancia Ricardo Sánchez Grande con *Estación de Zafra*; Juan Carlos Canales, en la ya peculiar visión de cuarto de baño y tendedero de ropa íntima; Miguel Cano, compitiendo con la fotografía (Fachada del pasaje), donde presta además un gran servicio a ese reportaje tan cultivado ahora en los programas de recuperación arquitectónica, de lo que ejemplifica además Celiz Canals (*Ausencia*). Julián Maroto diseña *El estudio de Argumosa* dentro de la más pura versión norteamericana de foto-pintura. La tendencia sirve también para recuperar el pasado: ¡cuánta ternura en la obra de Félix Tabasco, *El Paso del Tiempo!*.

La vista no se reponía de sorpresas y oscilaba entre el plano próximo (*La cortina*, de Eduardo Gruber) y el más alejado de la ciudad en sus perfiles (*Madrid*, de Haruhito); entre lo más real (*Guardianes del tiempo*, de Eduardo Laborda) y lo más distante: el color, en pura sinfonía (*Sin título*, de Esteban Bernal Aguirre).

Pero si se quieren sopesar aún más las posibilidades de expresión, búsquese algo tan tradicional como un bodegón. Cupieron interpretaciones sutilísi-



José Sánchez Carralero, *Toledo desde el Puente de San Martín*
Exposición VII PREMIO BMW DE PINTURA.

mas, desde las más surrealistas (*Bodegones bajo la luz*, de Jorge Ludueña) a las más apartadas de la comida, como *La mesa está servida*, de M. Manóos.

Pocas veces podrá concederse al placer de la vista una tal concentración de invitaciones para viajar por lo real y lo inimaginable.

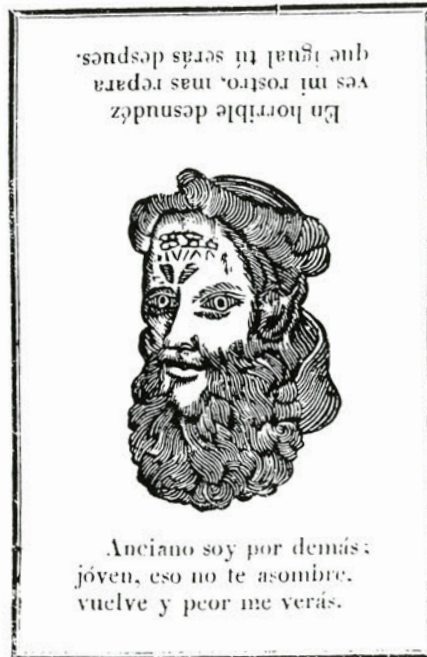
Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces fue recoleta exposición celebrada en las salas de la Calcografía Nacional, abierta el 3 de febrero. La organización corrió a cargo de la Calcografía y contó con el patrocinio de la Consejería de Cultura de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Requirió un montaje especial, concebido como arquería clásica que daba acogida al material.

La exposición se sitúa en el campo de lo interdisciplinar. Imagen –esto es, grabado– entra en alianza íntima con la palabra, estableciendo un campo de relaciones del mayor provecho. Por esta razón se contó con un especialista en Literatura Española, el catedrático Don José María Díez Borque, que actuó como comisario. Se ha tenido la prevención de efectuar un catálogo que será empleado por cuantos se dediquen por igual a la literatura y el arte.

La exposición entra de lleno en la cultura del entretenimiento y del ingenio. Sin duda era un camino para excitar la curiosidad y provocar el desarrollo de la memoria. Las palabras se estructuran dentro de las más diversas combinaciones geométricas, estudiadas por el autor extrayendo ejemplos múltiples.

Un primer grupo es el constituido por combinaciones de palabras, lo que da origen a la expresión “poesía visual”. Tal son los acrósticos, en que una letra colocada con giro de noventa grados permite leer otro nombre, el personaje a quien se dedica una poesía. Se hacen subir y bajar las sílabas de una palabra, obteniendo una composición que sólo se lee al seguir el curso zigzagueante de la lectura. Se encierran las estrofas imitando un tablero de ajedrez. Se ofrecen “laberintos”, que han de resolverse con la colaboración del lector, pues se le exige hallar mediante clave la correspondencia entre las letras y los números. Existen combinaciones que recuerdan el tremolar de una bandera.

En otro grupo se integran la imagen y la palabra, con lo que el grabado adquiere un gran protagonismo. El “romance mudo” exige hacer casar un texto con una escena grabada. Pero el lector está ya familiarizado por tantos estudios como se han hecho entre el grabado y el texto, expresado en forma poética. Resulta indispensable buscar correspondencia porque nada significan por separado. El repertorio es doble: religioso y profano. Se ha sacado más prove-



cho del religioso. Se elaboran estos conjuntos para la celebración de fiestas, como canonizaciones. Se mide el tiempo espiritual con el “reloj mental de la Pasión de Cristo”. Se elabora la “escala de la vida”, mediante grabados y letreros que marcan el curso temporal. La escala de la mujer y la del hombre, con grabados de Baltasar de Talamantes, ofrecen una clara visión de la existencia, desde el nacimiento a la muerte, con gracejo muy expresivo. En el campo de lo privado, lo humorístico tiene logros de efecto moral y entretinimiento, como los dobles rostros satíricos, que cambian substancialmente cuando se vuelve boca abajo la ilustración. Emblemas y empresas constituyeron el soporte de la cultura “simbólica” que impregnó el siglo XVII español.

Pero se quiso aprovechar la exposición para introducir en el catálogo varias colaboraciones dedicadas a resaltar la importancia del grabado (Carrete Parrondo), el valor de la propaganda (Matilla), el peso de lo religioso en el mundo de la imagen (Portús) y el género y figuras de la poesía visual (Fernando R. de al Flor).

El 15 de abril se inauguró en las salas de la calcografía la muestra titulada *El libro ilustrado en el siglo XVIII. El grabador Fernando Selma*. Fue patrocinada por la Fundación “La Caixa”. El catálogo lleva presentación a cargo de Don Luis Monreal, Director General de la Fundación, y de Don Ramón González de Amezúa, Director de la Real Academia de San Fernando. Feliz idea la de traer la exposición a la Academia, después de ser mostrada en Valencia, en el Museo de Sant Pius V. Verdadero acierto, porque restablece un conocimiento de lo que fueran las relaciones entre las Academias de San Carlos de Valencia y la de San Fernando. Desde su nacimiento, la Academia de San Fernando fomentó el arte del grabado, como base de la difusión de la imagen y de la cultura. La Academia proyectaba sus pensionados a París, pero en su propio seno se fue formando una verdadera escuela de grabado. No en balde el valenciano Fernando Selma, después de sus primeros años en Valencia, al cuidado de la Academia de San Carlos, se trasladó a la de Madrid, para adquirir la formación de grabador. En 1783 fue nombrado académico, después de obtener diversos premios. De tal suerte ascendió en la escala de este arte, que el rey Carlos IV le hizo grabador de cámara. Fue Fernando Selma una de las cimas del grabado español. Lo que se ofrece en esta exposición fue un conjunto de estampas y libros ilustrados con sus grabados.



Quadro de Rafael de Urbino, llamado la Virgen del Pez, que se conserva en S. Lorenzo del Escorial y tiene de alto siete pies y quatro pulgadas, y de ancho cinco y tres pulgadas.

Fernando Selma, *Virgen del Pez*, de Rafael
Exposición EL GRABADOR FERNANDO SELMA.

Tras una introducción sobre el libro ilustrado en el siglo XVIII, de Carrete Parrondo, figura en el Catálogo la biografía de Fernando Selma escrita por Clemente Barrena, José Manuel Matilla y Elvira Villena. Los primeros años transcurren en Valencia, su ciudad natal, formándose en el taller de los Vergara. Un dibujo remitido a la Academia de San Fernando fue llevado hasta el Rey, quien decidió en 1768 que se hiciera traer a Madrid a Selma para seguir la enseñanza en esta corporación. Tuvo trato excepcional, lo que testimonia el celo de la Academia para que no se desaprovecharan los talentos. Se alojó en la propia Academia, quedando bajo la formación del eminente grabador Manuel Salvador Carmona. Trabajó en ella y obtuvo diversos premios. En 1783 era nombrado Académico de Mérito y en 1799 se le designó Grabador de Cámara de Carlos IV.

La exposición ofreció un conjunto de dibujos de su autoría, entre ellos uno de la Venus de Médicis y otro de Baco, con los que recibió primer premio de tercera clase. El repertorio de su obra es de amplia gama. Hay abundante colección de cartas geográficas, de inmediato uso militar. Figuran varias del puerto de Cartagena y numerosas de América. De perfección increíble son los grabados dedicados al armamento y las fortificaciones. Abundan los retratos (los Reyes, el Almirante Mazarredo); imágenes de devoción y temas religiosos; personajes (Magallanes, Cervantes, Hernán Cortés); episodios históricos; copias de cuadros célebres, como el de la Virgen del Pez, de Rafael. Pero asimismo forman legión las viñetas para ornamentar cabeceras y colofones de libros.

El 18 de mayo se inauguró la exposición titulada *Una colección de escultura moderna española con dibujo*, ofrecida por el Instituto de Crédito Oficial. Este organismo ha reunido en los últimos años una rica colección de obras de arte, entre ellas la *Suite Vollard* de Picasso y una notable serie de obras de pintura contemporánea. La muestra estaba compuesta por esculturas y dibujos de carácter escultórico, de Manolo Hugué, Julio González, Pablo Gargallo, Pablo Picasso, Joaquín Torres García, Alberto Sánchez, Joan Miró, Salvador Dalí, Angel Ferrant, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Andreu Alfaro, Pablo Palazuelo, Julio López Hernández, Antoni Tàpies, Susana Solano, Jaume Plensa, Juan Muñoz, Miquel Navarro y Adolfo Schlösser. Hace Calvo Serraller la defensa del pequeño formato, tan menospreciado por Baudelaire, resaltando el papel que han jugado los escultores españoles en el siglo XX, cuando se consideraba que el



Julio López Hernández, *Habitación en Joaquín Costa*
Exposición UNA COLECCION DE ESCULTURA MODERNA ESPAÑOLA CON DIBUJO.

protagonismo recaía únicamente sobre los pintores. Defiende Javier Madruelo la existencia de una nueva óptica de la forma, si bien cabe desde las posiciones más abstractas hasta las hiperreales de Julio López Hernández. Ha sido una memorable exposición, pues ha ofrecido la presencia de nombres punteros del arte universal como Picasso, Gargallo, Julio González, Alberto, Angel Ferrant y Torres García, ya desaparecidos; pero el fino olfato de los rectores de la colección del Instituto de Crédito Oficial ha hecho llegar a sus dominios obras excelsas. El vuelco que el arte contemporáneo ha dado en la estimación de las artes, determina que el hierro oxidado o el luciente acero tengan la brillantez de una joya, pues ¿quien disputa esta categoría al *Homenaje a El Lissitsky*, de Martín Chirino?

En la Sala Quince del Museo de la Academia estuvo abierta desde 29 de junio una exposición temporal, en la que se mostraron seis lienzos de Giorgio Morandi. La exposición fue organizada por la Embajada de Italia.

Publicaciones

Se ha publicado el número 75 del Boletín ACADEMIA, correspondiente al segundo semestre de 1992. Comienza con la necrología de los académicos fallecidos, Don Ramón Andrade Pfeiffer y Don Gregorio Prieto Muñoz. Figuran diversos artículos sobre música, como los de González de Amezúa dedicados a los músicos madrileños de la época de Goya; Antonio Iglesias, que relaciona a Andrés Segovia y Federico Mompou, coincidentes en la fecha de nacimiento; y Antón Solé, que se ocupa de la música en la catedral de Cádiz en el siglo XVIII.

Contiene investigaciones de diferentes periodos del arte español. Ana Castro Santamaría estudia el significado de la planta de salón en la catedral de Salamanca, a la luz de las propias declaraciones de los arquitectos. Blanca Santamaría aporta documentación acerca de Juan Ruiz "El Vandalino", una de las cúspides de la platería española del siglo XVI. Barrio Moya añade documentación a la obra escultórica del genovés Pasquale Bocciardo en el retablo mayor de la catedral de Cuenca. Vidal de la Madrid valora el contenido de la biblioteca del artista José Bernardo de la Meana. María Luisa Morales analiza los cartones efectuados por Andrés de la Calleja para la Pieza de Café del Palacio del Pardo. Marcos Rico da cuenta de su participación en las sesiones de trabajo en Basilea, donde se han tratado problemas respecto a la restauración de las catedrales de la Europa central.

Hay asimismo artículos dedicados al arte que se custodia en la propia Academia. Martín González estudia la distribución y uso de las dependencias de la Academia, partiendo de los planos realizados por Diego de Villanueva. José María de Azcárate aporta un estudio acerca de un dibujo de la Academia que ha sido atribuido a Francisco de Goya, que deja muy pocas posibilidades de que le pertenezca. Leticia Azcué destaca la participación que tuvieron los escultores Olivieri y Felipe de Castro en los momentos iniciales de la Academia de San Fernando. Una abundante colección de dibujos de la Guerra Civil de Marruecos (1903 y 1908), obra de Mariano Bertuchi, guarda la Academia, estudiados por María del Carmen Utande y Manuel Utande. María Angeles Sánchez de León aborda la iconografía del Rey San Fernando, a través de las obras que hay en la Academia. Victoria Durá Ojea y Elena Rivera Navarro se ocupan de los dibujos de Julio González.

En el transcurso de actos celebrados en la Academia se pronunciaron diversos discursos. Se publica el que pronunció el Duque de Alba con motivo de la entrega de la Medalla de Honor de la Academia a la Fundación Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona. Don Antonio Fernández-Cid se ocupa del concierto que dio en la academia Doña Alicia de Larrocha, comentando el contenido del repertorio ("Goyescas", de Granados) y la figura del pintor Don Francisco de Goya.

Hay también referencia a otros actos celebrados y que guardan relación con la Academia. Así la reseña elaborada por Don Carlos Romero de Lecea sobre el Homenaje del Instituto de España al Maestro Joaquín Rodrigo.

Una detenida reseña se hace a propósito de la Reunión de Academias Europeas, en la que participó la de San Fernando. Como miembro de la Comisión, Don Carlos Romero de Lecea relata todos los pormenores de la Reunión y de las conclusiones. Se añaden las ponencias presentadas por los académicos Gállego y Martín González.

Se cierra el Boletín con la Crónica de la Real Academia, elaborada por Martín González y la Bibliografía.

Se ha publicado el libro *Inventario de la Herencia de Don Fernando Guitarte en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, de que son autoras Doña María Angeles Blanca Piquero López y Doña Mercedes González de Amezúa del Pino. La Academia con este libro da a conocer uno de los más ricos legados efectuados a favor de la institución y al propio tiempo aporta un testimonio palpable de munificencia cultural.

Según el testamento de Guitarte todas sus obras de arte y bienes económicos se destinaban a la Real Academia, estableciendo una cláusula para que con los fondos pudiera mejorarse la colección donada. Esto ha significado que la Academia ha llevado a cabo la adquisición de algunas obras, que asimismo se inventarían en este libro. El contenido aparece estructurado en epígrafes que responden a la clasificación artística, de pintura, dibujo, grabado, escultura, porcelana, platería, mobiliario, vidrios y relojes, loza, objetos varios y nuevas adquisiciones. Todas las obras inventariadas figuran con sus datos de material, fecha, autor, dimensiones y fotografía.

Salón de Actos y Sala de Columnas

En estas dependencias de la Real Academia se han celebrado actos que guardan relación con actividades de los académicos o de la propia Academia.

El día 11 de mayo se celebró la presentación del libro *Fernando Labrada. Pintor y Grabador*, de que son autores Don Fernando Labrada y Don José Carlos Brasas Egado. El acto fue presidido por Don Ramón González de Amezúa. Se inició el acto con unas palabras introductorias de Martín González, prologuista del libro. Manifestó que el hecho de que se haya escogido la propia Academia para la presentación, está justificado por la excepcional vinculación del artista a la corporación. Se formó en la escuela de Bellas Artes de San Fernando, fue pensionado en la Academia Española de Roma, académico de número de la corporación, director de la Academia de Roma y Conservador del Museo de la Real Academia. Seguidamente intervino el catedrático de la Universidad de Salamanca Don José Carlos Brasas Egado, autor del libro con el fallecido José Fernando Labrada Chércoles, hijo del homenajeado. Analizó el contenido de la obra. Nacido en Málaga, su formación inicial transcurrió al lado de Muñoz Degrain. Completó su formación en Madrid y Roma. En 1922 alcanzó primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Cultivó el paisaje, la marina y el retrato. Pero al mismo tiempo se sumó a la tarea del grabado en el campo del aguafuerte, con lo que vino a incrementar la tarea que la Real Academia desarrolló desde su comienzo. Debe añadirse su participación en la restauración de cuadros. Terminó señalando que sería oportuno acometer una exposición de las obras del artista en el edificio de la misma Academia.

A continuación habló Doña María Antonio Labrada, nieta del pintor. Agradeció en nombre de toda la familia a la Real Academia que se haya

ofrecido el marco de la propia institución para presentar este libro, Cerró el acto el Director de la Academia, Don Ramón González de Amezúa, congratulándose por dos hechos: el libro, que deja constancia de la labor artística de un esclarecido adadémico y la presentación en el edificio de la corporación a la que entregó sus desvelos. Seguidamente el Cuarteto “Magister” interpretó la obra “Las Quintas”, de Haydn.

El 13 de mayo se celebró la presentación de libro *Las Escuelas Taller y Casas de Oficios. Una aportación al Patrimonio*.

La presentación corrió a cargo de Don José María Pérez González, asesor del programa y quien desde el centro de Aguilar de Campóo ha establecido las normas de funcionamiento. El libro recoge plena información del funcionamiento de las dos modalidades de centros, con información precisa de cada uno, actividades en que se han especializado y copioso repertorio fotográfico. Nacidos tales talleres con la doble finalidad de restaurar un edificio y crear dentro de él un equipo de jóvenes especializados en las técnicas y oficios que les interesan, su red se ha propagado a toda España. El sostenimiento económico recae sobre el Ministerio de Trabajo, el INEM (Instituto Nacional del Empleo) y el Fondo Social Europeo. La labor viene desarrollándose en acreditados centros. Se trata de dos programas distintos: las Escuelas Taller y las Casas de Oficios.

El 19 de mayo fue presentado el libro *José María Rodríguez-Acosta 1878-1941*. La obra ha sido editada por la Fundación que lleva su nombre, y de su realización ha cuidado el académico Don Miguel Rodríguez Acosta Carlström, Presidente de dicha Fundación. Intervinieron en el acto Don Emilio García Gómez, Director de la Real Academia de la Historia, el escritor don Antonio Gala y el académico Don Julián Gállego. Este último es autor de la introducción al libro, donde describe el edificio y contenido del Carmen donde se aloja la institución.

La Real Embajada de Noruega organizó un concierto el día tres de junio, con motivo del 150 aniversario del nacimiento del compositor Edvard Grieg (1843-1993). Interpretaron obras de este compositor Anibal Lima (violín) y Anne Kaasa (piano).

Su Majestad el Rey Don Juan Carlos recibe a las Academias

El jueves 22 de abril Su Majestad el Rey, acompañado de la Reina Doña Sofía, recibió a los directores y miembros numerarios de las ocho Reales

Academias con residencia en Madrid. Don Ramón González de Amezúa presidió la representación de la Academia de San Fernando. El acto tuvo lugar en el Salón de Columnas del Palacio Real. Esta reunión fue convocada por Su Majestad, quien manifestó que era el primer contacto colectivo que la corona emprende con la intención de mantenerlo todos los años al comienzo del curso y con la intención de afianzar las relaciones y promocionar la actividad de las Reales Academias. Habló en primer término Don Alfredo Pérez Rubalcaba, Ministro de Educación y Ciencia, quien elogió la sensibilidad del Monarca por este acercamiento a las Reales Academias, que están bajo su Real Patronazgo. Anunció que el Ministerio que regenta tiene previsto un plan de ayuda a las Reales Academias, para que éstas puedan desenvolver el fin cultural y científico que desarrollan.

Las palabras del Monarca deben recogerse en su integridad, pues ofrecen en su precisión la clara evidencia de su simpatía y confianza en la tarea que tienen encomendada las Academias. Recordó en primer lugar el acervo que han recogido y los esfuerzos para mantenerlo bien conservado y activo, como depósito en la promoción del arte y de la cultura. Definió a las Academias como “el más importante foro de pensamiento en las más diversas áreas y representan la esencia de nuestra cultura y de nuestra ciencia”. Ofreció todo su apoyo a las Reales Academias, manifestando que deben considerarse “seguras del Real Patronazgo”.

Intervino finalmente Don Miguel Artola, Presidente del Instituto de España, resaltando el ascendente protagonismo de las Academias en la vida cultural y científica, con el consiguiente prestigio que entraña. En sus palabras finales manifestó el agradecimiento al Ministro de Educación el anuncio de un plan de ayuda a las Reales Academias y muy singularmente a Su Majestad Don Juan Carlos por haber promovido esta recepción y por la pública manifestación del apoyo de la Corona.

Primer Congreso Europeo de Academias Nacionales de Bellas Artes

Prosiguiendo los contactos entre las Academias de Europa, por iniciativa de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se celebró en Santiago de Compostela entre los días 15 y 17 de abril el primer Congreso de las Academias Nacionales de Bellas Artes. Coordinador general del Congreso fué el Académico de San Fernando Don Carlos Romero de Lecea, que ya ha intervenido en las dos reuniones precedentes. La reunión se ha

celebrado con el patrocinio de la Xunta de Galicia y la Secretaría General del Consejo de Europa. La ceremonia inaugural fue presidida por Don Manuel Fraga Iribarne, Presidente de la Xunta. Participaron representantes de las Academias de Bellas Artes, así como observadores de los países que no cuentan con ellas. Asistieron representantes de veinticuatro países.

En las diferentes sesiones se analizaron cuestiones como la situación cultural y artística en los diferentes países europeos, con especial referencia a los del Este. Belkis Mutlu, académica de Bellas Artes de Turquía, describió la desastrosa situación del patrimonio artístico en las zonas de guerra, como al presente sucede en la antigua Yugoslavia. Preciso que, al socaire de la defensa de intereses étnicos, se está procediendo a la destrucción de la cultura. El académico Don José Luis Álvarez pronunció una conferencia dedicada al estudio del mecenazgo y la fiscalidad, abogando por el derribo de las barreras administrativas que obstaculizan el fomento, la creatividad y defensa de las bellas artes.

El Año Jacobeo que se celebra motivó un particular estudio de esta vía cultura, para la que se pidió la declaración de Patrimonio de la Humanidad.

Se redactó un documento académico que recoge todas las iniciativas y se sentaron las bases para alcanzar la formación de un Consejo Europeo de Academias Nacionales de Bellas Artes. Del contenido detallado de este congreso se hace información en otra parte de este Boletín.

Cursos del Tercer Ciclo

Como en años anteriores, el Instituto de España ha promovido la realización de Cursos del Tercer Ciclo (Doctorado), con plena validez académica para la Universidad. La Real Academia de San Fernando ha respondido con la impartición del siguiente programa desarrollado por Académicos en el propio edificio de la Corporación.

Don José Luis Sánchez. *Paseo por la escultura pública de Madrid de la mano de un escultor.*

Don Venancio Blanco. *La piedra, la madera y el bronce en la creación escultórica. Concepto y taller.*

Don Antonio Bonet Correa. *Monarquía y Arte. El gusto cortesano en la España de los Borbones durante el siglo XVIII.*

Don Angel del Campo y Francés. *El trasunto geométrico en la pintura renacentista y barroca.*

Don José María de Azcárate y Ristori. *Estilo e iconografía medieval*.
 Don Enrique Pardo Canalís. *El Museo de la Academia de San Fernando*.

Curso sobre las técnicas del grabado

Por acuerdo entre la Fundación Amigos del Museo del Prado y la Calcografía Nacional se celebró durante los días 22, 23 y 24 de junio en las dependencias de la Calcografía, un cursillo abreviado con el título *Grabado sobre madera y grabado calcográfico. Las técnicas y su reconocimiento*. La finalidad del curso deriva del auge que el grabado está alcanzando en la actualidad. El que se haya celebrado en la Calcografía se explica por la experiencia acumulada en este organismo, que nació con la misma Academia. Se limitó a quince el número de alumnos, debido a la capacidad limitada del espacio de la entidad. Se examinaron todos los promenores referentes al grabado, desde el material, las herramientas y las técnicas, hasta el fundamento científico y terminológico. Se puso especial énfasis en el reconocimiento de estampas, pues suele ser uno de los mayores achaques de este arte. Supuso un reencuentro con una técnica que multiplicó el mundo de las imágenes y de todas las formas de representación. Los alumnos tuvieron el privilegio de contemplar cómo se obtenían las planchas y cómo se realiza la estampación.

II. DISTINCIONES

Entrega de la Medalla de Honor de la Real Academia

El 25 de abril tuvo lugar la entrega de la Medalla de Honor de 1992 de la Real Academia de Bellas Artes al *Misterio de Elche*. Tras la lectura del acta de concesión de la Medalla, pronunció el discurso de salutación, felicitación y entrega el académico don Antonio Fernández Cid. Destacó la gran significación cultural del *Misteri d'Elx*, esa obra del teatro litúrgico medieval en que se asocia el canto y la instrumentación a una acción tan emotiva como la escenificación de la Muerte y Coronación de María. Se congratuló de que esta fiesta constituyera una gloriosa supervivencia de una tradición que se mantiene tan arraigada como para atraer multitudes a Elche en los ardientes días 14 y 15 de agosto. Recordó la imagen que Joaquín

Rodrigo ofrecía el Misterio, de ser como “una catedral en que han ido depositando sucesivas imágenes sonoras varias generaciones”. El templo se convierte en teatro y acude la tramoya para hacer subir y bajar a los propios intérpretes. La ternura devuelve a la Virgen la actualidad. Y con música impregnada de reminiscencias gregorianas y de entonaciones claramente judaicas, eleva la mente de los presentes hasta el embeleso.

A continuación se procedió a la entrega de la medalla y diploma por Don Ramón González de Amezúa, a Don Andreu López i Blasco, Honorable Conseller de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana. Seguidamente el Conseller hizo uso de la palabra, haciendo recordación del esfuerzo que hace la Comunidad Valenciana por mantener vivas sus tradiciones y muy señaladamente el *Misteri*. Agradeció vivamente a la Real Academia la distinción.

A continuación, en las escalerillas que acceden al estrado, se acomodaron dos niños y dos adultos, vestidos con blancas túnicas y alas que les convertían en ángeles. A los sonos de una guitarra entonaron un fragmento del Misterio. El salón de la Real Academia se convirtió en la iglesia de Elche. Los espectadores quedaron atónitos ante la belleza de las voces angélicas.

Cerró el acto con palabras de congratulación el Director de la Real Academia. Con este motivo se editó un bellissimo folleto representativo del Misterio de Elche.

El 14 de junio, en el pleno de la Academia, Don Joaquín Vaquero recibió el premio y diploma Barón de Forña. El acto fue muy emotivo, por cuanto el señor Vaquero no viene asistiendo por problemas de salud.

Creación del Premio Nacional del Grabado

Bajo el patrocinio de PHILIP MORRIS se ha creado el Premio Nacional de Grabado, en primera convocatoria para 1993. Lo establece la Real Academia de San Fernando dentro de las actividades de la Calcografía Nacional. Se justifica “con el objetivo de reconocer la labor de los artistas que se dedican al arte del grabado y de estimular y promocionar a aquéllos que se sienten atrídos por tan singular arte”. El premio está dotado con la cantidad de dos millones de pesetas, siendo único e indivisible. Además se otorgarán cinco accésits, dotados con trescientas mil pesetas cada uno. Tienen opción a participar todos los artistas españoles o que residan en Espa-

ña. La entrega de las obras (una estampa sobre papel para cada aspirante) se efectuará entre el 15 y el 30 de septiembre de 1993, en la sede de la Caligrafía Nacional (Academia de San Fernando). El anuncio menciona ya la composición del jurado, quien además deberá efectuar la selección de obras que deberán ser expuestas y figurarán en el Catálogo. El fallo se dará a conocer dentro del mes de Octubre.

II. ACADÉMICOS

Nombramientos

En sesión extraordinaria de 25 de enero, fue elegido académico numerario Don Antonio López García, en vacante de académico profesional correspondiente a la Sección de Pintura.

En la sesión extraordinaria de primero de febrero fue elegido académico numerario no profesional adscrito a la Sección de Pintura, Don José Luis Alvarez. Asimismo en sesión de 17 de mayo fue designado académico numerario profesional por la Sección de Música, Don Tomás Marco Aragón.

En sesión de primero de febrero se acordó mantener a Don Carlos Romero de Lecea como representante de la Academia en la Mesa del Instituto de España. En sesión del ocho de febrero se nombró jefe de Protocolo a Don Antonio Iglesias.

Recepciones

El 17 de enero tuvo lugar la recepción del académico Don Carmelo Alonso Bernaola. Hizo su entrada en el salón y fue acompañado hasta el estrado por los académicos Don Narciso Yepes y Don Antonio Iglesias. Leyó su discurso titulado *Sobre el género sinfónico*.

Comenzó evocando a su predecesor en el sillón académico número 36, ostentado por Ernesto Halffter: “músico, compositor, artista de primer orden... de naturaleza musical muy rica y de un instinto musical singularísimo”.

Acreditó Bernaola su cultura histórica musical, haciendo un recorrido que permitiera buscar las raíces del “género sinfónico”, para conducirnos posteriormente a la evolución de la música del siglo XX, en busca de nuevos horizontes. Pero había de fijar posiciones, definiendo lo que se entien-

de por “sinfonismo o género sinfónico”. Las palabras que selecciona en la definición son tan precisas como hermosas: “una masa sonora dinámica y activa, regida por los principios de unidad, variedad, continuidad y contrastes: un conjunto *orgánico*”. Ateniéndose a este concepto no todos los compositores se comportan como sinfónicos, pese a la importancia que poseen en la historia de la música.

El itinerario histórico transcurre por el canto gregoriano, el discanto y la polifonía. Con razón afirma que es la Polifonía el motor que ha impulsado el desarrollo de la música occidental. Recuerda el papel que han desempeñado compositores renovadores, como Claudio Monteverdi y Giovanni Battista Sammartini, notable éste por ser el creador de la *modulación*, que permite el paso de una tonalidad base a otra diferente.

Fue durante la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX cuando el género sinfónico alcanzó el cenit, con figuras tan eminentes como Haydn, Mozart y Beethoven. Se explica que Bernaola se detenga para analizar la aportación del último al género sinfónico. Admira en el genial compositor la “gran unidad que logra en cualquiera de sus procesos sinfónicos”. Especial relevancia concedió al mismo sonido y a la calidad sonora, pero en cualquier caso supo sacar el máximo partido de la orquesta, en la que cada instrumento arranca emociones particulares.

El académico prosigue su recorrido histórico, penetrando en el siglo XX. Advierte que si la esencia del género sinfónico descansaba en la *tonalidad*, ésta se va perdiendo paulatinamente en nuestra centuria. Los compositores organizan la música conforme a sus propios sistemas. Reflexiona Bernaola sobre lo que distinga la música de nuestros días, y advierte su carácter atemático y el exquisito cuidado en la “organización rítmica integral”, tan evidente cuando la interpretación emana de una orquesta: “esta orquesta suena distinto, de otra manera que la orquesta del siglo XIX”. Y concluye exponiendo una grave preocupación: la composición de la orquesta –hoy día– no ha evolucionado en la misma manera que la música que interpreta.

La contestación al discurso correspondió a Don Luis de Pablo. Lo contempló como músico y “pensador” de la música, según deja entender el contenido de su discurso. Destaca la imaginación musical de Bernaola, que califica de “avasalladora”. Al enjuiciarla se introduce en la ternura, ya que su música es como una invitación dirigida al oyente para que “produzca lo que, de acuerdo con sus capacidades y educación, tiene que producir”. Pe-

ro además de compositor, es maestro, pues como indica De Pablo son legión sus seguidores de Madrid, Vitoria y tantos otros lugares.

El acto finalizó con la interpretación de una composición ofrecida por Bernaola para esta efemérides, titulada “Música para la Academia”, que fue interpretada por tres miembros del Conjunto Instrumental de la Escuela Superior de Música “Jesús Guridi” de Vitoria.

La recepción de Don Gustavo Torner de la Fuente tuvo lugar el 24 de enero. El beneficiario fue acompañado hasta el estrado por los académicos Martín González y Rodríguez-Acosta. Tituló su discurso *El arte, víctima de sus teorías y de su historia*. En la cabecera del estrado se hallaba la obra donada por el académico con motivo de su ingreso, que tituló “Los Complementarios VI” (1992).

Inició su disertación con un encendido elogio a Don Federico Marés, cuyo sillón pasaba a ocupar; y recuerda que cuando camino de Italia se detenía en Barcelona, siempre acudía al Museo Marés, que era lo que más le interesaba en la ciudad.

El discurso es una cavilación del autor ante el arte, que es tanto como situarse ante el gran desconocido, según dice su afirmación: el arte en sí no existe; radica, se aloja en objetos físicos o en “el universo sonoro de la Música”. Viene a ser por tanto una “encarnación”. El arte se instala en edificios, lienzos, piedras; mas sin que existan unidades de medida para cuantificar ni medir, algo nos dice que es un cuadro, una escultura, una catedral. Hay por parte del contemplador un reconocimiento, pero la abarcabilidad se escapa, porque “el arte es una propiedad inefable”. Con la mayor sinceridad marca Torner su distancia con relación a los críticos e historiadores. Su panorámica es emocional; en sus palabras hay la sinceridad de quien reconoce el contacto inexplicable con el espíritu que anida en la obra de arte. Desde esta atalaya contempla aquella exposición de las obras maestras de cincuenta siglos, habida en el Museo Metropolitano de Nueva York. Captó el mensaje que entrañaba, y es esa extraña coincidencia de todas las culturas, que siglo tras siglo van sucediéndose, dejando tras de sí la estela de su arte en forma de “cerámica iraní, una estatua egipcia... un cuadro del Greco”. Todas las obras comparecían linealmente en la exposición, sin mayor hilo conductor que la cronología. Todas eran distintas y hermanas: habían pasado la verdadera prueba del gran arte: la duración. Esta es la prueba que valientemente pide Torner para el arte que fluye a raudales a nuestro alcance: su capacidad para perdurar. En este sen-

tido conviene interpretar la frase de que los grandes (Fidias, Miguel Angel, Leonardo) “no son testigos de su tiempo”, pues lo que hicieron fue inventar, proyectarse más allá de la estrecha franja temporal que les tocó vivir.

La contestación estuvo a cargo de Bonet Correa. Lo sitúa como miembro de la generación que en la Década del Cincuenta imponía con Zobel y Rueda la “estética de Cuenca”, en franca ruptura con el figuracionismo. Tenían de común la búsqueda de un rigor compositivo basada en formulaciones geométricas, de gran calidad cromática y “substantividad de las materias”. Destaca en Torner su polivalencia: escultor, pintor, escenógrafo y “diseñador de espacios”, en franca ruptura con el exclusivismo profesional en una sola dirección. Pero se enriquece este perfil con las dotes de “sujeto pensante”, como da a entender el propio discurso académico. Su talante abierto y dialogante, su misma curiosidad, suman en Torner un abanico de cualidades “acordes con las maneras de la institución que hoy le acoge”.

Felicitaciones

En los plenos de la Real Academia los académicos que se relacionan han recibido el parabién de la Corporación en razón a méritos acreditados.

Don Julián Gállego ha sido galardonado con el Premio Especial de la Vª edición del *Premio Espais a la crítica de Arte*, que le fue entregado en la ciudad de Gerona. Don Juan de Avalos ha sido distinguido por el Ayuntamiento de Teruel con el título de Hijo Adoptivo de la ciudad. Don Gustavo Torner ha sido premiado con la Medalla de Oro de la Junta Castilla la Mancha.

Don Luis Cervera Vera ha recibido la Medalla de Plata de la Asociación de Amigos de los Castillos. Don Julio López Hernández ha sido galardonado con el Premio a la Creación Plástica del año 1992 concedido por la Comunidad de Madrid. Don Joaquín Rodrigo ha recibido la Medalla de Oro de Madrid. El señor Don Guido Brünner ha sido designado Hijo Predilecto de Madrid. El pintor Antoni Tàpies ha sido distinguido con el “León de Oro” de pintura en la Bienal de Venecia.

El 15 de junio inauguró el Papa Juan Pablo II la catedral de Santa María la Real de la Almudena. El edificio fue comenzado siendo Rey Don Alfonso XII, edificándose la cripta, obra del Marqués de Cubas. La catedral ha sido proyectada por el arquitecto y académico Don Fernando Chueca. El interior se ilumina por una cúpula sobre el crucero, en cuyo tambor se abren huecos termales que actúan como vidrieras. Fue acontecimiento

del máximo relieve para España, al que asistieron los Reyes de España, el Gobierno, representaciones de las embajadas y miembros representativos de todas las instituciones acreditadas en Madrid. Una felicitación muy calurosa ha recibido el señor Chueca Goitia.

Necrología

El 26 de abril tuvo lugar la sesión necrológica del Académico Don Nicanor Zabaleta, fallecido en San Juan de Puerto Rico el día primero de abril. Después de la Misa tuvo lugar el acto académico en su memoria, interviniendo los señores Pardo Canalís, Romero de Lecea, Fernández Cid, Cristóbal Halffter, Narciso Yepes, Antonio Iglesias, Carmelo Bernaola y Doctor Domínguez, cerrando el acto el Director de la Academia.

El 10 de mayo tuvo lugar una sesión necrológica dedicada a la memoria de Don Cándido Salinero, funcionario de la Real Corporación. Después de la Misa tuvo lugar en el salón de actos un acto dedicado a su memoria. Intervinieron los académicos Pardo Canalís, Hernández Díaz, Chueca Goitia, Azcárate, Avalos, Cervera Vera, Blanco Martín, Vaquero Palacios, Cano Lasso y Martín González, cerrando el acto el Director de la Academia.

La Academia ha mostrado su condolencia por el fallecimiento del pintor Pedro Bueno, quien en 1986 obtuvo la primera medalla y premio Barón de Forná. También se asocia al dolor por la muerte de Don Angel S. Novella Mateo, académico correspondiente en Teruel.

IV. NOTICIAS VARIAS

El primero de abril Don Fernando Chueca Goitia pronunció un discurso titulado *Las Academias o la continuidad de la cultura*. El acto fue organizado por el Instituto de España en conmemoración de su Fundación. El acto tuvo lugar en el salón de actos de la Real Academia de Farmacia, por hallarse en obras el edificio del Instituto de España. En este mismo lugar se celebró el 18 de mayo una conferencia a cargo de Don Juan José Martín González, con el título *La edición de los Premios de la Academia de San Fernando*. Fue organizado por el Instituto de España para celebrar el Día del Libro.

En la madrileña Galería “La Kabala” se abrió el 4 de mayo una exposición de obras de Don Luis García Ochoa, compuesta por acuarelas andaluzas, reunidas bajo el título “Las lluvias y los vientos”.

El Museo Nacional Reina Sofía ha acogido una exposición antológica del pintor y escultor Antonio López García, elegido miembro de la Real Academia en sesión de 25 de enero.

La Academia ha dado su asentimiento para que utilizando como modelo la estatua ecuestre del Rey Carlos III que posee la Corporación se haga un monumento de bronce de gran tamaño, que erigirá el Ayuntamiento de Madrid en un lugar de la ciudad. Se empleará no el original sino la copia en bronce. El modelo en arcilla será efectuado por Don Eduardo Zancada y Don Miguel Angel Rodríguez. La empresa Promadrid se ha encargado de llevar a efecto el monumento.

El académico correspondiente M. François Maréchal ha realizado el grabado al humo para ilustrar la invitación a los actos de la Corporación el día de su patrono San Fernando. La Academia ha acordado felicitarle por el acierto.

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El retablo barroco en España*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1993, 230 páginas, 120 ilustraciones.



En la ya lejana fecha de 1959, el autor sentaba las bases de los estudios sobre el retablo barroco, en su libro *Escultura barroca castellana*. Ofreció una estructuración arquitectónica y decorativa que ha servido a los numerosos estudios que con posterioridad se han realizado. La autoridad que le confiere este hecho, justifica que con esta nueva obra aborde el retablo referido a toda España. Esta plétora de visiones parciales sobre el retablo hace oportuna la llegada de esta perspectiva, que habrá de servir de panorámica general sobre el tema.

La presencia del retablo en obras referentes a la escultura, la pintura y la archi-

tectura hace necesario que se contemple en un escenario más amplio, configurándose como un mueble fundamental en el ajuar del templo. Los retablos invaden la capilla mayor y las calles laterales de los edificios sacros, reforzando el sentir de la arquitectura cuando nace barroca o realizando la conversión a este estilo en el caso de edificio preexistente. Eso significa que el retablo es arquitectura dentro de la arquitectura, pero a la vez un mensaje trascendente porque habla al espíritu de los fieles como un programa iconográfico. Para hacerlo más patente, el autor se ha servido de un caudal de dibujos realizados exprofeso.

Aborda en primer término la tipología, dentro de dos modalidades, la formal y la funcional. Dentro de la consideración formal entra el retablo de hornacina, que al abordar el problema esencial del barroco de tendencia a la unidad, logra establecer un modelo que se adapta al testero e impone un punto de vista central. El retablo-rosario es una muestra de la función, por cuando los fieles siguen el rezo pendientes de las imágenes que serialmente describen los misterios.

Como el retablo evoluciona conforme al gusto general, el autor establece las variantes que se van introduciendo. Los cambios se fijan dentro de la cronología, utilizando los calificativos del estilo en sus distintos momentos (churrigueresco, rococó, etc.) dentro de los periodos cronológicos. De esta suerte se pueden seguir los cambios que desde 1600 hasta 1775 se fueron produciendo, dirigiendo la mirada a todos los centros,

de suerte que en el estudio se da cabida a todo el retablo barroco español.

Esta metodología permite conocer el desarrollo cronológico de la columna salomónica, presente en algunas zonas en la primera mitad del siglo XVII, pero impuesta ya en la segunda en los demás territorios. Aunque el churriguerismo es fenómeno peculiar del primer tercio del siglo XVIII, hay que señalar todo el poder anticipador de la obra máxima del estilo, el retablo mayor de San Esteban de Salamanca, que se hace en el último decenio del siglo XVII.

Curiosamente uno de los elementos que mejor definen el retablo barroco, la tramoya, no había merecido la debida atención, porque no entrañaba consideración formal. Al concederse relevancia a la función, el teatralismo del retablo (consideración primordial en la obra) el movimiento del lienzo permite destapar y volver a tapar lo que se guarda en el escenario.

Otras veces se traza un retablo a partir de una obra pictórica, de manera que viene a ser como un marco que ennoblece al lienzo. No de otra manera se comporta el retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Plácido de Madrid. Es, pues, un testimonio firme de que arquitectura y pintura aunan sus esfuerzos.

El retablo mostró gran fecundidad, ya que la libertad con que se enfocaron los problemas del estilo, dio lugar a que el tracista se sintiera a sus anchas a la hora de programar. Nunca la "invención" ha estado más libre. Por esta razón el "tracista" ocupa el primer puesto en la planificación de los retablos. Fue una época culminante en la historia de las trazas, como acredita la serie de José de Churriguera. Fue Madrid hogar de las trazas. Este hecho determina la existencia de unos lazos con el foco madrileño, lo que aboca a una mayor inteligibilidad. De esta manera el retablo barroco puede a la vez ser contemplado en el rico mosaico de sus regiones y en el esquema general de la historia del arte de España.

Por supuesto el autor ha tenido que seleccionar las obras en función de su capacidad definidora, de manera que el libro no se dirige a la formación de un inventario. En rigor éste se halla realizado en las monografías dedicadas al retablo en la geografía española. El libro, de esta manera, cumple la misión de servir de introducción al conocimiento del retablo, es decir, a su forma y función. Esto explica que el autor se haya servido del dibujo, limpio por su intención clarificadora. Buena muestra es que sirva de portada el retablo mayor de la Catedral de León, obra cimera del arte barroco que por desgracia no se puede ver en su emplazamiento.

LUIS CERVERA VERA

TARRAGA BALDÓ, María Luisa, *Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real*, Volumen I, *Biografía* (413 páginas); volumen II, *El Taller y sus vicisitudes* (695 páginas); volumen III, *Su obra* (925 páginas). Edición del Patrimonio Nacional, Instituto Italiano de Cultura y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992.



De vez en cuando aparecen libros excepcionales; éste es uno de ellos. Olivieri fue un refinado escultor, pero no un maestro que por su garra creacional haya desbordado el curso de las artes. No fue este su servicio y tampoco lo ha manipulado la autora, que ha sido de una objetividad escrupulosa. ¿Cuál fue entonces su tarea, su mérito y por consiguiente el haz de sus consecuencias?. Lo indica el propio título del libro: la creación del “Taller de Escultura del Palacio Real”.

En nuestra historia artística moderna hay dos edificios punteros: el Monasterio

del Escorial y el Palacio Real Nuevo de Madrid. No solo fueron abanderados de cambios estilísticos y cumbres del arte, sino que su huella se deja sentir por la crianza, la descendencia. Si nuestro clasicismo depurado viene en cascada después del Escorial, la escultura borbónica, a la manera europea, se extiende en todas direcciones desde el taller del Palacio Real de Madrid. Esto, que ya dejó bien sentado Plaza Santiago, se analiza, documenta y detalla en todos sus recovecos en el libro que comentamos.

En tres gruesos volúmenes distribuye su contribución. No deja de ser un hado favorable para la escultura el nacimiento de Olivieri en Cararra. Deja claro el papel de sus matrimonios: el fracaso con la italiana y el acierto con la española, que le conducirá a la hispanización. Se entra de lleno en la personalidad, dejando patentes las cualidades y defectos. Pone el punto de mira en el ascenso social; se encumbra por la hidalguía y adquiere honores extraordinarios. Quien alcanzara el máximo encumbramiento, procuró que quedara expresado en su retrato. Así se ofrece el del Museo de Valencia, que se diría de un prepotente ministro. Pero ¿cuando se ha visto tan esclarecido el oficio de escultor? En la carrera de la ingenuidad de las artes, el relieve que exhibe parece fruto del pensamiento, de no quedar tan a la vista el martillo.

Olivieri traía a España un pensamiento académico enraizado en Italia, pero pendiente de imposición en España. Fue el crisol de la Junta Preparatoria y después firme

impulsor de la Academia de San Fernando. Aportaba la idea y normativa de la Academia, organismo que iba a revolucionar la actividad artística en España. A lo que hay que añadir lo que pusiera en el nacimiento de la Academia de San Carlos de Valencia.

El segundo volumen es el eje de la obra, pues se refiere a todo el programa del Taller de Palacio. Tiene su arranque en el preparatorio de su propio taller (1743-1749). Olivieri actúa como director de una empresa, en la que militan infinidad de maestros especializados. Él es responsable del sistema, que responde a una pirámide de la que es el vértice. El objetivo está puesto en una ejecución intensiva, que requiere un esfuerzo continuo y ascensional, que toma la salida desde el arranque de los bloques, en materiales elegidos y bien esquadados en la misma cantera. Todas las tareas de desbastado, terminado y afinado, conducen a un producto de calidad a nivel europeo. Hay que añadir el concepto, la temática, la exaltación del ideal monárquico en cuyo núcleo se estableció el Taller.

De todo ello el protagonista es Olivieri. Nace de esta suerte en Madrid un centro de enorme poder absorbente. Otra etapa establece Tárraga cuando viene de Roma el escultor Felipe de Castro, hechura de la munificencia del Rey. No hay duda de que es la monarquía la que tiene en sí misma el ideal, si bien la respuesta de los artistas no pudo ser más efectiva. La incorporación de Felipe de Castro permitió intensificar la productividad. No podrán silenciarse rivalidades, en las que la nacionalidad está presente. Pero el resultado fue provechoso,

pues gracias a este refuerzo se pudo asegurar la capacidad integradora del foco escultórico madrileño.

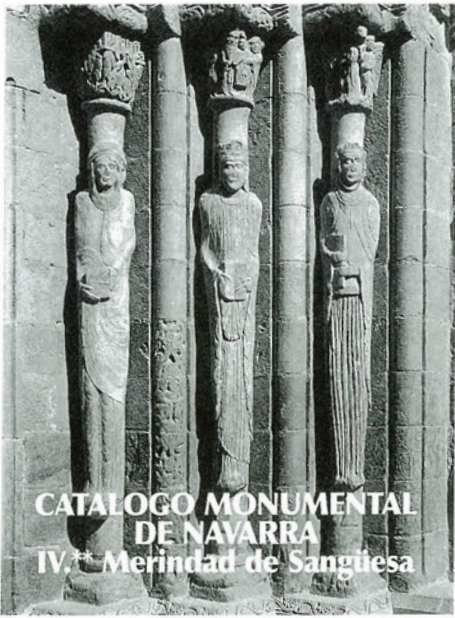
El Taller es ya una enorme empresa escultórica a cargo de la Corona. Se integran en él escultores de todas las procedencias: muchos españoles y no pocos franceses e italianos. Y como de producción se habla, el material es objeto de la búsqueda más afanosa, en el sentido de la mejor calidad. La tarea de investigación en las minas o canteras, que ya empezara con Felipe II, alcanza un punto culminante.

Y con ello se llega al tercer volumen: la obra escultórica. Se detalla con minuciosidad todo el programa decorativo de Palacio, con estatuas, relieves, trofeos, máscaras, escudos. Pero la producción alcanza a otros Reales Sitios (Aranjuez, El Pardo). Lo más selecto se destina al monasterio de la Visitación, de las Salesas Reales, donde el arte de Olivieri llega al virtuosismo más refinado. La Academia de San Fernando se beneficia de Olivieri como escultor y como director. Es precisamente la Academia la que herede el idearium del maestro italiano, si bien aquí será más patente el contrapeso de Felipe de Castro.

La autora ha cumplido el difícil y ambicioso programa encomendado. La copiosísima documentación, que se ha tenido el acierto de publicar sin recortes, no solo autoriza el texto, sino que será fuente de futuras investigaciones. Con ello el libro deja estudiado en todos sus pormenores el tema central de la escultura española del siglo XVIII.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

GARCÍA GAINZA, María Concepción (directora), ORBE SIVATTE, Mercedes, y DOMEÑO, Asunción, *Catálogo Monumental de Navarra*. tomo IV segunda parte. *Merindad de Sangüesa. Jaurrieta-Yesa*, publicación emprendida por el Gobierno de Navarra, el Arzobispado de Pamplona y la Universidad de Navarra. Pamplona, 1992. 724 páginas, 800 fotograbados, 369 figuras y LXIV láminas en color.



CATALOGO MONUMENTAL
DE NAVARRA
IV. Merindad de Sangüesa

Prosigue con este volumen la publicación del Catálogo Monumental de Navarra, quedando pendiente solamente el dedicado al territorio del Pamplona. las excelencias de esta obra quedaron consagradas al aparecer el primer volumen, pero no sólo se ha sabido mantener el tono científico y gráfico de la obra, sino que en esta última aparición se han superado todas las aspiraciones y sería suficiente hacer mención de esa emotiva fotografía de Peña, que une al interés documental el de categoría artística en su género.

Insistimos una vez más en la riquísima información de los elementos ilustrativos. En la colección de planos hay que comenzar por referir los de las poblaciones (Sangüesa), los de los grandes edificios históricos (monasterio de Leire); pero el incansable celo del dibujante aporta detalles arquitectónicos (canecillos, portadas de templos), escudos nobiliarios, esquemas de retablos, piezas de orfebrería (con numerosos punzones), inscripciones y mil detalles. De obras destacadas, como templos, castillos y el arte mobiliario religioso (cruces parroquiales), se ofrecen fotograbados en color.

Las poblaciones objeto de catalogación son las comprendidas alfabéticamente entre jaurieta y Yesa, sumando aproximadamente ciento cincuenta núcleos, no pocos en situación de abandono, lo que ha multiplicado las dificultades del estudio.

La Doctora García Gainza ha constituido un completo equipo de trabajo, que ha supuesto la tarea de campo, recogida de datos, fotografías, levantamiento de planos y redacción. Efectivamente la concepción de trabajo colectivo se comprende al observar los numerosos aspectos que esta catalogación cubre.

A la hora de valorar el trabajo hay que decir en su honor que nada escapa al interés de los expertos, desde lo popular a lo más culto e incluso lo áulico. A la vista queda un vasto repertorio de arte navarro, que se extiende desde la más remota anti-

güedad a lo moderno, como pueda ser la Tumba de Julián Gayarre en Roncal, presentada con espectacular fotografía.

La tipología de las iglesias parroquiales, provistas de crucería gótica; la Colegiata de Roncesvalles, con su espacioso interior del más delicado goticismo; la arquitectura doméstica, rica en su repertorio (Uroz, Redia, Urricelquí, con palacios de apaisada fachada en Villanueva de Lónguida y Domeño); la recia arquitectura militar, con castillos y palacios-fortaleza (Javier, Ayanz, Zuzarrren, Liberry y Sangüesa, del Príncipe de Viana); un variadísimo ajuar litúrgico de platería, con una pieza excepcional: la custodia de asiento, de la parroquia de Santa María, en Sagüesa.

García Gainza ha despuntado en los estudios dedicados al retablo de la época romanista. Pero en el Catálogo se ensancha la cronología. Sirva de ejemplo el retablo de San Bartolomé en la parroquia de Larrangoz, con una traza plateresca ingeniosísima, tanto por el diseño geométrico como por su primor. O los retablos salomónicos, algunos dando cobijo a estatuas y relieves del siglo XVI.

El fresco gótico está presente en finas obras del gótico lineal (parroquia de San Martín, en Ecay); pero adquieren tremendo patetismo en los frescos de la Danza de la Muerte, en la capilla del Cristo, en el castillo de Javier.

A tierras navarras ha viajado la pintura del interior de la península: un delicioso

Morales en la Colegiata de Roncesvalles; y tres pinturas cortesanas en el convento de Benedictinas de Lumbier: San Benito, por José Jiménez Donoso, Inmaculada, por Escalante, e Inmaculada por Diego González de Vega.

Pero las obras han de valorarse dentro del propio núcleo al que pertenecen. En este orden de cosas, el catálogo comprende núcleos del mayor prestigio, como Javier, Roncal, Roncesvalles, Lumbier y Sangüesa. Esta última población ha llegado a la actualidad cuajada de monumentos principales: la iglesia de Santa María, con su excelsa fachada románica, las iglesias de Santiago y el Salvador; los conventos del Carmen y San Francisco, el palacio del Duque de Granada de Ega y el castillo del Príncipe de Viana. Pero hay que recordar que el Camino de Santiago rinde primera estación en Roncavalles, cita de la historia y del arte, de Navarra y de España. El Camino deja recuerdos en puentes, hospitales, trozos de la calzada. Pero son muchos nombres los que saltan al primer plano, como Ochagavía, con el magno retablo mayor de la parroquia de San Juan, obra de Miguel de Espinal. Un crucero gótico en esta población, la fuente de Oroz-Betelu, los retablos barrocos que forran el interior de la iglesia de San Pedro en Orbaiceta, y el colosal retablo mayor que hizo el zaragozano Miguel Puyal (1743) en la iglesia de las Benedictinas de Lumbier. Una obra, en suma, que complace al erudito más exigente y recrea la vista del amante de las bellas artes.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

BONET CORREA, Antonio, *Cartografía militar de plazas fuertes y ciudades españolas. Siglos XVII-XIX. Planos del Archivo Militar Francés*, Edición del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid, 1991. 362 páginas, incluyendo 266 ilustraciones de planos en color.



Infrecuente es la edición española de fondos culturales pertenecientes a otra nación y más si se refieren a instrumentos de carácter militar. Pero es un hecho venturoso, que se debe a la habilidad con que se han utilizado los resortes diplomáticos. El organismo responsable de la edición —el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales— merece el más encendido elogio por haber llevado a cabo esta tarea, que ciertamente guarda relación con las labores a que se dedica, pues apuntan al objetivo de constituir una fuente fundamental en los planes de la salvaguarda

de las ciudades históricas. El que la autoría recaiga en la personalidad de Bonet Correa tampoco extraña, por hallarse en la primera fila de los impulsores de los estudios del urbanismo y de las fortificaciones. El objetivo ha apuntado tan alto como lograr la publicación de un contingente de planos de cartografía militar, existentes en los *Archives du Genie*, instalados en el Castillo de Vincennes, de París.

En los últimos años ha recibido un considerable impulso el estudio de las edificaciones militares, en su vasta gama de fortificaciones, acuartelamientos, hospitales y ciudades marítimas (El Ferrol, es una muestra). Por esta razón este libro viene a representar un material complementario de primera entidad, porque es consecuencia de la elaboración a cargo de especializados cartógrafos e ingenieros, generalmente franceses.

La elaboración de estos diseños responde a una finalidad estrictamente militar. El Estado Mayor francés requería estar bien informado acerca de las plazas fuertes españolas, con vistas a los conflictos bélicos. Pasado el tiempo, la causa militar se supera con el horizonte puesto en el metuculoso estudio de nuestras ciudades. Los planos nos permiten pasear por las ciudades, contemplar sus alrededores, la topografía, las perspectivas. El preciso dibujo, ensalzado por el color, otorga validez de obra de arte a muchos de los planos catalogados.

Hace Bonet el estudio de la colección. Contempla la importancia del cuerpo de ingenieros militares, ineludiblemente proyectados a la cartografía, que proporciona

los conocimientos básicos del posible enemigo. Por supuesto la relevancia de los ingenieros militares españoles en el siglo XVI se halla en los cimientos de este cuerpo de ingenieros, si bien el siglo XVII encarna el cenit del especialismo en el campo francés. Pero precisamente el entendimiento con Francia por la vía Borbónica, motiva la organización del cuerpo español de ingenieros, por la Real Orden de 1718. Clarifica la calidad de esta cartografía el epígrafe consagrado al “arte de hacer mapas y planos”, que contaba con un instrumental científico del mayor rango, en paralelo con toda la ciencia militar. Esta gravitaba sobre la cartografía, de suerte que el esplendoroso elenco de planos estuvo a la vista del ejército de Napoleón cuando invadió la Península en 1808.

Doscientos sesenta y cuatro planos componen el inventario. Se relacionan alfabéticamente, pero su contenido es susceptible de agrupamientos de otro enfoque. El geográfico explica el carácter militar de la colección. Francia necesitaba conocer los puntos españoles que pudieran constituir objetivos bélicos. ¿Cómo no ver este carácter en las propias plazas francesas del Rosellón, de claro abolengo histórico catalán: Perpiñán, Cotlliure? Gran atención se presta a Cataluña, pesadilla para Francia durante la Guerra de Sucesión. De ahí el interés por la cartografía de Barcelona, en la que se instala una vigilante Ciudadela en forma de estrella. Pero los planos se extienden a Gerona, Lérida, Tarragona, Tortosa; y adquieren un punzante interés militar en las fortalezas de Rosas y Figueras.

También las zonas fronterizas de Fuenterrabía y Jaca, con el enorme bastión de Pamplona, piedra de toque de la entereza

española. La ciudad constituye una verdadera exhibición cartográfica.

La defensa de nuestros puertos constituía preocupación básica. Cádiz había sido permanente objetivo de los ataques ingleses. Los ingenieros franceses pusieron su mira sobre la ciudad, que habría de desempeñar misión trascendental para la reunión de flotas, como se demostró antes de Trafalgar. Son planos amplísimos, necesarios para valorar el interés estratégico de la zona. Y como era escuela naval, también figuran en el inventario los planos y diseños de los Cadetes de Marinería. Cartagena y el Ferrol, con su formidable ensenada cercada de montes, son asimismo punto clave de esta cartografía bélica. Los planos de Ferrol proporcionan a la vez elementos referentes al urbanismo, dado que el establecimiento naval requería el asentamiento de las familias.

Otra zona de fortificaciones es el límite entre España y Portugal. Las dos naciones se vigilaban con sus fortificaciones: Alcántara, Ciudad Rodrigo, Badajoz y Puebla de Sanabria. Interés militar máximo eran las Islas Baleares, representadas por la cartografía de Mahón y Palma de Mallorca. Hay muestra de las poblaciones del norte de África: Melilla. Y en cuanto al interior, no se pudo evitar la referencia a puntos que tendrían relevancia durante la guerra de la Independencia: Valladolid, Vitoria y sobre todo Burgos.

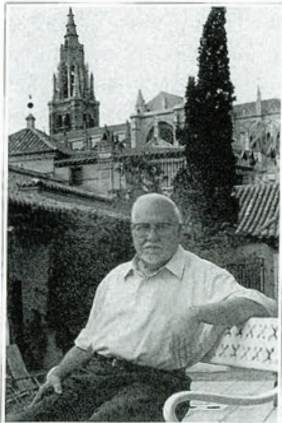
En el momento de acometer la edición no era procedente escatimar. Se buscó el formato más adecuado: el apaisado. Y el recurso al fotograbado de color no ha hecho sino acrecentar la capacidad de enseñanza de los planos. Se ha logrado, además, que un libro de interés para la historia militar se presente como una primicia del arte de la impresión.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

VV.AA. *Fernando Chueca Goitia. Un arquitecto en la cultura española* Fundación Antonio Camuñas, Madrid, 1992. 295 páginas, con numerosas ilustraciones.

FERNANDO
CHUECA GOITIA

UN ARQUITECTO EN LA CULTURA ESPAÑOLA



La Fundación Antonio Camuñas ha tenido la feliz iniciativa de emprender un libro que sirva de información y de homenaje a la vez a una de las figuras señeras de la cultura española del siglo XX: Don Fernando Chueca Goitia. Todo un acierto el del título, pues sería grave amputación el limitar la perspectiva a la simple faceta de arquitecto, por importante que ciertamente sea. Se adopta esta medida en una época en que el autor ha llegado a la plétora, a la realización de las empresas más caudalosas y audaces y por otra parte se cuenta con él mismo, tanto para facilitar la comprensión de los temas planteados como para recibir el homenaje cuando él mismo puede agra-

decerlo. Fue, al mismo tiempo, un acierto la presentación del libro en la propia sede de la Real Academia de San Fernando, institución que tanto se ha beneficiado de sus desvelos. En el prólogo, firmado por Vicente Camuñas Solís, Vicepresidente de la Fundación, define a Chueca como “personalidad poliédrica” y explica que el que se le dedique el libro responde a que el autor obtuvo el *IV Premio Antonio Camuñas de Arquitectura*. Al acometer la semblanza, Julián Marías recuerda sus múltiples aspectos de historiador, de arquitecto en ejercicio, de restaurador de monumentos, de político, pero deja claro que no todo puede objetivarse, pues el hombre se sitúa “más allá de lo que ha hecho”. Ese otro Chueca de infinitos matices, decidor, ingenioso, encierra un modelo humano de perfil inabarcable.

La participación de Antonio Fernández Alba se plantea en forma de conversación en el estudio de Chueca. Las fotografías que se intercalan acentúan la firmeza con que el autor vierte sus ideas. Obsesionan a Fernández Alba los gravísimos problemas de la ciudad actual y pregunta a Chueca si los arquitectos podrán dar solución a la cuestión. Pero el entrevistado contesta sin vacilación: “la ciudad es un hecho que sobepasa a los arquitectos”. Hay una dinámica que los supera, aunque como Le Corbusier se sienten a dibujar y extraigan tentadores modelos. Después adviene la cruda realidad y los planes quedan muy alejados.

Chueca profesa admiración por aquella generación de grandes historiadores (Torres Balbás, Gómez-Moreno) y responde cuan-

do se le pregunta sobre las diferencias que presentan con relación a los historiadores del presente. Eran –dice– una generación de pensadores, sobre todo de España. Si escribían sobre arquitectura, era planteando los edificios y ciudades sobre el telón de fondo de una nación a la que amaban profundamente. Desconfía que esto suceda con los historiadores del presente, “príncipes que todo lo aprenden de los libros”. Aquellos eran enormes pateadores del país. Chueca se considera heredero de esta conducta, como dice esta afirmación: “he pasado la vida pensando en España”. Y cuando le fuerzan a expresar lo que piensa de España, trae a la memoria los hechos de la historia militar, visión que es contrarrestada por los múltiples defectos y lagunas que presenta. Pero sumando todo, la razón suprema es que España “tiene una enorme personalidad”; y que si nuestra nación no ocupa puestos rectores en la política y la economía, siempre es distinta por “todo aquello que es creación intransferible”.

Pedro Navascués sitúa a Chueca como historiador de la arquitectura. Va haciendo el análisis de obras capitales, desde aquellas que afrontaron principios que permiten definir el modo de ser español (*Invariantes castizos*), hasta las puntuales dedicadas a grandes arquitectos (Andrés de Vandelvira, Juan de Villanueva) o fisonomías de ciudades (*El semblante de Ma-*

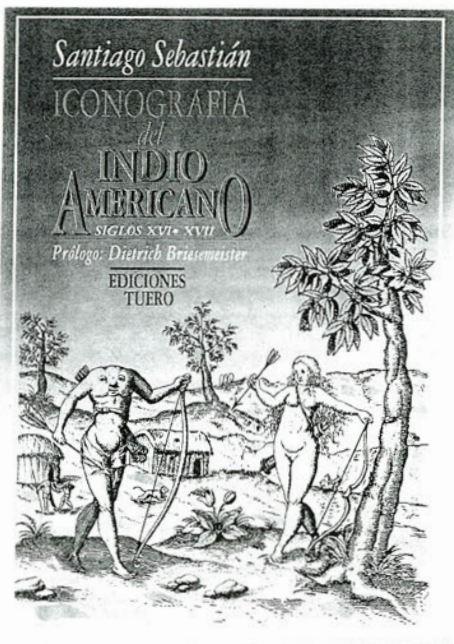
drid) o grandes temas del arte cortesano (*Casas Reales en monasterios y conventos españoles*). A Chueca hay que agradecer el reencuentro con un monumento marginado como la Catedral de Valladolid, en cuyo estudio puso tanto conocimiento como pasión. Pero siendo la de Chueca una visión habitualmente crítica de la arquitectura, incorpora una pletórica documentación al abordar un monumento tan insigne como la catedral de Salamanca. Del Escorial ha dicho cosas tan bellas como abarcadoras de contenido: “piedra profética”. Pero le sobran arrestos para asomarse a los más vastos escenarios y estudia en su conjunto la arquitectura española y la arquitectura occidental, en voluminosa serie.

Pero Chueca es arquitecto y restaurador. Se ofrece la lista de sus obras, con documentación y diseños de su propia autoría. A lo que hay que añadir los numerosos dibujos del autor que hermocean la publicación.

El epílogo lo escribe el mismo Chueca. Esto no es corriente, pero se explica dada la esencia de la publicación. Habla Chueca para definir con diáfana sinceridad lo que piensa de sí mismo, en una autocrítica que hay que agradecerle. El tiempo siempre se convierte en historia, pero la historia se hace mejor si los protagonistas se dejan entrevistar, como en este caso.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía del indio americano*, Ediciones Tuero, Madrid, 1992, 150 páginas, con ilustraciones incluídas en el texto.



Texto e imagen han caminado en perpetua alianza: un texto se aclara con imágenes y la sólo imagen se hace insuficiente sin el texto. La avalancha de los estudios dedicados a la imagen y muy especialmente los referentes al grabado tenía necesariamente que abrirse paso en la historia de América. Pero paradójicamente a la abundosa proliferación de crónicas sobre el descubrimiento y conquista no acompaña la imagen, que se mantiene en silencio. No ciertamente fuera de España, donde proliferaron primero por razón de la curiosidad y más tarde como asedio acusatorio contra la conquista.

En tres aspectos considera el autor el tema. El primero se refiere al grabado que in-

forma acerca de los aborígenes americanos, “el indio”. El segundo a la aplicación que se hace del modelo clásico a la conquista americana. Y el tercero a la acusación con imágenes de que la empresa tuvo lugar en medio de las más brutales tropelías.

El libro resulta consecuencia del impulso que ha recibido el tema con la celebración del V Centenario. Sirvió de plataforma el Congreso que se celebró en La Rábida en 1987, destinado a estudiar “la imagen del Indio en la Europa de los siglos XVI y XVII”. Santiago Sebastián presentó en el mismo una ponencia, que amplió hasta convertirlo en el libro que reseñamos.

Europa se estremeció ante la noticia del descubrimiento del Nuevo Mundo. Buena prueba es que ya en 1493 se imprime en talleres de Basilea la carta de Cristóbal Colón, en que daba noticia del acontecimiento. En la página cuarta hay una lámina del desembarco en la Isla Española, divisándose por vez primera los indios. Otras dos ediciones de esta carta se hicieron en Florencia, en lengua toscana, figurando asimismo la susodicha escena.

La acción descubridora de Américo Vespuccio dio lugar a otras ediciones de las cartas que dirigió a su protector Lorenzo de Médicis. La referencia a los indios entra ya en el terreno de la descripción de costumbres. Vespuccio habla de canibalismo en América, como dicen estas palabras: “los vencedores se comen a los vencidos y de la carne, la humana es entre ellos alimento común”. Hay grabados germanos de estos primeros años del siglo XVI, en que describen escenas de canibalismo.

Hojas sueltas con grabados se imprimieron en Alemania, tomando como refe-

rencia la información suministrada por Vespuccio. La apoteosis del tema del indio se aprecia en la serie de grabados en que se describe el *Arco de Triunfo* erigido en homenaje del Emperador Maximiliano I de Alemania. La realización de esta serie, compuesta de 137 piezas, ocupó a los mejores alemanes del momento entre ellos el propio Dürero. Los indios se incorporaran al cortejo del Emperador, para llevarle ofrendas. Es característica de la imagen del indio en este periodo la desnudez y el adorno con plumas.

La ocupación de las tierras americanas no dejaba de ser una muestra del protagonismo europeo, aunque fueron dos solamente las naciones impulsoras de la conquista: España y Portugal. Esto motivó que la descripción fuera vista en clave clásica europea. Cristóbal Colón, Hernán Cortés y Francisco Pizarro son equiparados en la imagen a personajes de la historia de Roma. Santiago Sebastián saca a relucir la rica ilustración de grabados que presenta la edición hecha en Zaragoza en 1520 de la *Historia de las Indias*, de López de Gómara, en que se utilizan para la ilustración las planchas de las décadas de Tito Livio, lo que da lugar a la ambigua aplicación de la iconografía.

El tercer grupo de ilustraciones grabadas se refiere a las crónicas de la conquista. La *Crónica del Perú* de Pedro Cieza de León, impresa en Amberes en 1554, es memorable porque va ilustrada con grabados, que refieren episodios tan edificantes por el espíritu civilizador de la conquista (construcción de la catedral de Panamá, por ejemplo) o la práctica de sacrificios humanos por los indios. Pero en este género libresco se produjo una variante: la discusión del derecho de conquista. El fraile dominico Fray Bartolomé de las Casas tomó las riendas del tema y desencadenó una

polémica, que tuvo campo abierto en la información, hecho que testimonia la liberalidad del gobierno español. El padre Las Casas publicó en Sevilla, en 1552 y sin licencia el libro que intituló *Brevísima relación de la destrucción de la Indias*. Aparte de carecer de derecho para la ocupación de América, la forma de acometerla deja en pésimo lugar a España. Fue un arma que al caer en manos de los extranjeros, iba a cimentar una imagen desastrosa del comportamiento de los españoles. La primera edición en lengua holandesa apareció en 1578, pero la novedad es que está equipada de grabados. Ediciones en diversas lenguas de este libro se espaciaron en el siglo XVII, de modo que constituyó la fuente de información principal para el conocimiento de cómo se había desarrollado la conquista en forma atrozmente negativa. En efecto, la secuencia de los grabados es la historia de una carnicería, la crónica de la destrucción efectiva de la población indígena.

Para que se aprecie la directa transposición de las frases de fray Bartolomé a la edición hecha en Heidelberg en 1664, escoge Sebastián diecisiete grabados. El método texto-imagen en este caso es de identidad absoluta. Claro es que el grabado del siglo XVII había superado en potencial descriptivo a la xilografía y se podían describir con toda minuciosidad los actos de barbarie. Pero en definitiva esto es lo que se persigue.

No va ás allá el comentario del autor. Las conclusiones las extrae el lector. De ser cierta esta crónica, ¿dónde se habrían escondido los indígenas hoy supervivientes? Pero basta con leer el equilibrado prólogo del Profesor Dietrich Briesemeister, Director del Instituto Iberoamericano de Berlín. A juicio de este profesor, las ilustraciones aducidas por Don Santiago Se-

bastían proceden de “artistas que no han visto nunca la realidad americana... inventan una imagen basada en relatos de testigos o recrean los textos escritos; son pues especulaciones...: sacan sus conceptos icónicos de representaciones... que por definición son polifacéticas, intercambiables, equívocas y movedizas”. Y concluye el

prólogo con esta tremenda aseveración: “Ese teatro espectacular... nos debe prevenir constantemente contra las falacias de imágenes fáciles y falsas que nos acechan en nuestro bagaje cultural”. De lo que se concluye que la imagen es un elemento artístico, pero no necesariamente la expresión de la verdad.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

RUIZ DE AEL, Mariano J. *La Ilustración artística en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y las Artes*, Diputación Foral de Alava, Vitoria, 1993, 275 páginas.



Dentro del auge de los estudios dedicados al conocimiento de las academias y sociedades desarrollados en el siglo XVIII

—el de la Ilustración— el que se aborda en esta obra merece especial consideración. Ciertamente existía una abundosa bibliografía de la *Sociedad Bascongada de Amigos de País y de las Artes*, pero el conocimiento que se procuraba dar era el de una entidad proclive al desarrollo económico. El objetivo del libro de Ruiz de Ael es puramente artístico. Por esta razón encabeza la titulación como *La Ilustración artística en el País Vasco*. Hay que agradecerlo, porque se ha despertado una fiebre de investigaciones sobre las Academias, comenzando por la propia de San Fernando. Bien considerado es un aspecto más del desarrollo global del País Vasco, que se despegó en el siglo XVIII, concorde con la política borbónica de promoción de la periferia.

Núcleo de toda la investigación es la propia Sociedad, desde un primer plan de 1763, como una sociedad económica vinculada a San Sebastián, hasta la definitiva implantación de la Sociedad Bascongada de Amigos del País, como se refleja en la decisión de Carlos III en 1770 para elevarla al nivel de Academia.

La base de toda la acción es el pensamiento ilustrado y de ello da idea la repercusión que tuvieron los *Discursos* de Campomanes de 1774 y 1775. Este ilustre miembro de la Real Academia de la Historia proyectó su teoría sobre el territorio vasco, llegando a ser miembro benemérito de la Sociedad Bascongada.

El dibujo es la base de todas las actividades artísticas, pero asimismo está dotado de capacidad para incitar la misma formación espiritual. Se recuerdan manifestaciones como la de que el dibujo es el “fundamento de las artes y alma de muchos ramos del comercio”. Representaba esta novedad la introducción del método esencial para la representación de las formas y toda la inventiva. Una consecuencia inevitable es la promoción del grabado, como medio para multiplicar por medios técnicos las formas de representación. Para llevar a efecto esta medida se programaron las Escuelas de Dibujo, dispersas ampliamente para que los beneficios llegaran con más facilidad. Se constituyen escuelas de dibujo en Vitoria, Bilbao, San Sebastián, Tolosa, Vergara y Placencia, lo que representa que la actividad de la Sociedad Bascongada tiene ámbito regional, no circunscrito a una ciudad, como en principio fue San Sebastián.

Todas las artes se vieron favorecidas por el espíritu de la Bascongada, pero esencialmente la arquitectura. El Seminario Patriótico de Vergara fue el núcleo generador de estas actividades. El plan de enseñanzas de este centro tenía un primer grupo de carácter general, en el que entraban materias formativas como lenguas modernas, historia, filosofía, historia natural. Tenía asimismo su preocupación por el dibujo, tanto del natural como de yeso. Pero la última finalidad era la de formar maestros dedicados a la práctica arquitec-

tónica. De ahí el estudio de arquitectura civil, órdenes arquitectónicos, pero muy especialmente conocimientos de hidráulica, ya que el dominio de la neergía del agua y su aprovechamiento en la función urbana representaba la base de una moderna utilización de la rama.

Otro aspecto considerado en el libro es la doble ventana abierta hacia Madrid y Francia. Las nuevas ideas llegaban en forma de revistas, libros, presencia de artistas franceses y formación en Francia. Recalca el autor cómo las escuelas de dibujo toman por modelo las francesas y cómo las ideas filosóficas de Montesquieu y Diderot campaban por sus respetos entre los ilustrados vascongados; además de formación francesa eran las más ilustres personalidades de la Sociedad, como el Conde de Peñafloreda.

Por esta razón el autor ha puesto el mayor interés en resaltar las figuras más operativas en el campo de la Sociedad. Hay que resaltar las mismas figuras de vascongados que honraron a las propias Reales Academias de Madrid, hecho por otro lado nada sorprendente porque nunca hubo un hiatus político y cultural con el centro de la península; sería bastante recordar el peso de los colaboradores vascos en el gobierno de Felipe II. Están presentes hombres tan relevantes como el alavés Eugenio Llaguno y Amirola, el académico autor de una de las cimas de la bibliografía de la época: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*. Recordando que ilustres académicos de San Fernando fueron miembros de la Bascongada, entre ellos el secretario general Don Antonio Ponz, autor del acreditadísimo *Viaje de España*.

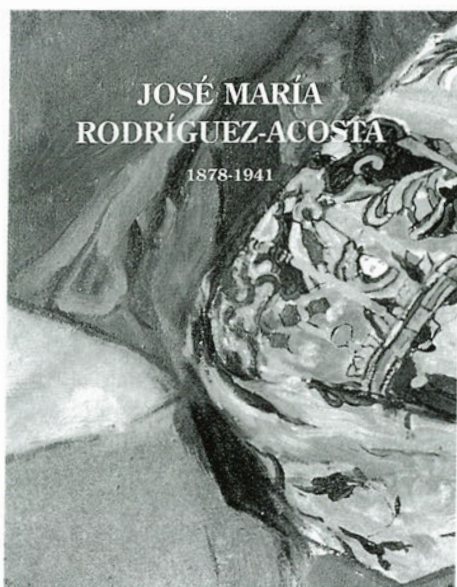
El libro incorpora apéndices, que recogen el índice de profesores y alumnos que formaron parte de las Escuelas de Dibujo y los libros que contenían las bibliotecas de los centros que sirvieron de instrucción.

Con todo ello el autor presta un enorme servicio al conocimiento específico del tema, lo que le ha obligado a emprender una investigación que no está concentrada, ya que forman parte de los fondos Alava, Vegara, Prestamero y Conde de Peñaflorida.

El autor no encierra su pesquisa en el perímetro geográfico vascongado. Las referencias continuas a las academias madrileñas y centros ilustrados franceses, la utilización de grabados de otras procedencias para explicar los puntos de vista propios, revelan una amplia formación cultural.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

REVILLA UCEDA, Miguel Angel, *José María Rodríguez-Acosta. 1878-1941*, edición de la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1992, 339 páginas y numerosas ilustraciones en color y blanco y negro.



Quien no haya conocido al protagonista de esta monografía al menos sí estará enterado de la fundación que con tanto afán actúa en Granada. Está dedicado al pintor José María Rodríguez-Acosta, pero juntamente a la fundación por él creada.

Quien no haya conocido al protagonista de esta monografía al menos sí estará enterado de la fundación que con tanta afán actúa en Granada. Está dedicado al pintor José María Rodríguez-Acosta, pero juntamente a la fundación por él creada.

Revilla Uceda hace el estudio del pintor, en su biografía y en sus obras. Nacido en el seno de una familia acomodada, constituye un testimonio de la imposición del instinto sobre las conveniencias, abandonando estudios universitarios que le apartaban del cultivo de la pintura. Granada era ya ese lugar buscado por los artistas y los poetas. Eran los momentos de la coronación de José Zorrilla. Se inicia en el costumbrismo, escenificado en rincones urbanos, con fondos de serranía. Se forma con el pintor José Larrocha, se hace amigo de López Mezquita y recibe de Cecilio Plá el consejo de ir a Madrid. Y en esta ciudad acude al taller de Emilio Sala. Tiene ocasión de contemplar la Exposición Nacional de Bellas Artes, la magna comparecencia en que junto a la selección figuraban las críticas de los expertos. Y de Madrid, a París, refrescando los lienzos con el pleno aire del impresionismo. Le tientan Sargent y Wisthler. En 1904 obtiene en la Exposi-

ción Nacional mención honorífica. Se ha acercado al Modernismo en la *Pastoral de Longo*. Irrumpe un realismo en el cuadro de 1906 *En el Santuario*, con una aspereza que le acerca a los del Noventa y ocho. En 1912 con esta obra obtendría medalla de honor en la Exposición Internacional de Amsterdam. Pero los gitanos, las flores, el paisaje continúan adheridos a su pintura: *Gitanos del Sacromonte* (1908), primera medalla en la Exposición de 1908.

El autor abre un nuevo capítulo en la biografía con el cuadro *La Tentación de la Montaña*, que le ocupó entre 1910 y 1914. Enfilaba el tema religioso, la tentación de Cristo. El cuadro se sitúa en los confines del simbolismo, con recuerdos de los nazarenos. Y bascula nuevamente con pinturas que hacen pensar en la estética de Zuloaga: *La Duda, con el santo y la limosna*. Un hermoso retrato: *Abril*, de 1915, que trae al primer plano una aristocrática dama, en traje negro, con mantilla y un suntuoso ramillete de flores junto al cuello.

En 1914 retorna a Granada. Se afana en la construcción del Carmen, al que va a dedicar sus desvelos. Surge así la historia de este edificio, esa villa suburbana, ese sueño de grandeza y bienestar que se permitieron los hacendados italianos del renacimiento y los modernos magnates y coleccionistas norteamericanos. Los granadinos comentan: no pinta.

Pero en 1927 se inaugura el edificio y sus amigos íntimos acuden a las veladas. Aquí está la casa, el estudio y el museo de Rodríguez-Acosta. Y vuelve a pintar. Pero como en una villa del Renacimiento lo que apasiona al artista es el desnudo femenino. Al morir en 1941 estaba terminando *La Noche*, tributo a la inmortal escultura de Miguel Ángel.

Lo que haya sido la pintura de Rodríguez-Acosta lo dice el catálogo, compuesto de 298 títulos, entre dibujos, bocetos y pinturas. Hay en la historia un lugar para la pintura de Rodríguez-Acosta. Pero hay otro – excepcional – en *El Carmen de las Torres Blancas*. Previsoramente al otorgar testamento en 1934 dejó establecida la *Fundación*, que no tendría otra finalidad que “favorecer a Granada” en la cultura, el arte, la convivencia. Por esta razón el libro comienza con la mirada que pone sobre este carmen Julián Gállego. Recuerda el proyecto de Anasagasti, la realización, el concepto. Surge el edificio con modernidad, pero a la vez en armonía con la Alhambra. Pasa revista a las instalaciones. Cuenta uno a uno los libros y ensalza el olfato del fundador; hay muestra del repertorio bibliográfico de arte más selecto de la época. El artista tenía la vista puesta en las mejores ediciones. Hoy adornan y enriquecen este santuario de la cultura que es el Carmen. Pero hay asimismo objetos de arte de las más variadas culturas, incluso de las asiáticas. No hay que olvidar el viaje que Rodríguez-Acosta realizó en 1934, que desde el Mediterráneo le llevó a la India. Se extraña Gállego sin embargo de que en la colección no haya pintura y de que asimismo falten obras contemporáneas, cuando abundan los libros. Emociona ver el estudio del pintor, el caballete preparado, y de fondo el bellissimo desnudo que hemos comentado.

El libro es un monumento a la memoria de una figura insigne de la cultura española. Amigo de Unamuno, Ortega y García Lorca (quien le dedica el *Romance de la Luna, Luna*), nos dejó un modelo humano, para cuya comprensión se requiere la visita al Carmen granadino que aloja a la Fundación Rodríguez-Acosta.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

CARUNCHO AMAT, Luis María, MORALES Y MARÍN, José Luis, y RIBIC, Tatjana, *10 Primitivos Contemporáneos*, Madrid, 1992, 331 páginas y numerosas ilustraciones en color y blanco y negro.



Cuando haya pasado algún tiempo y se quiera dirigir la vista hacia atrás, ¿en qué género literario se considerará esta obra? Diez primitivos contemporáneos parecen hablar del catálogo de una exposición o de un grupo. Sería ya un material ensalzable por lo que a reconstrucción biográfica de artistas supondría. Pero entiendo que lo que esta obra propugna es algo más ambicioso: es un capítulo de la historia de la pintura contemporánea, dentro de una tendencia y de un territorio. Y la tendencia es ¿cómo decirlo?, el ingenuismo, el primitivismo, mejor aún: *lo naïf*. Así no habrá duda, cuando se comprueba que lo que aquí se recoge es un brote español –tardío cier-

tamente– de aquel jugoso arte juvenil de Henri Rousseau.

En cuanto a los autores, son pintoras y pintores españoles, salvo Tito Lucaveche (de Santiago de Chile). Se han paseado por Europa, con citas en París (exposición “L’Art naïf Espagnol”) y en Morges (Suiza), en la muestra titulada “Les peintres Primitifs Modernes Espagnols dits naïfs”.

Caruncho y Morales introducen al lector en el fondo teórico del libro: “precisiones al desarrollo histórico del Arte Naïf”. Han de comenzar por salir en defensa de este arte, redimiéndole de toda conmisericordia de infantilismo y superficial ingenuidad. Su raíz sin duda se hunde en la libertad no condicionada que se larva en los años aurorales. Pero lo esencial de este movimiento es penetrar gracias a este ropaje ingenuista en la esfera de lo íntimo. El contemplador sabe que el pintor no se plantea problemas científicos, sino que trabaja con un material que guarda de la realidad sólo el sentimiento más benévolo.

Pero del título de la obra han eliminado toda referencia a lo ingenuo, a lo cándido, prefiriendo el término de “primitivo”. Convince la elección del vocablo, por cuanto hace referencia a un periodo de iniciación del artista, sin condicionamientos.

Haciendo el historial del grupo, se remiten al estudio del doctor Vallejo-Nájera (1975), en que por vez primera se ocupó de estos primitivos, englobados en la Generación del 70. Fue este acontecimiento la plataforma de lanzamiento del movimiento primitivo o “naïf”.

La pintora María Arteché constituye el enlace de la vanguardia con el grupo de los diez aquí estudiados. No en balde ella

es la primera. Nacida en Torrelavega y muerta tempranamente en 1990, aporta mucha inspiración al grupo. “Los Lirios” tienen la fragancia roussoniana de la mejor estirpe. Un brote apareció en Burgos con las hermanas Laura y Susana Esteban. De Córdoba procede Amelia Fernández de Córdoba. La salmantina Cristina García Rioboo pasa su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid, pero rinde su fruto en Madrid. Se incorporan al movimiento el chileno Tito Lucaveche, Yiyo Moro, Gracia Risueño, Jaime Rittwagen (de Málaga) y Carmen Valdés, de León.

Son cuadros de mediano formato, más bien reducido, pero el pequeño tamaño conviene a la esencia íntima. Hay ocasión de pasear por el jardín, la ciudad; introducirse en el juego inocente.

La croata establecida en España, Tatjana Ribic, se encarga de lo que llama “Documentación”. Son monografías de cada artista. Se mencionan su itinerario artísti-

co, las exposiciones, paradero de las obras. Son muy de agradecer estas fichas, porque intercala fotografías que constituyen hitos fundamentales de los artistas. Estos testimonios fotográficos van a ser en el futuro apoyatura fundamental para conocer el pasado artístico, pues junto a las imágenes solitarias, se aprecian reuniones, exposiciones. Se intercalan además juicios de expertos, como Juan Ramírez de Lucas y Antonio Manuel Campoy. En estas biografías incluye las de los propios escritores del libro, Caruncho, Morales y Marín y Tatjana Ribic. Y se deja hablar a los propios artistas: ¿Por qué pinto? Sin duda la facundia conduce a lugares comunes, pero hay que alabar la sencillez de la postura artística de estos primitivos, lejos del ocultismo malabarista de militantes de otras tendencias. Y también hay que agradecer esa Antología de Textos con que concluye la obra, donde se refugian las críticas más acreditadas de los que se han ocupado de este movimiento y de los componentes del grupo.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

VV.AA. *Madrid visto por Freed, Morath, Reed, Rio-Branco y Webb*, Edición de la Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1992. 156 páginas. Numerosas fotografías en color y blanco y negro.

“Al pasear la vista por estas fotografías, quedamos invitados a formular nuestra propia visión y a interpretar con mayor atención un argumento, cuyo guión vamos escribiendo día a día entre todos”, tales son las palabras con que Su Majestad el Rey Don Juan Carlos valora el interés de esta exposición. Este libro que ahora vemos en forma de colección fotográfica es el resultado de un encargo formulado por la Fundación Cultural

Banesto, a cinco expertos mundiales del reportaje fotográfico para captar Madrid en el curso de una semana cada uno, y dejar de esta suerte, sin prevención, entregados a su libre albedrío, el semblante de Madrid. De Madrid que son los *Madrides* como juiciosamente escribe Carmen Riera, pues no es ciudad de una cara. Viene a ser —señala— como un caleidoscopio, reflejo de mil matices tornadizos. Van a lo tran-



sitado y lo infrecuente, al mundo de lo tónico y el de lo erradicado, pero siempre con la máquina dispuesta a sorprender emociones particulares, alejadas de lo meramente narrativo. El resultado es sorprendente, pues Madrid por un momento se hace París o Nueva York, pero retorna también a sus *manolas* y farolas. Es una antología de cinco artistas de la cámara fotográfica, que utilizan la película blanco y negro o la de color, según las preferencias. Pero una cosa puede adelantarse. Hastiados de tanta visión croática, se antoja de mayor calidad artística la de blanco y negro, curiosamente porque detectamos que es *más artística* precisamente porque se distancia de la verdad y el gris no existe.

Inicia la serie del norteamericano Leonard Freed. ¿Cómo no acudir al Museo del Prado? Así nos gustaría transitar por las sa-

las, en solitario, a lo largo de un muro cubierto de Apóstoles ennegrecidos por el betún de Ribera. En esos tres álamos han quedado prendidas las huellas de amores, que recuerdan la orilla del Duero, junto a San Saturio. El paseante habrá pasado infinitas veces por la Plaza de las Cortes. Todo el espacio rigurosamente delimitado por la geometría de los edificios. Pero la cámara de Freed ha rellenado el vacío, con la bajada al aparcamiento, el letrero luminoso, en competencia con el frontón del Congreso. La Bolsa tiene esa tensión de subir y bajar de las cifras: así están de tensos los circunstantes. Y junto a visiones académicas, como el desfile de la guardia junto al Palacio Real, el inframundo del trapero, en la calle con los adoquines bamboleantes; y confesamos que nos quedamos con esta fotografía.

La austriaca Inge Morath gusta asimismo de bascular en sus temas. Quien desee conocer uno de esos interiores burgueses de Madrid, que se asome a esa fotografía que arranca de alfombra persa y se hace muelle entre sofás y canapés; al fondo reconocerá lienzos que acreditan a una colección privada. Madrid presume de su nueva Estación de Atocha, en la sorprendente geometría de la cúpula, en ese jardín de interior en que se tornó la marquesina, con cuyo jardín botánico ofrece el mayor contraste ese desfile de imágenes que parece cinta cinematográfica. Queda tiempo para los "tablaos" y para recrearse en la consabida imagen de las fiestas de San Isidro, con el desfile de chisperos y manolas. ¿Por qué no? Y de lo viejo, de lo mejor, la Plaza de la Cebada, en ángulo del todo inédito.

De Eli Reed se retienen planos cortos, que sorprenden desperezamientos, el ritmo impersonal de la calle; el acontecimiento de la boda de largo en el exterior; y esa espléndida mirada al rastro, con los objetos desperdigados sobre el tenderete, el adoquinado desigual y la anónima concurrencia que comparece sin cabezas. Con Miguel Rio-Branco entramos en la fotografía en color. Sabor a sangre abierta en el capote al término de la faena, el estoque reclinado sobre la

barrera: rojo sobre rojo. Y el tema de la puerta precintada con cadena, con las finas hebras que resbalan sobre el verde: cuadro más que fotografía, o también lo contrario. Y la textura de fino granulado que imita labor de sillería, con luz que resbala, demostrando que la foto no es el objeto, sino el soporte para quien sepa elevarse al arte.

Alex Webbe es el postrer compareciente, escogiendo asimismo el color. Nos conduce a la Gran Vía, el Broadway madrileño. Nos asaltan kioscos, carteleras, mil paseantes que en este caso van más despacio. Es la mayor asamblea cromática de Madrid. Se adentra en los cafés, que fotografía en visión circular, acoplando carteles, clientes y sillas. Pero acude al Retiro, que sorprende bajo la paz de un abrazo amoroso, o con el arroyo de un suelo mojado, que cela delicadamente los tonos. Hay excursiones en busca de exultante verde, y sorprende a los niños jugando al balón en la calle. Y nos deja cargados de meditación, ante ese muro de granito y ladrillo, con una persona acurrucada hasta lo minúsculo y el paseante que irrumpe por un flanco de la foto.

Objetivo cumplido. Estos pintores aportan lo mejor de su arte; mas con ello nos enseñan a ver.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

JÜRGENS, Oskar, *Ciudades Españolas. Su desarrollo y configuración urbanística. Traducción del alemán María Teresa Pumarega*. Ministerio para las Administraciones Públicas, Madrid, 1992. 351 páginas con 95 ilustraciones, CXX láminas con 276 ilustraciones y un Atlas con 27 planos de ciudades.

El Doctor Ingeniero Oskar Jürgens, Consejero Permanente del Estado Alemán y de la Edificación escribió un estudio sobre

el urbanismo de las principales ciudades españolas, que tituló *Spanische Städte. Ihre bauliche Entwicklung und Ausgestal-*



tung. Fue publicado en Hamburgo el año 1926, tres después de su fallecimiento en San Lorenzo de El Escorial en cuyo cementerio fue enterrado. Su edición la preparó el Doctor Wilhelm Giese, Doctor en Filosofía y Bibliotecario del Instituto Ibero-Americano de Hamburgo, quien recibió de España la documentación que Jürgens había manejado y con ella estructuró el trabajo en las dos partes previstas por el autor.

Por la fecha en que apareció el libro escaseaban los estudiosos de nuestro urbanismo, a lo cual se unía la dificultad de su lectura en alemán. Por estas circunstancias el notable estudio de Jürgens no alcanzó la

divulgación y el éxito que merecía. Sólo obtuvo escasos comentarios entre un reducido número de profesionales de aquellos años. Después el libro cayó en el olvido y apenas algunos historiadores de nuestro urbanismo lo citan en sus trabajos. El desconocimiento de los estudios de Jürgens fue lamentable, porque hubiera servido de punto de partida para otros posteriores.

El texto lo confeccionó basándose en planos de ciudades, muchos de ellos erróneos, como son, entre otros, el de Madrigal de las Altas Torres, con su muralla dibujada equivocadamente circular por Francisco Coello, o el de Briviesca, con una imaginaria red viaria ortogonal. Esto es fruto de la cartografía inexacta que, de muchas de nuestras ciudades, existía entonces, y que, desgraciadamente, ha continuado considerándose como válida.

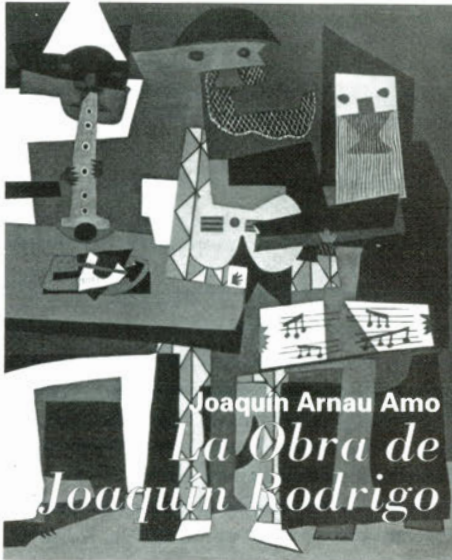
Pero, en su examen y análisis de nuestros antiguos conjuntos urbanos, Jürgens atisbó con encomiable acierto su auténtica estructura y sus consideraciones pueden estimarse válidas.

De otra parte, comenta, critica, en ocasiones con dureza, y analiza algunas obras de arquitectos españoles de su época. Rechaza el criterio de algunos urbanistas de entonces e, incluso, preconiza modernizar nuestros cascos históricos.

Con acierto ha sido traducido por María Teresa Pumarega, y su publicación permite conocer este trabajo, que ocupa puesto destacado en nuestra historiografía urbana, y sus propuestas para las reformas de los *cascos antiguos* de nuestras viejas ciudades. Es un libro que cubre el vacío inicial de nuestra historia del urbanismo, y que debemos su publicación al Ministerio para las Administraciones Públicas.

LUIS CERVERA VERA

ARNAU AMO, Joaquín, *La obra de Joaquín Rodrigo*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1992, 228 páginas, ilustraciones.



Joaquín Arnau Amo, arquitecto, ha escrito un libro sobre un músico, Joaquín Rodrigo. Pero no un libro-compromiso y breve, sino todo un volumen de 230 páginas (20 x 24 cms.) comprensivo de la total creación del admirado maestro de Sagunto. Y lo hizo con tanto detalle como para que, únicamente, en el tercero de los “Apéndices”, reduzca en apenas cuatro hojas “un apunte acerca de la vida y la obra” del compositor insigne. Quiero decir en ello que, Arnau, no se anduvo por las ramas y sí incidió, con mucho detenimiento, en el estudio o consideración de todas y cada una de las partituras que nos ha legado el talento y la sensibilidad de Rodrigo.

“Este trabajo tiene por objeto el conocimiento de la obra de Joaquín Rodrigo desde el análisis musicológico”. Así da comienzo el “Prólogo” del libro que examinamos; a renglón seguido y como pistas a seguir por el estudioso de la obra rodriguera –este calificativo puede o no gustar, pero lo he tomado de Eugenio d’Ors–, cita algunos títulos, quizá estén todos, como “fuentes útiles”, “imprescindible” o meramente “apreciables”. No falta la reproducción, como segundo “Apéndice”, del “Laudatio en la investidura como doctor ‘Honoris causa’ por la universidad Politécnica de Valencia”, de su propia autoría, dedicando el primero de estos añadidos, ni más ni menos que al “Análisis estructural del Concierto de Aranjuez”.

La musicología –saco en el que todo cabe respecto a la música– la define así el diccionario académico: “Estudio científico de la teoría y de la historia de la música”. La definición es harto explícita para que requiera aquí un mayor esclarecimiento. Pues bien; el pretendido “análisis musicológico” de Arnau es, ante todo, personalísimo, y aunque escapando de lo que suele ser habitual en todas partes, resulta ameno y, lo que más importa, muy útil, dada la cantidad de datos que aporta sobre cada obra, capaz de elevarlo a la categoría de libro de consulta, máxime si tenemos en cuenta sus fuentes de información: el propio músico estudiado y su familia, en un relevante lugar.

“La obra de Joaquín Rodrigo”, de Joaquín Arnau Amo, redactado el texto con muy especial galanura y pluma hasta poética, consta de un cuadro dedicado a la “Cronología de obras por géneros” (es una pena que, dada la estructura del volumen,

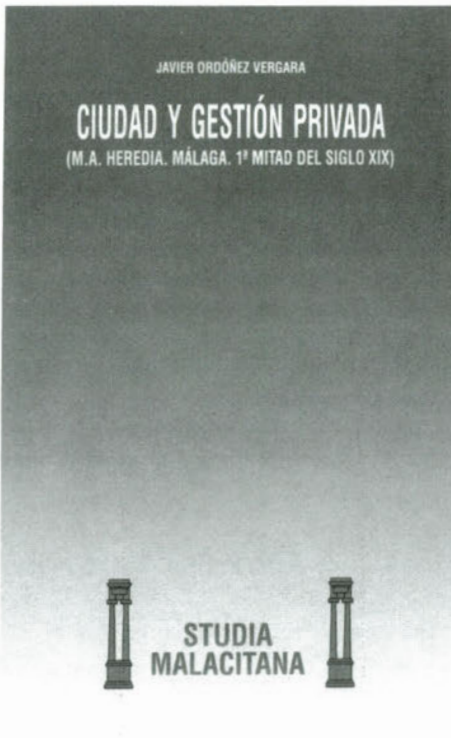
hayan tenido que cortarse muchos títulos en su original enunciado), el “Prólogo” al que ya hice referencia y tres grandes “Partes”, antes del “Epílogo” y los “Apéndices” también citados. Veintitantas fotografías lo ilustran convenientemente.

Como músico, admirador y amigo de nuestro gran compositor, Joaquín Rodrigo,

he de agradecer a Arnau su contribución al mayor conocimiento de su obra —que, como no podía ser de otro modo, corre muy al lado de su vida—, sentimiento de gratitud que ha de ser extendidos a la Consellería de Cultura, Educación i Ciencia, de la Generalitat Valenciana, que hizo posible esta edición muy bellamente presentada.

ANTONIO IGLESIAS

ORDOÑEZ VERGARA, Javier, *Ciudad y gestión privada. (M.A. Heredia. Málaga, 1ª mitad del siglo XIX)*, Universidad de Málaga, Málaga, 1991, 251 páginas, 65 figuras.



La aparición de un nuevo libro constituye, por regla general, una victoria ganada en el campo del pensamiento humano, una optimista perspectiva en el largo y fatigoso camino del pensar y el conocer. Cuando además esta aportación es una ópera prima se añade el interés de conocer los derroteros de un investigador del que hasta ahora sólo sabíamos por sus artículos, siempre irreprochables. Son artículos que han ido por dos caminos bien diferentes: de un lado, los trabajos sobre arquitectura y urbanismo de la Málaga del siglo XIX; de otro, su labor sobre fuentes y arquitecturas del Islám, nueva perspectiva investigadora a la que ha llegado a través de su futura tesis doctoral.

El primer atractivo lo encontramos en lo novedoso del tema. Estamos acostumbrados a ver y leer trabajos de urbanismo desde la perspectiva de los ensanches, puesto que cuando se trata de renovación urbana tendemos por lo común a situarnos en la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, el autor ha preferido una etapa más árida, no porque el tema lo sea, sino por-

que el volumen de documentación que acostumbra a tener el resurgimiento isabelino, o, sobre todo, el alfonsino en las etapas anteriores (Fernando VII y Regencia) se debe luchar por localizar documentos y por interpretarlos. Esta es otra razón del éxito de la obra. Javier Ordóñez Vergara aporta un volumen de fuentes amplísimo, fuentes que no sólo se circunscriben a la ciudad de Málaga sino que han debido ser indagadas por el autor en Madrid, fuentes de tan conocida dificultad como los testimonios gráficos que permiten al lector apreciar lo que ya, en la realidad, ha desaparecido.

Resulta francamente interesante la novedad que observamos en la metodología empleada. Existe una dinámica casi generalizada a la hora de tratar la arquitectura y el urbanismo de la pasada centuria; desde de Pedro Navascués publicara su paradigmática obra sobre la arquitectura y los arquitectos del Madrid decimonónico, siempre han sido los técnicos y los lenguajes por ellos empleados los que nos han dado la pauta. Ordóñez Vergara parte de otro supuesto: el comitente. Si bien es verdad que no siempre ésto es posible, él ha tenido la suerte de encontrar un personaje aglutinador y no desaprovechar la ocasión, ofreciéndonos unas perspectivas poco usuales a las que extrae todas sus posibilidades.

La novedad del planteamiento le llevó a hacer una serie de reflexiones sobre cuestiones que son tan vitales para el tema y que, con una lógica cartesiana, va desarro-

llando: cómo influye la gestión económica y la actitud vital en la reconversión de la Málaga del Antiguo Régimen a la sociedad burguesa, desde qué mecanismos ejerció su influencia el protagonista. También, desde una perspectiva original, se interrogó la responsabilidad del promotor en las tipologías o las posibles inclinaciones del mismo ante las diversas opciones artísticas. Todo ello sin perder la perspectiva sociológica, como componente básico del mundo que él certeramente identifica como de la gestión privada.

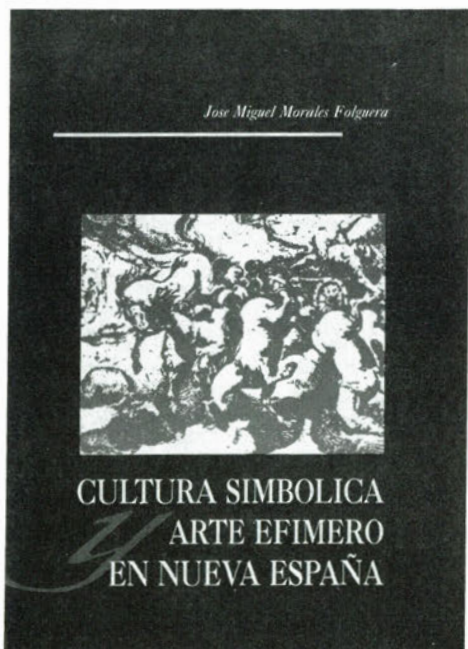
Javier Ordóñez, pues, supera de modo impecable esta prueba de fuego ofreciéndonos un libro ágil, de amena lectura gracias a una prosa sugerente.

Es grato ver cómo la semilla que plantara en sus días el profesor Domingo Sánchez-Mesa cuando dirigió este departamento, no se haya perdido; él fue el iniciador e instigador de este tipo de trabajos con la idea de que no se perdiera un legado que la especulación iba borrando. La labor fue continuada por el hoy también profesor de la Universidad malagueña José Miguel Morales Folguera que, si bien no ha dirigido esta Tesis de Licenciatura (esa satisfacción le corresponde a la Dra. Sauret Guerrero) si ha aconsejado y sugerido aspectos del trabajo.

Por último, mi felicitación a las instituciones y entidades que han hecho posible con su apoyo financiero la publicación de este trabajo.

ALBERTO DARIAS PRINCIPE

MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Junta de Andalucía, Granada, 1991, 303 páginas, ilustraciones en blanco y negro y en color.



Este nuevo título del profesor Morales Folguera es el fruto de varios años de investigación sobre el arte efímero novohispano, siendo uno de los primeros estudios que recogen en conjunto la relevancia mexicana en el arte festivo, tema en el que había hecho numerosas *incursiones* sacadas a la luz en artículos, ponencias y comunicaciones presentadas en Congresos. Podemos considerarlo asimismo una gran aportación a la bibliografía sobre la iconografía de las fiestas y su relación con la literatura emblemática, así como a las investigaciones sobre arte hispanoamericano, que en

los últimos años se ha visto enriquecida con importantes estudios.

El libro se ha organizado en cuatro capítulos, analizándose en el primero las principales iconografías de los túmulos de la Nueva España, centradas en las esculturas, pinturas y sobre todo jeroglíficos, con un sentido simbólico de exaltación del difunto, que son las que le dan sentido a la muda máquina funeraria. Entre ellas, destaca el tema de la Fama, las virtudes, la naturaleza, la astrología o las representaciones de modelos tomados de la historia reciente y antigua o de la mitología y, por supuesto, la muerte, que la mayor parte de las veces aparece triunfante.

En el segundo capítulo, con el sugestivo título de: "El rey, objeto y fin de la fiesta", el autor nos ofrece un detallado estudio de las celebraciones organizadas con motivo de las juras y coronaciones, en las que se despliega un importante corpus decorativo en las fachadas de los edificios públicos, sin olvidar el repique de campanas, fuegos artificiales, desfiles militares, luces, castillos de fuegos, etc. destacando con gran esplendor los arcos triunfales, de gran influencia en la transformación ficticia del espacio urbano en los días que dura la fiesta, en los que se insertan esculturas y pinturas con connotaciones esencialmente políticas, siendo el lugar apropiado para realizar *ejercicios emblemáticos*.

Estas arquitecturas serán las protagonistas de las entradas de virreyes, tema tratado en el tercer capítulo, trasunto de lo que en otras zonas fue la entrada de los reyes o de algún miembro de la familia real.

En estos triunfos, insertados en los lugares claves del espacio urbano, donde se desarrollaban las ceremonias públicas de bienvenida, destacan sus programas iconográficos en ambas caras, desarrollados mediante el uso de esculturas y pinturas, teniendo como protagonistas héroes mitológicos asimilándolos a los virreyes, resaltando sus virtudes y hecho más sobresalientes. Junto a éstos no podían faltar las corridas de toros, juegos de sortija y cañas, carros triunfales, altares, representaciones teatrales y tablados.

En las pinturas de estos arcos, el autor pone de manifiesto cómo al rey se le compara con dioses de la antigüedad, mientras que a los virreyes se les asimila a varones heroicos y semidioses, siendo las figuras más utilizadas Eneas y Ulises, resaltando asimismo las conexiones con militares y gobernantes de épocas recientes o de la antigüedad, mientras en las esculturas se figuran personificaciones geográficas, de las artes y de las ciencias así como representaciones de los vicios y virtudes.

En el último capítulo se estudian las fiestas religiosas, entre las que destaca el profesor Morales Folguera los Autos de Fe, la Semana Santa, el Corpus Christi, finalizando con otras como procesiones, canonizaciones, e inauguraciones de monumentos religiosos.

Finalmente, realiza un pormenorizado estudio arquitectónico e iconográfico de treinta y dos catafalcos erigidos en las

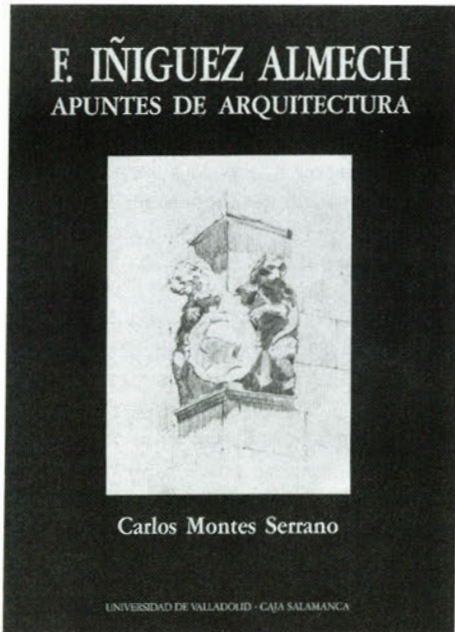
principales iglesias y catedrales de la Nueva España.

A este estudio se unen unas magníficas ilustraciones entre las que destacan no sólo los grabados que reproducen las arquitecturas ficticias y su decoración, que en numerosas ocasiones se insertaban en las relaciones festivas, sino los espacios urbanos protagonistas de las fiestas, así como algunas representaciones de estos lúdicos, destacando los dibujos realizados por el autor de los arcos de triunfo, que nos ayudan a comprender cómo podrían haber sido estas arquitecturas. Hay que destacar que estas ilustraciones se realizan con gran rigor, ateniéndose perfectamente a las descripciones y sin ningún adorno superfluo que pudiera llevar a equívoco, algo que desgraciadamente se realiza con bastante frecuencia en estos estudios.

En definitiva, los que nos dedicamos al tema de las fiestas y arquitectura efímera debemos estar de enhorabuena por la aparición de este libro de José Miguel Morales, ya que no sólo analiza las iconografías de las arquitecturas relacionándolas con los libros de emblemas o los acontecimientos festivos de una zona concreta, sino que realiza un estudio introductorio en cada capítulo donde desentraña los complejos antecedentes de cada una de las manifestaciones lúdicas, por lo que podemos considerarlo indispensable en la bibliografía festiva.

REYES ESCALERA LÓPEZ

C. MONTES, F. IÑIGUEZ ALMECH. *Apuntes de arquitectura* (primera reimpresión), Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid 1991.



Publicado hace apenas dos años por primera vez, el libro acaba de ver en estos días su primera reimpresión. Esta segunda edición trata de responder al extraordinario interés suscitado en su día por la obra, una colección de dibujos de temas arquitectónicos de toda la geografía española, rápidamente agotada.

El arquitecto Francisco Iñiguez nació en Madrid el año 1901, falleciendo en 1982. Catedrático de Teoría del Arte y Teoría de la Composición de Edificios, y luego de Historia del Arte y de la Arquitectura, ejerció la docencia en las escuelas de arquitectura de Madrid y Pamplona. Director de la Escuela Española de Historia y

Arqueología en Roma, fue también, desde el año 63, miembro de número de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Centró su tarea profesional, además de en la docencia e investigación, en la restauración de monumentos arquitectónicos. Nombrado Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional en 1942, dirigió numerosas restauraciones en las provincias de Zaragoza, Huesca, Navarra, Alava, La Rioja, Soria, Burgos y Valladolid.

Tanto en relación con sus tareas profesionales como por afición, desarrolló una notable maestría en el dibujo, el grabado y la acuarela. Sus brillantes aptitudes gráficas ya eran conocidas en sus tiempos de estudiante en la escuela de arquitectura de Madrid, donde ya participó en importantes trabajos de levantamiento y representación. A lo largo de toda su vida se sirvió profusamente del lápiz para encauzar e ilustrar sus tareas de restaurador de monumentos y edificios históricos y sus trabajos de investigación. Muchos de sus dibujos se conservaban en archivos familiares, habiéndose dado a conocer en conjunto por primera vez con esta publicación.

La compilación del abundante material gráfico, y su selección y organización con vistas a la composición del libro, ha corrido a cargo del profesor Carlos Montes, catedrático de Expresión Gráfica de la Escuela de Arquitectura vallisoletana. La selección se compone de unos ciento cincuenta dibujos, la mayor parte de ellos hechos a lápiz y de formato relativamente reducido: el libro los reproduce a tamaño natural. En general, responden a un tipo de grafismo de técnica muy depurada que se distingue por su meticulosidad en la definición de los volúmenes

arquitectónicos y los paisajes que a veces tienen por tema –descritos en todo su detalle–, y pro la elegancia y soltura del trazo, a veces sorprendente. Son dibujos muy consuetos, como cabe esperar de la mano de un arquitecto; pero no les falta verismo en la representación del espacio ni la capacidad expresiva que nos traslada la impresión que sus objetos causaron en la refinada sensibilidad de su autor.

En conjunto, este trabajo gráfico constituye el fruto y el testimonio de la labor de una de esas figuras que, con su preparación, exigencia y dedicación, salvaron con notable dignidad el compromiso de las generaciones precedentes para con el legado de nuestra rica historia; figuras cuya importancia sólo ahora comenzamos a descubrir. Representa una personalidad erudita y amable, realmente excepcional, de esas que comprometen su vida en un trabajo tan eficaz como desinteresado y poco apto para el lucimiento personal: signo por tanto –necesariamente– de una particular integri-

dad, dedicación, brillantez y coherencia intelectual, profesional y académica.

Detrás de estos dibujos se oculta una auténtica vocación al servicio del cuidado del patrimonio histórico-artístico, y particularmente de los monumentos arquitectónicos: una vocación de esas que nos parecen imposibles en el marco de la agitación y el trajín de la vida contemporánea, y de la anomia cultural que la caracteriza en ámbitos sin duda demasiado extensos.

Al mismo tiempo, la publicación puede servir para llamar la atención acerca del interés de una recuperación académica e instrumental de la disciplina del dibujo, de la importancia de su papel en el marco de la formación y del trabajo profesional del arquitecto: cosa más que oportuna en un momento en el que la tentación de dejar de lado aquello que no se demuestra inmediatamente útil se hace demasiado fuerte, y el imperio de la máquina sobre nosotros –y en todos los órdenes– aumenta visiblemente día a día.

JUAN M. OTXOTORENA

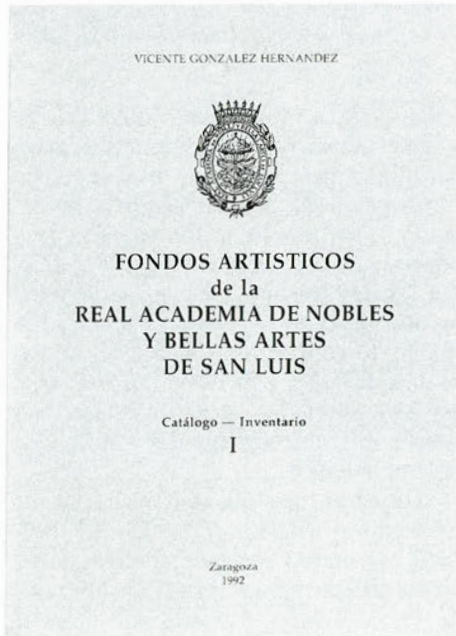
GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente., *Fondos Artísticos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Catálogo-Inventario I*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1992, 291 páginas, y numerosas ilustraciones.

El autor, miembro numerario de la zaragozana Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, estudia los *Fondos Artísticos* de su Corporación conservados en el Museo Provincial de Zaragoza.

Es un *Catálogo-Inventario*, bien editado por la Consejería de Cultura del Gobier-

no de Aragón, en el cual describe González Hernández con minuciosidad más de cuatrocientas piezas, que constituyen un valioso conjunto de pinturas, esculturas, dibujos, grabados y ricos objetos.

El Director de la Real Academia de San Luis presenta el libro, y su autor, en un



documentado *Prólogo*, expone la formación de los *Fondos* que estudia.

El Catálogo es de fácil consulta, pues dispone de un bien elaborado índice de Artistas, con especificación de sus obras: dibujos, grabados, litografías, pinturas y esculturas, al que siguen el cronológico de las anteriores piezas, el de piezas anónimas y el de objetos varios.

Bayeu, Goya, Maella, Pradilla, Tiépolo y Van Dyck destacan entre los dibujan-

tes estudiados que alcanzan la cifra de cuarenta. Los grabadores y litógrafos son otros cuarenta y los más notables son: Bayeu, Durero, Esquivel, Galván, Goltzius, Goya, Maura, Piranesi y Salvador Carmona. También se cataloga la obra de cuarenta y siete pintores, nómina en la que se pueden mencionar los nombres de Bayeu, Beruete, Esquivel, Giacchino, Goya, Maella, Pradilla, Ribera, Rusiñol, Sorolla, El Greco y Villodas. Cabe apuntar, por fin, la presencia de diez escultores.

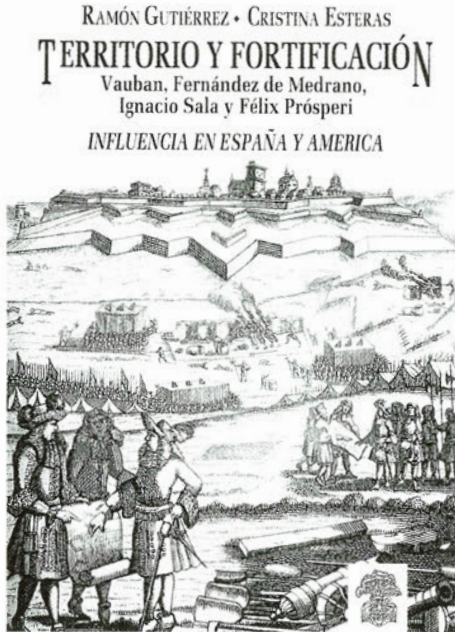
La simple enumeración de las colecciones, de los prestigiosos artistas y del número de piezas, indica la importancia del conjunto artístico inventariado.

En su *Catálogo*, el ilustre académico presenta una semblanza biográfica del artista, a la que sigue una descripción de la obra u obras, con noticia de sus características técnicas, dimensiones, situación de la firma, fecha y procedencia de la pieza, a lo cual añade la oportuna bibliografía. Son inventarios concisos, completos y ejemplares.

El trabajo supone una dedicación continuada y el estudio detallado de cada obra analizada. Esta labor y la rigurosa clasificación de las notables y bellas obras de arte convierten al libro que reseñamos en un trabajo que puede considerarse como modélico. Esperamos que el tomo II, en el que se incluirán las restantes obras propiedad de la Real Academia de San Luis, sea un estudio tan esmerado, serio y brillante como este tomo I.

LUIS CERVERA VERA

GUTIÉRREZ, Ramón y ESTERAS, Cristina, *Territorio y Fortificación. Vauban, Fernández de Medrano, Ignacio Sala y Félix Prósperi. Influencia en España y América*. Ediciones Tuero, Madrid, 1991, 326 páginas, ilustraciones.



En este trabajo redactado por el arquitecto Ramón Gutiérrez y la historiadora de Arte Cristina Esteras, constituye una aproximación a los problemas comunes que planteó la organización territorial en España y América durante los siglos XVII y XVIII.

La reestructuración del territorio español, la delimitación de sus fronteras geográficas y la articulación de sus espacios vitales plantearon complejos mecanismos.

El libro que reseñamos es un interesante estudio que recoge la influencia de las fortificaciones de Vauban (1633-1707) en las españolas de aquellos territorios cuando la Casa de Borbón asumió nuestra Co-

rona. Analiza los postulados teóricos de Vauban que derivados de una intensa práctica militar, perfeccionaron los sistemas de fortificación y de ataque a las plazas, generando importantes transformaciones geopolíticas en el ámbito europeo. Manifiestan los autores que Vauban era también hombre de amplia visión económica y política y su concepción territorial abrió camino a una nueva dimensión de valorar el espacio geográfico, dando creciente importancia a la red de caminos y al flujo de abastecimientos.

Observan que mientras en el último tercio del siglo XVII en Flandes, el ingeniero Sebastián Fernández de Medrano daba los primeros pasos para la organización de los ingenieros militares españoles la teoría de la fortificación de ciudades y plazas fronterizas se renovaba por efecto de los avances de la artillería y de los mecanismos de ataque. Y, a la vez, consideran que la política territorial de España en América planteaba el complejo problema de dominar un inmenso territorio y de custodiar los mecanismos de vinculación de los dominios ultramarinos con la península ibérica, así privilegiaron de esta manera los sistemas de fortificación y control portuario de las ciudades que servía de punto de recalada y concentración de las riquezas americanas.

La organización del Real Cuerpo de Ingenieros Militares españoles en el siglo XVII introdujo los rasgos de modernización necesarios para asegurar un creciente conocimiento y dominio del espacio geográfico americano. El papel que juegan ingenieros como Ignacio Sala, a quien se deben las defensas del puerto de

Cádiz, o el italiano Félix Prósperi en América, son indicativas de la transferencia de conocimientos teóricos y de prácticas de organización espacial. Sala tradujo el tratado de Vauban poco antes de arribar a América como Gobernador de Cartagena de Indias, mientras que Prósperi escribió un tratado de arquitectura militar sobre “La Gran Defensa” que editó en México en 1744 y que hoy constituye una de las más raras piezas bibliográficas de las imprentas americanas.

Los autores abordan en este libro los proyectos de colonización de Vauban realiza para la “Nueva Francia”, sus sugerencias de dominar el Río de la Plata y el simultáneo pensamiento de Fernández de Medrano de apoderarse de Canadá. Este manejo de escalas inconmensurables de espacio territorial, el paulatino abandono

del esquema “foquista” de las ciudades fortificadas y su reemplazo por estrategias geopolíticas más complejas marcan en el siglo XVIII las nuevas circunstancias del debate y la acción.

Por primera vez se incluye en este libro la traducción del texto de Vauban, que preparaba el Abad Du Fay durante la vida del Mariscal francés, y que conforma el basamento teórico que sustentó buena parte de la ingeniería militar en la faz organizativa. También se incluye la versión que realizó Ignacio Sala en Cádiz en 1743 (sobre la edición holandesa de 1737) y capítulos específicos de Fernández de Medrano y Félix Prósperi.

En síntesis, es un estudio que analiza la influencia de los sistemas de fortificación de Vauban en nuestros territorios de Ultramar bajo la España borbónica.

LUIS CERVERA VERA

VARIOS AUTORES, *El pintor Nelson Zumel*, Madrid, 1953, 383 páginas, numerosos fotografías en color.

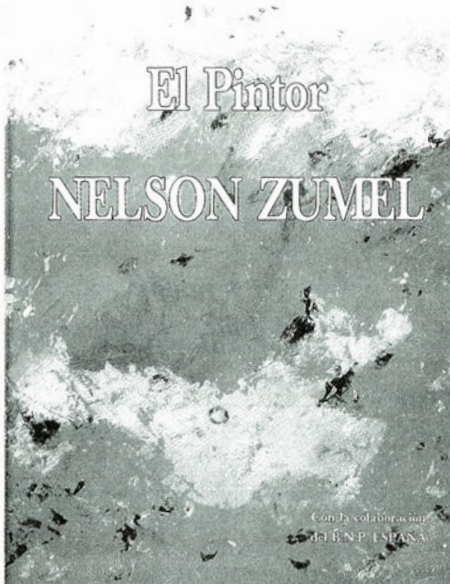
En 1991 se celebró en la madrileña Sala Durán una exposición de pinturas de Nelson Zumel. El favor con que la crítica recibió la muestra y el éxito alcanzado entre el público, hicieron reflexionar al artista sobre la conveniencia de acometer un libro en que se compendiará su obra. Tomó la iniciativa Don José N. González, editor de la obra, por lo que merece los mayores plácemes.

Cuando parece estar cerrado el universo de la pintura, surge una y otra vez el brote lozano. La pintura de Zumel se ha abierto paso por propio derecho en el escenario de nuestro mundo artístico. Ha sentido la voca-

ción a través de una vida errática por tierras americanas, desembarcando en la actividad de marchante, lo que le familiarizó con el panorama pictórico del siglo XX.

“Todos necesitamos una válvula de escape –confiesa– la mía fue la pintura”. Hermosa confesión de proyectarse en forma pictórica, para dejar constancia de su itinerario vital. Es el inalienable derecho a la autorealización. Y Zumel lo ha conseguido.

Nacido en Orense en 1928, de su tierra gallega aflora ese sentimiento lírico del paisaje. La montaña, la tierra, el puerto (La Coruña); se adentra en la meseta para acu-



dir a la serranía salmantina, en esos rincones de La Alberca y Candelario. Arranca del tipismo folclórico, pero poco a poco se distancia hasta hallar su lugar en una explosión de cromatismo abstracto, casi musical. Se llega hasta Andalucía, localizando esos momentos de veneración en que el pueblo se viste de romería (La Virgen del Rocío). A la búsqueda del color escala por picos de Andorra, se presenta en el Monte Igueldo; contempla con poesía el submundo de las chavolas.

Su puesto está al aire libre, en la montaña, en la playa y en el jardín (el Retiro). Paisaje de las cumbres, como esa cascada del Río Llamas (León); o las tierras cubiertas de nieve, con los perros tirando del trineo. Los

valles prolongados de verdura; las playas arenosas, escenificadas como paisaje puro o de trabajo (Regreso de los Pescadores).

Pintura de pequeño formato, en tabla; con pocas excepciones (Laguna de Gredos). El tamaño reducido invita a la aproximación; así se hace el encuentro con el pintor, al que se ofrecen las galas de la poesía. Luis López Anglada ensalza la "magia del color" de Nelson Zumel: "Cuando el color a ser motivo aspira/ donde la luz limita sus razones...". Original manera de escribir el libro, a base de impresiones de tantos amigos del pintor. Los mismos títulos que ponen a las colaboraciones van creando los destellos de su pintura.

Zumel comenzó como cronista del paisaje. Pero el color se ha hecho sólo color. No puede olvidar la inspiración en los impresionistas. Pasa al modernismo y se aproxima a Anglada Camarasa. Luego los "fauves", el color vibrante y agresivo. Hasta concluir en el color separado de la naturaleza. Pintura subjetiva, sin reglas. Nada desde la perspectiva y el orden; todo desde la imaginación, la pasión.

Un caudal de sinceridad hace de estos óleos un remanso de quietud, de ensimismamiento. Tanto si se ha detenido en un primer plano con las flores (furor por el rojo), como si se distancia buscando la montaña. A veces en el paisaje, el hombre, un desnudo femenino, o un caballo; pero son motivos para colocar manchas de color.

Hay en Nelson Zumel el grito desgarrado del hombre por dejar huella; es una forma de permanencia: cuando nos hayamos ido, quedarán nuestras obras. En las pinturas de Zumel se adivina el fuerte latido de un artista que encontró en el color el hilo conductor de su vida.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

